

Luceafărul

Săptămânal de literatură. Nr. **23** (276), serie nouă. Miercuri 12 iunie 1996. Preț: 600 lei

gellu
naum



**premiile uniunii scriitorilor
pe anul 1995**

PREMIILE UNIUNII SCRITORILOR PE ANUL 1995

Juriul pentru acordarea premiilor Uniunii Scriitorilor pe anul 1995 format din: Dan Cristea – președinte, Lucian Alexiu, Daniel Dimitriu, Alexandru George, Marius Ghica, Ion Mircea, Ioan Hobana, Cornel Moraru, Eugen Negrici, Mihai Sin, Alex. Ștefănescu, s-a întrunit în ședința desfășurată pe data de 21 mai 1996 și a atribuit următoarele premii:

I. POEZIE

- Constantin Abăluță. **Aceleași nisipuri**. Ed. Cartea Românească, București, 1995, 119 p.
- Cezar Baltag. **Chemarea Numelui**. Poeme. Ed. Eminescu, București, 1995, 92 p.
- Iustin Panța. **Familia și echilibrul indiferent**. Ed. Arhipelag, Tg. Mureș, 1995, 101 p.
- Nicolae Popa. **Lunaticul nopții scitice**. Ed. Cartier, Chișinău, 1995, 90 p.

II. PROZĂ

- Alexandru Ecovoiu. **Saludos**. Ed. Est, București, 1995 139 p.
- Marius Tupan. **Rezervația de lux**. Ed. Fundația Luceafărul

III. DRAMATURGIE

- Radu F. Alexandru. **Nimic despre Hamlet**. Ed. Cartea Românească, București, 1995, 88 p.

Editori:

- Uniunea Scriitorilor din România
- Fundația Luceafărul Cu sprijinul Fundației Soros pentru o Societate Deschisă

Redacția: Laurențiu Ulici (*director*), Marius Tupan (*redactor șef*), Ioan Es. Pop (*secretar general de redacție*), Alexandru Spânu (*redactor*), Victoria Popazu (*dactilografă colaboratoare*), Ion Cucu (*fotoreporter*)

Redacția și administrația:

Calea Victoriei nr. 133, București, sector 1, telefon 659.67.60.
Cont: Agenția Credit Bank, sector 2, nr. 40.10.11.50.16 (lei) și 40.20.11.50.12.16 (valută)

Tehnoredactare computerizată:
INFOGIP
Marius Predescu

Tipar: INTERGRAPH

Abonamentele se pot face la toate oficiile poștale din țară. Revista noastră este înscrisă în **Catalogul publicațiilor** la poziția 2048.

- Răzvan Petrescu. **Primăvara la bufet**. Ed. Expansion-Armonia. București, 1995, 123 p.

IV. CRITICĂ ȘI ISTORIE LITERARĂ

- Z. Ornea. **Anii '30. Extrema dreaptă românească**. Ed. Fundația Culturală Română, București, 1995, 475 p.
- Cornel Ungureanu. **Mircea Eliade și literatura exilului**. Ed. „Viitorul Românesc”, București, 1995, 181 p.

V. EDIȚII CRITICE

- Al. A. Andriescu. **Gib Mihăescu – Opere 3 (Rusoaica)**. Ediție critică. Ed. Minerva, București, 1995
- Simona Cioculescu. **Domnița nebănuitelor trepte. Epistolar – Lucian Blaga – Domnița Gherghinescu Vanea**. Ediție îngrijită, prefață și note de Simona Cioculescu. Muzeul literaturii Române, București, 1995, 183 p.

VI. ESEU-PUBLICISTICĂ

- Dan Laurențiu. **Privirea lui Orfeu. Jurnal metafizic**. Ed. Enciclopedică, București, 1995, 276 p.
- Mircea Mihăieș. **Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea**. Ed. Amarcord, Timișoara, 1995, 264 p.

VII. LITERATURĂ PENTRU COPII ȘI TINERET

- George Arion. **Crimele din Barrintown**. Ed. Flacăra, București, 1995, 240 p.
- Passionaria Stoicescu. **Poveștile primăverii**. Ed. Niculescu, București, 1995, 64 p.

VIII. TRADUCERI DIN LITERATURA UNIVERSALĂ

- Jean Grossu – Milan Kundera – **Viața e în altă parte**. Ed. Univers, București, 1995, 304 p.
- Mircea Ivănescu – Robert Musil – **Omul fără însușiri**. Ed. Univers, București, 1995, vol. I-III (384 p+456 p+464 p); – Robert Musil – **Opera postumă**. Ed. Univers București, 1995, vol IV-V (352 p+368 p).

IX. DEBUT

- Ștefan Borbely. **Grădina magistrului Thomas**. Ed. Didactică și pedagogică, București, 1995.
- Nicolae Coande. **În margine**. Ed. Ramuri, Craiova, 1995, 46 p.
- Augustin Frățilă. **Gramatica morții**. Ed. Cartea Românească, București, 1995, 110 p.
- H.R. Patapievic. **Cerul văzut prin lentilă**. Ed. Nemira București 1995. 381 p.



Imbulzeală mare la Casa Monteoru. Au ocupat primele locuri, cu mult înaintea premierii, Z. Ornea, Jean Grosu, Barbu Cioculescu

Sponsori:

Banca Română pentru Dezvoltare

Banca Comercială Română

Banca Ion Țiriac

X. LITERATURA MINORITĂȚILOR

- 4 premii de debut
- Fekete Vince. **Parázskönyv – Cartea cu jăratec**. Versuri în limba maghiară. Ed. Előretolt Helyország, Cluj, 1995
 - Kelemen Hunor. **Minuszévek – Ani în minus**. Versuri în limba maghiară. Ed. Kriterion, București, 1995.
 - László Noémi. **Nonó**. Versuri în limba maghiară. Ed. Előretolt Helyország, Cluj, 1995.
 - Orbán János Dénes. **Hümeriáda – Himeriada**. Versuri în limba maghiară. Ed. Előretolt Helyország, Cluj, 1995

● În unanimitate, juriul a hotărât să acorde postmortem un premiu special scriitorului **MIRCEA CIOBANU** pentru contribuția lui deosebită la editarea și cunoaștea poeziei române contemporane.

● Comitetul director al Uniunii Scriitorilor a acordat Premiul Național pentru întreaga operă poetului Gellu Naum și Opera Magna „Dicționarului scriitorilor români”, literele A-C (coordonatori: Mircea Zăciu, Marian Papahagi Aurel Sasu) Editura Fundației Culturale Române.

Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, pentru «Dicționarul Scriitorilor Români», Editura Fundației Culturale Române

BLAZONUL ZACIU

de GEO ȘERBAN

Este 50 de colaboratori a reușit să convoace Mircea Zăciu în sprijinul ambițiosului său proiect de **Dicționar Scriitorilor Români**. Performanța începe iar cu flexibilitatea tactică de a însufla aceeași simț de lucru, o procedură cât de cât unitară unei echipe numeroase, în care, alături de experimentați istorici literari, tip Paul Cornea și Al. Piru, au găsit condiții să contribuie substanțial, la succesul întreprinderii colective, reprezentanți ai generațiilor recente de cercetători, ca Ștefan Borbely, Ilie Radu-Nandrea, Cornel Dobu. Când nu s-a putut mai mult, inițiatorul operațiunii a ținut ca ea să beneficieze, măcar simbolic, de prezența celor mai reputele competențe în domeniu, cum este cazul lui Nicolae Manolescu ori Mircea Martin. Din punctul de vedere al locului, o lucrare de asemenea avergură presupune conjugarea de forțe multiple iar Mircea Zăciu a avut lângă el priceperea și energiile coordonatoare ale lui Marian Papahagi și Aurel Sasu. Esențială a fost nu neapărat stabilirea de comun acord a planurilor de bătaie, a obiectivelor prioritare, ci viziunea similară asupra ducerii lor la bun sfârșit. Aici, la nivelul factorului omogenizator, de echilibru conceptual și, totodată, de asigurare a diversității stilistice, se identifică sigiliul unor calități de mult raportate, în conștiința publică, la personalitatea lui Mircea Zăciu.

Se remarcă, mai întâi, acribia filologică, iverană de la un cap la altul al **Dicționarului**. Iar mai putea spune și seriozitate ardelenască pică, dacă n-ar implica riscul deducțiilor discriminatorii. Indiferent de spațiul acordat unui autor sau altul avut pe lista celor admiși în شمار, fiecare este tratat cu egală rigoare. Datele existenței și ale operei sunt etalate deopotrivă de atent, absolut independent de preferințe artistice și indiferent de locul ocupat în ierarhia valorilor, așa cum va rezulta din analiza ulterioară pe text. Se vede efortul de a lua cercetarea, caz cu caz, pe cont propriu și de a nu porni de la judecăți gata formulate (balastul de prejudecăți moștenite), cât **Dicționarul** ajunge să jaloneze o vastă acțiune de reevaluare a întregului nostru patrimoniu literar, de la cronicari la promoțiile recent intrate în competiție, fără a-i omite pe generații de peste granițe, chiar când n-au rămas deli limbii române. Acțiunea fiind abia la început (literele A-C), evident, ar fi prematură orice discuție despre rezultatele obținute. Este însă importantă continuitatea efortului, consecvența preocupării de a armoniza cercetarea izvoarelor cu suplețea integrării datelor (deosebite, inedite) dintr-o perspectivă actuală, modernă, și în ecuații stimulative. Transpare de departe în materia prelucrată de **Dicționarul** gustul lui Mircea Zăciu pentru palparea documentului rar, pentru explorarea corespondenței, jurnalelor intime, a vechilor colecții de reviste, ore a scoate la iveală prolificile argumente de ezbatere și clarificări în ordinea estetică. Putea să treacă încă multă vreme fără a se ști nimic despre apetențele literare ale marelui botanist Iulian Al. Borza, dacă Mircea Zăciu nu ezvăluia cândva rezultatele investigațiilor sale în arhiva sa manuscrisă, relatând despre acele aiete cu note din anii studenției budapestane ori despre savuroasele, în exactitatea lor maiosciană, note de voiaj în Elveția din preajma lui 1907. Dintr-un studiu de precizie istoriografică, să



zicem dedicat bibliotecii stolnicului Cantacuzino, istoricul nostru literar de azi depistează, prin asociații rafinate, impulsuri de imprevizibile inițieri astrologice. Este modul său de a-și satisface pe deplin curiozitățile de scotocitor în rafturile doldora de cărți și, în același timp, de a fugi de pedantismul fosilizant. Fără înrăurirea unui asemenea spirit, nici nu se știe dacă ar fi fost adusă vorba, în **Dicționar**, despre acel prizărit narator al „Serilor de toamnă la țară” de pe vremea lui Alecsandri. Ca să nu mai pomenim de vecinul naratorului în pagină, acel poet de ocazie, Ioan I. Cantacuzino, de la care Anton Pann împrumuta un săltăreț distih bachic: „Suge măi fârtate/ Cât ai sănătate” – ca și Scarlat, fiul lui Adolf Cantacuzino, părtașul tinereților svânturate ale lui Odobescu. Unii ar putea obiecta că se consumă spațiu cu personaje fără pondere reală. E de discutat. Ele aduc, adesea, pata de culoare necesară spre a sugera atmosfera epocii, ambianța scenei literare, animată nu doar de iluștri protagoniști, ci și de pletora figuranților, prezenți – când erau, fie și pasager, atinși de harul inspirației – ca sarea și piperul în bucate.

Există, firește, o problemă a selecției, totdeauna nevralgică. Criterii unanim acceptate țin, probabil, de domeniul utopiei. Poate numai prin comparație să se găsească, principial, un cântar funcțional. De pildă, acel Emilian Constantinescu, investit cam prea generos cu titlul de critic, autorul unei compilații sterile, vindicative, pe tema „anarhismului poetic”, înțelegând de-a valma și tare confuz avangardismul prin prisma preceptelor dragomiresciene, pare disproportionat avantajat tocmai fiindcă lipsește un Jacques Costin, în măsură să dea el imaginea adevărată a resurselor noastre moderniste. Când murea, la Paris, în 1972, lăsa în urma sa o singură carte tipărită, dar puzderie de colaborări prin reviste, cronici muzicale, printre altele (unul din primii comentatori ai lui Bartok la noi), un mănunchi de proze inedite în Fundațiile Regale, încât moștenirea lui e mult

mai bogată decât ar părea la întâia vedere. Costin făcea parte din aceeași generație cu Marcel Iancu, Vineu, Tzara, iviți toți pe un teren pregătit de predecesori merituoși, chiar dacă fără aura urmașilor. Contextul ne obligă să ne gândim la Th. Cornel (pe numele adevărat Toma Dimitriu, n. ian. 1873, Iași – m. 19 febr. 1911, București), uitat astăzi pe nedrept. Sfârșitul și începutul de secol îl găseau la Paris, unde s-a familiarizat cu tendințele inovatoare în creația literar-artistică. Împreună cu Stan Golestan făcea să apară, la 1901, „Revue franco-roumaine” iar în corespondențele trimise în țară, mai ales la „Adevărul”, vorbea publicului despre recentele izbânzii: Monet, Pissaro, Corot, Renoir, Rodin, operând astfel benefice deschideri de orizont. Într-un fel, poate fi socotit chiar precursor al actualului **Dicționar**; într-o formă extinsă asupra vieții sociale și politice, el a inițiat seria **Figurilor contemporane** (împreună cu elvețianul Marc A. Jeanjaquet), într-o ediție superb ilustrată cu fotografii document de epocă. Din păcate, o moarte timpurie a pus capăt carierei înainte de a-și demonstra întreaga măsură. Totuși, a rămas în memoria contemporanilor și Arghezi l-a ținut la mare cinste pentru mintea mobilă și condeiul ager. I-a fost, se vede, de rău augur, debutul la „Evenimentul” ieșean de pe vremuri, sub pseudonimul **Tristis**.

Fiindcă minuția este la mare cinste în **Dicționar**, după pilda marelui amator de astfel de „trufandale și mirodenii” livrești în persoana dirigitorului excavațiilor de arhive, ne facem o plăcută datorie să-i batem în strună și să-i supunem atenției, ici-colo, alte referințe. Pentru posteritatea mărunțului prozator Ion Adam, un emoționant gest de recunoaștere schița, la moartea sa, Emil Gârleanu: „I.A. a fost cel dintâi scriitor care a făcut să-mi încolțească în suflet nădejdea că poate, cândva, voi fi și eu...” (text reluat în vol. „Privești din țară”, 1915). O situație oarecum similară în cazul descălului de literatură N.I. Apostolescu: un elogiu mișcător îi aducea fostul său elev la liceul din Pitești, cunoscutul gazetar T. Teodorescu-Braniște („Adevărul”, 23 III 1930). Adausuri, completări, rectificări ar mai fi de semnalat la Aderca, la Bogdan Amaru, dar trecem la următoarea literă. Două omisiuni diminuează traiectoria unei extrem de profilice activități publicistice, în cazul lui Ion Biberi: cartea sa din 1937, „Etudes sur...” este rodul comentariilor inserate ani de zile în gazeta bucureșteană „Le Moment”, după cum interviurile din „Lumea de mâine” au apărut inițial în acel excelent săptămânal „Democrația” de sub direcția filosofului Anton Dimitriu. Câte o dată scrupulosul acesta al surselor poate părea deplasat, șicanator. Și totuși, sunt situații și situații. Bunăoară, romanul lui Ion Călugăru, „Copilăria unui netrebnic” este raportat la anul apariției în volum, 1936, adică după „Ultima noapte de dragoste...”, după „Patul lui Procust”, după Mircea Eliade, Holban și câți încă. În realitate, narațiunea apăruse în foiletoanele „Adevărului literar...” de la 1923. Lacune destule se găsesc, uneori, în fișele unor autori mai apropiați de vremea noastră, cum ar fi Eusebiu Camilar. Era, încă din 1931, redactor la „Țara fagilor”, mai târziu ajungea secretar de redacție la „Cetatea Moldovei” (1942-44), după ce trecuse și pe la „Iașul” (1939). Cu totul bizară este eliminarea dintre operele criticului Pompiliu Constantinescu a antologiei din Sainte-Beuve realizată în 1940, pe care o oferea cu deosebire celor mai tineri aspiranți la oficiul de judecători literari, ca model de demnitate, dincolo de iritări și apologii conjuncturale. E bine că am ajuns la Sainte-Beuve ca să încheiem cu amintirea elogiului adus criticii erudite, guvernată de gust, eficientă prin dreaptă judecată: „un binoclu, nu o vargă”.

Constantin Abăluță, pentru volumul «Aceleași nisipuri», Editura Cartea Românească

TA TWAM ASI

de ROXANA SORESCU

Desenele în peniță, în peniță muiată în tușuri suprarafinate, ale lui Constantin Abăluță au fost de la început egale doar cu ele însele, dincolo de mode și timp. Bun cunoscător al literaturii moderne, cu plăcerea de a se defini prin intertextualitate (dacă nu ar fi să amintim decât titlurile cu trimiteri precise **II erezii și Aerul, mod de folosință – La vie, mode d'emploi**), fără prejudecata separării poeticului de abstracțiunea filosofică sau de limbajul științific sărac în conotații, cu ochiul format în aprecierea distanțelor și a proporțiilor chiar atunci, sau mai ales atunci când e vorba de construcții miniaturale, acest poet discret și ferm este un rătăcit pe meleaguri dunărene din familia filosofului-pictor Hokusai. Meditațiile sale lirice din volumul **Aceleași nisipuri** (Cartea Românească, 1995) repun în discuție – a căta pară? – căile și modalitățile prin care omul se poate elibera de sine, se poate înstrăina proiectându-se în spațiul exterior, populat de obiecte în care se poate regăsi în forme mereu aceleași-dar-diversificate, sau se poate recupera contemplându-și existența ca pe o succesiune de gesturi înstrăinate de sine. Traducător de **limericka** și de poezie americană modernă, cu gustul absurdului privit ca firesc și al cotidianului ca întrupare a absurdului, Constantin Abăluță experimentează modalitățile de a muri în viață, autocontemplarea unui mort-viu. În forme complet deosebite de desfășurarea metaforică a maginarului eminescian, poetul modern și-ar putea lua ca motto: „...parc-am murit demult”.

Volumul său cel mai recent experimentează sentimentul vidului prin ieșirea din timp și răspândirea de sine în lucrurile care ajung să te conțină alienat. Descriptivismul, care fusese întotdeauna o caracteristică a gândirii poetului, conștient de mari zone de tăcere sugestivă, se notează după tiparele budismului zen situându-se într-o familie de spirite pentru care simultaneitatea, coexistența în timp și spațiu a obiectelor nu are nici o importanță. Discreția irească și simplitatea rafinată a expresiei scot poezia lui Constantin Abăluță din zona accesibilă nuțimilor grăbite și o situează într-un spațiu al tău, care comunică în aceeași măsură cu lumea

contemporană, dar și cu cea a arhetipurilor perene. Eterna reîntoarcere, forma cea mai populară de anulare a timpului istoric colectiv prin inserția enclavelor de timp psihic, mitic, sugerată de titlul culegerii. **Aceleași nisipuri**, ale aceleiași, veșnice clepsidre, își conține negația: a evada din forme anulează repetabilitatea, trecerea formelor. De unde căutarea echilibrului secret al formelor contrarii: „Toți sunt supărați pe mine că trăiesc/ mă privesc ironic și condescendent/ marea mă vrea cât mai repede o cochilie goală/ văzduhul mă dorește creangă ruptă și totuși/ există undeva o piatră îngropată în pământ/ care mă ține în viață cu invizibilitatea-i.” Sub limbajul abstract se ascunde una din modalitățile de a se aventura în necunoscutul care e spațiul lumii exterioare, anulându-te și salvându-te concomitent în obiecte, fără a te salva din mister: „Dimineața la micul dejun/ ce meridian trece prin ceașca mea de ceai/ ce imbold al spațiului/ mă livrează și mai mult existenței mele indefinite.../ Așa cum îți auzi câteodată sunetul intrinsec al urechii/ așa cum descoperi pe lucruri desenul nervilor tăi optici/ așa cum balistica trupului tău atinge uneori marea tăcere/ așa cum întrebând unde-i portul/ necunoscutul ți-a răspuns împungându-te c-un deget în piept...”

Dacă tiparul ideatic este peren, modalitatea de exprimare este modernă: o notare de gesturi cotidiene, fără prejudecăți în utilizarea limbajului științific, cu salt imperceptibil din real în posibil și din concret în imaginarul filosofic, din fizic în metafizic. Pe această tensiune creată spontan între vizibil și abstract, între lucru și esență, între eu-l biografic și eu-l ce participă la unicitatea spiritului universal mizează tensiunea lirică din poemele lui Constantin Abăluță. Pentru a o recepta este nevoie de suficiență culturală pentru a identifica al doilea pol spre care se îndreaptă curentul liric. Iată parabola orientală a omului-care-se-visează-fluture-care-se visează-om pusă sub semnul trecerii irecuperabile a timpului: „Zilele de naștere ale personalităților/ asemeni crăpăturilor care apar atât de fără veste pe ziduri/ încât te-ntrebi de nu cumva existau și-nainte/ măcar sub forma unui fir de păr pe pupilă/ dar pe omul obișnuit un lucru odată văzut încetează să-l

mai preocupe (cum altfel și-ar ține atenția trează pentru cele ce vin?) așa că o crăpătură pe-un zid nu-l impresionează mai mult/ decât fluturile ce decupează aerul în forme instantaneu irecuperabile”.

Muzicalitatea poemelor în vers alb din ciclul **Aceleași nisipuri** trebuie căutată mai ales în organizarea lor după regulile **Artei fugii**, în reluarea temelor cu variațiuni în cadrul aceluiași canon. Evadarea sinelui din ordinea temporală se conjugă cu evadarea sinelui din sine, prin dispersare în lumea materială. Simplificarea formelor până la a sugera esența obiectului, capacitatea de a plasa obiectul într-un spațiu al sugestiei, pe care și-l autocrează – procedeele artei orientale însușite de toată arta modernă îl apropie pe poetul contemporan de străvechiul haiku, până la densitatea căruia nu mai are mult drum de străbătut. „Pot să fiu acolo unde nu sunt: ca un scaun de lemn/ căruia i-au lăstărit picioarele./ Pricep orice dar rămân invizibil/ ca forma stalactitei în fiecare oarbă pictură./ Brusc îmi văd mâna: ochi și degete intră/ într-o relație cosmică/ și trupul meu e fără început și fără sfârșit.” Alteori descrierea se eliberează de meditația lirică și se limitează la forța de sugestie a juxtapunerii gesturilor, ca în autenticele haikuri: „Parcul rămas în același colț al orașului/ cărări simulate în plin soare/ taci în aceeași direcție cu iarba/ găsești o pietricică pe care o iei în palmă/ și-o duci un timp cu tine până o uiți/ undeva.” Situația tragică a celui ce nu se poate elibera complet de sine și care vede în gestul de identificare cu lumea unul de renunțare la personalitatea individuală – reacție specifică europeanului educat să se definească delimitându-se de univers și nu contopindu-se cu el – se regăsește într-un poem ce poartă titlul emblematic: „Nu vreau să fiu cel care nu sunt, dar nici cel care sunt”. Golirea de sine, situarea în marginea timpului fluid, poate fi resimțită de spiritul european ca o tragedie a alienării: „Mai trece o zi/ duc iar priza portabilă dintr-o cameră în alta/ schimb iarăși apa la florile din vază/ mă privesc în oglindă și nu văd nici un chip/ în plus atâta timp cât stau în fața ei/ oglinda devine opacă. Simt:/ chiar ziua care trece trece/ doar în apa vasei și-n curentul electric din priză/ pe mine ocolindu-mă.” Este aici tragedia omului contemporan care încearcă să realizeze fuziunea matricelor spirituale: cea de a exista concomitent în două situații resimțite drept alienante.

Toate volumele lui Constantin Abăluță au un rafinament al organizării ansamblului, pe care nici volumul acesta din urmă nu-l dezmente: poemele sunt aranjate de la liricul explicit spre liricul implicat în descriere, de la mediație spre sugestie, de la discursiv spre concentrat: „Aduceam apa/ de la mari depărtări/ eu/ nimeni/ soarele/ scobeia pădurile.” Până la regăsirea finală în spiritul universal: „În zori/ în clipa când ochii întâlnesc cerul/ omul e singur/ ca în clipa nașterii// tremurul/ luminii/ indică apartenența.”

Constantin Abăluță încearcă o experiență esențială: aceea a fuzionării între două tipuri de mentalitate, între două modalități poetice, între două moduri de a se situa în lume. Iar coexistența lor, în loc de a fi percepută ca supremă împlinire, este trăită ca alternativă tragică a substituirii modalităților de alienare.



constantin abăluță

17

Veninul a tot ce se poate întâmpla
a nu mai vrea să ai de-a face cu nimeni
să fii legat cu legături sentimental morale
să aduci **apa** lângă **fereastră** ca să le
compari transparența
să trimiți scrisori îngălbenite prin aerul
îngălbenit
câtre prietenii îngălbeniți în fundul zării
nu mai vrei să stai lângă cafeaua pe care
n-o bei
lângă zidul pe care nu-l poți dărâma
lângă ochiul pe care nu-l poți înlocui
refuzi să fluieri într-o peșteră nu vrei
ecou
n-ai nevoie de prelungirile milei ori
disperării
integritatea sigură a oaselor tale ți-

ajunge
surâsul tău către nimeni e-o oază
în care trăiești cu blândețe și perpetuă
îndepărtare

18

Iar cel ce vine și bate la ușă
firesc înfruntând treptele soneria cartea
de vizită
cel ce-și închipuie timpul de dincolo în
care se va integra
respirând pe negândite forma lucrurilor
din odaie
pentru că în locul unde zidul are câteva
scrijelituri
regăsești sensul celor ce-au trecut ca și
tine
privind făptuind și bucurându-se până
când și-au tocit unicitatea
adăugându-se transparenței neutre a
geamului care nu are nimic de privit

Cezar Baltag, pentru «Chemarea Numelui», Editura Eminescu, București

SIGILII ALE PREZENȚEI

de TATIANA RĂDULESCU

Simplitate, epurare, contur tensionat datorită expresivității intrinseci a ingambamentului. Oscilând între vers și vers și vers cu rezonanță folclorică (a se vedea *Monodiile*). Înainte de toate însă, confesiune despre ce este ființa poetului prin raportare la lume, la natură, la Dumnezeu. Un mare semn de întrebare suspendă asupra acestui discurs poetic, deoarece **numele** nu e încă aderent la o înțeles anume, ci plutește în derivă. El e căutat, e gânat, strigat într-o limbă cu inflexiuni care vine, dar și prin tăceri de Sibila.

O postură hamletiană adoptă Cezar Baltag, de sorginte romantică și totodată un teoretician care și-a construit o lume de noțiuni abstracte despre poezie.

Chemarea numelui – „floare absentă din toate buchetele“ – în cea mai pură accepție allarmăeană.

Nu însă ceea ce acoperă numele face obiectul analizei de față, ci ipostazele discursului liric al lui Cezar Baltag, poet ce se opune în actuala sa carte: „Cel mai tragic amoroc/ cu limba în flăcări/ într-o gură care nu deschide“ (*Stază*). Introspecție ca modalitate de existență a poeziei apare formulată printr-o rostire fluentă, în aparență simplă și invederând o acută predispoziție pentru teoretizare: „Și noi? Noi oare ce avem, desigur răspunsuri rătăcitoare/ ceva ce trebuie spus cu riscul/ unei sinucideri a răzului. Proiecția / unui răspuns care se destrăbează./ tăcerea devenită spațiu./ Răspunsul este deauna îndrăgostit de o astfel de întrebare“ (*Se aseamănă cu ecoul*).

Între cuvânt și tăcere, Cezar Baltag optează simbolic pentru aceasta din urmă, deoarece prezintă o virtualitate modelatoare și pentru că intensifică nevoia de inefabil, de esențial a întregii sale poezii: „un semn care exprimă altarul (s.n.) și misterul prezenței“. În perspectiva poeziei, cunoașterea se manifestă în forme și suporturi inedite, oferă șansa poeticității, căci: „Nu ochiul vede lucrurile,/ ci lucrurile văd/ răsunetul ochiului“ (*Tăcerea*). Pe de altă parte, între a crea și a visa, ființa poetului se mistuie când credit cuvântului, metaforei, stării de extaz, forței misterioase din lucruri. Nevoalată spirăția lui Cezar Baltag e aceea de a sparge convenția devenită poetică a **derizoriului** pentru a se instala într-o zonă a rostirii urale, pentru a regăsi cuvintele de temelie ale unui **lirism cu rădăcini orifice**: „Cuvântul care scoate/ din lumină cere/ părăsirea/ oricărei existenței/ el face din absența ta un legământ/ și în moarte/ o îndatorire tot atât de eternă/ ca înfrunzirea copacilor.“

Ce nume invocă autorul acestui volum? Propriul său nume, pierdut prin criza de identitate, numele lui Dumnezeu – însemn al misterului lumii, cale de izbăvire, stea a speranței? „Cuvintele s-ar stinge dacă-n rugă/ s-ar fi atrase de un punct de fugă,/ acolo în tăcere/ tăcerea arde/ și Dumnezeu în toate se împarte/ și ca într-o oglindă/ dincolo de lume/ el brusc își stinge ultimul său Nume“.

Sigiliu al Prezenței lui Dumnezeu în lume,

totodată semn al condiției umane, numele sacru e o cheazășie a reîntregirii noastre într-o entitate universală: „Orbim/ și facem calea înapoi/ și nu mai știm că l-am ascuns în noi“ (*Ocultare*).

Dialectica strigăt-tăcere implică numele – toate numele

cu care poetul convoacă prezența și a lui Dumnezeu, și a daimonului și a îngerului și a iubitei sale, pentru ca revelația neantului să suspende timpul.

Combustia înaltă la care arde poetul e pe măsura tensiunii disperate spre celălalt, permițând desfășurarea versului pe o traiectorie în zig-zag imprimată de ingambament: „Iată, se aprinde lumina/ la etajul disperării/ Ninsorea își reia dansul a ceea ce ar fi putut să fie/ ghemul nesfârșit al unei speranțe/ pierzându-se în amurg“ (*Ninsorea*).

Sensul acestei desfășurări presupune ca necesară o postură agonică, o dramă existențială ce se transfigurează prin vers. Paroxismul atins uneori în rostire de acest poet îi oferă șansa unei metafore rare precum: „... Iubito, când te îndepărtezi de pământ,/ două stele în cer se apropie țipând/ până la explozie/ una de alta“ (*Ca o pasăre*).

Partea cea mai substanțială și mai actuală a liricii lui Cezar Baltag sunt figurile arderii, ale focului, ceea ce oferă cheia sensibilității materiale a poetului ce reactualizează drama simbolică a lui Empedocle: „Apropierea zeiței/ se traduce prin flăcări: aruncă în foc măruntaiele Hecatei/ trecerea și **numele monstrului** (s.n.) pus să păzească/ o comoară divină“.

Conștiința textualizantă a autorului își asumă riscuri majore, trecând discursul teoretic prin flacăra extazului: „stratagemă narativă/ sau numai imaginea răsturnată a ei/ căderea în timp/ petrecută cu eoni înainte“ (*Stratagama narativă*).

Psaltic și cu simplitate, vocea poetului tinde să cuprindă făptura trăitoare a Dumnezeirii, invederând în expresie o feroare aspră: „În jarul/ și cenușa din cuvinte/ Mă-ngroapă, Doamne, să te pot aprinde“ (*Ocultare*).

În cazul de față trăirea mistică presupune tămăcirea mithosului în forma unei implicări a umanului în jertfa christică: „A fost cândva o poveste/ aproape tragică./ Dumnezeu se preda pe sine/ într-o poveste/ pentru ca omul să-și poată/ nega disperarea în golurile dintre stele/



în strigătul din depărtări“ (*Stratagama narativă*).

Deopotrivă instanță textualizantă, sacrul se anunță prin câte o pasăre măiastră ce măsoară prin cântec amplitudinea nașterii și a morții (v. *Pasărea*). Imaginile halucinante confirmă eficacitatea simplității în topică, în construcția frazei, aduc în focarul cuvântului o conștiință acută a sinelui în confruntare cu experiențe-limită: „O acvilă oarbă mă apucă în gheare/ duce sângele meu la marginea abisului/ și dispăre/ înainte de zori cu o oră/ înainte de timp cu o moarte“.

Când nu creează imagini cosmogonice (v. *Marea ca un faraon împietrit*), Cezar Baltag compune parabole (v. *Iertare*, *Stratagemă*, *Râu îngustat*) iar într-o poezie precum *Ca o pasăre* propune cititorului o emblemă heraldică, adevărată punere în abis: „Cineva cu un potir în mână/ îți dă să bei/ sângele unei mame pe care primul copil/ a costat-o mult/ Și numele lui era propriu-ți nume“.

Elegiac și meditativ în atitudine, acest autor construiește forma inefabilă a propriului său suflet prin captarea și direcționarea unor ecouri din lirica romantică și expresionistă. Fără a cita nume aici, invit cititorul să perceapă această confesiune așternută cu o caligrafie, pe cât de grațioasă, pe atât de incisivă: „În jurul ei (a inimii, n.n.)/ e atât de mare tristețe/ încât îngerii/ care nimeresc din greșeală/ în bătaia gândului/ simt abisul și cad înghețați“.

Regimul diafan al aerului și acela pasional al flăcării și-l dispută în mod egal pe Cezar Baltag, poet care înscrie în acest volum o dramă a purității explicată de el însuși prin „cezură între trup și spirit“: „Mi-e inima ca fluturile care vâslește/ orb mereu cu întoarsă intenție, cântându-și forma, nemaigăsind-o/ intrând în flacăra albastră ca în vis/ ori extaz/ se dizolvă în foc și dispăre/ o dată cu țipătul, nu leagă acest fapt de nimic/nici de propria ardere./ ajunge pe malul luminii fără să știe/ că a trecut de poarta în care e măsurat“ (*O vale înclină*).

În volumul *Scriitori români de azi* (1978), criticul Eugen Simion îl definea pe Cezar Baltag ca poet cerebral ce transmite prin factura ritualică a creațiilor sale, o confesiune solemnă. În concepția domniei sale, autor al unei poezii de concepție ca și A. Philippide sau I. Barbu, acest scriitor căruia teoretizarea nu i-a fost niciodată indiferentă, convertește noțiunea în mituri, parvenind în cele din urmă la edificarea unei mitologii lirice proprii.

Așadar, ceea ce am subliniat în articolul de față – ipostazele lirice ale lui Cezar Baltag – are în vedere îndeosebi desfășurarea ritualică a rostirii la acest autor, fapt argumentat prin versuri structurate prin mitul lui Orfeu.

În volumul său *Poezie și livresc* (1987) Al. Cistelean observă emergența unei „gravități dramatice, purtătoare a unui patos reflexiv (...) și a unei nostalgii a intelectului într-un discurs eufonic. Opțiunea simbolică pentru tăcere – observată de noi – e făcută sensibilă prin afirmația „spațiul de vibrație dintre cuvinte s-a mărit și adâncit“.

În finalul acestui articol dedicat poeziei de ultimă oră a lui Cezar Baltag, inserez un citat din cartea criticului susnumit, Al. Cistelean, cu gestul subscrierii la el: „În locul jerbei imagistice Cezar Baltag folosește cuvântul de plumb atras de gravitația din adânc a elegiei existențiale (...) **Spectrul barbian** (s.n.) care plutea pe deasupra poemei sale de tinerețe continuă s-o fertilizeze și la maturitate, deși prezența e mai voalată și retrasă spre profunzimile viziunii. Mai discretă sau nu, acțiunea sa continuă să fie eficace.“

Iustin Panța, pentru volumul «Familia și echilibrul instabil» Editura Arhipelag, Târgu-Mureș

O NUNTĂ GREA - CONTRACTUL MATRIMONIAL AL GENURILOR

de DAN-SILVIU BOERESCU

Iustin Panța s-a remarcat încă de la prima carte - *Obiecte mișcate* (Ed. Eminescu, 1991; premiul de debut al Uniunii Scriitorilor) - ca fiind un poet dualist, care îmbină programatic calmul aparent al reflecției detașate de mundan cu implicarea afectivă în secvențe ce refac, nu fără o anume dificultate empatică, mitul autobiografic: „orice ți-aș fi spus era același lucru, îmi pare rău pentru/ mine ori de câte ori aud că o femeie frumoasă e pe cale/ să întâlnească un bărbat, de fiecare dată când trec prin/ dreptul unei biserică, pe cealaltă parte a drumului trece/ o femeie superbă și nici măcar cuvintele nu ni se în-/ cleștează unul de altul“ (*Dacă se poate trăi la întâmplare*). Impresia se menține și după *Lucruri simple sau echilibrul instabil* (Biblioteca Euphorion, 1992), volum, totuși, mai jucat, dar și mai radical din punct de vedere teoretic, el stabilind deja, în datele sale esențiale, veritabilul „contract matrimonial“ de mai târziu dintre poezie și proză, în fond forme mentale destul de congruente ale unei aceleași „spuneri“ lirice. Ideea intersecției genurilor, a amestecului brownian al formelor po(i)etice, este dusă până la ultimele sale consecințe în *Familia și echilibrul indiferent* (Ed. Arhipelag, 1995), în care această luptă cu substrat amoros (în sens barthian) este asimilată, poate cam prea explicit, „luptei antice, pentru totdeauna, de neînălțurat, între bărbat și femeie, dispută care este însăși istoria omenirii, adică istoria unei priviri blânde și teribile îndreptate uneori de la el spre ea, alteori de la ea spre el“. Obsesivul sau/și din titlurile acestor volume este, de fapt, un și copulativ, care conduce la nașterea unor „prunci dolofani“, de inteligență, medie (moștenită pe linie paternă) și perfect impermeabili la ironie (genă lesne de identificat pe linie maternă). Părinți denaturați sau simplu cinism menit să mascheze o neîncredere funciară în șansele literaturii pe stil vechi? Greu de decis în ce măsură sarcasmul autorului nu maschează propria sa plictiseală în fața colii albe de hârtie, a cărei virginitate

contrafăcută (diferența specifică a genurilor joacă aici rolul unui himen extrem de elastic) - departe de a-i stârni duioșia - îi provoacă spasme ușor isterice, al căror nume pot fi pe rând gelozie, orgoliu, lașitate ori hibridii acestora. Văd în Iustin Panța un Miciurin post-modern, gata oricând să încrucieze poemul cu nuvela și fabula cu schița de situație, dublat de un voyeurist hermeneutic, care nu lipsește de la nici un topless al ideilor: „Obiectele, ca și locurile, sunt construite de noi. Nu te poți opune «alienării» sentimentale (spirituale) a omului. Fizicul nu poate înlocui metafizicul, așa cum verbul «a iubi» nu se poate conjuga la trecut nici verbul «a fi» nu se poate conjuga la trecut. Așa este corect în limba omenească. Altfel ești un analfabet. Desigur, teoria mea este absurdă într-o limbă doar civilizată și perfecționată, dar fără să-și păstreze valențele sensibilității omenești“. Cartea abundă în asemenea cugetări aflate la limita mereu alunecoasă dintre truism și revelație. Pedanteria expunerii scolastice este însă boicotată permanent de naturalitatea cu care sunt (juxta)pușe în pagină remarcile deduse din realitatea i-mediată, opunând absurdului tutelar extrem de fecundul kitsch sociocomunicațional: „M-a uimit întotdeauna atitudinea - cel puțin bizară, zic eu - a femeilor care, după căsătorie, adoră să le spui pe noul nume, acela al soțului. Să fie aceasta dovada dăruirii lor, a neputinței de a nu depinde de cineva, o recunoaștere a adevăratei lor meniri, de a fi doar atunci când aparțin bărbatului? - sau doar întâia lor trădare, trădarea numelui cu care s-au născut, numele părinților, la rândul lor trădați, și în felul acesta trădându-se pe ele însele?“. Asemenea accese de misoginism nu sunt deloc întâmplătoare. Extrapolate la nivelul teoriei genurilor, ele afirmă tocmai repulsia scriitorului față de **feminitatea** lașă a poeziei, care continuă, pervers, să-l seducă, dar pe care ar dori să (și-)o reprime. Sau măcar s-o aneantizeze, conferindu-i o altă dimensiune, a cărei respectabilitate s-o dea visatul abur de sacralitate:

„Există femei cu care poți ieși în lume, femei cu care trebuie să rămâi între pereți (cred că sunt singurele interesante): victima - victima? - Ana, femeia lui Manole este un exemplu de femeie cu care trebuie să rămâi între (întru) ziduri. Dar mai există femei cu care poți ieși în lume sau (cum ți-e voia) rămâne singur într-o cameră: cele mai mediocre. Aș fi vrut să spun: cele mediocre sau cele sublime; dar, în această variantă, atâta timp cât nu intervine mitul ori religiosul, sublimul nu este foarte straniu, ci și neconform“ (subl. mele, D.-S.B.). Dixit!



Acest efort continuu de reînnoiere a locului comun al reflexivității dă întreaga savoare a textelor lui Panța. Parafrazând titlul unui roman post-nouăzecist, **sufletelul Iustinului** tremură de dorința de a poseda și a fi posedat, însă nu se poate decide când și cu cine s-o facă (lecțiunea englezească nu-i deloc omofonă). El se află exact în situația studentei care, după un efort ipsaționar considerabil, s-a hotărât să-i ceară magistrului să officieze ritualul prin care poate accede în lumea senzuală a roabelor facilității. Numai că acesta, profesorul, „cu un picior în inteligență și unul în prostie“, a ajuns să „conducă lumea rătăcindu-se în frivolitate ori orgoliu“ și nu poate rezista tentației de a spune solemn, mai întâi, „Ooo, nu pot face asta cu o studentă!!!“. Evident, ulterior se răzgândește, o invită pe biata fată în apartamentul său, trece la fapte... numai că, stupoare, nu reușește să ducă la bun sfârșit acest proiect didactic. S-ar putea da vina pe elasticitatea blestematei membrane, tot așa cum s-ar putea invoca proverbiala lehamite ardelenescă. „Ioi!“ - va exclama discipola teribilului maestru, „înapoi la manoperă, înapoi la fantazare“. Sau, cu cuvintele lui Panța, „Experiența nu numai că eludează ignoranța, deci suferința, dar deseori o provoacă“. Ieșirea din acest impas n-o poate asigura decât recursul la mitologica figură, ușor fanată, androginului poetic, apt de a juca până la capăt toată comedia literaturii: „Autorul - nu îndrăznesc să spun poetul (...) - autorul acestor rânduri trebuie să știi că mai întâi de toate a dat viață unui puști, unui puradel, acum de câțiva anișori, a cărui îndeletnicire preferată este joaca nevinovată cu manuscrisele tatălui. Așa că, într-o bună zi, copilul a luat două manuscrise și le-a amestecat după cum i-a fost voia. (...) Editorul, necitind, firește, manuscrisul, l-a trimis la tipar, bazându-se pe un oarecare prestigiu și pe o și mai și mai oarecare omenie a autorului“. O, sfântă inocență a perversiunii! Nici călare - nici pe jos, nici goală - nici îmbrăcată... Tot fugind de poezie, Iustin Panța reușește, în final, să se apropie atât de mult de ea încât îi vine paradoxal de greu s-o mai recunoască în însăși concretețea ei camală. Ea, inocent de desfrânat de pură poezie, îl joacă, fără nici o ezitare, cum vrea ea. Îl pune să abjure, să-și repudieze tradiția culturală („exactitățile suav-dezabuzate ale lui Mircea Ivănescu“, zice impecabil Virgil Nemoianu) și să se nege cu o stranie fervoare, pentru ca, în cele urmă, să-i dăruiască nonșalant un costum de mire, fără să se mai obosească, în prealabil, să-i ceară mâna („istoria unei priviri teribil de blânde... de la ea spre el“). Și la nunta lor a căzut o carte... și-un premiu... Și să-i vedem la casa lor... și să-i vedem cu nepoțelii...

iustin panța

Cuplu

În seara asta am condus până acasă un bețiv, mi-am petrecut mâna după mijlocul lui sprijinindu-l, îmi povestea ceva despre o femeie - nu înțelegeam nimic, mă gândeam că ar trebui să bea niște lapte - laptele unei vite nesiluite de jug, unde să găsesc la ora aceea asemenea băutură? Trecătorii respectabili traversau, văzându-ne, pe celălalt trotuar, el tocmai spunea „După ce termina de mâncat împingea farfuria cu câțiva centimetri spre centrul mesei, asta însemna că participă la strângerea mesei, hm...“

Au trecut pe lângă noi doi îndrăgostiți, semănam foarte bine cu ei - noi înlănțuiți, ei înlănțuiți, erau afine cuplurile noastre, ca dovadă ei n-au traversat de cealaltă parte a străzii. S-ar fi dezzechilibrat, cu siguranță, fără sprijinul meu, mă gândeam - cum m-am dezzechilibrat și eu atunci când stăteam cu un picior pe scara trenului și cu celălalt pe peron și-i vorbeam, coerent, dar ea nu înțelegea, ca și mine acum, aproape nimic, deodată trenul s-a urnit și m-am dezzechilibrat, omul de lângă mine, de acum, spunea „Și atunci am dărmătat totul, masa, scaunele, paharele din vitrină, totul, și biserica de peste drum dacă mi-ar fi stat în cale“, dărmătam tot ce se impune dintre casele și crășmele noastre, mă gândeam.

Nicolae Popa, pentru volumul «Lunaticul opții scitice», Editura Cartier, Chișinău

CA UN SEMN DE CARTE

de DAN CRISTEA

Poetul basarabean Nicolae Popa, născut la 13 februarie 1959 în satul Buda, Călărași, este cu „Lunaticul nopții scitice“ (Editura Cartier, Chișinău, 1995) la al treilea volum de suri, după debutul cu „Timpul probabil“ și după zid pentru cometa Halley“ din 1987, volum miat cu Premiul Uniunii Tineretului din Ildova. A mai publicat, în 1991, un roman, Ibul de zahăr“.

Citindu-i poemele, mi-am pus firește atât blema limbajului poetic al tânărului autor cât și ebara dacă, luându-l drept exemplu, nu s-ar ea vorbi în genere de o tematică specifică ziei mai recente scrise în Basarabia. Cu alte te, dacă există la poet teme, altele, decât cele rdate aici de către colegii săi de generație și dul cum sunt acestea exprimate. De la început uie spus că Nicolae Popa scrie într-o foarte noasă limbă română a poeziei, evident trecută r Bacovia dar și prin Nichita Stănescu. notonia bacoviană, cu viziunea vieții care „este dizolvant puternic“ și unde imaginația și nu stența este pusă să restabilească într-un fel timentul realului, se poate citi astfel în versurile aătoare: „Nimic nou. Ridic ochii/ și n-am pe ce-pune privirea./ Mai simplu ar fi să mă odizolv/ însăși viața este un dizolvant puternic./ nic nou. Mă imaginez trăind/ pe fundalul unei ni reale/ și văd cum plutește o pasăre adevărată/ de adevărată încât aş putea face/ să i se imple ceva“ (p. 68). Un limbaj al tandreței, al iberanței, al proaspătului, atât pe planul vieții me, cât și pe acela al relației cu lucrurile, poate ice în memorie, pe de altă parte, tinerescul viu, ut prin retortele dorinței, din primele culegeri lui Nichita: „Se crapă de ziuă dinspre mnezeu./ Fraged văzduhul îți sfârtecă nările./ de-ți mâna, iubit-o./ și află umiditatea razei./ mădește-n auz primul ronțăit/ (floarea-soarelui tă lumina)/ și primul gângurit al soborului lubăria“.

Relația poetului cu „scrisul“, îndeajuns de

amplu explo- rată și comen- tată vorbește de asemenea de „modernitatea“ lui Nicolae Po- pa în ce pri- vește abordarea textului și a semnelor sale. Poetul are conș- tiința faptului că scrie o „poe- zie zisă livres- că“, o poezie ce are legătură cu bibliotecă și cartea, sau, în cuvintele sale, „ceva ce alear- gă să-și muște coada/ ceva de devine cerc închis/ de se înghite pe sine“ („Plasture III“, p. 35). Este deopotrivă un lucid, un cerebral, cu grijă pentru expresie. Puține regionalisme, dar și acestea folosite cu farmec, îi trădează locul de obârșie și cred că numai două verbe compuse (unul este în: „buzele-ți se rapid subțiază“) ar putea fi sancționate de normativitatea limbajului poetic contemporan. În rest, mai totul e spus armonios, cu simțul frazării și al proprietății discursului liric.

De altfel, din conștiința „livrescului“ Nicolae Popa face o temă a afirmării poeticii proprii, a situării sale oarecum „în răspăr“ față de modalități curente. Câteva poeme, în tonalitate sarcastică, ar putea fi puse în această privință sub semnul „Criticilor mei“ și adresa trebuie că vizează ținte directe. Pentru Nicolae Popa, un „autor mort“ ar fi astfel acela la care scrisul „se ascunde tot mai adânc în hârtie“. Dimpotrivă, a fi „viu“ în poezie înseamnă aici a întreține cu scrisul relații de pândă și așteptare, de veghe și contra-atac. Altfel spus,



liniștea, pasivitatea, automulțumirea, nu sunt stări sau medii prielnice poeziei. Scrisul e un risc asumat, asimilat, la Nicolae Popa, unei atitudini tinerești și nonconformiste, ca o „spărtură“ în plafonul norilor de ploaie: „Am să fac o spărtură în ploaia ce vine./ Voi sufla prin ea puful plopilor/ îl voi sufla îl voi aduce ca pe o fulgure/ la nesfârșire.../ Știu/ moartea ne disciplinează/ dar nu și în tinerețe“ („Spărtura“, p. 46).

Într-un alt poem, „Semn de carte“, poetul se imaginează drept o prezență „impură“ dar catalizatoare în mijlocul unor elemente altfel fără reacție. „Spiritul poetului e firul de platină“, spune T.S. Eliot în celebra sa analogie dintre poezie și reacția chimică prin care se produce acidul sulfuric. „Simpla prezență“ a poetului, afirmă, pe de altă parte, și Nicolae Popa, are rolul, precum o negație a negației, de a duce la o altă sinteză a lucrurilor: „Se va lăsa un fel de iarnă pufoasă/ un fel de cumsecădenie săcâitoare./ Voi sta între îngeri ca semnul de carte între foi/ vreau să zic între foile/ unei cărți trecute sub tăcere./ Voi fi pus să despart o puritate de altă puritate/ ceea ce nu se poate obține decât plasând/ între ele ceva impur – simpla mea prezență.// Presat acolo de împrejurări/ presat până la esență/ voi fi un adevărat blestem pe capul/ îngerului meu păzitor“ (p. 20).

Nici temele pe care le susține Nicolae Popa nu pot fi rupte de contextul („presat acolo de împrejurări“) în care trăiește poetul și vorbim mai ales de temele poetice și nu de cele biografice. Este vorba astfel de un loc fatidic pentru poezie: „În acest loc pitoresc am ucis/ o groază de poezii“ (p. 38). Ca la Bacovia așadar pitorescul ucide creația lirică. O „liniște veninoasă“, „sub steaua care presimte ceva“, o amortire ca de iarnă, cu consecințe diferite pentru „unii“ și „alții“, un timp acum „mai târziu ca oricând“, un „nămol diluvian“ în care se complac sărbătorește „frații întru înămolire“, o grea apăsare („e numai tavan peste tot“), „nimic nou“ sau „ceva situat între deschis și închis“, adică „întredeschisul“ sunt printre situațiile și atributele enumerate care caracterează acest loc primejdios unde lucrurile stagnează printre miasme și putrefacții. Nemulțumirea și spiritul critic acut față de real sunt înscrise, cu alte cuvinte, și în mesajul acestui „optzecist“ basarabean. Un sentiment de așteptare a la Godot se însoțește aici cu „mirosul otrăvitor de poezie nescrisă“. Spațiul insistent sugerat e acela al unei văi închise în sine, dincolo de care se ghicește sau se presimte dealul. În poemele monologice sau dialogice, Nicolae Popa se întreabă pe sine și stimulează deopotrivă pe alții să se întrebe. Sensul poemelor e adesea polemic, cu pronunțată notă satirică, deși autorul e un temperament tandru și nezmotos. Să ne amintim că poetul își propunea să „spargă“ ploaia ce vine suflând prin ea puful plopilor. Tandrețea însăși e văzută însă ca un soi de revenire din moarte, de recăștigare a chipului uman în doi, lăsând în urmă sânge și amintiri: „Numai noi doi vom cunoaște/ tandrețea/ vom ști ce înseamnă să treci/ cu o mână prin păr/ fără a-l năclăi de amintiri și de sânge“ (p. 45).

În esența lui, poetul, afirmă Nicolae Popa, ar trebui să fie un visător, un „lunatic al nopții scitice“, adorator al mirajelor selenare, al purităților și limpezimilor cristaline și nu mai puțin al femeii iubite. Vremea nu e prielnică însă pentru o asemenea postură „pe sub copacii amețiți de lună“. Și de aceea, vorbind cu sine, poetul își adresează îndemnul de a sta „neclintit/ în liniștea aceasta veninoasă/ sub steaua care presimte ceva“. Drumul său e încă un drum „în ceață“, unde „furat de cădere ca de-o oglindă/ lunec și cad și mă ridic/ cu propriu-mi chip în dinți“.

Nicolae Popa compune o convingătoare poezie de factură dramatică și scriind despre el nu mă îndoiesc că am comentat și ceva din ceea ce este propriu limbajului tinerei generații de poeți basarabeni.

nicolae popa

Traversarea gunoiștei

Un alt păcat de moarte e traversarea gunoiștei pe negândite. Tu la ce te gândești? Urmărești siluetele fumului

negre și vinete – animale ce pasc buruienile flăcărilor de pe jărătic adăpându-se din tot ce mocnește. Ți-i bine aici. Aștepți înălțarea. Desculț și distrat cauți stele în fum nici nu simți cum îți tai într-un ciob degetul mic al piciorului stâng. Sângele care apare ezită să se prelingă în pragul gunoiștei.

Ai în minte toți câinii orașului. Câți din ei au fost descărcați aici unii încă schelălăind abia scoși de sub roți? Te apleci și salvezi un caiet. Tu știi că orice hârtie poate ascunde

o faptă poetică.

Cauți febril în hârtiile-arzânde până-ți dai seama că degetul mic de la mâna ta stângă a fost încrestat de-un tăiș ruginit și nu țiți când vezi sângele

picurând peste sângele degetului mic de la picior.

Între rana de sus și rana de jos picăturile roșii alcătuiesc o membrană de purpură

o caldă aripă de liliac – aripă satanică.

Te acostează această aripă.

Încă nu știi ce vei face cu ea

ce vei face cu tine cel acostat.

Știi doar atât: traversarea gunoiștei e imposibilă

pentru câinii schilozi

pentru șoarecul zburător care își roade aripile

ca să poată intra într-o gaură

adânc în seninul pământului.

Alexandru Ecovoiu, pentru romanul «Saludos», Editura Est

ARTA DE A DISLOCA LOCALUL COMUN & COMUNITAR

de GEO VASILE

«Saludos» este a treia carte a lui Alexandru Ecovoiu, după „Fuga din Eden” și „Călătoria”, ambele apărute la Ed. Albatros în anii '80. Se dă ca iminentă apariția volumului **Stațiunea**, tipărit de aceeași casă editorială care a lansat romanul **Saludos**, singurul de noi citit. Și despre care am auzit numai lucruri bune și foarte bune. Cea mai mare surpriză ne-au procurat-o omogeneitatea stilistică a narațiunii, raportul ideal stabilit între **vocile** povestitorului și ascultătorului, frazarea gravă, dramatică, a relatărilor și confruntărilor. Totul într-un climat **credibil**, în primul rând prin autenticitatea perfecționistă și expresia elevat-analitică a personajelor atent supravegheate de autorul-regizor. Care, ca orice autor modern de roman, este implicit și personajul central al acestuia. Sau cel puțin în măsura în care reflexul cititorului îl confundă cu protagonistul, cu acest Sey Mondy, mărturisitor mondial, simbolică întruchipare a **călătoriei**, temă preferată a tuturor literaturilor lumii. Romanul sau topografia acestuia au fost concepute de autor cu ochii pe atlas, căci eroul acreditat ca globe-trotter, pare a fi acel **viajero inmovil**, călătorul neclintit ce-și provoacă aventuri geografice și existențiale, fără a se clinti dintr-un anume **centru**. Convenția literară propusă de autor este amendată de însuși personajul-ascultător, primul care se îndoiește de faptul că periplusul povestitorului ar fi avut efectiv loc, ceea ce nu înseamnă că ispită și fascinația narativă n-au făcut din el un captiv, un prizonier în oglindă, un martor uluit care abia va mai avea puterea să se detașeze de miraj, să discearnă între ficțiune și vocația lui Sey de a-și atribui o viață imaginară. Metafora ambiguității, temelia pe care se derulează povestirea din „Saludos”, sugerează însuși evantaiul semantic al călătoriei: desprinderea de un **centru** sau căutarea unui centru și deci o **aventură** spirituală; expresia dorinței de a căuta/găsi o altă identitate și chiar un tezaur. Care poate fi material, spiritual, adevărul și chiar moartea ca ultimă călătorie: „Dar fiecare kilometru al călătoriei mele, aproape fiecare pas, îmi rezerva ceea ce nici o carte nu poate cuprinde cu adevărat; umblând, urma să-mi formez o părere proprie asupra lumii, alta – eram convins – decât cea pe care, persuasiv, șapte-opt profesori de renume se străduiseră, ani de-a rândul, să mi-o vâre-n cap.” Așadar, o acreditare a experienței nemijlocite, a trăirii în direct a celor mai polarizate oferte, pare a fi mesajul. Și totuși aventurile lui Sey au un anume gust livresc și convențional, în ciuda faptului că unele pășanii și isprăvi îl propulsează în plin exotism, la limita dintre viață și moarte, în proximitatea revelației și inițierii.

Sey Mondy, cruciat al experiențelor imaginare

Ceea ce conferă cel mai mult **credibilitate** **Ultimului Pelerin** este puterea de a fi firesc în a confunda planul iluzoriu cu cel al realului, ca de pildă experiențele sale în jungla amazoniană, în pampa chiliană, în Australia, Tibet, Filipine, Kenya ș.a.m.d., povestite cu aerul rimbaldian al alesului mărturisitor: „Odată, când m-am îmbătat în cârciuma din Paramaribo (...)”. Aventuri irepetabile ce se oferă doar celor ce au curajul să-și recunoască eșecul „stării pe loc” și să-și învingă teama egolatră (aferentă unei existențe comunitare) de a fugi de sine, de un sine stătut și amputat de rețeaua de convenții contractuale. Cărora le este oricum preferabilă idila cu frumoasa și „multirasială” Anys, povestea lui Yanih, camerunezul albinos, experiența de la Lapidarium ș.a.m.d.

A fugi, a evada spre o libertate amprentată de risc, pare a fi comportamentul în care s-a perfecționat Sey Mondy, un fel de cruciat, pe cheltuială proprie, al experiențelor la antipozii: alături de mexicanul Don Almagro, vrăciul provocator de „adevăr”, de sora Marcella; sau în Sudan, în grota leului alb, apoi aventura australiană cu frumoasa Regine sau cea spaniolă, cu Lucia-Dolores. Stări de recăștigare a unui echilibru pierdut, de comunicare intensă cu Creația, de eliberare a unor semnificații pe care doar cuvântul **saludos** îl conține.

„Custodizarea” martorului

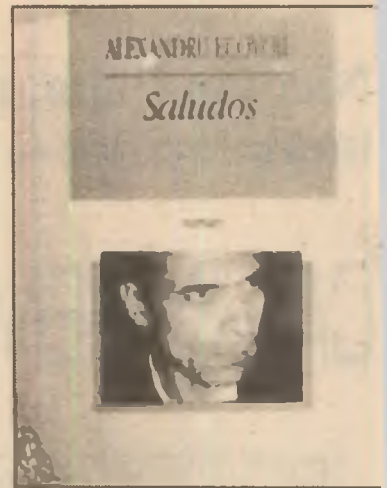
Recrutarea eroului nostru la Lapidarium, un fel de colonie penitenciară a **alesilor**, este un prilej pe care autorul și-l oferă pentru a face **credibil** unul din sutele de scenarii apocaliptice urzite de forțe oculte și evident dezaxate. Custodele este creierul-șef al bazei din Defileu și pregătește un fel de comando format din „scriitori”, meniți să izbăvească omenirea de produsele intelectuale tradiționale, de memoria sa de date artistice și filosofice: „Cititul e un drog. Cel mai periculos. Poezii! Romane! Sisteme filosofice! Cu ce drept o „elită” transferă toată angoasa ei unor populații întregi? Debusolând, uneori, generații de-a rândul! (...) Nu se urmărește instaurarea unei cenzuri infailibile, ci desființarea artistului! A cugetătorului! Planul era gândit pentru un mileniu! Trebuia dezintegrată – până la dispariție – ideea de artă! De cultură! Trebuia dovedită inutilitatea creatorului. Anularea gânditorului de către gânditor; un Comandament al Crimei intelectuale”. Aceste grozăvii programatice care au făcut și fac mulți discipoli în Europa și aiurea, sunt relatate de Sey, ca și

cum Custodele, promotorul lor, ar fi existat: „Dacă nu a existat până acum, va exista! Odată ce l-am găndit! Toți”. O profeție ce se va adevăra prin relansarea sfârșitului cărții și a martorului ascultător,

întors în țară. El se va rinoceriza subit, mai exact, se va **custodiza**, luând chipul masificat al povestitorului Sey: „Chiar și Sey-Magirus nefiind decât o umbră – va fi după chipul și asemănarea MEA! Simt în mine ceva demiurgic. Voi fi Custodele! Măine pornesc spre Defileu!” Sey murise, aruncat din elicopter de oamenii Custodelui. Locul său va fi luat de Martor și de Urmăritor, deveniți una și aceeași ființă o dată cu căderea lui Sey, cel mai înalt stâlp de tensiune imaginară a cărții.

O febră de origine borgesiană

Saludos este o narațiune alegorică ce proclamă frumusețea spirituală a aventurii; limpezimea sthendaliană a expunerii și decupajului nu contravine unor supralicitări senzaționale ale relatării. Care nu decade niciodată în facilitatea detaliilor hiperrealiste, sau în oroarea unor fiziologii satanice, absolut redundante, dar care fac casă bună cu produsul comercial, imediat vandabil. Alexandru Ecovoiu nu face memorial de călătorie, cu atât mai puțin propagandă turistică, eroul său Sey Mondy fiind la urma urmelor un modernissim globe-trotter metafizic. Asemeni protagonistului din **Moartea lângă cer** de Ben Corlaci. Sau unor personaje „fără busolă” din proza lui Ștefan Bănuțescu, A. Robbe-Grillet, Sorin Titel. O febră de origine borgesiană adie în lunga măturie a Povestitorului, de unde și impresia de stranieitate **cosmopolită** a narațiunii. Dar nu în desueta accepție umanistă de utopie a unei societăți universale și reconcil alcătuită din „cetățeni ai lumii”, ci în conotațiile ei de exil, diaspora, străbateră, smulgere, eliberare. Exact contrarul unei **cosmopolitici**. Pentru Sey lumea nu este o **natură** căreia ar trebui să-i aparții și nici un orizont care ar mărgini un traseu, ci o geo-grafie flexibilă și neîncetat dilatată, traversată, bulversată. În privința politicii, (capitolul **Lapidarium**), aceeași experiență o arată ca pe un scenariu trucat, ucigaș, o perversiune instituită ale cărei excese și fanatisme au nevoie de locuri, situații și programe precise și controlabile. **Cosmopolitul** Sey nu se află, prin definiție, **nicăieri**, el este un relief al fugii și al plecării; el ia act, pe parcursul lor zigzagat, de tendințele, aberațiile și veleitățile geopolitice ale unor grupuri ce nu-i pot subordona voința, și nici libertatea de gândire și mișcare. Pot însă să-l lichideze fizic. Sey Mondy nu se află niciodată la **locul său**, fiind perceput ca un etern **dislocat**. Este o adevărată artă de a persevera ca dușman neînduplecat al locului comun. Altfel spus: nici o rasă, nici o obârșie, nici familie, nici filiație, nici „matcă”, nici loc. În compensație: toate rasele, toate obârșiile, toate filiațiile, toate locurile în același timp. Risipire în ubicuitate. În eclipsa de sine. La vârful a ceea ce fuge, se dizolvă, se absoarbe. Sau în rețeaua încălțată a mesajelor neconținute ce brăzdează spațiul, dăruind planetei plasa sa invizibilă și satelizată de informații și imagini interferente și convergente, sub blazonul mirei miraculoase cunoscute sub numele de **SALUDOS**.



Marius Tupan, pentru volumul „Rezervația de lux“, Fundația Luceafărul

INVITAȚIE LA UN PURGĂTORIU DE LUX

de RADU CERNĂTESCU

Într-o lume în care acuitatea spiritului pentru simboluri e tot mai mult anihilată de ofensiva materialității, prozatorul Marius nu continuă să își expună increderea sa în enigmatismul și perenitatea unor simboluri, fundamentele pe care umanitatea însăși s-a cat. Impresionanta sinteză de elemente mitice și nare ce potențează și structurează polisemic ecronica romanțelor sale – sinteză receptată doar „fertilă ambiguitate“ de o critică de întâmpinare onată pe palierele exterioare ale parabolei și ale alegoriei socio-politice – ascunde însă în eranele cele mai profunde de un demers perator de „sfinte și străvechi“ (Goethe) oluri mito- și misterio-sofice. Ele generează și ilează în romanele lui Marius Tupan o iporalitate în care dimensiunea fantastică a șiunii absoarbe intenționat localizările iciste, făcând loc preocupării aproape exclusive ru interioară plecare a eroilor săi în „călătoria spre Sine“, călătoria imaginară cea mai astică și mai reală dintre toate.

Continuând această perspectivă, ultimul său an, *Rezervația de lux*, devine exemplara onstrație a unui parcurs inițiativ ce iterează în le esențiale ceea ce din timpuri străvechi erele transformării îi propuneau și ofereau utului: „detașarea de un psihism colectiv cvasialic, care nu e altceva decât o simplă pluralitate“ (p. 8). Și să observăm dintru-nceput insistența cu autorul ne (prop)une nu doar în abisal, ci și în ul exoteric, această dimensiune inițiativă. fel, într-un mod suficient de explicit, Radu ce, eroul din *Rezervația de lux* „era supus unei eri“ (p. 94), el fiind „ales pentru a cerceta terele pământului“ (p. 80). În plus, el va accede „lăcașul nemuririi“ (p. 15), locul elevației *altatio*) și renașterii sale (*resuscitatio*), ca la un de *uterus*. Reamintindu-ne prin aceasta un loc un tuturor sistemelor inițiatice care conotau erma misterelor cu funcționalitatea unei *matrix*: iteva clipe Radu Șarpe crezu că se reîntoarce în tecul matern, apăsător din toate părțile, gata să se ce. Urlă cât îl ținu gura, dar în acel vaic n-avea n să-și mai audă propria voce. Simți dureri în pt, pe spate, în creștet, pe tot corpul, și-atunci va că era îngropat de viu“ (p. 8).

Ca în orice parcurs gnoseologic, eroul are și aici adjuvant, o „călăuză“: „i se dăduse lumina (...) convins că la capătul drumului său se afla ceea descoperise mai întâi cu mințea în anii de trudă și omnii. Cineva se îndurase și de el. Nu-i pomeni nele, de teamă să nu-l trădeze, dar folosi un lativ neutru, *Călăuza*, aceea care a deschis țile multor căutători de himere“ (p. 7). „Himera“ eologului Radu Șarpe, „arca celui de-al doilea op“, ca o altă „arcă a salvării“, e tot un simbol urând aici speranța ciclicității nu doar a istoriei, și a evoluției conștiinței individuale, care ar mai ea astfel spera în demersurile ei de identificare arhetipul divin al inițiatului, cu Salvatorul enirii. De altfel, „Salvatorul“ va fi, în final (v. p. 3), apelativul acestui erou menit „să salveze reaga rezervație“ (p. 94), o rezervație ce iterează nivel microcosmic întreaga omenire.

Universul acesta ucronic, în care se făptuiește rna întoarcere către Sine a eroului, primește și el notații simbolice. Respectiva „depresiune“ ramontană, o *terra incognita* pe mapamondul nii reale, comunică prin intertextualitate cu alea“ în care se organizează Antepurgatoriul

dantesc, în care exegeza vedea „valea plângerii“ din *Psalmul* 84. Iar dacă în „valea“ dantescă se ajungea „prin tainițe de beci“ (*Purg.* VIII, 58), în romanul lui Marius Tupan subteranele devin o a d e v ă r a t ă „modă în toată împărăția“ (p. 1 2 5) . „Prezentul, dar mai ales viitorul – subliniază prozatorul – se hotărau acum sub pământ, în subteranele căruia despoții luminați căutau revelația“ (p. 88).

Tema Purgatoriului, pe care Platon îl vedea ca pe o „planetă spiritală“ numită Antichtona (Antipământ), e un *topos* cu largi aderențe în tradiția inițiativă occidentală. Aici, într-o *interpretatio hermetica*, sufletul trebuia să treacă o probă a focului, pentru ca „spălat de toate maculele interne, să nu mai ofere nici-o priză torentului nașterilor“. El putea opta acum între o glorioasă *coniunctio* cu Binele Suprem în „citadela solară“ și o nouă cădere pe pământ (cf. Guaita, *Le serpent de la Genèse*, II, p. 662).

Acestei alegeri (*ascensus/ descensus*), la urma urmelor o opțiune morală, majoritatea „rezerviștilor“ îi vor prefera alunecarea în condiția subumană a damnatului perpetuu: „coborau unul după altul, înspre acea condiție precară și pușini mai aveau puterea să se oprească lunecușului“ (p. 201). La un pol opus, caracterizat de „energia supraomenească, revolta surdă și râvna de a se comporta egal cu sine“ (p. 137), Radu Șarpe, „cel ales“ să i se verifice în încercări extreme *constantia in adversis* (statornicia), va fi în cele din urmă singurul vector ascensor în această lume de sfârșit de umanitate ce își așteaptă izbăvitoarea Apocalipsă: „Plutea ca un puf de păpădie, ca o pană de porumbel și se temea chiar că numai o pală de vânt îl va smulge din rezervație și-l va depune sus, tot mai sus, pe vârful muntelui sau dincolo de el, unde, probabil, o altă rezervație îl așteaptă pentru sacrificiu“ (p. 233).

Dacă la Dante, din Purgatoriu „nu ies decât cei care/ cutează să privească-n urma lor“ (*Purg.* IX, 130-131), adică cei a căror identitate fundamentală – spune exegeza – rămâne fidelă spiritului tradiției, și aici, doar „cine s-a obișnuit să citească în trecut, va pătrunde puțin câte puțin și-n cămările viitorului“ (p. 237). Consecvent acestui principiu inițiativ, al „morților care poruncesc celor vii“, prozatorul face din „arheologul Radu Șarpe“ – pe care oameni și locuri din Urșă Mare, satul său natal, îl însoțesc vorbindu-i într-un limbaj al armoniei arheale – un destin orientat exemplar înspre Steaua Polară a Tradiției. Satul românesc și valențele lui perene intervin, ca pentru a ne convinge de un credo asumat, și la nivelul scriitorului, care localizează și nuanțează în termenii cosmologiei populare



Rezervația, această ucronic asimilabilă, o repetăm. Purgatoriului: „ne găsim deja – spune «rezerviștilor» Liță Piagu – între lumea albă și lumea neagră.

– În tărâmul celălalt, îl completează Șarpe, unde putem căpăta însușiri și dintr-o parte și din alta“ (p. 219).

În cosmologia populară românească, „tărâmul celălalt“ e *toposul* încercărilor inițiatice, un tărâm al ființelor demonice (întrupare a potențelor negative latente în om) pe care doar eroul solar sau semizeii (nivelele superlative ale existenței umane) le pot învinge și se mai pot întoarce. Numai aici *ascensus ad superos* (în „lumea albă“) și *descensus ad inferos* (spre „lumea neagră“) pot deveni sinonimii, urcarea omului către Dumnezeu fiind, în ultimă instanță, condiționată în nesfârșitul orgoliu uman de coborârea divinului înspre om. Și fiindcă existența extremelor include și o unire a lor, precum în Purgatoriul dantesc, unde alături de însușirile bune stau ca în oglindă cele opozitive, și pe „tărâmul celălalt“ din romanul lui Marius Tupan, extremele își dau mâna pentru ca „nimic să nu pară stabil și definitiv aici“ (p. 243). Disimulate una în alta, calea albă a lui *mysterium bonum* din ocultism, și calea neagră (*mysterium iniquitatis*) vor rămâne astfel doar o problemă de opțiune individuală.

Cu aceste conotații, vom înțelege de ce, în cazul *Rezervației de lux*, întregul univers nu e decât o concentrare de forțe opozitive. Un exemplu concludent fiind și cazul nelipsitului adjuvant feminin: „o ființă angelică și demoniacă în același timp, aruncată în depresiunea lor numai pentru a le demonstra încă o dată că lumea e cum ț-i-o închipui și nu cum ț-i se arată“ (p. 81).

Acest laitmotiv al romanului, localizabil în R. Vulcănescu, *Mitologie română*, p. 453: „Lumea asta-i cum o vezi/ Cealaltă cum o crezi/ Lumea asta nu-i așa/ Cealaltă-i altceva“, este menit să aducă în discuție pe lângă o justificare a scriitorului, liberul arbitru ca pe o posibilă cauzalitate a tuturor avatarurilor umane.

Pe tărâmul în care *coincidentia oppositorum* este o legitate ordonatoare, Radu Șarpe trebuia să aibă și el un dublet opozitiv și nefast. Acesta este fratele său vitreg, Arghir Șarpe, care are o „răceală de reptilă autentică“ (p. 118). În acest mod, lupta cu Sinele capătă pentru erou și o proiecție exterioară, socială și, nu la urmă, politică. În planul conotațiilor, cei doi refac un consacrat simbol al unității contrariilor din hermetism: șarpele alb și șarpele negru din caduceul lui Hermes, sau cei doi șerpi care se mușcă de coadă (în viziunea prozatorului: „fratele își urmărește fratele“ – p. 139) din celebra arcană a forțelor opozitive vizibile și în mirificul joc al culorilor din *cauda pavonis*.

Să amintim în acest context că, în mistica lui Böhme, șarpele e stadiul sufletului încă neluminat de Aurora gnozei, dar plasat în potențialitatea Cunoașterii. Cu alte cuvinte, ar fi asemeni lui Radu Șarpe, „cel viu încă, dar care se încurcă de muribundul din sine“ (cf. p. 237).

La desăvârșirea lui Radu Șarpe, la eliberarea Sinelui său, contribuie asemeni conștiinței divine din poemul dantesc, o autohtonă Beatrice, numită aici Aneta (de la gr. *ana*, în sus), „care-i dezvăluie o parte din taină“ (p. 134) și care îl va duce „de mână ca pe un orb“ (p. 87). Ea este *anima mundi* a lui Dante sau Aurora mistică a textelor hermetice, care *horridas nostrae mentis purga tenebras atque ascende lumen sensibus* (purifică spiritul nostru de tenebrele înfiorătoare și ne aprinde o lumină simțurilor). La fel de neîntâmplător, eliberarea, renaștere a lui Radu Șarpe, fermentul *Rezervației*, are loc în proximitatea ideatică și temporală a „săptămânii patimilor“ (titlul părții a doua). Arhetipul primului inițiat funcționând și aici ca o paradigmă modelatoare pentru succesiunea tuturor generațiilor de izbăviți/ inițiați ce recunosc că „numai salvându-i pe alții te poți salva pe tine“ (p. 98).

Departate de a epuiza totalitatea simbolurilor incifrate în acest veritabil roman „cu cheie“, ne vom limita aici încercarea hermeneutică, nu înainte de a întreba, retoric, desigur, pe cei care cred, sau doar afirmă (*horribiles dictus*) că „stratagemele scrisului pe dedesubt“ sunt „de acum (sic) uzate moral“, și că „vor trebui abandonate în muzeul literaturii“. El bine, atunci ce va mai rămâne din marca, adevărata noastră literatură?

Zigu Ornea, pentru volumul „Anii treizeci. Extrema dreaptă românească”, Editura Fundației Culturale Române

UN STUDIU INCITANT

de ALEXANDRU SPĂNU

Ultimul studiu al dlui. Z. Ornea este merit, prin chiar titlul lui, să stârnească interes și pasiuni majore. **Anii treizeci** se concentrează asupra celei mai tulburate perioade din ideologia, politica și cultura României, dominate autoritar de mișcarea de extremă dreaptă. Ni se pune la dispoziție o amplă radiografie, în care sunt evitate (cu câteva excepții) atât scuzele, cât și acuzațiile; autorul lasă documentele să vorbească, limitându-și la minimum comentariul personal, rostul său fiind mai degrabă cel de ordonator al extraselor din revistele și ziarele vremii, din cărți, din jurnale intime sau din corespondențe. Este o istorie a momentului văzută mai ales prin personalități, structura – osmotică – a cărții disecând punerea sub acuzare, în acele vremi, a democrației și a raționalismului, apoi reaua interpretare dată românismului și autohtonismului, cristalizarea „noii generații” (a acelei „extraordinare generații”, ale cărei personalități „s-au îndreptat pe calea pe care ei o considerau utilă, necesară și înnoitoare”, pg. 19); după o convingătoare depistare a germenilor politici ai extremei drepte, este întreprinsă o amplă analiză a fenomenului legionar, analiză diacronică și sincronică în același timp; două capitole distincte sunt rezervate problemei evreiești și raportului dintre ideologiile totalitare și literatură.

În întregul ei, lucrarea este onestă. Democrat convins (poate că nu greșesc bănuindu-l pe dl. Ornea de simpatii pentru un original liberalism de stânga), autorul se situează decis pe o poziție ideologică antitotalitară, de la înălțimea căreia reușește deslușiri echilibrate, restabilește adevăruri; pe alocuri, însă, se ivesc unele concluzii și verdicte discutabile, asupra cărora să dori să mă opresc puțin.

Domnul Z. Ornea repune adevărul în drepturile sale legitime. În primul rând, este vorba despre fenomenul extremismului văzut în sens larg, privit ca rezultatul direct al unui proces de frustrare, mai precis – faptul a fost deja remarcat – al unei desincronizări economice și culturale. De aici rezultă o forțare a sincronizării „nu prin grăbirea procesului de asimilare a modelului median, verificat în zonele lui de aplicare și justificat rațional prin reușită, ci prin generalizarea în forță a modelului opus, prin absolutizarea acestuia” (Toma Roman, în *România literară*, nr. 17/1995). S-ar trage concluzia că între extremismul de a dreapta și cel de stânga nu există deosebiri, dl. Z. Ornea dovedindu-se partizanul acestei idei. În mare, lucrul este adevărat, dar, analizând mai atent ambele extreme, apar diferențieri, evidente nu atât în relația fascism-comunism, cât în cealaltă, legionarism-comunism (să ne gândim doar la respectarea proprietății individuale, la apărarea valorilor religioase, enumerarea poate continua, făcând obiectul unei analize aparte, larg detaliată). Diferențierea pare a fi recunoscută, involuntar, și de dl. Z. Ornea; acesta recunoaște că o serie de principii destul de corecte ale legionarismului au fost deturnate, apoi există deja o serie de documente (neincluse

în **Anii Treizeci**) din care reiese limpede implicarea (prin infiltrare) în Legiune a N.K.V.D.-ului, forțarea legionarilor spre crime care, cu tot izul lor de răzbunare, rămân patibulare. Departe de mine a mă erija în apărător al unei mișcări pe care istoria a retezat-o cu brutalitate, dar – întru respectarea integrală a adevărului – se impun nuanțări nu chiar atât de insignifiante cum ar putea apărea într-o optică superficială ori tendențioasă. Și ca să revenim la izvoarele extremismului, nu cred că doar frustrarea este singurul motor; la nivel larg contextual da, însă sorgintea extremismelor trebuie căutată și în datele psihotemperamentale native ale individului, te naști cu înclinații extremiste după cum te naști, să spunem, coleric sau... brunet. Aici intervine rolul inhibitor sau stimulator al contextului social, context care, prin anii treizeci, favoriza excesele nocive.

În legătură cu acest context, dl. Z. Ornea demonstrează rolul nefast deținut de românism și autohtonism, ambele noțiuni stimabile, dar deturnate și ele de la sensul inițial prin radicalizare (orice ideologie radicalizată devine periculoasă, procesul s-a făcut simțit și în domeniul religios). Fundamentele ideologice ale românismului și autohtonismului au fost sămănătorismul și gândirismul (ideologie de coloratură estetică), și acestea denaturate, interpretate retrograd; Pompiliu Constantinescu atrăgea atenția asupra faptului că „sămănătorismul e atitudinea estetică cea mai legată de spiritul rasei (...); el este o categorie a sensibilității noastre literare, ajunsă la expresie în configurația unor componente prea simple”. Din păcate, aservit politicului, sămănătorismul a ajuns să se confunde cu o formulă mecanică, antiestetică, așezată abuziv într-o justificare unui purism etnic cu rezultate catastrofale. Lucrurile au fost și mai grave în privința gândirismului; uitând voit că nu intuiția mistică reprezintă amprenta psihologiei etnice românești, gândirii târzii au recurs la un retorism cumva mistificator, încercând să transforme o noțiune anexă (ortodoxismul) în coordonată specifică sufletului nostru național. În fapt, una dintre țintele predilecte ale extremei drepte românești aliniată sub flamura ortodoxismului dorit fundamentalist au reprezentat-o evreii.

Iarăși obiectiv, dl. Z. Ornea subliniază că ar fi abuziv să se așeze semnul egalității depline între legionarism și antisemitism, cu toate că accente stridente de antisemitism (din fericire, păstrate mai mult în limitele retorismului!) au existat din belșug. Cercetătorul operează distincția între antisemitismul funciar și cel fundamentalist. Nu este rostul rândurilor de față să se oprească apăsător asupra unei atitudini inacceptabile *ab ovo*, de apariția și perpetuarea căreia se face vinovată nu doar partea anti, dar sesizează distincția operată de dl. Z. Ornea, ea putând contribui la o mai chibzuită apreciere a fenomenului. Legat de delicata chestiune, voi zăbovi puțin asupra atitudinii lui Nae Ionescu. În lucrare, este evocată mult controversata prefață a Profesorului la romanul lui M. Sebastian, aceasta fiind recomandată ca o mostră de

antisemitism. Ei bine, cu riscul de a fi socotit la rândul mi antisemit, socotesc celebra prefață lipsită, în esență, de orice urmă de antisemitism. Nae Ionescu discută **drama universală a evreului** (de care, în nici un caz, nu se face vinovați românii!), el nu regionalizează;

el nu vituperează, dimpotrivă, printre rânduri se poate simți compasiune. Nae Ionescu nu-și afirmă ritos vreo opinie antisemită, ci, pur și simplu, constată un fenomen întristător. (*Mutatis mutandis*, dacă D. Drăghicescu a disecat cu luciditate severă carențele psihologice ale românilor, poate el fi catalogat drept antiromân? Mira-m-aș...)

Și, pentru că am atins sensibilul sol al literaturii, câteva observații pe marginea capitolului final al cărții, **Ideologiile totalitare și literatura**. Extrasele oferite de către dl. Z. Ornea consternează; ideologiile legionari săriseră bine peste cal, se mersese într-atât de departe cu „purismul” ideologic, încât până și cârticica **Pentru legionari** fusese socotită o mostră de... literatură autentică. (Fenomenul se va repeta sub comuniști.) Dezgustă „teoretizările” suburbane ale unor Traian Brăileanu, Stere Mihalexe, Barbu Slușanschi, Puiu Gârcineanu, Victor Vojen ș.a., dar, la urma urmei, aceștia nu au fost scriitorii. Nedumeresc, în schimb, atitudinile unor scriitori autentici, precum Radu Gyr, Ernest Bernea, Vintilă Horia, Horia Stamatu ș.a. Nedumerire parțială însă; în primul rând, motivația naționalistă a atitudinii celor enumerați nu poate și nu trebuie să fie respinsă **de plano** (naționalismul rezonabil – ferit de excese xenofobe, dar nu indiferent la atacuri perverse – , ca ferment al creației, nu trebuie ținut la stâlpul infamiei; l-am pângărit pe Eminescu însuși și asta nu ni s-ar ierta!). Trebuie veștejită doar maniera exclusivistă, limitativă în special, aservită politic în care a fost **propovăduită** respectiva noțiune. În fond, aici lucrurile se impun a fi judecate prin prisma raportului peren-conjunctural. În al doilea rând, să nu uităm că opiniile (politice sau de politică literară) ale scriitorului emană din și sub imperiul emoționalului, lirismului (în sens larg), de cele mai multe ori creația propriu-zisă intrând în conflict deschis cu vreo opinie teoretică ocazională (cel mai elocvent caz mi se pare a fi Mircea Eliade). În ceea ce privește discrepanța dintre declarații și fapte, să nu ne prefacem a uita că sub ministeriatul lui Radu Gyr a luat ființă Teatrul evreiesc din România. *Érgo*...

Mi-am exprimat câteva opinii (ar mai fi multe de spus, printre care și nedreapta incriminare a lui Antonescu, ale cărui merite întru salvarea a mii de vieți evreiești au fost recunoscute de minți oneste ale sionismului, dar...), opinii care vin în contradicție cu unele fragmente dintr-o lucrare fundamentală și incitantă. Subiectul tratat de către dl. Z. Ornea este, în sine, atât incendiar, cât și extrem de dificil, imposibil de „rezolvat” dintr-un singur unghi de vedere. Totuși, **Anii treizeci** restabilește adevărul într-o proporție impresionantă; studiul îl recomandă pe dl. Z. Ornea ca pe o autoritate critică de necontestat, asta și pentru că – folosesc una dintre concluziile lovinesciene – „autoritatea critică nu iese decât din obiectivitate”.

Z. ORNEA

ANII TREIZECI
Extrema dreaptă
românească

Cornel Ungureanu, pentru volumul «Mircea Eliade și literatura exilului», Editura Viitorul Românesc

SILOGISMELE EXILULUI

de CARMEN – LIGIA RĂDULESCU

Carte terminată în 1993 și apărută în 1995, *Mircea Eliade și literatura exilului*, semnată de Cornel Ungureanu (Editura Viitorul Românesc) se află, după cum mărturisește autorul, în așteptarea unui moment de liniștire a titelurilor care să permită adăugiri și rectificări ieșite sub starea de urgență a momentului.

Punctul de pornire al eseului care lasă impresia de fragmentarism bine concertat este încercarea de a pune deoparte unele întrebări, prezentă insistent din 1990: a existat în ultimele decenii o cultură războinică? Întrebarea și-o pune intelectualul român să se îndoaie de toți și de toate, aflat periodic în început de lume din care i se pare normal să ăsească „zidul neisprăvit”. Și când intelectualul se neșterse I.P. Culiuanu sau C-tin-Virgil Gheorghiu, rită încercat un răspuns, ceea ce și face Cornel Ungureanu amintindu-și mai întâi, malițios, de cei mai seamă scriitori antisemiți care sunt evrei, de cei mai ortanți scriitori antiamericani care nu aparțin pagandei sovietice, ci sunt chiar americani și încă tre cei studiați în manualele școlare sau de cea mai gantă contestare a spiritului francez aparținând mai marilor scriitori francezi moderni. Răspunsul une în cauză toată „paradigma lui anti-” care buie completă cu alte sensuri. „Ne definim, noi ine, prin ceea ce ne contestă: prin negația noastră. ntem (și) ceea ce nu suntem (...) atunci când tura română e contestată cu vehemență din iriorul ei, ea este în măsură să-și asigure anticorpii: orii ei care să se manifeste în numele unui absolut negativității” (pp. 9-10).

„Terapia negației” ca remediu al maladiei nplexe a exilului a fost aleasă de cei a căror uctură sufletească o permitea: în primul rând, Emil ran care își sprijină izbucnirile antiromânești pe un tiumanism consecvent, Eugen Ionescu care onologhează mereu sub zodia lui NU oferind ectacole ale negației” și C-tin-Virgil Gheorghiu e trăiește cu teribila bănuială că el este cel mai portant scriitor al ultimilor patru decenii.

Cea de-a doua cale de a învinge exilul, pentru n iitor, exilatul ontologic prin excelență, ar fi itoarcerea acasă” printr-o reconstruire cu sens uperator și utopic a unui univers paradisiac în care e plasată o țară imaginară, leagăn al tuturor forțelor nefice ale lumii. Întreg sistemul de gândire al lui ircea Eliade este construit pe această „întoarcere”, a cum imaginarul lui Vintilă Horia se rdamentează pe „regăsire”. „A RUINA UTOPIA, a onstituit Utopia. Literatura exilului este literatura onstrucției Utopiei, în măsura în care ea va păstra, în cele mai de seamă nume ale ei bucuria de a releva nii că acolo, în Est, cea mai de seamă cetate aginară a lumii, Utopia, se relevă a fi cea mai nistră iluzie.” (pag. 13)

Raportarea la utopie nu definește numai literatura ilului: și în țară scriitorii încifrează sub diferite aști același proces al pierderii iluziei, al damnării, al ului „neantului valah”, fără să dispară definitiv edința în miracolul utopic, prezentă mai ales la xilații interni” (L. Blaga, C. Noica, V. Voiculescu). oate acestea se petreceau în paralel cu literatura stivist a regimului, cu falsele ierarhii impuse de terea politică.

Concepută în două secțiuni, cartea lui Cornel ungureanu gravitează de fapt în jurul aceluiași autor, ircea Eliade, fără să cadă nici un moment în ăcatul hagiografiei”. De altfel, autorul mărturisește nu fi unul dintre faniți lui Eliade și tonul cu care orbește despre viața și cărțile lui păstrează un firesc reabil. Prin alunecare de la o secțiune la cealaltă, tă un „portret” brodat din luminile spiritului și din mbrele contingentului: „Omul care niciodată n-a ut să conducă o mașină, să fotografieze, care, în

momentul când ajunge în Statele Unite vorbește engleza cu o anumită dificultate și e înțeles cu dificultate de studenții lui, (...) care nu știa să dactilografieze o pagină (...) se va regăsi mereu într-un Ev Mediu al Bibliotecii, al cărților, al savanților itineranți. Și dacă va rata mereu inițierea nu va înceta să caute ecurile vieții sale adânci pretutindeni. Fără excepții, fără exclusivisme, ca un adevărat călugăr itinerant: în timp și spațiu.” (pag. 66 și 167).

Eliade, omul care prin vocația constructivă și prin ritmul de lucru, comparabil doar cu cel al lui N. Iorga, a fost reperul celei mai fecunde generații a culturii române, generație caracterizată succint de Mircea Vulcănescu prin „autenticitate”, „spiritualism”, „voința de a fi așa cum ești”, „nevoia de absolut”, pesimism, disperare, agonie, sete de cultură, tragism și criză, Eliade a depus mărturie prin dascălii săi, prin colegii și prietenii și apoi prin discipoli, pentru idealurile ei, nevoite să suporte „teroarea istoriei”.

Cornel Ungureanu propune o complexă perspectivă asupra generației lui Eliade, pornind de la momentul istoric al Marii Uniri ce impune o „nouă geografie spirituală” României și imprimă nu numai stricta condiționare a fenomenului cultural dar și imperativul urgenței: totul trebuia făcut repede, începând cu reorganizarea instituțiilor și terminând cu opera individuală.

Într-un moment în care teama de eroare și, implicit, de eșec putea să frâneze multe dintre elanurile creatoare, și-a făcut apariția Nae Ionescu, profesorul, mentorul întregii generații, „gânditor în mișcare”, devenit „antimodelul exemplar” pentru discipolii cu care colaborează printr-un fel de osmoză intelectuală fără să emită pretenții de proprietar asupra ideilor sale. Considerându-l drept „cel mai ilustru pierzător din toată istoria culturii noastre”, „culpabilul perfect”, „om-spectacol”, „filosof al cotidianului”, autorul îi aproximează destinul de om împărțit între Tradiție (teolog și nu antisemit!) și „spectacolul inteligenței care, în cazul său, se desfășoară prin „nestatornicia întru cotidian”, nonplenitudine ca ideal suprem totul urgentat de o acută criză de timp. Extrem de lucid, crezând în puterea magică a gândirii sale, capabil (după cum își amintea Emil Cioran) să susțină un curs despre angelologic și, în același timp, să hotărască dacă va primi sau nu funcția de prefect, Nae Ionescu lansează uneori proiecte ce ispitesc în jurul Utopiei. De la el să se fi transmis discipolilor gustul planurilor grandioase, ispita negației, vocația eșecului, preferința pentru expresivitatea golurilor și puterea de a stimula creativitatea? În schimbul atâtor daruri, oferite printr-o originală metodă pedagogică, discipolii se solidarizează cu ideile, și, câteodată, cu opțiunile politice ale Profesorului, amestecându-și biografiile și proiectele culturale cu ale sale...

Generația '27 este curturată în continuare prin reprezentanții ei de notorietate, Eliade, Cioran, Ionescu, așezați sub semnul puterii de autodevorare, sugerată și de motto-ul eseului: „Sfânt trup și hrană sieși...” Solidari în viață și, uneori, în operă, ei rămân



uniți și în posteritate de conștiința că în exil trebuie continuat fenomenul cultural românesc autentic.

Considerațiile asupra lui Eliade deși par calme și detașate, făcând uz de o erudiție moderată, îmbinând reconstituiri biografice cu fulgurante opinii despre prozele mai puțin comentate (*Lumina ce se stinge*, *Întoarcerea din Rai*, *Noaptea de Sânziene*) nu sunt tocmai inocente: treptat se conturează o polemică, deocamdată fără obiect precizat, un fel de profilaxie a unei boli ce s-ar putea numi încercare de demitizare. Cornel Ungureanu accentuează discret asupra faptului că Eliade a făcut în proza de tinerete (*Huliganii*) o experiență de ordin inferior, a „trupului de jos”, în numele unui Antimodel pe care l-a proclamat ca atare. Acuzăția de a fi fost nazist este anulată prin explicarea poziției de antienglez datorată violențelor văzute în India. Cărților scrise în exil li se descoperă o funcție recuperatorie: regăsirea spațiului pierdut, uneori prădat de timpul său. O „biografie esențială”, cea pe care Eliade ar fi vrut să o scrie independent de documentele care fac deliciul istoricilor literari, acea biografie pe care doar ne-a sugerat-o în prozele sale și care ascultă de o ordine universală se profilează dintr-un roman considerat aproape de eșec, *Noaptea de Sânziene*. Pentru Eliade, „autodistrugere” nu înseamnă o experiență a „materiei moarte” ci o recuperare a unității interioare.

Emil Cioran apare și el în această carte, în ipostaze inedite: ca „ultimul mare scriitor al Imperiului agonice, ca un îndrăgostit mizantrop care își întemeiază negativismul pe nostalgia unei iubiri totale, ca un însetat de demiurgie pentru care ura se despletește devenind iubire și ură. Cioran a trăit pentru o bucată de timp în Utopia (până la *Tratat de descompunere* – 1949) și apoi s-a lăsat alungat în numele unei lucidități care îl avertizase că umanismul tradițional ieșise din luptă și începea faimoasa perioadă a antiliteraturii și a antifilosofiei.

Eugen Ionescu, complăcându-se la rândul său într-o negație spectaculoasă, generată de exasperarea, cinismul, erudiția, luciditatea și inocența generației sale, pare ieșit dintre zidurile Utopiei și ajuns într-o lume care și-a pierdut toate sensurile și nu se mai poate purifica decât prin moarte. Pentru că n-a fost profund atins de mizantropie și autodevorându-se nu și-a anulat credința în adevărurile religioase, E. Ionescu i se alătură lui Eliade în visul despre recunoașterea Sacralului.

Cea de-a doua secțiune a cărții *Mircea Eliade și literatura exilului*, intitulată *Conexiuni inverse*, reprezintă o schimbare de tonalitate: sunt pagini pentru un eventual dosar Mircea Eliade, răspunsuri pentru cei care răstălmăcesc mesajele omului de știință sau ale scriitorului. Pentru că Eliade însuși, veritabil mistagog, a lăsat să sporească din neînțelegeri, chiar infime, edificiul mitic ce-l însoțește, trebuie din când în când sistematizat răspunsul pe care, poate, și l-ar fi dorit chiar cei care formulează obiectiile. Cu argumente de toate categoriile, de la document până la speculație, Cornel Ungureanu amendează prompt elanurile distructive ale unor Mihail Sebastian, Virgil Nemoianu, Norman Manea. Demersul său este acum tensionat-polemic, pe alocuri necruțător, oricum ingenios și fundamental dar, dincolo de vehemență se simte o adâncă amărăciune în fața discrepanței dintre perenitatea mesajului unui înțelept care respiră pe înaltele reliefuri spirituale și efemerul unei coborâri în imediat pe panta unor acuzații injuste și contradictorii. Ridicolul însoțește mereu transformarea luptei politice în sfera spiritului.

Admițând că Renașterea națională de la 1918 și-a avut excesele ei și că, poate, creativitatea eruptivă a implicat și răul, Cornel Ungureanu avertizează că procesul culpabilizării cu orice preț a lui Eliade este o parte din marea vină europeană, reală sau inventată. „Valorificat în țara lui de origine, tratat cu suspiciune de (unii dintre) americanii care au nevoie de o emblemă a Holocaustului, abandonat de spiritele religioase și anatemitizat de o stângă convulsivă, Mircea Eliade va alimenta, în anii ce vin, un șir de neînțelegeri pe care această carte vrea să le preîntâmpine.” (pag. 179)

Mircea Eliade și literatura exilului, carte a urgenței dar și a așezării în matcă a marilor valori, leagă judecățile critice în silogisme și raționamente asupra unui destin literar, a unei literaturi și a unei culturi, aspirând cu îndreptățire la ceea ce C. Noica numea cultura de performanță.

O DUMINICĂ



Președintele Uniunii Scriitorilor mulțumește Băncii Comerciale Române S.A. pentru aportul la sponsorizarea premiilor. Distinsa doamnă Aurora Stancu (director adjunct) are toate motivele să fie încântată



Alexandru Istrate, directorul Uniunii Scriitorilor, privește înapoi cu satisfacție: și-a realizat toate profețiile financiare



Nicolae Popa

Joi, 6 iunie 1996, au fost decernate la „Casa Monteoru” Premiile Uniunii Scriitorilor din România pentru anul 1995. Întâlnirea creatorilor cu presa și inimoșii sponsori s-a desfășurat într-o atmosferă caldă, elegantă, festivă. Laurențiu Ulici, președintele prestigioasei Uniuni, a subliniat, într-un scurt cuvânt introductiv, importanța și renumele acestor distincții care sporesc automat numărul de cititori dar și necesitatea și ambiția ca ele să devină, așa cum recomandă tradiția, o instituție. Acest lucru nu este, însă, posibil – a afirmat domnia sa – fără un solid sprijin financiar. De astă dată, chiar și în condițiile unei precare legi a sponsorizării, valoarea actului artistic a găsit înțelegerea unor susținători de marcă precum: Banca Comercială Română, Banca Română de Dezvoltare și Banca „Ion Țiriac”. Decernatul acestora s-a condus după ideea „Creați și noi vă vom sprijini”, așa cum a promis și pentru viitor dna Aurora Stancu reprezentanta B.C.R. președintele juriului, într-o intervenție remarcabilă a amintit cuvintele atât de actuale ale lui Mircea Eliade care spun că scriitorului nu are de ce să-i fie rușine de meseria, de talentul sau de geniul lui, el nefiind, așa cum ar putea părea astăzi, nici parazit, nici tolerat. Tot domnia sa a mărturisit că munca de jurizare a fost, dincolo de marea responsabilitate și bucurie, aceea de a ști că poți face câțiva oameni fericiți.

Tot dl. Laurențiu Ulici a făcut publică

hotărârea Comitetului Director al U.S. de a transforma Premiul „Opera Omnia în Premiul Național de Literatură. Acesta i-a fost acordat scriitorului Gellu Naum, propus de altfel și pentru Premiul Nobel pentru literatură, care și-a exprimat emoția și bucuria pentru recunoașterea târzie, dar binevenită ce i-a fost arătată.

O altă distincție de seamă, Premiul „Opera Magna” a fost oferită Dicționarului Scriitorilor Români (lit. A-C) apărut la Ed. Fundației Cult. Rom. și coordonat de Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu.

În numele tuturor autorilor premiați a mulțumit și, printr-o formulare hâtră, Mircea Ivănescu a spus că anul viitor așteaptă un premiu și pentru poezie.

În cele ce urmează consemnăm câteva opinii ale unora dintre autorii premiați precum și membri ai juriului sau personalități prezente la această manifestare.

Constantin Abăluță

Acest volum al meu reprezintă sfârșitul unei serii. După 1990 am scris oarecum altfel și cred că în acest fel închei, în mod fericit, o anumită parte a carierei mele. Faptul că juriul a observat, poate, greutatea acestuia de finalizare a unei etape – mă măgulește.

Observ o deschidere față de valorile care, fără să fi fost chiar ocolite, erau oarecum marginalizate. Ca să folosesc o metaforă, am impresia că, odată cu căderea Zidului Berlinului, a căzut și zidul unei anume opacități critice, dealtfel firești altădată, când asupra sa plana o amenințare difuză.

Radu F. Alexandru

Orice premiu înseamnă o confirmare de care toți avem nevoie. Chiar în orgoliul nostru cel mai afișat există acel semn de întrebare care ne face să încercăm să înțelegem dacă am reușit sau nu. De aceea orice recunoaștere publică e un motiv de bucurie care te face să pășești mai departe cu sentimentul că ceea ce ai realizat a fost bine.

Pentru mine există însă o particularitate și ea ține de experiența (politică) pe care o traversez acum. Nevoia de a mă regăsi (nu ambiția, nu dorința) în acest carusel este aceea care m-a așezat din nou, cu severitate, la masa de scris. Astfel s-a născut această piesă, ce reprezintă transcrierea literar – dramatică a unei realități pe care o trăiesc. Sigur că puțința de a fi chiar în miezul lucrului, am plătit-o scump.



Alături de Gellu Naum, Ion Mircea, Laurențiu Ulici și Dan Cristea, președintele juriului

LITERATURII

Cezar Baltag

Nu este întâiul premiu pe care-l obțin dar este primul care mi se acordă după 1990 de către U.S. Înseamnă foarte mult pentru că este oferit.

Vorbind în general despre premii pot spune că ele sunt o dovadă clară că nu e vorba despre o criză de creație așa cum s-a spus la un moment dat, ci despre una de susținere a culturii. Iată că aceste evenimente ne dau speranță. Criza a privit, se pare, receptarea și evaluarea, dar iarăși, premiile și jurizarea de față ne dau nădejdi pentru o corectă evaluare.

Augustin Frățilă

Acest premiu este cel mai important lucru ce mi s-a întâmplat în viață. Cred că atunci când breasla artistică (scriitoricească în cazul nostru) te onorează cu asemenea distincție, deja îi aparții și trebuie să devii responsabil față de ea. Nu cred că există vreun artist care să fi putut crea rămânând invalidat de propria sa breaslă.

Jean Grossu

Vă fac o mărturisire: M-am angajat să traduc toată opera lui Kundera. Am fost acum premiat pentru vol. al III-lea. (Mi s-a mai întâmplat acest lucru și acum patru ani pentru cel dintâi...). Mă gândeam să-mi iau adio cu ultimul volum, intitulat „Valsul de adio”. Nu de la opera lui Kundera, ci de la profesia de traducător. Voiam să-i pun punct. Iată, însă, că evenimentele vin peste mine. De asemenea, dna. Denisa Comănescu, redactorul șef al Editurii, insistă să continui această muncă și, probabil, că asta se va și întâmpla.

Zigu Ornea

Cartea aceasta am vrut s-o scriu de fapt în anii '80 în prelungirea alteia care examina fizionomia vieții literare a anilor '20. Nu s-a putut scrie din cauza cenzurii, așa că în '90 am reluat vechile fișe demonstrându-se caduce, toată munca. Lectura tuturor ziarelor și revistelor împreună cu elaborarea cărții mi-au luat vreo trei ani. A apărut în 1995. Sigur că mă bucură faptul că a fost bine receptată de critică – cu unele firești opinii negative. Eu văd în această festivitate de premiere a producției literare de anul trecut o dovadă că U.S. este o instituție validă, chiar dinamică.

Marian Papahagi

Când am început lucrul la **Dicționar** nu ne-amândit, firește, la premii. De fapt această lucrare a mai fost remarcată de revista „Flacăra”, de Saloanele de Carte de la Cluj și Oradea. Acesta este, însă, premiul nostru cel mai important și, așa spune, cel mai dătător de speranță, fiind acordat de însăși breasla scriitorilor. Fără să urmărim în mod special un premiu sau alte recunoașteri, ne bucurăm atunci când ele sosesc. Cred că pot vorbi și în numele prof. Zăciu, al colegului Aurel Sasu și al tuturor celor care au scris această carte (sunt 60 de autori care, mai mult sau mai puțin, au contribuit la alcătuirea ei). De aceea această distincție reprezintă în primul rând un semn de solidaritate din partea scriitorilor ce sunt, într-o formă sau alta, reflectați în volum.

Ion Mircea

În ciuda aparențelor, Premiile U.S. nu sunt veritabila duminică a literaturii, însă o anunță, o prevestesc. Ele sunt dalele drumului către o adevărată sărbătoare a literaturii române, dale indispensabile unei bune receptări a creației literare.

De această dată, se pare că principiul cooperării dintre instituția noastră și sponsori a funcționat foarte bine. Băncile mari din București au înțeles că aici „se coace” ceva, iar cărțile o mărturisesc. Unii profețeau un deșert în sertarele scriitorilor români după '89. Nu sunt goale aceste sertare și mai cu seamă izvorul creației n-a secat.

Am avut onoare să fac parte dintr-un juriu alcătuit din scriitori pe care-i stimez, oameni ce

caracter, oameni ce nu fac compromisuri cu mediocritatea. Totuși, nu întotdeauna, rezultatul unui juriu reflectă opțiunea personală a fiecărui membru al său. Premiile trebuie judecate prin prisma receptării democratice a unei producții literare. La numărătoarea voturilor acești scriitori au ieșit învingători și nu alții poate la fel de buni, poate la fel de îndreptățiți să obțină distincții.

Eduard Huidan

În acest an a fost o alegere bogată și nu cred că atât de grea ca altă dată, pentru că s-au publicat cărți bune. Eu personal mă bucur că, în calitate de președinte-director gen. al „Gazetei de Transilvania”, ce a dat anul trecut „Marele Premiu” scriitorului Marius Tupan, primește o confirmare la nivelul cel mai înalt.

Iosif Naghiu

Premiile de dramaturgie sunt, pentru mine, oarecum surprinzătoare, deoarece nu știam că piesa lui Răzvan Petrescu și mai ales cea a lui Radu F. Alexandru au apărut în volum. M-am bucurat, însă și cred că U.S. se gândește să mai întinerească „plutonul” acesta destul de subțiat al dramaturgilor români. Eu m-am așteptat de fapt, ca bătrânele „tunuri” – ca să-i numesc astfel pe Dan Tărchilă și Paul Ioachim – să fie premiate. În acest an juriul a votat pentru generația nouă iar eu personal nu pot decât să mă bucur și să sper că nici ceilalți dramaturgi nu vor renunța la competiție.

Magdalena Boiangiu

E bine că dramaturgia este considerată un gen literar în rând cu celelalte și că se dovedește a avea și performanțe echivalente. După ce acest domeniu al U.S. s-a „materializat” în buzunarul autorilor, urmează adevărata materializare a unui text dramatic care este, de fapt, spectacolul. Probabil că teatrele vor trebui să facă efortul necesar, cu sau fără sponsori, cum s-or pricepe, pentru ca piesele să poată fi văzute pe scenă și să poată într-adevăr spune „cu gura plină” Da, ele și-au meritat premiile pe deplin!

Nicolae Prelipceanu

Premiile au fost bine date și cred că anul acesta ele au reprezentat o bucurie în plus fiindcă sunt substanțiale din punct de vedere material. Cum scriitorii nu prea iau bani pe cărți, își pot acoperi astfel cheltuielile făcute; e paradoxal dar un autor atunci când îi apare o carte, e nevoit să cumpere numeroase exemplare pentru presă, pentru prieteni... E bine că de astă dată suma e chiar semnificativă; aceasta cred că e cel mai important aspect, mai mult decât autoritatea (pe care o câștiga și altfel) sau decât recunoașterea.

Mădălina Tulinescu și Marinela Țepuș

Nicolae Coande



Augustin Frățilă



Nicolae Coande



De la stânga la dreapta: Constantin Abăluță, Aurel Sasu și Marian Papahagi

Dan Laurențiu, pentru volumul «Privirea lui Orfeu. Jurnal metafizic», Editura Enciclopedică, București

ÎN «LABIRINTUL» IDEILOR ȘI AL CUVINTELOR

de EUGENIA-TUDOR ANTON

În camera sa tapetată cu plută, care-l izola de restul lumii, Marcel Proust aducea o lume întreagă, diversă, gălăgioasă sau tăcută, misterioasă și ciudată sau nu, o lume, vie, fremătătoare. Poetului Dan Laurențiu, în postură de eseist îi place să se închipuie stând și meditănd la umbra unui arbore („pom al vieții și al cunoașterii“) într-o grădină edenică (în care încearcă să re-într-o; el nu pare a fi înconjurat de iarbă, flori, fluturi, păsări etc, ci sufocat de un zid de cărți vechi (sau mai noi) de filozofie, de literatură, îngropat într-un noian de mituri, hărțuit de teorii și de idei, de simboluri pe care încearcă a le înțelege, a le re-tălmăci, a le interpreta din punctul de vedere al poetului, supus ori terorizat de cuvinte; când primit în casa cuvintelor, când rătăcitor prin labirintul cuvintelor, divagând elegant și prudent, cu „mansuetudine“, pe diferite cărări cunoscute dar mereu interpretabile, citind și recitind, citând (mai rar), îndoiindu-se de tot și de toate. Dar nu chiar de tot, fiindcă Dan Laurențiu, poetul și eseistul crede în puterea artei, îngrozit, totuși, de vremelnicia ei, terorizat, ca alăția poeziei de TIMP („ucigașul timp“) de crepuscul (amurg), teroare care duce la frica firească de Thanatos,

neînțelesul final al bieteii noastre durate mărginită de omenesc, în ciuda efortului supraviețuirii prin ARTĂ.

Dan Laurențiu este un eseist a cărui erudiție irumpe nestăpănit și obsedant, în teoretizări îmbălbăzite de frisonul sincerității, însă, uneori, amețit de preaplina informației.

Deși, înconjurat de cărți, poetul vrea să trăiască, mai exact își impune o robinsonadă voluptoasă dar și dureroasă – mușcat de teorii și idei specifice omului și artei plecând din vechimea greacă, romană, dar și din modernitatea secolului nostru.

Aceste eseuri metafizice, înmănușiate într-un elegant volum apărut la Editura Enciclopedică (1995) vădesc preocuparea poetului pentru aproape tot ceea ce poate interesa pe homo aestheticus, pe artistul (în speță poetul) în cazna sa, dramatică adesea, cu textul, prin îmbălbăzirea cuvântului, prin captarea lui din labirintul cuvintelor, sintagmă revenind obsedant și vrând a exprima adevărul despre artă și artist, despre efortul necesar al dissocierii ce trebuie făcută între scriitor și scrisul său – văzut ca o eliberare. Ocazie cu care Dan Laurențiu protestează împotriva „abuzului de

biografism în exegeza operei“, pornind de la Proust, Virginia Woolf, T.S. Eliot, dar și aducând ca argument în sprijinul afirmațiilor sale pe Eminescu: „Faptul că poetul, de cele mai multe ori, nu suportă amestecul, până la un punct impudic, al celor două euri



ale sale – unul exterior, perisabil, neesențial, și altul interior, autentic, proiectat în eternitatea operei sale“ –, îl găsim invocată și de Eminescu pe un ton sarcastic în Scrisoarea I: «Astfel încăput pe mâna a oricărui, te va drege./ Rele-orică zice că sunt toate câte nu vor înțelege.../ Dar afară de acestea, vor căta vieții tale/ Să-i găsească pête multe, răutăți și mici scandale –/ Astea toate te apropie de dânsii... Nu lumina/ Ce în lume-ai revărsat, ci păcatele și vina,/ Oboseala, slăbiciunea, toate relele ce sunt/ Într-un mod fatal legate de o mână de pământ/ Toate micile mizerii unui suflet chinuit/ Mult mai mult îl va atrage decât tot ce ai gândit». Aceste versuri rezumă abstract același protest împotriva abuzului de biografism în exegeza operei, inconfortul natural al artistului de a fi privit printr-un ochian de care el s-a eliberat și de care, în măsură, se simte deja străin“.

Comentariile – multe – despre relația biografie – operă, nu convin, desigur, istoricilor literari, dar trebuie să mărturisesc că împărtășesc întru totul ideea eseistului că arta este un act eliberator „o sfășiere care eliberează“ cum scrie undeva Dan Laurențiu, și că ficțiunea este o treaptă nouă, străină aproape, în opera de artă (în scris). Despre mitul orfic, revenind obsesiv în comentariul elegant și pasionant în eseurile din această carte, despre obsesia „labirintului“, despre viață și moarte, despre eliberarea omului prin artă, despre devenirea miturilor și despre opresiunea timpului ucigaș despre abolirea timpului nu pe o perioadă limitată, determinată de sensori supuși îmbătrânirii și deci dispariției, ci o desființare a lui prin contopirea subiectului contemplației, cu obiectul ei...; despre „toate îndoielele și iluziile (care) ce privesc doar pe tine ca homo aestheticus“, despre „Sacrificiu (care) stă la temelia oricărui act omenesc menit, proiectat să se sustragă vremelniciei, efemerului...“ deci și la temelia actului artistic: „...arta de a scrie nu este numai arta de a iubi dar și aceea de a muri. moartea ca dăruire, înstrăinare totală a ființei în altceva, în altcineva, ars scribendi îți apare așadar, ca o treaptă, ca o tranziție și ca un mesager, în căutarea unei „finalități transcendente, suficiente sieși“, arta ca expresie a purității și a sacrului – despre acestea și încă despre altele eseistul Dan Laurențiu – dublat de poetul care nu numai filosofează, se întrebă rătăcind prin clar-obscurul lirismului discret dar dens, cu reflexe blânde sau smerite în fața necunoscutului, dar prezentei, misterioasei Divinități: „... stau adăpostit, pitit, fericit în interiorul sacrului, scrie Dan Laurențiu, ca într-o cută a timpului, adică în afara timpului.“

Eseurile din acest jurnal metafizic – inegale – căci unele prea încărcate de erudiție, suferă de obositoare lungimi supraornate baroc (aș spune se adresează unei anumite categorii de cititori Sunt scrise pentru o elită intelectuală care desigur, va recepta cum se cuvine demersu acestui spirit eleat.

dan laurențiu

Privirea lui Orfeu

Arta, ca răspuns fizic conținut în interogația metafizică a morții, este un privilegiu al omului. Cântecul lui Orfeu țineau la distanță universul sălbatic, amenințător, ipostaziindu-l într-o armonie paradisiacă, armonie a cărei lege de onoare era iubirea, ca promisiune și scut al ordinii împotriva haosului și morții. Dar privilegiul suprem al armoniei trebuia plătit: Orfeu a privit-o pe Euridice. Aceasta nu a fost o greșală, o încălcare a cuvântului, ci o vină tragică, începutul mitic al unei realități profunde pe care a simțit-o omul încă din zorii zilei sale europene.

Văzul, ca prelungire abstractă a instinctului sexual, cuantifică realitatea obiectivă, despărțind-o în regnuri, genuri, specii etc., cale pe care trebuie s-o urmeze în mod fatal orice cunoaștere prin concept. Astfel universul omogen al lui Orfeu supus normei de integrare muzicală a tuturor regnurilor, normă al cărei nume este iubirea, a căzut în ruină. Formele concrete ale materiei ținute în lanț ca niște umbre de vraja cântecului („sufletele noastre se iubeau/ trupurile le urmau ca niște umbre“) pândeau clipa de rătăcire a îmbălbăzitorului, privirea întoarsă peste umăr ca o abdicare, o renunțare la murmurul fabulos al biciului

său muzical, și l-au trădat mănate de o feroce heterogenie și de un implacabil egoism. Din această clipă toți poezii orfici vor încerca să refacă armonia lumii într-un efort cu atât mai eroic cu cât asupra lor apasă blestemul morții lui Euridice.

Semnificația mitului pune în valoare mai întâi relația indestructibilă dintre artă și dragoste ca forme absolute de exorcizare a morții, ca șanse posibile de restabilire a echilibrului cosmic deteriorat în urma unei curiozități limitate, disonante. A exorciza moartea înseamnă a crede că înseși cuvintele sunt atât de reale încât pot s-o reinvie pe Euridice, criteriu de reconciliere a unei lumi disjuncte, înstrăinată de ea însăși. În acest caz mitul ne dezvăluie calitatea limbajului liric de a se autode termina într-o cosmogonie proprie antrenând întreaga istorie materială conținută în el pentru a-l însoți într-un reflex paralel de o clipă, clipa individuală a lecturii. Poetului căruia i s-au promis toate cuvintele în starea lor virginală, dominatoare, limbajul realității îi este dat de realitatea limbajului, univers coerent în sine, depășind informația diurnă, schimbul reciproc de utilități imediate necesare desigur, dar insuficiente pentru a o readuce la viață pe Euridice.

Poetul deci trebuie să asculte prin straturile geologice depuse de epocile succesive murmurul dintâi, auroral al cuvântului, fluxul vital capabil să ordoneze lumea discordantă după norma invincibilă a iubirii.

Mircea Mihăieș, pentru «Jurnalul intim și sinuciderea», Editura Amarcord, Timișoara

ÎN CĂUTAREA IDENTITĂȚII

de CARMEN MUȘAT

Subintitulată *Jurnalul intim și sinuciderea*, ultima carte a lui Mircea Mihăieș este o incitantă incursiune în universul scriiturii diariste menită să releve substratul comun sinuciderii și al scrisului. Trăind în orizontul morții, omul încearcă în permanență să-și învingă temeritatea și să se opună inevitabilului sfârșit, prințesa de a scăpa de moarte fiind punctul în care opoziția suicidară și confesiunea jurnalieră se întâlnesc. Interesat de dimensiunea culturală a experienței thanatice, Mircea Mihăieș consideră jurnalul un *gen funerar* – spațiul predilect al dialogului cu moartea concepută ca „proiect metafizic secret”.

Registrul teoretic este dublat de o nuanțată perspectivă critică ce conferă discursului suplețea și sărăci formării unor interesante și originale poze de lucru. Eseul lui Mircea Mihăieș se distinge cu aceeași plăcere și interes ca și un roman, autorului nefiindu-i străină tehnica narativă a suspansului, pe care îl convertește într-un profitabil dialog al ideilor. Deși nu-și propune să ofere o teorie poetică propriu-zisă a jurnalului intim, volumul de față pune în discuție caracterul hibrid al scriiturii jurnalieră și dificultatea de a construi un model abstract, apt să surprindă complexitatea genului. Este plat la intersecția realității cu ficțiunea, autorul de jurnal se găsește în situația de a vorbi despre sine și despre un altul; distanța temporală dintre faptul trăit și consemnarea sa în jurnal face posibilă ficționalizarea retrospectivă a propriei existențe. Nu există sinceritate absolută în însemnările cotidiene, de vreme ce selecția însăși a evenimentelor determină apariția unei imagini fragmentare, deci incomplete, a eului scriptic. Pe de altă parte, intruziunea modelului literar alterează adeseori relația dintre eul biografic și eul scriptic permițând metamorfoza primului într-o creație de hârtie. Jurnalul intim ca formă de creație asiene a unui dialog permanent amânat (dialog cu existentul, cu alteritatea și cu propria identitate) este consecința tensiunii și interacțiunii dintre *persona* și *persoana* – cele două iposteze antagonice ale autorului. Dincolo de eul omniprezent al însemnărilor cotidiene se poate distinge un eu al cărui reconstituire cere, în mod obligatoriu, prezența lectorului. Ducând mai departe întrebarea formulată de Jean Rousset în *Le spectateur intime. De Balzac au journal* (1986), Mircea Mihăieș pare să oscileze între două soluții extreme: este jurnalul intim într-adevăr un text fără destinatar? Un răspuns pozitiv are ca argument existența aceluși frecvent invocată „pact al secretului”, esențial în definirea jurnalului ca gen. Prin acest pact este anulat prin publicare. Ca orice text scris, jurnalul are nevoie de privirea celui alt pentru a se constitui ca obiect estetic. De altfel, impunerea unei structuri spațiale asupra unui fond temporal este o trăsătură comună deopotrivă scriiturii diariste și formei literare. O tipologie a jurnalelor intime constituită în funcție de gradul de absență sau prezență a celui alt relevă imposibilitatea existenței unui text fără destinatar; chiar și în cazul jurnalelor cu autodesinație numită așa de Jean Rousset), scrierea și lectura sunt operații complementare, destinatarul înscris în text fiind, de fapt, o ipostază ulterioară a celui care redactează. Principiul inviolabilității intimului nu mai funcționează decât puțin în jurnalele destinate de la bun început publicării, ceea ce le conferă propriei mai curând de ficțiunea narativă, cred,

decât de „categoria confesiunii jurnaliste, a mărturisirii ori a simplelor dări de seamă” în care le include Mircea Mihăieș.

Există în orice jurnal un dublu scenariu al căutării în care sunt implicați deopotrivă scriitorul și cititorul: primul se află în căutarea propriei identități, în vreme ce al doilea încearcă să descopere personajul care se ascunde dincolo de autor. Ficțiunea receptorului se suprapune peste și condiționează în același timp ficțiunea autorului. Acesta este și motivul pentru care nu cred că jurnalul intim poate reda realitatea primă. Deși nu se poate vorbi de efortul creării unei realități secundare (ca în cazul operei literare), decupajul în real operat de autorul de jurnal este inevitabil subiectiv și presupune o viziune care transformă oricum realitatea primă într-o realitate mediată. „Plasa ficționalizării în care cade frecvent scriitorul, nevoit să recurgă la tehnicile prozatorului, constituie un argument în plus.

Grafie a minții și ego-grafie, aptă să scoată la iveală ceea ce nu e vizibil, caracterizat prin nedeterminare ontologică și axiofobie, jurnalul intim are rol de conștientizare a sinelui, fiind mai curând dovada nesiguranței, a ezitărilor și a incertitudinilor autorului, decât a omniscienței sale.

Mircea Mihăieș construiește o interesantă teorie a intimului și intimității ca *urme* materiale ale evanescenței numită viață. Dublat de un efect de ficțiune, efectul de real este consecința imediată a propensiunii jurnalului pentru banalitatea cotidiană. Irupție a interiorității în exterioritate, jurnalul se definește ca *intimitate scrisă*, materie sensibilă care „uzurpă” – salvând totodată – „clipa cea repede”. Ducând mai departe raționamentul lui Mircea Mihăieș, aș fi tentată să văd în jurnalul intim o ipostază a arhi-scrierii definite de Jacques Derrida ca mișcare a conceptului de *différance*, adică „arhi-sinteză ireductibilă, permițând în același timp, într-una și aceeași posibilitate, temporalizarea, raportul cu «altul» și limbajul”. Dacă intimitatea se construiește în raport cu ceva și împotriva cuiva, participarea celui alt este condiția sine qua non a transformării timpului mort în prezent etern.

„Chestiunea insolubilă a intimității jurnalului” constă însă în neputința de a decide dacă intimitatea este a textului sau a relațiilor obiective. Probabil că acesta este obiectivul pentru care Mircea Mihăieș oferă două variante contradictorii asupra naturii intimității despre care afirmă, la pagina 111 că „nu e materia primă a jurnalului, ci produsul său finit”, pentru a reveni apoi, la pagina 137 cu precizarea că „în ciuda aparențelor, nu intimitatea e generată de jurnal, ci jurnalul provine din plasma atât de fragilă a intimității, din re-



întruparea spirituală a acesteia.” În ceea ce mă privește înclin să cred că intimitatea aparține figurii spiritului creator, reconstituit din fragmente, din „schije de real” și detalii mai mult sau mai puțin insignifiante. În măsura în care jurnalul se substituie canapelei psihanalistului, el este o reprezentare spațială a eului, o *frântură* (la *brisure*, termenul lui Derrida) ce desemnează în același timp ruptura și joncțiunea – componentele polar-solidare ale identității.

Un aspect extrem de important al narațiunii diariste este cel al (auto)portretului. Numit de Mircea Mihăieș „*sindromul Mallarmé*”, scopul ultim al jurnalului pare să fie portretul sau autoportretul care, de altfel, „începe să existe chiar din clipa în care scriitorul așterne pe hârtie prima literă a monologului său confesiv”. Dificultatea stabilirii unei identități precise determină utilizarea unor strategii complexe de auto-dezvăluire și auto-camuflare al căror produs finalist – „amestec de voință autodescriptivă și de expresivitate involuntară” – este autoportretul. Și în acest caz seducția ficțiunii guvernează redactarea jurnalului, cu atât mai mult cu cât el consemnează nu doar trăsăturile reale ale autorului, ci și pe cele potențiale sau închipuite, care conturează în fond cadrul raporturilor cu sine și cu lumea. Singurul corespondent perfect al autoportretului literar, component al jurnalului ca gen funerar, este – în viziunea lui Mircea Mihăieș – *masca mortuară*, imaginea ultimă pe care moartea o statuează ca efigie definitivă a identității, singura *urmă* vizibilă a trecerii, purtând amprenta inconfundabilă a tensiunii dintre viață și moarte.

Gen greu de definit datorită ambiguității sale structurale, jurnalul acceptă o multitudine de definiții și interpretări care, departe de a epuiza polimorfismul său constitutiv, potențează fascinația exercitată de confesiune. Plăcerea de a pătrunde nestingherit în existența autentică a altuia, oferită de lectura literaturii autobiografice, satisface tendința voyeuristă a consumatorului de literatură. „Ca mitologie a autenticității, ca oglindă a eului, ca depozitar al inexprimabilului, ca text potențial, ca *écriture livrée au hazard*, ca modalitate de exprimare paralelă, ca alternativă existențială, ca gen al incertitudinii, ca memorial al absenței, ca falsificare (prin înfrumusețare, prin adecvare la adevăr), ca lipsă de imaginație, ca procedeu literar, ca revanșă psihologică, mărturie maniacală, diversiune teoretică, în fine, răstălmăcire, reavoință, tăgăduire, efemeridă, capriciu, unicitate, document, autoreferențialitate, meditație, transparență, modă, strategie, tehnică, metodă, slăbiciune, eșec, autodenuț ... toate, măști ale acestor oameni interiori, ale acestor oameni de interiori, acceptând poate orgolios, și o altă definiție, un alt pact, chiar dacă inconștient, chiar dacă nemărturisit, scris și secret, dintre un eu și un timp” – toate acestea și multe altele încă, sunt tot atâtea posibilități de explorare a scriiturii jurnalieră ca ficțiune.

Cărțile crude continuă investigația începută în volumul anterior, *De veghe în oglindă*, consacrat de asemeni problematicii genului confesiv și meritul incontestabil al autorului este de a menține constantă tensiunea ideilor, punând în scenă cu naturalețe și fără ostentație aluzia culturală și citatul, topit firesc în pasta discursului. Rafinamentul erudit și finețea analitică sunt completate de apetitul teoretic al eseistului, iar formulările sale pot seduce chiar și atunci când nu-i împărtășești punctul de vedere. Fără să aducă ceva substanțial inedit față de perspectiva propusă în volumul anterior, eseul de acum al lui Mircea Mihăieș este o captivantă variațiune pe tema jurnalului, o carte în care, vorbind despre alții, autorul vorbește în fond despre sine.

Simona Cioculescu, pentru îngrijirea ediției «Domnița Nebănuitelor Trepte. Epistolar Lucian Blaga – Domnița Gerghinescu-Vanea», Muzeul Literaturii Române

MUTAȚII ALE «ORIZONTULUI DE AȘTEPTARE»

de GEORGE MUNTEANU

Când nu au făcut-o singuri (cât și cum u făcut-o...), precum Maiorescu, prin indicațiile testamentare în legătură cu JURNALUL, texte revelatoare în legătură cu partea cea mai intimă a vieții lor sufletești prea puțini mari scriitori români s-au încumetat să dea la iveală. Iar dacă alții și-au asumat astfel de inițiativă, *post festum*, au efectuat-o în cele mai frecvente cazuri cu neîndemânare, – dacă nu cu nepricepere crasă, considerații inoportune, indecență. E destul să amintim, în această privință, modul lui Octav Minar de a publica și comenta corespondența dintre Eminescu și Veronica Micle. Este precedentul cel mai încărcat de semnificații, în raport cu acesta – recent – al publicării scrisorilor ce și-au trimis unul altuia Lucian Blaga și Domnița Gerghinescu-Vania, – de o însemnată cum în primul caz, și în cestălalt, aducerea la cunoștința unui public larg a textelor ca atare gen constituia, prin sine, un demers benefic, deoarece anihila legendele deplasate, falsele presupuneri, calomniile. Să vedem, așadar, cum și-a îndeplinit Doamna Simona Cioculescu delicata misiune editorială ce-i revenea.

Prefața (*Domnița și Poetul*), *Nota asupra ediției*, ca și *Notele* lămuritoare în legătură cu anumite pasaje din textul scrisorilor, de asemeni – *Anexa și Bibliografia selectivă* dovedesc fără vreo abatere competența și eleganța cu care Doamna Simona Cioculescu a circumstanțiat – editorialistic – publicarea unui asemenea plin de complicații „Epistolar”. Nu era defel simplu să adnotezi și să comentezi o astfel de corespondență a doi îndrăgostiți, oricât de spiritualizate se vede a le fi fost simțirile. Substanța, expresivitatea, tonul scrisorilor o îndreptăteau totuși pe editoare să precizeze din bun început: „Nu este vorba de împrejurarea că schimbul de scrisori avea loc între personalități ce și fixaseră destinul domestic, fiecare de partea sa, încă de multă vreme și definitiv, ci de acea caracteristică lipsă a pasiunii carnale și, în consecință, a tuturor chinuitoarelor probleme de materialitate. Acest specific conferă corespondenței în discuție sunetul definitivului cristalin, egal și inconfundabil” (p. 5). Mai bine nici că se putea reteza „nodul gordian”: numit și cât de limpede trebuia, și cu delicatețea cuvenită, prin ceea ce am citat din prefața Simonei Cioculescu (Fiindcă e un veritabil „nod gordian”, aici, considerându-l din perspectiva „convențiilor” socio-morale; cum a fost numit unul, nu mai puțin complicat, în cazul lui Al. Odobescu, al lui Eminescu, al atâtor mari spirite). În sensul celor de mai sus, Simona Cioculescu are – și invocă – un „argument” superb: „Un model am putea găsi – spre a nu rămâne fără un punct de reazim – în magnifica corespondență dintre Suzette Gontard (Diotima) și Holderlin. Și acolo, ca și aici, fixați în destine ce nu le-ar fi îngăduit altă apropiere decât cea

spirituală, cei doi îndrăgostiți ard în spirit, mai pur, mai înalt și mai acut decât dacă soarta nu ar fi pus între ei depărtarea și interdicția imediatei cunoașteri” (p. 5–6). Dacă o „androginie” întru spirit cum a fost cea sortită să îngemăneze – pentru un răstimp – căile lui Blaga și ale Domniței nu și-ar fi dat lamura decât în asemenea incomparabile versuri din *Încântare*: „Domniță din țară bărsană,/ lumină sunt, inimă, rană.// Trimite-ți-aș veste să știi/ veninul cu ce bucurii// pe masă-mi s-amestecă-n cană./ Domniță din țară bărsană” – și încă ar fi suficient motiv pentru spiritele prețuitoare de Frumos să se prosterneze pe filele unei asemenea singulare corespondențe.

Dar parcă e numai atât? Pășind cu involuntară sfială pe potecile în multe chipuri încrucișate ale acestor scrisori, dai de „inefabile” ce fac nu o dată cumpănă redutabilă chiar și celor mai inspirate poeme ale lui Lucian Blaga. „Inefabilități” amețitor de vorbitoare! Știind cu o imperativă gingășie să biciuiască neconținut imboldul spre alte și alte mari creații ale lui Blaga, – ce fel de suflet feminin putea să aibă Domnița Gerghinescu, te întrebi, cu o anume uimire nu mai puțin „inefabilă”? Dar el, Poetul, zbciumându-se atâta între „gând” și „simțire”, ce secret goethean posedă, spre a preface toate în muzica transcendentă a versurilor urcând „nebănuitele trepte”? Dar – poate mai uimitor decât orice – e dansul acela astral cu care-n numite „runic” așteptări, speranțe, decepții, deznădejdi gătuite; pe urmă – bucurii cuviincios senzuale (imaginar), calinării, galanterii jucăușe, o anume specie de umor, când debordant, când hermetic, codificat cum se obișnuiește între îndrăgostiți; apoi reverii naturicelliene, presimțiri caravaggiene ale faptului că toate câte le trăiesc cei doi dăinuie cumva sub sabia lui Damocles... Câte am înșirat mai sus (și câte ne mai stăruie în minte, dându-ne iluzia că am mai urcat și noi – prin lectura scrisorilor – o „nebănuită treaptă” întru înțelegerea liricii lui Blaga), autoarea ediției rezumă mai „tehnic” și mai exact: „confruntarea documentelor aflate în discuție (scrisori, poezii, roman) este foarte instructivă pentru modul în care se completează, ciocnindu-se și distanțându-se, viața și creația în misteriosul și fascinantul proces al transformării artistice” (p. 12).

Și mai e ceva ce te ridică, dintr-o dată, de pe șerpuitoarele cărări ale scrisorilor acestora printre zodiile închipuirilor și ipotezelor ce dau frisoane. Bine, – îți zici –, puritatea „arderii” acesteia a două suflete (cum o numește și o înțește liric Blaga într-o altă prea frumoasă poezie a epocii) e de înțeles, întru atâta cât ne îngăduie enigmatul de un fel aparte ale existenței. Dar ce vor fi putut să „gândească” și să „simtă” ceilalți doi, – *martorii* aparent atât de senini și de comprehensivi, parcă numai urmărind neutral joaca de-a dragostea a doi prunci? „Martorii”, adică Dumitru Gerghinescu-Vania, soțul Domniței, și Cornelia Blaga, soția poetului, care,

aflăm dintr-o misivă a trimițătorului, a mers s-o ducă ea singură la poștă. Ce gen de oameni vor fi fost aceștia? – ne întrebăm; ce odisei lăuntrice vor fi parcurs? Fiindcă nu avem cum ști (chiar și când unul ca subsemnatul i-a fost student lui Blaga și a avut prilejul s-o cunoască și pe „Cornelia Doamna”, cum – indiscutabil frumos – o numește mereu Domnița Gerghinescu, în scrisorile ei); – fiindcă ne e cu neputință a ști, ziceam, ... fabulăm; croim și răscoim cu imaginația mai truculente „romane” pe seama celor patru decât atâtea ce și revendică asemenea titlu, cu „meșteșugul” lor cu tot, pe care le-am citit.

În fine, ediția aceasta cuprinde ceva și mai ațățător-neliștitor. „Neliștitor” pentru noi, cititorii, sau pentru editoare mai curând? Să vedem și să judecăm. În ultimul text din *Anexa* finală, Simona Cioculescu a găsit de bine să selecteze fragmentul acela din romanul *Luntre* lui Caron unde Blaga, surprinzându-i Domnița un gest de „intimitate” cu patină, în locuința altui admirator al celei ce ajunsese să fie numită „colecționară de celebrități”, conchide: „În clipa aceea, de limpeziri fără voie, s-au stins în ochii mei caratele de vrajă ale aceleia, pe care o numisem prietena poeziei (casa în care intraseră era a unui mult „liric” colonel – n.n.), și apariția ei deveni aceea a unei hetaire, care-și doza calitățile spirituale cu virtuți frivole, după modele celebre ale antichității” (p. 182). În *Notă asupra ediției*, Doamna Simona Cioculescu motivează introducerea fragmentului prin aceea că, potrivit specificărilor din roman, „prietenia ce i-a legat (pe Domnița și pe Blaga – n.n.) s-ar fi terminat în anul 1944, fapt infirmat de corespondență”, care a durat până în 1948. Editorialistic, introducerea în *Anexă* a respectivului fragment se impunea, așadar. Dar prin implicațiile și complicațiile pe care – *volens volens* – el le introduce în țesătura *Epistolarului* și în atribuțiile ce i-ar reveni de acum înainte editoarei? Nu s-ar cuveni, oare – după toate acestea –, ca Simona Cioculescu caute și să publice întreaga corespondență a Domniței cu „celebritățile”, spre a statua dacă și întru cât fusese ea o „hetairă”? Iar de s-ar realiza și asemenea deziderat, – ce de noi complicații „romanești” ar stârni el în imaginația noastră, a cititorilor!

Acestea fiind zise, titlul ce ni s-a părut potrivit pentru însemnările de față se motivează cam de la sine. Spre deosebire de copii și adolescenți, cititorii mai dedați cu „iscusita zăbavă” suferă în veacul nostru o evidentă mutație în ceea ce se cheamă „orizontul lor de așteptare”: nu mai prea râvnesc după romane clasice, moderne, chiar și postmoderne, – cu omnisciența lor fățișă ori trucată oricât de meșteșugit. Vor mai curând biografii cât mai cu nuditate scrise, colecții de scrisori, narațiunii de tip jurnal plin de notații neprecugetate ș.a.m.d. „Dosare de existențe”, cum – aproape genial – a anticipat asemenea modificări de gust Camil Petrescu. Să fi contribuit la aceasta și expansiunea filmului, a televiziunii? Poate, într-o măsură. Mai curând, însă, cititorii cu oarecar state de serviciu în îndeletnicirea cititului au ajuns să priceapă că „realul” oferit ca atare, în cărți, cuprinde infinit mai mult „imaginar” decât știu să extragă din el „romancierii” omologați în născocirea *ficțiunii* savant scenarizate. De ce nu s-ar delecta cu operația asta cititorii înșiși?

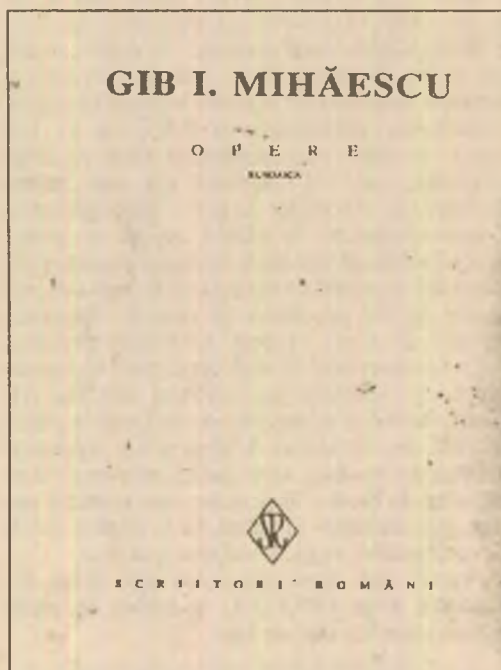


Al. A. Andriescu, pentru îngrijirea ediției Gib I. Mihăescu, «Opere», vol. III, Editura Minerva

RUSOAIKA

de MIRCEA ANGHELESCU

La apariție, în 1933, romanul **Rusoaica** al lui Gib Mihăescu concentrase atenția comentatorilor asupra obsesiei erotice din care eroul își extrăgea substanța exclusivă a trăirilor sale, monomanie menită să umple existența vidă, lipsită de componentele ei normale nu numai în plan intelectual, ci și al afectelor, atât din pricina condițiilor excepționale în care e pus întregul grup de personaje militari exilați într-un colț îndepărtat și neînțeles de țară, în Basarabia), cât și din cauza incredibilei lor sărăcii interioare. Pompiliu Constantinescu recunoaște aici și vechile teme ale scriitorului, înnobite însă de o realizare artistică superioară: „Gib Mihăescu și-a încadrat eroii săi, de o veche violență instinctivă, pe terenul care le justifică atât de firesc actele și temperamentul. Unui ochi superficial i s-ar părea acest roman o reluare de haiducești peripeții ămănătoriste, cu țărânci averse de sensualism, cu soldați dornici de aventură... D. Gib Mihăescu utilizează însă faptul brut, îl cumulează și îl glorifică spre a ne pregăti și pre psihologia personajelor sale, agitate de frenezia a simțului erotic și de o nostalgie lavă a necunoscutului, împinsă în straturile subconștientului. Cunoscuta sa erotologie... se conturează în **Rusoaica** în figuri de o realizare viguroasă...“ Din această obsesie, Șălinescu extrăgea latura epică senzatională, „un senzational... derivând din natura mediului zugrăvit și din pozițiunea generală a sufletelor“, adică punând accentul pe o rezultantă activă a trăirilor întregi, a halucinației erotice (interpretarea va fi diferită în textul **Istoriei**...): „Varietatea evenimentelor în sine, complicata lor împletire, violența ieșind din comun a gesturilor, cadrul autentic dar depășind experiența noastră obișnuită“. Nu fără legătură cu aceleași elemente, I. Chinezu interpretează însă epica drept o consecință directă a presiunii mediului, o descifrează în elementele prestabile ale decorului în care s-a încadrat, acțiunea cărții fiind „înfiptă lângă în solul acesta... hrănită de seva visajului tragic“ al Basarabiei, o „natură apră, haiducească... care modelează mâna ceea de grăniceri, transformându-i în levărați haiduci“. În acest fel, figura ranie și disperată a Valiei și însăși obsesia rusoaiicei“ nu e decât o fantasmă a curilor. În general însă, toate comentariile aplică observația unui moment evolutiv în istoria romanului nostru, care depășește obsesia pământului și a evadării dintr-o



condiție inferioară – ca la Duiliu Zamfirescu sau Rebreanu – pentru a ajunge la ora elementarei eliberări interioare, adică a dreptului de a-și alege un partener nu în vederea unui scop anume, ci ca supremă dovadă a împlinirii sale: pentru a-și realiza visul. Chiar cu prețul unor treptate înfrângeri – cum sunt eșecul repetat al Marusiei, moartea lui Serghie Bălan și a Valiei, nefericirea Niculinei – existența individului nu poate ocoli, pe lângă atâtea investiții imaginare (în lecturi niciodată trecute de primele pagini, în carieră, în ideea de datorie), și o investiție adevărată, deși falimentară; în visul unei iubiri absolute. Din acest punct de vedere, romanul lui Gib Mihăescu a marcat o dată și o experiență care nu poate fi trecută cu vederea, căci era pentru prima dată când un scriitor venit din alt capăt de țară alege pământurile misterioase ale Basarabiei drept cadru al epice sale și încearcă să-i capteze efluviile în profilul unor personaje, într-o atmosferă caracteristică, oferind criticii – dincolo de textul în sine – un prilej de meditație asupra condiției romanului contemporan și a temelor sale.

Este evident pentru oricine că romanul constituie cheia de boltă a operei lui Gib Mihăescu, sau măcar a prozei sale (dacă-i punem alături și piesa **Pavilionul de umbre**), și că el nu putea lipsi din nici o selecție a scrierilor sale, oricât de parcimonioasă ar fi fost aceea. Începută în 1976, cu un prim volum conținând nuvelele sale, ediția de opere îngrijită de profesorul ieșean Al. Andriescu trebuia să includă romanul în cauză în volumul doi sau trei al seriei (gândită inițial în trei tomuri, ea va avea în final cinci), dar an de an publicarea acestuia

a fost împiedicată de cenzură pentru motive ținând în special de cadrul și acțiunea secundară: se desfășura în Basarabia, nume care nu putea fi pomenit decât în contexte cu totul speciale, și în nici un caz ca parte constitutivă a României, și era vorba de contrabandiști și spioni ruși, de fugari din Transnistria, de ruși mai mult sau mai puțin albi, împușcați, înecați sau înfometați, și alte lucruri tot atât de incendiare. Editorul a avut tăria să refuze modificarea planului său inițial, neacceptând să publice un volum mutilat, și editura a avut curajul să-l sprijine, așa încât abia astăzi putem saluta apariția volumului trei al seriei, la douăzeci de ani de la începuturile ei și la unsprezece de la ieșirea de sub presă a ultimului tom, dar fără să fi oferit cititorului un text amputat sau marcat în vreun fel de conjunctura nefavorabilă.

Dincolo de faptul, care pare normal astăzi, că ediția ne oferă un text complet și verificat, urmând ultima ediție supraviețuită de autor (a treia, din 1934), avem în acest volum și un aparat care merită toată atenția și lămurește multe chestiuni care nu țin numai de textologie sau de receptarea cărții în critica contemporană, ci și de geneza lui și, prin multiple consecințe derivate, de sensurile posibile ale unor metafore, simboluri existențiale întrupate în personajele sale și himerele ce-l bântuie și-l răvășesc. Plecând de la elementele de biografie cunoscute, de la șederile autorului în Basarabia și versiunile manuscrise descoperite în casa memorială din Drăgășani, pentru prima oară puse la contribuție, editorul este acum în măsură să conchidă: „Scris între 1930–1933, pe idei pe care le purta în gând de mai multă vreme, romanul **Rusoaica** transformă în substanță epică, de coloratură aventuroasă, unele amintiri personale din 1917–1918 și din 1924, întregite de acele ale unor camarazi și cunoștințe“. Din această materie memorialistică, proprie și a camarazilor săi, autorul extrage trăsături și nuanțe unificate în câteva personaje doar; istoria lor nu marchează numai treptata lor devenire, ci și procesul de maturizare a unei cărți care se construiește cu un efort mult mai mare și mai întins în timp decât se știe în general, lipsa de elaborare fiind tocmai unul dintre reproșurile făcute în general scriitorului. Urmărirea acestui proces în capitolul de **Note, comentarii și variante** devine parte a unui adevărat studiu genetic, în care fiorul epic nu lipsește: „Pe măsură ce situația dintre cele două personaje se complică, crește interesul scriitorului și pentru organizarea minuțioasă, de aspect senzational, a spațiului dramei. Atenția sa se dirijează în special spre ceea ce s-ar putea numi topografia polițistă a romanului...“ (p. 274), sau: „Lipsindu-i o serie de însușiri cu care scriitorul își înzestrea mai târziu personajul, acesta apare fără o personalitate bine conturată în prima variantă. Faptul dăunează nu numai analizei psihologice, dar se răsfrânge negativ și asupra intrigii romanului, rudimentar polițistă la început...“ (p. 271) etc. Cele vreo șaptezeci de pagini tipărite mărunț (prea mărunț!) ale acestui capitol sunt un adevărat dosar al romanului, care aruncă lumini importante asupra întregului laborator al scriitorului; volumul încheie astfel în chipul cel mai fericit o ediție cu adevărat remarcabilă.

Gib I. Mihăescu, *Opere*, vol. III, ediție îngrijită, note, comentarii și variante de Al. Andriescu, București, Minerva („Scriitori mâni“), 1995, 322 p.

Radu F. Alexandru, pentru volumul «Nimic despre Hamlet»,
Editura Cartea Românească

URLETUL CA MIJLOC DE LUPTĂ

de MARINELA ȚEPUȘ

Deși piesele sale au fost jucate pe importante scene ale țării, în București, Arad, Bacău, Brăila, Galați, Bârlad, Piatra Neamț, Timișoara – Radu F. Alexandru nu pare să fi fost un favorit al concursurilor de specialitate. A obținut, de-a lungul vremii, un singur premiu de dramaturgie în 1979 (cel al Asociației Scriitorilor din București).

Iată, însă, că anul 1996 îi aduce două importante distincții: Premiul „Camil Petrescu” – Forumul de Dramaturgie Națională al Ministerului Culturii (decernat la Iași, în cadrul Festivalului Național de Teatrul „Ion Luca Caragiale”) și Premiul Uniunii Scriitorilor pentru cea mai bună piesă românească a anului 1995, ambele pentru piesa „Nimic despre Hamlet” apărută la Editura „Cartea Românească” în 1995.

Textul, cu o profundă tentă parabolică, se poate înscrie cu ușurință în sfera teatrului politic, dezbătând evenimentul imediat, ilustrându-l, însă fără a se lua o atitudine precisă. Este, aceasta, o modalitate perfidă, inteligent perfidă, de a lăsa libertate deplină receptorului în formularea concluziilor.

Ca o caracteristică a teatrului său, personajele nu au nici aici dintru început o identitate precisă; nu au nici măcar nume, doar prenume banale, prea puțin definitorii: Oana, Alice, Paul, Anca, Hanibal, Adrian, Cristian, Silvia. De aceea, poate, deși în mare parte contestată, nu reușesc întotdeauna să-și definească un crez. Raporturile dintre ele se

dovedesc fragile, oricând gata să se destrame. Totuși, înzestrate cu multă autenticitate, simt, se chinuie, se sfășie...

Starea conflictuală a acestei piese (sau, de ce nu, anti-piese) se dezvoltă în jurul unei acute crize de creație. Câțiva autori dramatici, ce se simt de ani buni exilați în propria țară, alungați aproape cu ostentație de pe scenele teatrelor încearcă să obțină o colaborare avantajoasă cu B.B.C.-ul. Li s-a propus, în acest sens, elaborarea unui scenariu radiofonic, care să cuprindă cât mai multe adevăruri ale „României de azi” – prilej pentru o incitantă dezbateră. În câteva cuvinte se poate spune că subiectul urmărește destinele unor creatori de artă într-o „nouă” realitate, la fel de crudă ca cea dinaintea de '89, născătoare de neliniști, întrebări, inhibiții. În acest context, întâlnirea vechilor prieteni nu înseamnă, în fond, decât o altă închidere a cercului. Speranța unei evadări din concret eșuează într-un trist lamento: Artiștii nu vor putea niciodată crea constrânsi de timp și sub presiunea unei sugestii imediate, chiar dacă promisiunile sunt ispititoare. Ei caută o libertate pe care, probabil, nu o vor găsi nicicând! Și atunci nu le rămâne decât scăncetul penibil, fuga, renunțarea și urletul.

Pentru eroii (sau anti-eroii) săi, Radu F. Alexandru alege URLETUL ca mijloc de luptă împotriva oricărei stări de fapt:

Adrian: ...Dacă am câștigat într-adevăr o libertate, atunci asta-i tocmai libertatea de a urla...

Alice: Te ia cineva în seamă? se sinchisește cineva?
Adrian: Asta-i altă chestiune. Poate nu urlăm încă suficient de tare, poate nici măcar nu știm să urlăm. Undeva, toate urletele astea ale noastre se contabilizează. Într-o bună zi „mămăliga” o să uimească din nou lumea întreagă.” (pag.82)

Radu F. Alexandru

Nimic despre Hamlet



Ancorându-se în prezentul cel mai acut, în această „realitate lichidă”, în care ne vedem cu toții nevoiți să înotăm, autorul poate fi oricând acuzat de un puternic subiectivism. Trăind în lăuntru unei epoci măcinate de contradicții și făcând-o cu toți porii se poate, însă, ajunge mai greu la acea detașare imperios necesară unei apatice descrieri istorice. În plus, o piesă de teatru trebuie să aibă toate însușirile unui organism viu pentru a putea fi reprezentabilă. Dramaturgul cunoaște această regulă esențială și scormonește până în străfunduri unor lucruri cu care nu prea avem de ce să ne mândrim. Folosește un limbaj frust care de multe ori ne doare ori ne umilește. Replicile scurte, precise curg în cascade interferând sentimente contradictorii. Finalul rămâne deschis într-o atmosferă încărcată până la saturație de suspiciune și neîncredere. Suntem prea adânc răniți și dezamăgiți ca să ne mai agățăm de speranță.

Pe lângă incontestabilele virtuți dramatice, „Nimic despre Hamlet” – constituie un tragic document al epocii pe care o trăim. Atât de veridic încât cu greu putem crede că vreun teatru își va asuma, în acest timp, răspunderea montării sale.

Răzvan Petrescu, pentru volumul «Primăvara la bufet»,
Editura Expansion-Armonia, București

TOTUL TRECE ÎN POVESTE

de REMUS ANDREI ION

Prozatorul Răzvan Petrescu a lansat în ultimii ani două piese de teatru și ambele au fost premiate în 1994: „Primăvara la bufet” a luat premiul Camil Petrescu acordat de Ministerul Culturii iar „Farsa” a fost cea mai bună piesă a anului 1994 la concursul UNITER. Nici una din piese nu a ajuns pe scenă, au fost însă tipărite și pot fi citite de orice regizor. „Primăvara la bufet”, apărută la Ed. Expansion-Armonia, are acum și premiul Uniunii Scriitorilor. De altfel, toate volumele lui Răzvan Petrescu au fost premiate la vremea apariției.

„Primăvara la bufet” este o tacla prelungită, despre viața închisă și reală a locuitorilor unui sat oarecare de munte. În cârciuma lui Nae, poștașul Petrică, șoferul Mișu, veterinarul Gheorghe și Mitirică, asistați de un pictor fantezist, singuratic și alcoolic, reface în mic disputele politice și sociale ale tranziției, cu bârfele de rigoare. Pentru ei bufetul e la o adică și parlament: „Mișu: Asta da parlament, nici nu murim de sete, vedem și pe fereastră, mai râdem, mai dăm câte un decret, două lui Nae, e zdrobitor: E Europa! Petrică: Trântim și-un afiș c-o gagică cu țâțele-afară, să-i lovească amocu’ pe alegători... Gheorghe: Da, și-o punem să bea dintr-un țoi. Semn electoral, cum ar veni.”

În satul cu pricina, totul trece în poveste, bârfele locale, opțiunile politice, poveștile din satele vecine, învățătoarea, farmacistul, șeful de post, crimele zonei, notarul care se alătură țuicarilor. Există și un doctor care ne amintește că autorul, Răzvan Petrescu, a petrecut 5 ani ca medic de dispensar în

Gura - Bărbulești și Pietroșița. „A venit trenu’, băieți, înseamnă că s-a făcut de unu. A mai trecut o zi grea. Și liberă pe deasupra!”, zice Gheorghe. Ce mult înseamnă asta pentru satul cu „patru curve și una șchioapă” în care „idiotu’ Carpaților” a

fost îngropat cu o plăcuță de aur sub piele, semn al unui cont secret în Elveția; Sulică și Sughit sunt o „faină pereche”; cuvântul erecție schimbă vocabularul lui tanti Geana, „cică uite cum stă prunu-n erecție”; fostul primar, cu Ștefan Gheorghiu la jumătate, fuge de lume; doctorița din Sindreni a avut o aventură cu Florică a lui Bucă; Micșunica îl ponegrește pe popa Dinu! Acești oameni cu numele lor, poveștile, bârfele, vocabularul și muzele lor politice sunt inventate, într-un fel, de două ori de Răzvan Petrescu, pentru că Primăvara la bufet este o dramatizare bazată pe navelistica mai veche a autorului.

În piesă sunt dialoguri comice, înverșunate și



povestiri despre aventurile consătenilor care au structură de monolog. Aceste povestiri, alături de monologul bahic din bucăți al Pictorului, sunt partea pur literară a piesei. Petrică, Gheorghe, Mitirică și Mișu, principalii țuicari, sunt personaje savuroase prin biografie și felul de a dialoga. Aduc vorba de Iliescu, Câmpeanu, Ceaușescu și alegerile din '46. Petrică este poștaș, pro Iliescu gata să... la bătaie. „Băi, ceacărilor, ne-a dat el cu... benzină, legume, ziare, popi, fete goale la televizor?... Plus cântece, hârtie igienică, să te tot ștergi, conserve, coca-cola, avorturi, mășline francezi și câte și mai câte altele care nici cu gându nu visați, voi și neamu’ vostru de calici!” Gheorghe tehnician veterinar, pro Câmpeanu, este tovarăș de pahar cu Petrică dar adversar politic: „Bă, tu râzi cu Iliescu și-i mai și put picioarele!” La revoluție beat, a dus un porc la București și l-a lăsat pe ur tanc. Șoferul Mișu îl pomenește mereu pe Ceaușescu, care ar fi în Brazilia, și visează la revenirea lui Țepeș. Colecționează reviste porno cu fotografii tăiate că să nu le găsească fiu-su. În toiul discuțiilor politice, înmuiate în țuică asortată cu citate și reflecții pe marginea revistelor porno (Mitirică: Băi frate, ce cordeală era prin antichitate, te ia cu fiori pe vorba ceca. Gheorghe: Păi nu găsim noi unt și mier pentru ăia mici, pentru copii, și io să-mi dau pe sulă Gheorghe: Bre, pă mine chiar m-apucă dracii! Or tulpină, ori lingam, ori intrare? Io-i ziceam până acum ca toată lumea, pu... Mitirică: Mamă, să am eu una de-asta-n față, chiar așa murdară de tuș și cu cizme, aș dărâma definitiv comunismu’!), deci în toiul discuțiilor lângă obeliscul din sat se întâmplă un viol care se vede din cârciumă dar n impresionează pe nimeni.

În final am să revin la cartea de vizită a autorului de la începutul cărții: „... tot ce pot spune este că incursiunea în zona teatrului se dovedește a fi extrem de importantă, deoarece verifică posibilitățile de mișcare ale personajelor mele. S mișcă.” Într-adevăr se mișcă, deocamdată prin dialoguri, prin vorbe. Și premii.

George Arion pentru volumul «Crimele din Barintown», Editura „Flacăra“, București

ROMANE COMPRIMATE

de BARBU CIOCULESCU

...ie că în pitorescul orașel de pe malul Oceanului se moare rareori de moarte bună, fie că, dimpotrivă, oricum despre celor ce părăsesc această vale a plângerilor în neașteptat concurs venit de unde n-ai modalitățile de trecere a Styxului se sc extrem de variate în cartea dlui George nu mai puțin motivațiile. De fiecare dată mai bine de treizeci de cazuri. Brusc, t – cu prodigialitate!

...tașii își relatează singuri isprava, fiecare pe ui, care este și a unui cartier, fără ocolișuri, persoana întâi, ceea ce mai spune că, mai va lipsi trama clasică a întrecerii dintre v și polițist, cea tramă unde tronează o i aparent insolubilă și are loc, în final, o re, cursa cu timpul, replică îndepărtată la le lui Proust. Criminal din vocație, din stanță, profesionist sau din pură întâmplare, celei mici enciclopedii a crimei se va afla i miezul unei dileme din pura materie a r-ului, unde dictează necesitatea, violența pune un neiertător cuvânt cel mai sec inism.

...fapt, în locul unui roman-replică la cele chiar pe malul respectivului Ocean – ceva ce

s-a mai făcut și anume cu rezultate schimbătoare – , dl. George Arion ne propune o serie de schițe, tot atâtea romane comprimate, reduse la esență. Procedând astfel, elimină anume acel moloz care l-ar fi îndatorat unor modele ilustre și ar fi făcut din autor caligraful unor traduceri din el însuși. Ideea centrală ar fi că dacă, într-adevăr crima se produce întocmai cum a fost pusă la cale, și nu întotdeauna la rece, urmările ei răzună hazardul. Ironicul hazard, atroce ca și decizia de a ucide. Victima n-are habar de ce o așteaptă – în caz că nu este, cum se mai întâmplă, consimțitoare – iar ucigașul, asigurat de impunitate, va afla prea târziu ceva ce trebuia să fi știut de la început. Mecanismului ideal îi lipsește o piesă în toate cazurile în care criminalul nu e complet eliberat de conștiință.

Diverși, ca inși, în multitudinea lor, cei pe



care-i reunește hotărârea de a încălca cea de a șasea poruncă a Decalogului se exprimă fiecare pe limba lui, prilej de a efectua o razie în vocabularul preferat al romanului negru, transpus pe malurile betonate ale Dâmboviței. Nici vârsta nu e un impediment pentru crimă sau, cel puțin pentru ecurile ei: un băiețaș, călătorind prima oară în orașul – era să zic, nostru – descoperă, zguduit, că, într-o existență anterioară a trăit și ucis aici, fiind tot în Barintown spânzurat în bună regulă! Pentru că volumul inaugurează o colecție numită Pisica neagră, vine vorba de o răzbunare din categoria aceluia care nu se consumă la cald: ticălosul de ucigaș, putred de bogat, dar pe moarte, află în ultimele lui clipe că a fost hrănit de ființa ce-l pedepsea astfel, cu hrană pentru pisici, făcută din șoareci dați prin mașina de tocat. Domnul Stratimat, autor de povestiri polițiste, cade pe un minunat subiect de crimă perfectă, încredințând manuscrisul soției sale care, cu siguranță, nu-l va da publicității. Are loc și crima gratuită, dar nu ca exercitare a unei arte frumoase, cum o văzuse cu mai bine de un veac în urma Thomas De Quincey, ci ca nefericită expresie a demenței sociale a zilelor noastre – pe anumite meridiane.

Cititorul de sfârșit de veac, ba chiar și criticul, n-au la îndemână timpul trebuitor ca să-și facă o întregă părere dacă, în concentrata sa enciclopedie, autorul a avut în vedere elementul parodic care, în asemenea întreprindere, toarnă porția de sare peste preparatul oferit. Cartea pretinde o lectură grăbită – acesta îi este genul – și cu cât mai vie se manifestă dorința de a parcurge mai repede fila, spre a da pagina, cu atât reușita auctorială e mai deplină. De citit pe fotoliu și nu în natură, într-o încăpere închisă, deci-cu grijă ca nu cumva pisica neagră să ne îșnească printre picioare, anulându-ne alibiul. Ca posesor de asemenea pisică, am închis-o pe balcon!

Passionaria Stoicescu, pentru «Poveștile primăverii», Editura Niculescu, București

JB SEMNUL LUI A FOST ODATĂ»

de LIVIU GRĂSOIU

Mărturisesc că nu m-a preocupat literatura destinată copiilor, iar lecturile mele în domeniu s-au s cu mari întreruperi, urmărind mai ales ia câte unui scriitor care, din diverse e, oferea și celor mici o carte adesea cheie, și interesul fiind de altă natură.

...u însă bine cine sunt autorii „specializați“, unt cei ce se adresează copiilor din vocație lin cauze dictate de ordin financiar, sau pur plu pentru că nu se pot opri din scris. Iar e aceia realmente citiți și apreciați de ul cel mai tânăr se află indiscutabil d-na onaria Stoicescu, pe care însă o cunoșteam oare a câtorva volume originale de poezie, dar și ca traducătoare din literatura rusă. ografia sa este bogată, în 25 de ani câți au de la debutul său (cu literatură pentru d-na Passionaria Stoicescu publicând 7) cărți de poezie („Zăpezile de jertfă“ – „Fără pierdere ca o iubire“ – 1976, „Berberata“ – 1978, „Cușca de aer“ – 1980, „Și scrum“ – 1982, „Profesor de iluzie“ – și „Interogativul consecvent“ – 1995) și 3 oază („Lecția de logică“ – 1988, „Soare cu – 1989 și „Limba română avea ochi iri“ – 1995). Un an bun a fost fără îndoială u scriitoare acel 1995 când a tipărit și 2

titluri pentru cei mici: „Voinicii pământului“ și „Poveștile primăverii“. Ele se adaugă unei liste însumând alte 9 (nouă) încercări de a capta bunăvoința tinerilor prin descifrarea universului spiritual specific, prin tratarea cu mijloace adecvate a preocupărilor preșcolarilor și școlărilor din primele clase, înțelegându-i, mângâindu-i și muștrându-i totodată cu o tandrețe abil transpusă artistic. Este și una dintre explicațiile distincțiilor ce i-au fost conferite d-nei Passionaria Stoicescu: Trofeul micului cititor (1985) și Premiul Uniunii Scriitorilor (1986).

„Poveștile primăverii“ stau sub același semn al prozei destinate în exclusivitate copiilor, neavând altfel de ambiții. Aici se află, după mine, principala sa calitate: autoarea știe precis cui se adresează și procedează ca atare. Adică adoptă un stil simplu, firesc, cu un limbaj accesibil, evitând capcanele „libertăților“ de exprimare atât de gustate la vârsta fragedă (și nu numai). În cele mai multe cazuri povestea sau istorioara (acestea sunt mai numeroase) începe cu „a fost odată“ respectându-se o tradiție ajunsă fapt estetic. Apoi, scriitoarea brodează pe marginea unor teme folclorice (ca în cazul poveștii despre mărtișor, Baba Dochia și Brândușa), a unor întâmplări din lumea necuvântătoarelor (eroi sunt un gândac cu haină

roșie, un abe- cedar, un miel, vântul, un arici, o găscă, acuarele) sau a unor fapte din realitatea imediată (făcutul lecțiilor, aventura hrănirii unui mofturos, o excursie, o sărbătoare în familie). În toate cazurile dialogul curge spontan, verva nu are stridente. Autoarea „se copilărește“ cu pricepere și talent, neuitând să și moralizeze, să laude comportamentul exemplar al câte unui prichindel. Lumea lor, a celor ce au rămas la vârsta când se citesc povești, este descifrată atent, cu vizibilă sensibilitate, fără a cădea în păcatul dulcegăriilor indigeste, în acela al tragerii neconținute de urechi, ori tratarea cu ironie a visurilor copilăriei.



D-na Passionaria Stoicescu inventează personaje ciudate (un scriitor năzdrăvan care de fapt e mai mult pictor dar asta nu contează pentru cei mici, o călămară fermecată, un Nenea An care apare în câteva rânduri etc.) își prezintă eroii în conversațiile lor normale cu obiecte ori animale. Firul epic este controlat atent, el rămânând mereu linear, fără arabescuri inutile, așa cum se recomandă oricărui autor care ia în serios literatura pentru copii. Acestea sunt însă calități sesizate și consemnate de un matur. Mărturisesc (pentru echilibrarea articolului) că aș fi însă curios să știu cum apreciază și adevăratul destinatar, „Poveștile primăverii“ spuse de d-na Passionaria Stoicescu.

Jean Grosu, pentru «Viața e în altă parte» de Milan Kundera, Editura Univers

PROCESUL ARTISTULUI CARE TRĂDEAZĂ ARTA

de ROMUL MUNTEANU



Stabilit în Franța din 1975, scriitorul ceh Milan Kundera și-a construit cu multă tenacitate o carieră literară cu rezonanță europeană. Când în 1984 a apărut versiunea franceză a romanului său *L'insoutenable légèreté de l'être* (*Insuportabila ușurătate a ființei*), criticul francez Francois Ricard scotea în evidență satanismul filozofic al autorului, spiritul său ironic și antiiluzionist, ca și funcția idilei într-o lume amenințată de cele mai diverse pericole.

Cititorii români au luat act de opera prozatorului ceh o dată cu publicarea volumului de povestiri *Ridicole iubiri*, în care descifrăm o subtilă comedie a erosului, situată între **putere și destinul individului**, percepția absurdului rezultând din gestul uman, incapabil să se transforme în act.

Există în proza lui Milan Kundera o evidentă aspirație a personajelor spre absolut, configurat sub forma cuplului armonios, a iubirii față de celălalt, a creației, ca și a modului de organizare a societății. Dar astfel de idealuri sunt mereu obstaculate fie de intervenția unor evenimente agresive (războiul, revoluția), fie de unele carențe ale caracterului uman, capabile să deturneze individul de la ținta propusă.

În universul literar din *Viața e în altă parte* (Ed. Univers, 1995, traducător Jean Grosu) găsim toate atributele unui *Bildungsroman*, utilizate în mod parodic. Cititorul asistă la **formarea și deformarea** unui tânăr (Jaromil), la ascensiunea sa iluzorie și căderea tragi-comică. Paternitatea copilului-poet este redată într-o manieră asemănătoare cu aceea din proza picarescă spaniolă, „Când mama poetului se întreba unde fusese conceput poetul, doar trei posibilități intrau în vederile ei: o noapte pe o bancă într-un parc public, o după-amiază în apartamentul unui prieten al tatei poetului sau o dimineață într-un colț romantic din împrejurimile Pragăi“.

Dar orice alternativă ar fi luată în considerație, este limpede că Jaromil-poetul, s-a născut sub semnul deriziunii. Milan Kundera ține să precizeze că din „**postul său de observație**“ nu s-au văzut decât două personaje: mama și fiul. Celelalte sunt aleatorii sau simple proiecții ale acestora. Scriitorul are mereu un **punct de vedere**, referitor la destinul protagoniștilor din roman, ca și la figuranții din carte. Acest punct de vedere este transferat și asupra personajelor ce trăiesc cu convingerea că **viața este în altă parte** decât acolo unde se găsesc ele. Convingerea aceasta le imprimă o stare de stranie, un sentiment de neîmplinire sau de trăire deviată în comparație cu țelurile propuse sau visate. Mama poetului se mărită silnic cu un inginer, fiindcă ea așteaptă un copil nedorit de acesta. Între ea și soț se instalează un gen ciudat de relații de **atracție și respingere**, epilogate cu evidente fenomene de înstrăinare. Când copilul se naște, mama începe să sufere

de un puternic complex oedipian. Monomaniile ei afective și posesive sunt ilustrative în acest sens. Copilul născut, **poetul**, devine un obiect de adorație și orice cuvânt rostit de acesta ei i se pare purtător de semnificație majoră. Se simte aici o discretă rezonanță din *Copilăria unui șef* de J.P. Sartre, ca și din *Cuvintele*. La rândul său, copilul-poet începe să se încarce cu un spirit narcisistic tot mai accentuat. Mama notează și păstrează cuvintele rimate ale lui Iaroslav, ca și desenele lui ciudate din acei ani. La rândul său, copilul începe să se privească în diferite oglinzi, să-și studieze chipul cu atenție și să joace rolul unui personaj important, conștient de valoarea cuvintelor sale.

În felul acesta, Milan Kundera dă relevanță ipostazei **idilice** din anii copilăriei lui Iaroslav ca și dificultăților de ieșire din starea preferată sau a desprinderii de cordonul ombilical al mamei. Dar dincolo de universul domestic, scriitorul creionează un fundal istoric din care rezultă că **viața pulsează în altă parte**. Armatele germane invadaseră Cehoslovacia, opoziții sunt împușcați, evreii sunt transportați în lagăre și oamenii încep să trăiască sub imperiul fricii. În acest timp, Iaroslav rămâne cu privirile răsucite înăuntru, își cercetează eul, scrie versuri aberante, desenează oameni cu cap de câine. Încercătoare în destinul său, mama duce copilul la un pictor, iar acesta începe să-l inițieze în pictura și literatura modernă.

Milan Kundera construiește personajul copilului-poet ca un arhetip. Stările lui de căutare, evaziune, revoltă etc se prelungesc în mici secvențe epice despre Rimbaud, Shelley, Pușkin, Lermontov. Iaromil apare uneori ca o repetiție a unor personaje reale din alte vremuri. Mai semnificativ mi se pare faptul că protagoniștii din romanul *Viața e în altă parte* au structura unor tipuri **perverse-polimorfe**. Experiențele sexuale puține ale mamei stau sub semnul inhibiției și al dorinței eșuate. Iaromil se apropie de sex cu timiditate și frică. Mama se cuplează, întâmplător cu un pictor ce-i instruește fiul, iar Iaromil se fixează asupra unei roșcate urâte, adusă în casă cu prețul suferinței materne.

Milan Kundera l-a conceput pe Iaromil ca un proiect în existență, modelat în funcție de evenimente, scriitură și eros. Când realitatea degradată nu-l mai satisface, poetul se repliază în planul reveriei. Conștiința lui scindată îi permite autorului să-i construiască un **alter-ego** (Xavier), palierul acesta epic marcat de aventuri imaginare fiind o cale de defulare a unui ins incapabil să transforme visul în act. „La început nu exista decât Iaromil. Pe urmă Iaromil l-a creat pe Xavier, duplicatul lui și, o dată cu el, cealaltă viață a sa, visătoare și aventuroasă. Și, iată, a sosit momentul abolirii contradicției dintre starea de visare și cea de veghe, dintre poezie și viață, dintre gândire și faptă. Și, deodată, a dispărut și contradicția dintre Xavier și Iaromil“.

Când ia act de toate fețele sale, poetul narcisistic știe că l-a trădat pe fratele iubitei că l-a denunțat pe pictor, maestrul său, și că a rămas singur cu mama.

Moartea lui este aberantă, dar nu tragică așa cum fusese cea a Karemievei, cățeaua din *Insuportabila ușurătate a ființei*.

Milan Kundera face în acest roman antiiluzionist procesul artistului care trădează arta și al revoluției ce a trădat umanitatea.

Traducerea lui Jean Grosu este remarcabilă. Ea dă transparență unui text dificil, situat între poezie și proza deriziunii.

Mircea Ivănescu pentru traducerea
romanului «Omul fără însușiri»
de Robert Musil, Ed. Univers

NOI TRADUCERE CU MARI ÎNSUȘIRI

de DAN GRIGOREȘCU

A devenit un loc comun constatarea că Mircea Ivănescu are vocația traducerii acelor cărți pe care comentarii literarii din secolul nostru le-au decretat **intraductibile**. S-a angajat în traducerea unora dintre cele mai grele – **Ulise** al lui Joyce, romanele din ciclul **Recviem** pentru o călugăriță a lui Faulkner – și, după ni lungi de trudă istovitoare, a dat veritabile opere de artă care contrazic fără echivoc postivul mai susamintit. Acum iată că pare talmăcirea lui Musil, a acelei scrieri rarități pe care exegeții ezită încă s-o așeze într-un compartiment anume al genurilor literare: **Omul fără însușiri**.

Nu știu cât adevăr cuprinde formula lui Ibéres care îl definea cândva pe Musil ca pe un Proust al Austriei. Nici cât de exacte sunt trimiterile la Joyce din comentariile lui Paul West. Mi se pare mai curând că **Omul fără însușiri** e rezultatul unui demers propriu, separat de tot ceea ce a creat proza primei jumătăți a acestui secol: un amestec în proporții mereu modificate al unei comedii de moravuri cu descoperirea fundamentelor a ceea ce s-a numit de atâtea ori „penibila partă a individului acestei epoci”. Îmi vine a gând că, deși s-ar putea foarte bine ca Musil să fi cunoscut bine pe Proust și pe Joyce, anevoiile lor narrative nu l-au impresionat într-atâta încât să și le ia drept model. Mai curând mi se pare că eroul lui seamănă cu un personaj autoportretizat, dacă e vorba de Joyce, din **Portretul artistului în tinerețe**, proiectat pe un fundal la fel de precis desenat unei lumi răsturnate de oglinzi convexe.

Proust și Joyce – cel puțin cel din **Ulise** – se apropiau de substanța eului narativ pe calea imaginației estetice; Musil îl constituie pe temeiul analizei intelectuale: „Care sunt ideile sugerate nouă de senzații?”, „Ce procese sunt cele în care suntem astfel implicați?”. Au fost voci care și-au rostit greul că „Musil a ajuns prea târziu la noi”, întru că subiectul cărții sale „e prea direct aplicat, în toate detaliile, în viața Vienei imperiale de dinainte de 1914”. Evident, un asemenea mod de a judeca o scriere literară însternează: cât de târziu a ajuns la noi alzac, ale cărui romane sunt atât de profund aplicate în viața Franței din timpul restaurației? Dar „cronicle” istorice ale lui Shakespeare? Dar **Divina Comedie**?

E adevărat, în paginile lui Musil plutește o ireasmă inconfundabilă – aceea a atmosferei vieneze din vremea Jung-Stilului; dar nici dacă ar fi avut intenția să nu a avut-o însă de a face din romanul lui o simplă evocare a unei lumi apuse, judecățile tipul celei care condiționează comunicarea între text și cititor de o „documentare” înăunțită asupra epocii în care e plasată

acțiunea e, în cel mai bun caz, surprinzătoare. De la descoperirea lui James Incoace, s-ar fi convenit să ne deprindem cu ideea că sunt scriitorii care au trăit în istorie fără să se implice în mișcările ei și pot să fie conștienți într-un chip mai profund decât cei „atenți – cum scria autorul **Ambasadorilor** – la ce scriu ziarele, la ce s-a mai întâmplat în oraș și stau întotdeauna gata să alerge acolo unde s-a petrecut un eveniment oarecare, fiindcă se simt obligați să fie martori”.

Și poate că paralela cea mai apropiată de Musil nu e nici Proust, nici Joyce. Ci Italo Svevo din **Conștiința lui Zeno**. Doi scriitori care, de fapt, reprezintă cele două puncte opuse ale aceleiași școli vieneze. Amândoi sunt niște neliniștiți, niște „psihologi impetuși”, doi intelectuali sceptici care vorbesc pe tonul cel mai obișnuit, voit banal, despre cele mai grave probleme. Asemenea lui Zeno, Ulrich din cartea lui Musil e un om talentat (câtuși de puțin „lipsit de însușiri”), care se consumă neconținut în întrebări privind-l pe el însuși; experiențele lui se consumă într-un ritm sufocant. Dar pe când Zeno e un ipohondric, mistuit de nesfârșite îndoieli și devine un fel de clovn al fanteziei și al sensibilității, ale cărui jonglerii comice înseamnă, de fapt, că se consacră cu totală seriozitate, cu patimă, unor nimicuri de-a dreptul ridicule. Ulrich e, dimpotrivă, un tip sănătos, athletic, foarte pământesc, a cărui inteligență îi captivează și îi tulbură pe cei definiți ca „oameni de acțiune”. Înainte de a fi sensibil, e un cerebral. În ochii altora, se poate ca întreaga lui comportare să pară absurdă: cronică lui îi năucește pe ceilalți, puterea lui de a percepe lucrurile îi alarmează, pur și simplu. Principala performanță a lui Musil e aceea că acest personaj extraordinar e plauzibil și, mai mult, e seducător.

Ulrich e înzestrat cu virtutea unei răbdări fără margini, poate a unei răbdări cu adevărat feroce. A învățat acea umilință a intelectualului care provine din neconținutul exercițiului al gândirii și e absolut indispensabilă celor ce caută la alții tot ceea ce e necesar propriei căutări intelectuale. Ca și Zeno, nu poate să reziste ispitei de a formula teorii; dar dragostea lui Zeno față de ceilalți înseamnă un soi de remușcare a celui care știe atâtea despre sine, pe când dragostea eroului lui Musil e recunoștința față de toți cei ce-i dau sentimentul libertății totale, certitudinea că nu depinde de ei în nici un fel. Puterea lui stă în capacitatea de a transforma neconținutul lucrurilor.

„Omul fără însușiri” se mișcă într-o lume ce pare a descinde din romanele dostoevskiene a căror ființă lăuntrică e împărțită în două făpturi aflate în luptă; o soție care trăiește într-o permanentă



încordare, îndrăgostită de un criminal de profesie; mistici, amoralisti, estetizanti rafinați, semănând cu eroii lui Oscar Wilde. O procesiune a societății vieneze privite cu o halucinantă forță de observare a detaliului. De fapt, un catalog al fenomenelor alcătuit de un om de știință. Musil e interesat, înainte de toate, să descopere elementul caracteristic, unitatea la care se reduce diversitatea atitudinilor morale. Mai de mult, un exeget german mărturisea că această carte i-a dat întotdeauna impresia unei prăvălii de harnașamente, mirosind puternic, dar în care caii nu pot fi văzuți, ci numai imaginați, strânși în hamurile ce umplu întregul spațiu. Musil afirma undeva că scrie pentru niște oameni care nu există – cel puțin până când îi vor citi cartea.

Un scriitor care e mereu neliniștit, încercând să afle de ce lucrurile nu sunt altfel decât le descoperă privirile sale și rămâne dezarmat în fața tentațiilor felurite ale ipotezelor. Un personaj care e convins că omenirea se va putea înălța la înțelegerea unei noi morale, întemeiată pe pasiunea mistică și pe relevanța rece a matematicii. Dar istoria se mișcă, necruțătoare, înainte, iar el pare să-i rămână în urmă, semeț, înalt și uscat, un anacronism de o tulburătoare forță intelectuală, căutând în jur un punct ideal de sprijin. Musil se citește greu. Și, firește, se traduce încă și mai greu.

O primejdie – care s-a concretizat nu o dată în textele unor exegeți – e aceea de a limita semnificația **omului fără însușiri** la prezentarea unui tablou, violent polemic, al birocrăției chezaro-craiești. Dar e limpede că, pentru Musil, birocrăția e înțeleasă – ca și în Kafka –, foarte clar, ca o frustrare a inteligenței și a sensibilității, ca un atentat ucigaș împotriva făpturii normale a omului, e o reacție anchilozantă a straturilor imobile ale lumii, a celor care se opun mișcării spiritului, pretutindeni și întotdeauna.

Mircea Ivănescu a dat culturii scrise românești încă o operă fundamentală a literaturii lumii. Iar istoricilor literari le-a pus la îndemână un text care îndeamnă la meditație; și care, până acum, le era prea puțin accesibil. Acum, ei au puțința să mediteze la destinul prozei moderne, având sub ochi unul dintre cele mai semnificative repere.

Ștefan Borbely, pentru «Grădina magistrului Thomas», Editura Didactică și Pedagogică

ESEUL CA PROVOCARE ȘI SEDUCȚIE

de IULIAN BOLDEA

Într-o semnificativă Laudă a eseului cu care se deschide volumul său *Grădina magistrului Thomas* (Editura Didactică și Pedagogică, colecția „Akademos”, 1995), Ștefan Borbely circumscrie datele cele mai importante ale acestei specii literare, ce se dovedește „a fi arta specifică a solitarilor”

În chip surprinzător, poate eseistul definește eseul prin opoziția față de critica literară, precizând independența și „individualismul” ca mărci stilistice gnoseologice esențiale ale eseului, față de spiritul anoilor și caracterul „bigot” al analizei de text.

Cultivând plăcerea cvasi-senzuală a degustării estetice, fără să cșueze în frivolitate stilistică, eseul unește „toleranța cu aventura extremă”, adoptând o retorică fluctuantă și liberă, ce se pliază perfect pe obiectul investigației, fără să-i epuizeze însă semnificațiile și savorile. Eseistul nu e, în viziunea lui Ștefan Borbely, nici critic literar (pentru că e lipsit de „disciplina interioară și capacitatea de sinteză”) dar nu e nici filosof (datorită „luxurianței senzuale și a incapacității de a recurge la abstracții”). Cu toate acestea, eseistul autentic e marcat de o impecabilă „disciplină intelectuală”, de un viu sentiment al „cenzurii interioare” – dimensiuni ce configurează, în fapt, prestația sa dezinvoltă, lipsa sa de complexe și inhibiții în teritoriul pe care îl ia în stăpânire. Modul de structurare specific acestei specii literare e, spre deosebire de opera critică, dezvoltarea „progresivă”, acumularea gradată a ipotezelor și temelor asumate

eseul reflectând astfel „foamea de infinit pe care o încearcă cel care îl practică”. Concluzia acestei Laude a eseului dezvoltă, indiscutabil, mobilurile estetice și resorțurile psihologice ale demersului autorului, punându-ne în fața unui gest de o extremă luciditate și pregnanță gnoseologică: „Să credem în el (eseu, n.m., I.B.) și să-l cultivăm, nu numai pentru că exprimă un sentiment de viață contemporană, ci și fiindcă ascunde un element dificil de găsit în celelalte genuri ale exegezei literare: sublimul sentiment al jocului și eșecului spiritual”.

Lectura pe care o practică Ștefan Borbely în *Grădina magistrului Thomas* e una cu vădite deschideri filosofice, eseistul fiind atras, în aceste



pagini, de aspectele literare mai puțin frecventate exegeză, care-și păstrează o doză însemnată nedeterminare sau de mister. Fascinat mai curând „faliile” ori zonele de umbră ale textului și ale erienței scripturale, eseistul exclude din interpretările sale orice poncif, orice „idee primitivă”, înțeleg demersul creator într-un mod nuanțat. Fie abordează literatura română – *Experiența Arghezi, Complexul lui Nessus (Liviu Rebreau Izvorul Alb, Un caz de compatibilitate limită Maitreyi, Corespondent Rilke - Blaga* fie explorează spațiul literaturii universale – *Ritm: corpului în Grecia antică, Drumul spre Nietzsche, Experiența lui Kafka, Laudatio mortis (Thomas Mann), Grădina magistrului Thomas (Hermann Hesse) etc.*, Ștefan Borbely înțelege să îmbrățișeze „feroarea unui stil critic inspirat” (Gheorghe Perceval) o incontestabilă rigoare metodologică, ce așeză eseurile sale sub semnul unei geometrii suplimentare, în lipsa de prejudecăți nu devine ea însăși prejudecată.

Între rigoare ideatică și suplețe a interpretării așează comentariul dedicat lui Arghezi, în care eseistul observă prezența a două tentații ce îl încearcă pe punctul *Cuvintelor potrivite*: „ispita de a substitui divinității absente” și, pe de altă parte, „ispita tăcerii, a renunțării și a întoarcerii, singura care păstrează intactă esența imaginară a actului poetic”. Imagine „bifrons” a lui Rebreanu are, de asemenea, numeroși sorți de adevăr, căci eseistul ni-l înfățișează pe autorul lui Ion ca „pe un suflet neliniștit, scir între tulburătoarea chemare a tenebrelor și voluptățile iubirii celeste”. Și eseistul continuă: „în spatele măștii de un impenetrabil echilibru, admirat sau invidiat contemporani, se află un suflet năpădit de două tentații obscure și tentații impure, cu greu reprimabile”. Și rigoare, incursiunile în operele lui Kafka, Thomas Mann, Hermann Hesse surprind, într-un limbaj „economic” prin precizie dar și fascinant prin coloratura afectivă, sensuri și dimensiuni mai puțin cunoscute, într-un demers interpretativ de adevărată respirație ideatică. *Grădina magistrului Thomas* este o carte care confirmă vocația critică a unuia dintre cei mai înzestrați esești ai generației '80.

Horia Roman Patapievi, pentru «Cerul văzut prin lentilă», Editura Humanitas

CERUL VĂZUT PRIN LENTILĂ

de IOAN BUDUCA

Juriul Uniunii Scriitorilor care a deliberat premiile literare pentru anul 1995 face un act de justiție: prin premiul acordat, pentru debut, lui Horia-Roman Patapievi se repară o nedreptate, una caracteristică vremurilor anti-culturale și sfertodecete pe care le trăim. Ne aflăm, iată, în 1996, au trecut șase ani de la reinstaurarea libertății de expresie, dar sârbătorile acestei libertăți ne lipsesc. N-am știut să reinventăm instituțiile premiilor culturale. Nici n-ar fi fost de așteptat ca Statul să aibă inițiativa în acest sens, nici n-ar fi avut prestigiul credibilității dacă ar fi făcut-o. Dar de ce n-a reușit Societatea Civilă (atâta cât s-a organizat până în prezent) să inițieze câteva premii care să impună prin corectitudinea lor principiile unui discernământ cultural autentic?

Nu ne rămâne decât să constatăm, în loc de răspuns, că războiul românesc împotriva caprelor din vecini continuă.

De altfel, fără apariția lui Horia-Roman Patapievi nici n-ar fi fost prea gravă absența unei noi instituții a premiului cultural. Noua conștiință culturală și etică din peisajul nostru social ar fi fost inadmisibil de precară fără cărțile lui. Am fi în continuare la nivelul unor dezbateri pseudo-intelectuale și fals moralizatoare dacă ieremiadele lui Horia-Roman Patapievi n-ar fi catalizat reînălțarea cu propria noastră centralitate, pierdută, uitată ori mutilată.

Discernământul nostru etic și intelectual, într-un cuvânt, buna noastră orientare axiologică, este chiar această centralitate. Ce ar fi fost acest discernământ dacă am fi rămas la propunerea nu știu cui potrivit căreia toți suntem vinovați, prin urmare mai mult sau mai puțin inocenți? Ce ar fi fost acest discernământ fără radicalitatea neprihănită a rechizițiilor identității noastre naționale din paginile acestui... debutant?

Ceea ce este de datoria Școlii să facă – operă națională de introducere în judecările discernământului autentic – a început să se întâmple, punctual, prin lucrarea publică a unui eseist precum Horia-Roman Patapievi, a unui editor precum Gabriel Liiceanu și... cam atât.

Să-mi fie îngăduit, în loc de recenzie, să fac o mărturisire. Am recitat *Cerul văzut prin lentilă*. Nu numai că rezistă ca o carte ce ar fi fost scrisă dintr-un singur suflu, iar nu prin acumularea unei activități publicistice săptămânale, dar iată că acum, după ce autorul ei a mai publicat două cărți, *Cerul...* se vedește a fi și un compensiu al complexității ieșite din comun ce structurează problematic voința de cunoaștere a acestui... debutant.

Ei bine, ce vreau să zic? Vreau să mărturisesc că am fost dezamăgit de reacția colegilor mei, scriitorii optzeciști, dar nu numai ei, în fața acestei cărți. Parcă n-ar fi simțit importanța evenimentului. Parcă n-ar mai fi fost capabili să se bucure de apariția unui nou scriitor însemnat. Parcă n-ar mai fi capabili să suporte împreună – lucrare a scriitorului și a gânditorului, ceea ce – să recunoaștem – n-a fost cazul nici unuia dintre optzeciști.

Ceva e stricat, vreau să spun, și în discernământul nostru, al scriitorilor. Autonomia esteticului, în numele căreia am făcut front comun în fața cenzurii comuniste, își vedește, iată, și în acest fel, insuficiența.

Surpriză, însă. Nici cei din zonele gândirii abstracte n-au avut reacție la temele majore ale eseisticii lui Horia-Roman Patapievi. Tema numită de el *schimbarea subiectului*, care este firul roșu al cărții sale următoare, *Zbor în bătaia săgeții*, apare deja în *Cerul...* și a trecut neobservată.

Nu m-aș fi așteptat ca reacția în fața acestei teme să

vină din tabăra foștilor marxiști, dar nici nu-mi face plăcere să constat că nemarxiștii au rămas în mușenie față de această temă cu adevărat cardinală, singura prin care filosofia mai poate reînnoa cu tradiția care o făcea să fie conștiință și știință a conștiinței.

Stricăciunile discernământului nostru cultural, filosofic, istoric și politic sunt mari. Că nu sunt și ireversibile o dovedește simplul fapt că apariția lui Horia-Roman Patapievi fost posibilă chiar în acești ani. Misterul formării în vremea când școala deforma, iar instruirea particulară părea a nu fi o cale practicabilă rămâne mister de destin. El însuși mărturisește, însă, că până în decembrie 1989 fusese un admirator al acelei biblii ideale (și idealiste) a identității noastre naționale care, azi, după redescoperirea violentă a spiritului nostru de turmă prin „grațiile” minerești și securiste ale anului 1990, o considerăm, iată, o *vulgaritate a bunului român*, o minciună pernicioasă a conștiinței de sine a românilor. Dacă, acum, Horia-Roman Patapievi este criticul cel mai radical și neprihănit al acestei *vulgate*, aceasta este, pe singurul merit retroactiv al grotesc-istericului an 1989.

Tot răul spre bine, dacă vom învăța discernământ deosebirii viciilor și virtuților și dacă vom reuși ieșim din practica imorală a confuziei voluntare în alb și negru.

Nu-mi face nici o plăcere să scriu ceea ce voi scrie acum, dar acesta este tristul adevăr: la ora actului Horia-Roman Patapievi este singura instituție culturală și etică neprihănită la care putea apela dacă când se va fi trezit în noi simțul autentic discernământ ori dacă dorim să provocăm acele trezire.



Nicolae Coande, pentru volumul «În margine», Editura Amuri, Craiova

LUPTA CU ÎNGERUL

de GABRIEL RUSU

Într-o lume care a învățat foarte repede să tragă cu ochiul în cărțile vecinului, pentru a-l păcăli în privința unei afaceri sau a alteia, și dezvățat la fel de repede să citească o carte scrisă vreun semen sau altul, deoarece respectiva cletnicie nu duce la nici o afacere, debutul la o tă aproape coaptă nu constituie prilej nici de stare, nici de încântare. Este un fapt în ordinea omului. din care se poate naște, au ba, un

banii pentru a lica literatură destinată pușin... degustători de me veritabile, cititorii (virtuali, să zicem!) nu mai bani ca să treacă, după Alimentara, și pe la ărie, poezii (cu excepția celor deducați la politică ămări îmbelșugate de foste și actuale partide!) zază să tranșească pauperitatea, ca pe vremuri ul, prin obținerea Nobel-ului ori a unui premiu ar. Dar premiile ălelalte sunt, săracele, cam ce... De multe ori, spre exemplu, un premiu de ut constă doar în publicarea volumului de versuri mpriinatului. Tot e ceva – un credit pentru gloria nă. Cum reacționează un debutant-câștigător este confruntat cu o asemenea ecuație a vieții are? Cum altfel decât ricanând, înafara și untrul textului, deopotrivă. Nicolae Coande nă ironie amară, din gros, într-un discurs poetic zat până aproape dincolo de rafinament estetic. În margine, el demonstrează a fi un cinic bântuit nostalgia candorii: „Pentru șobolanul hăituit de că poezia nu înseamnă nimic./ Viața îi e mai mpă/ scumpă îi e pielea lui/ puturoasă/și fuge cu za sunetului să scape. Când fulgerul/ pisicii l-a nit în ceafă/ el încă mai speră într-o minune

imploră un Dumnezeu pasiv/ un tartore al șobolanilor expatriat într-un ținut temerar./ Spune repede cu ochii roșii de groază o scurtă/ rugăciune – limba e deja sul făcută/ bolborosește numai./ În vremea asta pisica al cărei Patron se linge bucurios/ pe mustăți/ tocmai termină de recitat poemul ei intim./ Ceva orbitor li se-arată: unuia clarul de lună/ celui alt/ peretele întunecat de care stă agățată luna“ (O viziune a fiecăruia). Poetul își atinge programatic existența, cu deferență histrionică, de ființe sau lucruri și dă seamă că a perceput un soi de lume. Actul acesteia de autoatare este violența, naturală în superba-i gratuitate, iar finalitatea ei o reprezintă coborârea în derizoriu.

Retorica poate constitui salvarea dintr-un tărâm al ne-esențelor. Prin aceea că ea, retorica, abuzând princiar de nuanțările spunerii vieții, este în stare să schimbe încărcătura de înțeles a faptelor vieții. Aflat cu buna-i știință în margine, poetul nu comentează, ci transformă. Și astfel neînțelegerea pe care ceilalți o aruncă precum o piatră devine, când ajunge la osândit, atitudine contemplativă, și astfel durerea devine olimpiană înțelepciune, și astfel greața existențială devine dorință de a mărturisii în cuvânt, și astfel nostalgia Edenului devine gest întemeietor de altfel de lume: „Mori în tăcere și spune – atât am avut de spus./ Taci – scrie cu degetul pe nisip – sunt propriul meu copil./ Se aude mistic un vers care dărâmă cetății se aude/ un cor electric al răsului./ Spune – mori în tăcere – sunt poet și poezii/ nu spun decât adevărul/ Pune-ți pe față pâna unui imn negru strigă la târgul de sclavi/ o, generația mea nu te cunosc!/ Auzi cum plânge sufletul aninat de stele

pitice auzi/ cum cântă inimioara/ pe la cârciumi învelită- n cemeluri livide taci/ mori în tăcere/ și mâine va răsări soarele. (Și mâine va răsări soarele). Livresc cu subtilă măsură, patetic aidoma unui clown care se demachiază în fața publicului, ironic în maniera unei lacrimi care își



analizează la rece emoția-născătoare, libertin în ceea ce privește nonconformista frază împătimită, narcisist, de propriile-i voluptăți, Nicolae Coande vede contemporaneitatea în aspru și trist răspăr.

De fapt, înfruntarea dintre eu-ul poetic și ceilalți configurează lupta cu îngerul. O luptă între cel dezamăgit și cel care mai speră, o luptă în care primul ar vrea din tot sufletul să fie învins. Dar luciditatea prevalează în fața impetuozității optimiste. Și cei doi adversari se trezesc a fi unul: „Nimic nu întrece dezastrul de a fi poet – asta pot spune/ în anul treizeci și trei/ când nicăieri între cer și pământ nu-mi gălesc locul/ nici înger nici drac fierbinte nici rece/ cald căldicel ca șarpele adormit în grădina la soare/ pe care îl ucide în vis de mii de ori/ tânărul tiran/ (...) în anul treizeci și trei – fiecare cu ale lui – am spart în dinți/ fiola atător nopți de lene ignorată și bețic/ nu mai sunt tânăr scriu și am vârsta/ celor ce sunt în exil pe pământ“ (În margine). Nicolae Coande pare monocord. Fals – este numai constant. Într-un demers care pleacă, mai mereu, de la culorile exuberante ale viețuirii și ajunge la monocromia seducătoare a semnificației.

Augustin Frățilă, pentru volumul «Gramatica morții», Editura Cartea Românească

EXERCITII DE EXORCIZARE

de GABRIEL RUSU

Poezia se ivește, mai degrabă, din teamă, iară nu din bucurie. Cel care nu își află ființa scindată – paroxistic și, totodată, definitivă în dioiala metafizică nu poate naște universuri de ne ori, aparent, dezordine umană. Cu alte cuvinte, poate aspira, asumându-și hybris-ul inerent, la diția de demiurg. Pentru Augustin Frățilă, gramatica morții constituie o tentativă de a serializa/ spiritualiza o sumă de exerciții întru vistica existenței. Prima sintagmă din „alfabetul“ are ni-l impune, imanent, trăirea este a te naște, ultima a muri. La Augustin Frățilă, cele două te ale destinului uman stau, aidoma șarpelui obouros, sub semnul unei inefabile continuități. Abilă această continuitate și, în egală măsură, iacabilă? Da, în mod benefic, pentru că biologicul are, pierzându-și individualitatea, dar conștiința istă, transformându-se dintr-o volută a timpului alta. Istoria cetățeanului Augustin Frățilă este o mulare de viețuirii ale unor alți (simpli?!) cetățeni l-au premers. Însă istoria lui Augustin Frățilă, din stirpe autentică, configurează un lanț de racte în care se tensionează, fără a se frânge, ntel dureroasei meditații despre sine. Iată un poem irumpe, precum strigătul de revoltă al unui nat, din funcționărești dosare de Stare Civilă: n fost o familie obișnuită, am fost/ și eu un copil nruit, ai mei –/ nu mulți dar devotați – au făcut o/ eră de morți în calea/ dispariției mele, am crescut el liniștit, am/ rămas în viață./ pot povesti. rurile s-au petrecut/ cam așa: bunica/ din partea l-a omorât pe bunicul/ din partea tatei, bunica/ din ea mamei l-a omorât pe bunicul/ din partea mamei,

mama a omorât-o pe bunica/ din partea mamei (doar unchiul Artur, fratele mamei ne-a creat ceva probleme, a murit/ pur și simplu/ înaintea bunicii din partea mamei, nu contează./ bunica oricum n-a aflat niciodată, familia./ a hotărât să nu i se spună, să se treacă peste/ această eroare) deci, mama a omorât-o pe bunica/ din partea mamei, tata/ a omorât-o pe bunica din partea tatei, mama/ l-a omorât pe tata, eu/ am omorât-o pe mama... eu/ mi-am făcut datoria, noi/ ne-am făcut datoria. Privesc mulțumit înapoi: noi/ ne-am făcut datoria, am fost/ o familie obișnuită, am fost/ un copil obișnuit...“ (Datoria). Tonul cu ostentație plat al relatării nu trebuie să înșele – ca într-o oglindă, suntem confrunțați mai puțin cu o demitizare ironică, cât, mult mai mult, cu o încrâncenare eroică...



O încrâncenare eroică al cărei rezultat este o carte de poeme, ea însăși, trecând peste obișnuințele editoriale, un construct poetic. Deschizând-o, dăm peste o fotografie de familie (părinții și poetul, pe atunci nesigur de sine) cu dedicația aferentă, peste citate din Biblie, Cioran, Nichita, peste traduceri din

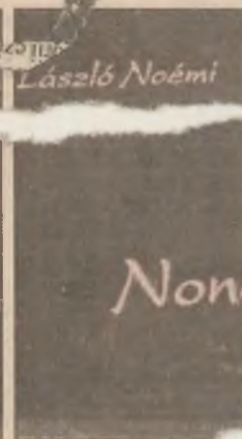
Augustin Frățilă în engleză, spaniolă, franceză și germană, peste excelente desene, peste cuvinte despre poet aparținând lui Nichita, Nicolae Breban, Traian Coșovei, Radu Călin Cristea., Gramatica morții cuprinde exercițiile de exorcizare la care se dedă o interioritate adânc înspăimântată de ideea extincției. Demonul care trebuie alungat din om este moartea, prezență extrem de intensă în spatele fiecărui cuvânt care, umăr la umăr cu altele, rânduiește poemele. Lumea lui Augustin Frățilă se împlinește doar în crepuscul: iubirile se sinucid în voluptuoasă tristețe, prietenii mai palpită în amintire, Eu-ul este încarcerat în definitivă însingurare, celor care au dat viață, li s-a luat viața, alcătuirea fizică se află în pragul disoluției. Scenografia trimite la un Ev Mediu întunecat, traversat de șuvoaie de sânge, misterioși orbi rătăcitori și sapiențiali, ploii diluviene, drumuri spre mormânt, ființe care se aduc jertfă pe sine. Toate se metamorfozează în simboluri de profunzime. Angoasa duce la înțelepciune – moartea nu trebuie respinsă, ci acceptată în ordinea firii: „(...) o alcătuire sunt/ un lucru, prin care/ trece viața./ o arteră aglomerată între/ maternitate și cimitir. Iată: fiul meu, Augustin./ cum este el o alcătuire/ un lucru, prin care trece viața.“ (Caută fața mea). Un sceptic în pragul mântuirii este Augustin Frățilă...

Augustin Frățilă mai este, însă, și un sentimental care se ferește să-și pună în vers despletit emotivitatea. Uneori, până și cuvintele îl înfricoșează, deși știe că numai ele pot numi, și astfel exorciza, neantul: „(...) ne vom/ privi/ ne vom despărți în silabe/ ascultă/ galopul descărmat al Numelor; drumul acesta e/ pavat cu/ lespezile grele ale cuvintelor: tot ce-a existat au/ numit – timp, moarte, singurătate – nu exist, nu/ exiști, nu/ suntem, o! tumirul orb al memoriei, de la un/ capăt la/ celălalt al Realului – nimic, decât un morman/ hidos de cuvinte... iubire./ Într-adevăr, iubire n-a fost, într-adevăr, mai pot/ muri, ochit/ de foarte departe – ehei! vânam cerbul...“ (Gramatica morții). Augustin Frățilă nu se descrie, ci se scrie. El este un mesianic blând care ne „predă“ gramatica aflării de sine.

GARNIZOANA TRANSMEDIANĂ

de SZASZ JANOS

După buna tradiție clujeană, într-unul din numerele revistei Echinoc din 1993 pornise la drum un mănunchi de poeți, ce își ziceau transmadianiști. În 1995 apar 4 volume de versuri ale protagoniștilor, iar mai apoi, spre sfârșitul anului, o revistă trimestrială, ce poartă același nume cu cel al editurii: Eloretölt Helyország (Ultima garnizoană). Se cuvine să dăm nisaiva explicații. Transmedianismul – termenul este o găselniță a grupului – trebuie înțeles – potrivit textelor lor teoretice – ca un sentiment existențial (nemții îi zic *Lebensgefühl*) ce se proiectează de-a lungul secolelor în opere literare (indiferent de curente sau școli). Această literatură este homocentristă (nu sociocentristă), respinge ideologiile, precum și academismul, nu recunoaște decât valori estetice, se situează deci într-un punct median dintre ideologie și Eul creator. Transcendența este înțeleasă ca un act de autoregăsire a Eului care se eliberează de chingile modernului și postmodernului. Constată caracterul limitat al posibilităților umane și realizează absolutul în lumea obișnuită a individului. Refuză metafizica, fiind conștientă în același timp de marile probleme, dar reflectează la ele cu veselie (e vorba de veselia nietzscheană, nu de optimism sau bufonadă). Se delimitează de miturile moderne și de pesimismul anticultural postmodern. Sfidează tabuurile, dinamitează polii esteticii, profanizează sacralul și sacralizează profanitățile. Amalgamează frumosul cu urâtul, relevă comicul în tragicul și tragicul în comic... Transmedianiștii militează pentru o literatură populară (nu populistă sau poporanistă), pentru dreptul cititorului la bucurie și reflecție în procesul esteticii receptării, și își propun să recucerească nu publicul, căci se delimitează de producția bestseller, ci însuși Cititorul. Ca autori „model” sunt citați Rebelaism, cu osebire Villon și romanul „Capcana 22” de americanul Joseph Heller. Există încă un patron spiritual, mai puțin cunoscut cititorului român, revendicat (și într-un fel reabilitat) de grupul „nouăzecist” clujean, și anume romancierul și umoristul Jenő Rejtő, care sub pseudonimul P. Howard a publicat un număr impresionant de romane în aparență de aventură (de acțiune, cum li se mai zice). Utilizând clișeele genului, el a re-creat romanul picaresc, plasând acțiunea și eroii în lumea citadină a secolului 20, în forfota porturilor sau în peisajul exotic al Legiunii Străine. Unul dintre cele mai remarcabile romane intitulat *Ultima garnizoană*, de unde se trage și numele revistei al editurii temerarilor clujeni. Ba mai mult, titlul și volumul de versuri al lui Janos Dénes Orbán, *Hümériada*, reverberează nuvela poetului *malgré lui* Hümer Troppauer din amintitul roman – caricatură necruțătoare a poetului kitsch –, prilej pentru a demonta poezia de duzină, tropii vestejiți și metaforele de butaforie, cabotinismul gesturilor kitsch-ului



poetic. Ar fi mai propriu să vorbim despre deconstrucția unor nonvalori ce împrumută masca valorii. La Jenő Rejtő, procesul deconstrucției este pozitiv, întrucât el relevă valoarea unui gen considerat ca nonvaloare. Demersul lui Orbán în deconstrucție merge însă și mai departe: într-o suită de poezii el desacralizează, prin transplantare într-un alt context sau prin permutări ingenioase, o serie de motive tipice, metafore binecunoscute, frazări poetice ce au dobândit valoare de locuțiune și care capătă astfel sensuri noi; dislocate de pedestalul lor, ele câștigă conotații satirico-umoristice. Demersul ar părea caduc, dar „sacrilegiul” plin de poftă ludică are sensuri stratificate spre adâncimii astfel precum Ulise transplantat în țesuturile începutului secolului nostru coboară, datorită demersului românesc al lui Joyce, la nivelul universului dublinez al lui Leopold Bloom, astfel și în *Ūmeriada* lui Orbán se confruntă valori clasice, moderne, populare de poeziei maghiare cu sensibilitatea unei lumi ce nu mai înțelege, nu mai gustă, nu mai recunoaște în aceste valori. Tropii, lumea metaforică, confruntată cu lumea de valori a comodităților tehnice, devine hilară. Dar râsul provocat de aceste inversiuni face ca broboane de sudoare rece să-ți brăzdeze fruntea.

Același spirit ludic și vervă înțepătoare le găsim și în volumul „Poeziile minunate ale baronului Munchausen”, de Attila Santha, doar un ciclu al volumului, dar hotărâtor în schița trăsăturilor poetului care definesc și această parodie de epopee voit fragmentară. Ironie și sarcasme, gesturi vagante, sinceritate villonescă, sfidare a impactului existențial. Baronul său devine un antierou al timpurilor noastre, care, prin eforturile de a ieși din mocirlă trăgându-se de păr, se scufundă și mai mult în ea. Discursul său poetic e plin de frazări întrerupte, calambururi, poante sugubețe, libertarisme verbale. Ca toți ceilalți transmadianiști, el ocolește logoreea lirică, preferă elipticul, lapidarul, economia cuvintelor potrivite. Villonesc este și Vince Fekete în baladele sale ancorate în banalitățile cotidianului. O traumă biografică, pierderea tatălui, revine obsesiv în poezii de notație lirică ca leitmotiv emblematic al confruntării cu implacabila

lege a firii, a impactului morții. Și la împlinirea erotică este erodată de sentiment faustian al efemerității, mascat îndeobște gesturi și grimase ironice, ce însă relevă mai mult esența tragică a acestei perpe lirice.

De o tonalitate gravă este poezia Hunor Kelemen. Expresivitatea și sugtativitatea textelor, iradiația meditativă rez în esență în limbajul său liric ce revarsă, jurul unor insule formate din ver substantivizate, substantive adjectivizate combinații ce duc la cuvinte noi, c

nicidecum criptice. Kelemen este poet alienării; cu un lamentoviril el ia rămas b de la valori etice ce păreau veșnice, punctea scurtcircuitele relațiilor interpersonale, dise divorțul scandalos dintre real și ideal, procesului în care sensurile transpar nonsensuri. Construcția poeziilor se distin din permanenta permutație de unghiuri vedere, între subiectiv și obiectiv, ceea conferă un dinamism aparte.

Un univers imaginal (nu strict imagina se structurează din poeziile lui Noémi László Poeta are un dar deosebit de a combina real cu irealul, dând valențe de real irealului invers, de a duce discursul liric pe prag dintre veghe și vis permutându-le așijdere Un univers dominat de sentimentul erotic c o intensitate superbă și incandescent ingenuă, pură și carnal-sexuală, arcuind de gingășie la angoasă față de perenitate dragostei, umbră care-și aruncă contu asupra unui peisaj format din poveștil jocurile și jucăriile copilăriei și d îngrijorări, ispite și a bătliei pierdut Deasupra acestei lumi luminează o lur neromantică, rotesc stele ca niște zăbrele a dorului ce țintește desăvârșirea total totalitatea însăși. Muzicalitate a versul degajă armonii care aduc cu simfonismul Mahler, contrapunctate de disarmor bartokiene. Poeziile din volumul lui Noémi László nu poartă titluri, astfel șirul versurilor se configurează ca un singur poem, fă început și sfârșit, o complexă și totuși simpl unică monadă metaforică.

Poezii *Ultimei garnizoane* te cucere prin vitalitatea lor debordantă, de unde elementul ludic atât de semnificativ însemn al intelectului „bine temperat” și culturii sentimentului. Talentul, acest h indescifrabil, din ale cărui componente es cunoscută doar sensibilitatea paranormală, permite transcrierea eului lor liber și autonom în poezie. Ei sunt liberi nu numai pentru că: servituți și nu sunt legați cu frânghiile viciale ale unei estetici persecutoare, ci liberi ideologii, prejudecăți și fixații. Chiar și o fixații naționale, darmite naționaliste. Încă să-și găsească **locul poetului**, ce, potrivit Croce, se situează pe muchia dintre iad purgatoriu.