

Luceafărul

SALEA DE
LECTURĂ

Săptămânal de literatură. Nr. 35 (527). Serie nouă inițiată de LAURENȚIU ULICI. Miercuri, 10 octombrie, 2001



PREMIILE UNIUNII SCRITORILOR PE ANUL 2000

„Artist rafinat, bine cunoscut aceluia public care știe cum să deschidă o plachetă de versuri și cum să parcurgă pagina de critică literară, Gheorghe Grigurcu este, neînduios, unul dintre literatorii certificând până la saturație zicala germană: „mulți dușmani, multă cinste“. Rezultat al unor campanii purtate de critic cu resursele unui adânc cunoscător al vieții noastre literare pe mai vechi și mai noi generații - în clocotele unui climat în care se tenta menținerea unui prea discutabil canon, unde morți cu viață lungă acceptau și rolul de a salva supraviețuitori decizi a nu-și asuma culpele la chiar adresa artei literare.”

(*barbu cioculescu*)

**gheorghe
grigurcu**



**petre
stoica**



„Utilizând un larg evantai de mijloace și înzestrat cu darul de a pune iscusit în scenă un spectacol de carnaval pe care îl poate oferi o societate tehnocrată, Petre Stoica alternează tonalități de voci, de la aceea trist bufonă la una profetică sau doar dramatic-obiectivă. Dacă metafora sau artificii lipsesc, efectul scontat este dobândit tocmai prin banalitatea notației seci și melancolice, nuanțată de la surâs până la autoironie.”

(*vasile spiridon*)

AUTORUL PARȚIAL

de DUMITRU SOLOMON

Despre unii scriitori se spune că au scris mai mult decât au citit, iar despre câțiva, că nu se citește decât pe sine. Nu este o exagerare. Despre unii critici se spune că nu citește decât cartea pe care o recenzează și, adeseori, nici măcar pe aceea. Perfect adevărat. Despre unii actori se spune că nu intră într-o sală de teatru decât ca să joace, nicidecum ca să privească spectacolul, iar din piesa pe care o joacă nu știu decât propriul rol și, eventual, scenele în care evoluează personal. La fel de adevărat.

Situațiile enumerate mai sus nu sunt întotdeauna absurde și, în anumite împrejurări, nici măcar catastrofale. Probabil că Homer nu cunoștea decât mitologia și istoria grecilor, și pe acestea *din auzite*, întrucât se pare că ar fi fost orb. N-am văzut mulți actori mari în sală, printre spectatori, când joacă alți mari actori, nici mulți pictori celebri la expozițiile altor pictori celebri, nici mulți cântăreți faimoși la concertele altor cântăreți faimoși, nici mulți dramaturgi la piesele scrise de altcineva decât de ei înșiși etc. Dacă e greu să știi ce citește fiecare acasă, pe cei care apar în spații publice (săli de teatru, de concert, de expoziție) îi vede toată lumea. Cu criticii e altceva. Când nu cunosc textul pe care îl analizează este ca și cum ar absenta însuși obiectul muncii, ceea ce reprezintă un imens non-sens, adică o autoexcludere din meserie.

În definitiv, te poți lipsi de echivalențe, comparații, trimiteri. Mai bine e să nu-i citești pe ceilalți, să nu vezi expozițiile confrăților sau spectacolele colegilor, să nu mergi la concertele altora. Artiștii, fiindte hipersensibile, pot fi, Doamne ferește, influențați de confrății lor, clasici sau contemporani, ori, pur și simplu, pot fi expuși unei crize de invidie, din care se iese greu și care numai bine nu-i face creației proprii. Se poate trăi și așa. În definitiv, nu există pictori naivi în cine știe ce colțuri îndepărtate ale țării (ceea ce presupune că respectivii n-au călcat într-o sală de expoziție, altfel s-ar fi jenat să deseneze, de pildă, fără perspectivă sau să folosească doar culori fundamentale)? Nu există actori amatori în cele mai izolate comune, care nu au fost la un teatru profesionist? Asta, în sens pozitiv. Dar nu există oare și poeziile lui Miron Cozma? Câmpul artei e vast, ospitalier și tolerant.

Numai că ignorarea culturii, lipsa de frecvență în cetatea artelor, închiderea în carapace, chilie sau cochilie înseamnă scurtare de orizont, sărăcie fără lustru, reducere a anvergurii, meschinătate. Consecințe pe care doar geniul le-ar putea evita. A se observa, însă, că geniul (cel autentic!) nu-și contemplă cu orgoliu egoist propria operă, el e avid de cunoaștere, nesățios, hulpav, acaparator, vrea să știe, să vadă, să cunoască, să asimileze, pentru că numai astfel poate să dea. Prin urmare, sunt slabe speranțe ca scriitorii care nu citește, actorii și dramaturgii care nu merg la teatru, pictorii care nu văd expoziții, Miron Cozma să devină genii.

Colectivul de editare:

Marius Tupan (redactor-șef)

Marinela Țepuș (redactor)

Mariana Bunescu (tehnoredactor)

Simona Galațchi (corectură)

Revista „Luceafărul“ este editată de Fundația Luceafărul, cu sprijin de la Uniunea Scriitorilor din România și Ministerul Culturii și al Cultelor

Redacția și administrația:

Calea Victoriei nr. 133. București, sector 1,
telefon 659.67.60. fax 312.96.93

Cont în lei: Banca Comercială Română,
filiala sector 1, Calea Victoriei nr. 155.

Număr de cont: 2511.1-1543.1/ROL

Cont în valută: 472161601590

Tipar: SEMNE '94

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

PREMII ȘI RECLAMĂ

de HORIA GÂRBEA

Premiile Uniunii Scriitorilor pe anul 2000 au fost decernate printr-o festivitate mai fastuoasă decât de obicei, așa cum se și cuvenea unei astfel de împrejurări. Nu am putut să fiu prezent la Teatrul Odeon cu acest prilej. Astfel, cu părere de rău, nu mi-am jucat rolul încredințat de organizatori, acela de a prezenta publicului pe unul dintre laureații pentru dramaturgie, Iosif Naghiu, care a fost încununat pentru una dintre cele mai interesante piese românești scrise în ultimii ani, **Grup de orbi într-o sală de cinema**.

Am putut observa totuși că evenimentul a fost mai intens mediatizat decât de obicei. Cu toate acestea, după numai o săptămână, am constatat cu durere că dispariția tragică a trei scriitori, între care a bunului meu prieten Iustin Panța, a atras atenția presei cotidiene și a posturilor TV mult mai mult decât premiile. Încă o dată mass-media a demonstrat că artiștii devin interesanți pentru ea atunci când mor. Iar cât sunt în viață pot fi ignorați ba, dacă nu, chiar atacați cu vulgaritate. În schimb orice bălbâit de politician sau agramat de fotbalist pentru a nu mai vorbi de o vedetă lăuză trebuie în mod obligatoriu să prindă prima pagină. Progeniturile cuconițelor care ne rănesc privirea și auzul de pe sticla televizorului trebuie musai să dea din coate pe pagina întâi de cum au făcut ochi pe lume. Scriitorii au dreptul la acest loc de onoare doar dacă, dimpotrivă, părăsesc lumea, loviți de destin.

Trecând peste amărăciunea acestor considerații, rămâne de laudat faptul că Premiile Uniunii Scriitorilor, subiect fascinant căruia i-am dedicat un roman acum câțiva ani, au avut parte de un spectacol de decernare și nu de o simplă strigare școlărească. Un început deocamdată. Interesul în jurul acestor premii trebuie stărnit, chiar cu mijloacele gazetăriei de senzație, pentru a întoarce fața publicului spre literatură.

Funcționează încă, latent, în adâncul minții oamenilor, chiar a celor tineri, un nucleu pozitiv, de respect instinctiv față de intelectualul care iese la rampă. Acest punct trebuie stimulat cu mijloacele publicității. Sunt printre scriitorii destui copywriteri în stare să creeze o campanie publicitară care, câteva săptămâni pe an, să țină treaz un interes tot mai mare pentru literatura română cu ocazia decernării acestor premii. Totul contează: de la alegerea datei până la grafică și afișelor (care trebuie făcute data viitoare). Excelentă ideea de a deplasa evenimentul spre toamnă și de a nu suprapune decernarea cu Târgul de Carte când trece neobservată pentru că ținta publicității e alta.

Festivitățile de decernare îi mai trebuie un logo, un trofeu cât de mic de înmănat premianților și care să apară pe afiș ca și la TV. Imaginea acestui trofeu trebuie să fie familiară oricui, precum conturul „Cupei Mondiale“ la fotbal.

Ar mai fi cazul ca juriul, după ce a făcut nominalizările și ele au fost bine mediatizate, să acorde premiile pe loc, în timpul galei, întreținând un suspans, de dragul senzațiilor tari oferite participanților, ci pentru a atrage și mai mult atenția presei, sensibilă numai la asemenea trucuri.

Revenind acum la conținutul manifestării, al premiilor propriu-zise, trebuie să observăm că ele au răsplătit autori cu experiență și cu o „cotă“ foarte bună. A fost încă o șansă a evenimentului creat. La nici un nume scriitorii sau chiar publicul mai avizat n-au fost în situația să se întrebe: „dar ăsta cine e?“. De observat un paradox doar aparent: un juriu relativ tânăr a premiat în general scriitorii din generații anterioare. E un semn bun, de considerație pentru valoare, fără partizanate ținând de anumite grupări „pe vârste“. Faptul infirmă ideile unor gazetari care practică terorismul cultural chemând la „lichidarea bătrânilor“, precum într-un roman al lui Bioy Casares. De fapt, asemenea puncte de vedere care se exprimă câteodată destul de violent au scopul să aprindă scandalul, să creeze conflicte pe care presa să le poată specula: tineri contra vârstnici, București contra Provincie, Est contra Vest etc.

Sigur că orice atribuire de premii stârnește și nemulțumiri. Folosul care se trage însă, pentru întreaga breaslă și chiar pentru cultură în general, din organizarea unei festivități cât mai grandioase și din glorificarea celor care primesc premiul este foarte mare și s-ar conveni ca toți scriitorii să contribuie „campania de promovare“ indiferent că sunt sau nu printre învingători. Căci nu atât Premiile Oscar în sine interesează cinematografia, ci reclama din jurul decernării lor.

Transformarea decernării Premiilor Uniunii într-un mare eveniment ar aduce sponsori mai puternici și ar ajuta literatura. Nu putem decât spera că și acordarea Premiilor Asociației București, bine organizată anul trecut, va avea parte și în acest an de o festivitate care să atragă atenția.

LECTȚIA UNUI SECOL ABIA ÎNCHEIAT

de CAIUS TRAIAN DRAGOMIR

A cum câteva zile, mai exact la 11 septembrie, am putut constata cu toții că secolul al XX-lea încă nu se încheiase, dar că, tocmai prin acel eveniment tragic, o întreagă epocă își marca sfârșitul. S-a scris cândva că secolul al XIX-lea a fost deosebit de lung - a început cu Revoluția Franceză și s-a încheiat la izbucnirea primului Război Mondial. Aprecierea avansată astfel include o bună doză de simț istoric și realism. Despre secolul al XX-lea s-a făcut afirmația contrară - anume aceea că ar fi fost unul foarte scurt, deschis de primul Război Mondial și epuizat o dată cu Hiroshima, sau cu debutul cursei înarmărilor nucleare. În fapt, însă, raporturile de forță, condiția umană, perspectivele existențiale nu suferau nici o reorientare fundamentală o dată cu apariția amenințării atomice. Într-o a doua fază s-a apreciat că încheierea secolului al XX-lea ar putea fi legată de sfârșitul Războiului Rece; aceasta din urmă - se pretinde însă, acum - își află continuarea, formal aproape identică, în anul război declanșat de terorism.

Dacă Războiul Rece a însemnat ca stare de supertensiune la nivel planetar, în spațiul atregii umanității atunci trebuie observat că și el a reprezentat o perioadă deloc ușor de lăsat în urmă, de abandonat. Cu toate acestea sunt convins că, adoptând o anumită perspectivă asupra istoriei, putem socoti, în chip îndreptățit, că secolul al XX-lea și-a aflat ultimele palpări, înaintea definitivei sale stingeri, în orele care au urmat atacurilor teroriste recente, de la New York și Washington.

Unul din ultimele texte datorate marelui Karl Popper a fost cel cuprins în volumul intitulat *Lecția acestui secol*, apărut, aproape simultan, în italiană și franceză. Învățătura respectivului secol al XX-lea este, pentru Popper, una a liberalismului în măsura în care acesta constituie o viziune deschisă asupra societății și istoriei, o concepție după care istoria, creația umanului, nu rezultă ca o constrângere deterministă, ci se autocreează permanent - în cel spus, în măsura în care existența socială a omului este gândită ca produs al unei continue disponibilități a umanității. Lucrurile nu sunt, însă, deloc simple, în primul rând nu este clar despre lecția cărui secol ni se vorbește - despre aceea a epocii încheiate în 1945, în 1989-1991 sau în 2001? În al doilea rând, suntem obligați să ne întrebăm - oricum am delimitat o perioadă în istorie: lecțiile pentru politică, pentru economie sau pentru cultură, pe care ni le furnizează aceasta sunt ele - pot fi oare - identice? Eventualul răspuns pozitiv la ultima întrebare nu are cum fi altfel decât foarte îndoielnic. Răspunzând, într-un interviu, la întrebarea cum caracterizez secolul al XX-lea, am denumit intervalul propus analizei noastre ca fiind "secolul american". Se poate foarte bine argumenta o asemenea sugesție; de altfel, o face Henry Kissinger în principală sa operă scrisă *Diplomația*. Motivele mele mergeau chiar mult încolo de perspectiva sau orizontul lui Kissinger. Sunt convins că, în ultima sută de ani, America - Statele Unite - a întregit și împlinit o anumită formulă ontologică a umanului. El poate fi acum integral om ca urmare, într-o semnificativă proporție, a unui remarcabil proces istoric american, efort desfășurat în plan tehnologic, filozofic, existențial, moral. Acum, Statele Unite sesizează, în condiții deosebit de dure, că lumea, în care ele constituie principalul centru de forță, este extrem de departe de imaginea pe care au crezut că o pot propune pentru umanitate și istorie. Gabriel Robin, ambasador al Franței, a publicat, în urmă cu șase-sapte ani, o carte intitulată *O lume fără stăpân*, în care a susținut că America desfășoară, ca politică tradițională, o acțiune de distrugere a imperiilor constituite, sau care încearcă să se constituie, fără a-și lua, ea însăși, obligația de a constitui un imperiu. Lucrurile stau poate astfel - în respectiva privință, dar nu cumva imperiile existând ca realități sau proiecte, oricât de amenințătoare ar fi, nu reprezintă și sisteme de protecție împotriva altor primejdii, altor războaie de distrugere, mai mari sau mai mici, însă și valori circumscrise.

Să încercăm să definim secolul al XX-lea, câteva trepte - rămânând la ideea încheierii lui în mijlocul zilei de 11 septembrie 2001. El este, aparent epoca impunerii globale a puterii americane. Nu suntem însă în situația de a trebui să vedem realitățile lumii dintr-un unghi precum opus acestuia? Nu este cumva acest secol al XX-lea intervalul istoric al instituirii unei noi ordini? Unei grave crize de putere a lumii? Statele Unite au reprezentat pentru omenire nu doar un model, ci și un ideal istoric, politic, juridic, de civilizație. Primul Război Mondial se încheie însă o eșec al lui Woodrow Wilson de a obține, din partea statului său, ratificarea tratatelor pentru care națiunea a făcut atâtea eforturi, și pe care el le semnase. În cel de-al doilea Război Mondial a existat Pearl Harbor; conflagrația, pentru a se încheia, a avut nevoie de Hiroshima și Nagasaki; armistițiul nu a permis instaurarea păcii, fiind aproape simultan declanșării Războiului Rece. A urmat, în confruntarea cu Uniunea Sovietică, teroarea nucleară și Vietnamul. După încheierea fericită a opoziției americano-sovietice sunt distruse, în chip aproape complet inteligibil, World Trade Center-ul și o parte a Pentagonului. Vreau să sugerez, în felul acesta, că America nu mai este o superputere - o hiperputere, cum se spunea acum câțiva ani?

Nici pe departe. În plus, moartea violentă, printr-un act agresiv, dement și inuman, a unui mare număr de ființe omenesti, de oameni ca noi toți, care suntem acum în viață, prin interferința adusă asupra lumii, prin caracterul său tragic va genera acțiuni și riposte care progresiv vor crea o lume mai curată și, totodată o America mai sigură pe ea însăși. Să observăm însă că puterea, chiar maximă, s-a dovedit, totuși, pe parcursul unui secol, fragilă, așa cum au fost toate sistemele de putere - american și rus, francez, englez, german, japonez. Secolul al XX-lea este secolul eșecului tuturor marilor forțe ale istoriei - eșec (eșuare) total sau parțial reversibil sau ireversibil, profund sau nu tocmai profund, eventual compensat ulterior, uneori chiar excesiv, cu toate acestea, însă, eșec. Dar istoria lumii ce este altceva decât o relevare a miezului slab în centrul oricărei puteri („deșertăciunea deșertăciunilor, toate sunt deșertăciuni”) - atât doar că istoria s-a accelerat în secolul al XX-lea și natura ei devine din ce în ce mai vizibilă. Despre ce istorie este vorba? Desigur, despre istoria politică, economică, culturală. Aceasta nu se dorește, însă, a fi un eseu de politică, ci o încercare de a defini istoria în spiritul ei, ca fundament al culturii. Spiritul exprimat în cultură este puterea indiferentă la timp, consolidată de aceasta, transgresându-l - coagulată în numele lui Homer, Eschil, Sofocle, Aristotel, Dante, Da Vinci, Shakespeare, Molière, Goethe, Faulkner, O'Neill, Dostoevski, Cavafis, Saint John Perse.

Secolul al XXI-lea nu mai are, ca șansă, decât calea unui nou umanism, al unei dezvoltări lumii întreținute de o sursă de putere inalterabilă, incoruptibilă.

RĂZVRĂTIREA COMPLEXAȚILOR

de MARIUS TUPAN

Unii condeieri, la început de carieră (dar și după aceea, dacă așa le e firea!), sunt mult mai interesați să vâneze slăbiciunile unui creator și să-i diminueze meritele, mai ales dacă acesta a căpătat, între timp, și o oarecare faimă, decât să sesizeze arhitectura compozițională, polifonia vocilor narrative sau expresivitatea bine temperată. Cred ei (ca și o parte a cititorilor) că secvențele incriminate, deseori extrase din context și judecate în afara acestuia, atacurile ironice, uneori chiar suburbane, le-ar pigmenta discursul și le-ar întări autoritatea. Altfel, ar îngroșa rândul condeierilor de pluton, atât de mulți în ultima vreme, că-s pe cale să depășească numărul aplaudacilor. Într-un fel, strategia rezistă, dar numai pentru o vreme: până când lectorul avizat le descoperă năvrurile și le ghicește punctele vulnerabile. Provoacă numeroase scandaluri în dreapta și-n stânga, ca și chefliul care nu are vreo preocupare nobilă, fiindcă nu-i cunoaște amplitudinea spirituală, temut pentru tenacitatea cu care-și complexa semenii fără de apărare, un arțăgos de mai ieri, expatriat și azi, a ieșit complet din conștiința noastră, din simplul motiv că nu a lăsat în bibliotecă măcar o operă consistentă, ci numai firimituri, extrase de la mese opulente, ce nu se pot coagula în vreo direcție. Demersurile lui sunt emblematice pentru o mentalitate elementară, sub care s-au năruit mulți pescuitori în ape tulburi. Că nu-i suficient să ieși la vânătoare și să provoci carnagii repetate, când arsenalul tău e rudimentar și inadecvat prăzii. Cu o pușcaviță nu poți intimida un urs, așa cum tunul nu a fost construit pentru muște, de tipul unui Aureliu Goci, care bâzâie chiar și-atunci când face pantofii unui nesărat, învelit în foite campestre. Sluga devotată și unealta perfectă ale regimului roșu, rămas el însuși într-o stare de incertitudine - oare, mai găsește pe cineva care să-i aprobe tezele, după câte osanale a ridicat celor care-i aruncau arginții mai ieri? -, cosmetizat în vorbe, fiindcă, în gesturi, își varsă doar veninul, un inflammat, ca să nu-i spunem scânteist, găsește că-și poate răzbuna soarta, profitând de aportul mercenarilor. Care, slavă Domnului, în aceste vremuri paupere, pot fi ușor recrutați și manipulați, ba chiar sacrificați, după experiențe arabe, mai ales dacă numele lor nu spun nimic, iar prezența într-o oarecare fițuică îi scoate vremelnice din anonimat. Cât de benefică le e ivirea - ce să mai comentăm! Unor condeieri le e tot mai greu să recunoască faptul că-s depășiți de timp și vremuri. Altfel zis, caducitatea opiniilor lor, neputința, omenească până la un moment dat, de a descifra mesajele textelor, din ce în ce mai rafinate și mai complicate, inadecvarea la metodă le stărnesc stări de inconfort, îi irită, punându-i, firese, într-o postură hilară. Obișnuți cu un anume fel de scriere, nu admit alte convenții literare, refuză orice inovație, iar postmodernismul (cât l-or fi studiat) e un ghiveci sezonier, ce se consumă fără a produce prea multe calorii. Dezinvoltă până la ridicol, dau note și aplică sancțiuni, fără a observa că fiecare nouă intervenție a lor le subțiază gloria, dacă au avut-o vreodată. Se știe, nu venim cu o noutate: autorul nu mai e doar un submersibil în sufletul omenesc, ca să parafrazăm un mare critic, ci și un creator de atmosferă, un cercetător al diverselor spații și procese, chiar fizice și chimice, dacă opera lui le are în vedere. Tipul scriitorului posedat sau numai instrument al Domnului a rămas doar o prejudecată. Ambționat să schimbe discursul poetic, Nichita Stănescu ne vorbea cândva despre inițierea lui în câteva științe exacte, așa cum Ion Barbu a devenit un mare poet încifrat și pentru că era familiarizat cu spațiul matematicilor. Când unii scriitori interpretează sau inventează legi din mecanică, cuantică sau cibernetică, doar își recrutează personaje din acele domenii, și trebuie să demonstreze că-s familiarizați cu mediul explorat, comentatori grăbiți, ca să nu le spunem superficiali, vorbesc de căderea acestora în ilustrarea științei popularizate, de secătuirea harului, când, normal ar fi, să se instruiască ei înșiși, pentru a fi în consonanță (n-am zis nimic de psihologia consonantistică, teorie care a intrăgat pe atâția în veicul trecut!) cu ceea ce trebuie să comenteze. Deh, fiecare pasăre pre limba ei pierde!

BINEMERITATA RECUNOAȘTERE

de BARBU CIOCULESCU

Poet în ceasurile sale faste, cultivator de maxime și aforisme țintind resorturile vieții, artei, personalității, critic cu prestație exemplară în tomuri interpretând fenomenul literar românesc pe spețe, decenii, autori, Gheorghe Grigurcu se vede răsplătit, în pragul senectuții, cu premiul pentru Opera Omnia al Uniunii Scriitorilor: ca un contrafort la valurile de atacuri ce încearcă să înece în impopularitate pe criticul lucid și curajos ce pune înainte adevărul, între polii frumosului și eticii.

Artist rafinat, bine cunoscut aceluia public care știe cum să deschidă o plachetă de versuri și cum să parcurgă pagina de critică literară, Gheorghe Grigurcu este, neînduios, unul dintre literatorii certificând până la saturație zicala germană: „mulți dușmani, multă cinste”. Rezultat al unor campanii purtate de critic cu resursele unui adânc cunoscător al vieții noastre literare pe mai vechi și mai noi generații - în clocotele unui climat în care se tenta menținerea unui prea discutabil canon, unde morți cu viață lungă acceptau și rolul de a salva supraviețuitori decizi și a nu-și asuma culpele la chiar adresa artei literare.

Ne este, astfel, proaspătă în amintire, tumultuoasă atmosferă de la primele alegeri în Uniunea Scriitorilor, după căderea regimului ceaușist unde, pe când unul și altul dintre vorbitori se asmuțeau împotriva vreunui patentat reprezentant al realismului socialist, al revoluției culturale, Grigurcu a ridicat problema epurărilor în Uniune. Atunci, ca la un semn, sala a început să tropăie, ostil, îndesat, semn că rândurile „dalmațienilor” erau cu mult mai dese decât ne-am fi închipuit. Sau o emisiune la televiziune a mult înțeleghătorului Iosif Sava, când primul dintre invitați a deschis discuția, ce n-avea program, înfățișând ca pe o blasfemie, cazul lui Nichita Stănescu, contestat de Gheorghe Grigurcu.

„- Adică, de ce n-ar putea fi atacat Nichita Stănescu?” întrebasesm, iar gazda, dând încet din cap, aprobasese că intră în ordinea posibilului, schimbând tema.

A se situa împotriva curentului, așa-zis apolitic, pretinzând uitarea, în locul actului de justiție, care în arte se manifestă prin oprobriu, a fost sarcina neabătută pe care istoricul literar și-a asumat-o, din îndepărtatul lui foișor, din acel amar târg, ce face din el un exilat, o voce încă mai singulară. Încât nu ne-am mirat că nu a fost de față la ceremonia decernării premiilor, acolo unde cel mai însemnat dintre acestea îi revenea. Anume, pentru o operă în sectoare ce par spiritului rigid că se exclud, critica și istoria literară, cu recile lor scalpele și lirica, pretinzătoare de arderi intime, de fie și doar circumstanțiale somnuri în poala muzelor.

Este, bineînțeles, la mijloc, un elementar joc al aparențelor, punctul de joncțiune fiind acela al unei acute, fulgurante, perceptivități, pe care am încercat să o scoatem în evidență când am recenzat volumele sale de versuri **Un trandafir învață**

matematica (1968), **Oglinda și vidul** (1993), **Un izvor bolborosind înăuntrul termometrului** (1997), **Nimic n-ar trebui să cadă** (1998) și, tot din acel an, **Amarul târg**. Aceeași acuitate a percepției, fixând traseele unei evoluții lirice, în pagina de critică, operează concentrat în propria-i operă poetică, în care jocul esențelor dă sunet schimburile dintre concret și abstract, cu o certă voluptate a liberei emisii și melancolic narcisism. Și unde afundările în inefabil au acordul intelectului, gravitatea tonului acestuia.

Scriam, cândva, că frecvențele semne de carte în lirica grigurciană - ca titluri ciclice - ar indica unui lector sumar surse livrești - idee întărită, eventual, de cunoașterea împrejurării că Grigurcu mai este și criticul numărul unu în materie de poezie, al zilelor noastre. Confuzie, desigur, între notația dezlegată de corvezile formelor și monologând liber, pe de o parte, și, pe de alta, lirica de grămadă a zilei, depășându-se în plutoane, până la ștergerea identității vocilor. Mai spuneam, poetizând la rândul nostru, și că insul, de cea mai occidentală factură în pagina critică, aruncă acolo, dar și în lirica sa, străpungând aparențele, priviri cu sclipiri tigrești. Duritate a introspecției: așadar, în chiar larga deschidere hermeneutică.

Atunci, bunăoară când, cercetând, de pe poziții fraterne, lirica de curând decedatului Daniel Turcea, Grigurcu afirma, în concluzie, că “oricât de însemnată în ordine a valorilor unui *homo religiosus*, transa mistică nu se poate transpune cu ușurință și cu același efect de fervoare în codul liric”. Această structurală cruzime, întoarsă, în propria-i lirică împotriva contemplării neutrale, a pensurii de tablouri, este chiar marca originalității unui spirit fundamental tragic, în concursul efemerității: “să scrii, să încerci să descrii/ un poem care fuge de tine/ se ascunde-n frunziș/ cum un animal sălbatic”. Simbolul revenitor e al frunzei: “o frunză atât de solitară/ face o umbră mai mare/ decât întregul copac”; ori: “și totuși mă așteptam să-l văd/ îngerii căzând cum frunzele/ rămase-n copaci din anul trecut// Și totuși mă așteptam să văd/ pe micii bravii nenumărați diavoli/ crescând/ din pământul imprimăvărat/ cum tros-cotul” - poemul se intitulează enigmatic **2 martie 1998!**

Hai-ku-uri cu patos conținut dau naștere unor imnuri, într-un univers al palpabilității cu acuități suprasenzoriale: “Frunzele care tac/ frunzele care nu pot tăcea nici vorbi/ surdomuți vegetali/ care sufocați de bunăvoință/ ne fac semne de-adio/ când ne-am întâlnit abia” (**Frunzele care tac**). Deasupra a toate, acel *cum, precum, ca și cum*, balansând noțional între alcătuire/cristalizare și destrucție/eliberare, trimițând către propriul laborator de creație, premerge confesiunea: “Până și scrisul se vestejește se chircește/ aidoma unei plante/ și tipă cât îl ține gura/ din frunzele din vrejurile din semințele lui/ pline de arome/ din mirosurile lui tipografice/ pline de paturi/ în care te vei odihni doar când vei fi mort” (**Până și scrisul**). Acel *cum* revenitor, obsesiv și până la



gheorghe grigurcu

urmă indispensabil, sună cititorului ca o lovitură de gong, în timpii succesivi ai unui spațiu tragic, căci eroul liric al lui Gheorghe Grigurcu este un romantic *mal-aimé*, iubind iubirea însăși, fără măcar astfel să fi fost iubit, un nostalgic al natu- profanate, un citafin dezafectat.

Chestionat în privința raportului ce ar exista în conștiința sa între critica cu poezia deopotrivă cultivate, scriitorul declara: “Vă mărturisesc doar că activitatea critică, ea reprezentând pentru mine o prestație profesională ritmică, e un mod de a-mi câștiga existența, pe când poezia, proiectându-mă în discontinuitate, în imprezibil și în stupoare, e un mod de a mi-o risipi”. Cel căruia adeseori i s-a refuzat dreptul la opinie - și, vai, nu numai în anii comunismului! -, cunoscând prea bine că “alergia la critică e un fenomen de barbarie”, luptat de aproape o jumătate de veac împotriva tentativelor de stărpire a acesteia. Pentru el coșmarul era anume interdicția exercitării criticii, interdicție văzută ca o “liturghie neagră”. O dată ce, din punctul său de vedere, “critica este o operație pe omul viu, o stimulare a inimii, ca să bată mai zgomotos”. Cu precizarea că: “dacă opera cercetată moare în mâinile criticului, atunci nu vocație”.

În termeni neechivoci, obiectivitatea criticii i s-a părut a consta în diversitatea unghiurilor de vedere, interferându-se într-un joc liber al reacțiilor spiritului, deci resorbind fără teamă controversele, pentru a zămisli altele, “nesfiindu-se de asumarea contradicțiilor ca de o premisă a evoluției”. Nefiind proprietatea cuiva, obiectivitatea “e o atmosferă, un bun comunitar, care ne îngăduie a trăi în condiția dinamică a culturii. Dar - punct esențial - critica lipsită de convingeri morale mimează numai actul critic integrat, “ținând, în fond, de iluzionism”.

Personalitate formată în penumbra vitregiilor, pe șleaul celei de a patra generații post-maioreciene, Gh. Grigurcu afirma, încă în cel din urmă deceniu al secolului trecut că, exprimându-ne cuminte credința în critica tradițională, este firesc să nădăjduim într-o grefă izbutită a noilor tendințe, pe trunchiul aceleia, spre a-i ameliora natura. Bănuitor la adresa celebrității, care-i insubstancializează pe om, încât “pe ușile lui intră și ies numeroși indivizi pe care, de regulă, nu-i cunoaște, și care, deseori, nu-l cunosc decât foarte vag, nesigur, incorect, ne vedem primejduiți de a figura în această categorie, fie și atunci când salutăm premiarea sa pentru întreaga operă.

ODECOLONUL VETUSTITĂȚII

de VASILE SPIRIDON



petre stoica

și combinarea lor în sintagme meșteșugite provoacă o monotonie mocnind de patimă.

Utilizând un larg evantai de mijloace și înzestrat cu darul de a pune iscusit în scenă un spectacol de carnaval pe care îl poate oferi o societate tehnocrată, Petre Stoica alternează tonalități de voci, de la aceea trist bufonă la una profetică sau doar dramatic-obiectivă. Dacă metafora sau artificul lipsesc, efectul scontat este dobândit tocmai prin banalitatea notației seci și melancolice, nuanțată de la surâs până la autoironie. Se adună miniatural cuvinte ce reconstituie singure un întreg decor osificat, aglomerat de tablouri saturate de detalii și, în acest muzeu al arheologiei afective, ne impresionează aerul vetust, care convertește tot ceea ce părea real în fabulos plin de groază sau stăpânit de hieratism. Avem impresia ca ne aflăm în miezul unei realități cu reguli de ființare anapoda. Spiritul carnalesc se interoghează tot mai des pe sine; ostentația barocă pe care s-a mizat ca pe o mască a simțirii alarmate de aspectul temporalității, dobândește prestața unei autocenzuri pregătite după cortina înscenării și transformate din condiție a regizorului în statut al actorului cu rol principal.

Petre Stoica poetizează, asemenea "intimiștilor", și sensibilul din realitatea imediată a universului casnic, cu prezentarea mai ales a spațiului intendent. Organicitatea universului liric suferă o dispunere prioritară a accentelor și pe tehnica "inventarului": enumerarea înlocuiește evocarea, atitudinea lirică fiind doar implicită. Acumularea de elemente ale traiului zilnic se contabilizează cu o voioșie conținută în poezia argăselilor, grădinarului și desfătărilor gospodărești, cu motive antice în varianta modernă. Asemenea obiectelor uzate moral, vietățile mici și oamenii cei mai insignifianți și desconsiderați declanșează în sufletul poetului un *potop de simpatii*. Obosit de exercițiul detașării, Petre Stoica regăsește candoarea unui sentiment mirific, care cristalizează în subteranele unor *melancolii inocente* aproape blazate, într-o expresie în care iluminarea și nostalgia, imboldul și scepticismul converg. Metafora revine la notația exterioară, activată nu însă de resorturile unei poezii de atmosferă, ci de cele ale uncia de introspecție.

Poetul nu este îngrijorat atât de expansiunea civilizației industriale, cât de ușurința cu care omul poate fi absolvit de preocuparea pentru munștrii mecanici. Nu tehnicismul îl întristează, ci atrofierea sentimentelor, supunerea lor la "legea înghețului". Prețuitor al lucrurilor "simple", el crede în perenitatea valorilor lumii naturale, însă acest eșafodaj moral a fost zdruncinat de cohorta proliferărilor tehnicismului. În consecință, se opune amețitorului angrenaj citadin molcoma liniște rurală, iar maturității artificializate, naturaleța copilăriei. Impetuoasele și angoasantele minunții ale mașinismului, supus mereu uzurii morale, nu vor putea nicicând - crede poetul - să le eclipseze pe acelea simple, ale veșniciei naturii. Tensionarea dramatică este acum însoțită de o senzație de rău existențial: claustratul (sau lacustrul) pe o insulă betonată se simte înstrăinat și întrezărește osatura viitorului metalizat. În fața viziunilor fantasmice, născătoare de ființe monstruoase și agresive, refugiu este găsit din nou în severitatea discursului sarcastic, seninătatea bucolicului de altădată convertindu-se într-o persuasiune retorică. Insomniile *bătrânului* sunt tot mai persistent infuzate de simptomele rupturii de sensibilitatea nepervertită (solitudinea, tristețea, teama, *spleen-ul*), dar într-o manieră atenuată, trecută prin filtrul fin al unei discrete și degajate ironii.

Egalitatea tuturor fenomenelor este etalată potrivit unei noi ordini a lor, prin folosirea unei recuzite specifice decorului elegiac și naiv din lumea domestică, dar o lume înrămată din ce în ce mai strâns de elemente ale propriei dematerializării. Se cultivă un amestec de prozaism și miracol, de consemnare și fantazare suavă în fața cosmosului mic. Teroarea spațiului închis, notațiile fulgurante din care răzbesc dezolarea și haosul, ca reflex al uzurii biologice, din ce în ce mai rarele retrageri în bucolic - toate acestea converg în sintagmele unui discurs poetic despre memorie, călătorie, înstrăinare și stingere. Conflictul dintre spațiul ocrotitor domestic și cel citadin dispersant realizează, la nivel formal, o relație de inserție sau de montaj tipică autorului volumului **Bunica se așază în fotoliu**. Limbajul, ferit de exuberanță, își cenzurează lirismul, fără a-l reprima, și este împânzit de sintagme care traduc risipirea în măruntele tribulații existențiale. Crampeiele spontane sunt înlocuite cu țesătura empirică a decorului, prin notații care susțin solitudinea reflexivă și parcimonia ornamentației sonore și gestuale. Deși inconformistă, lirica lui Petre Stoica nu este decât înspre ultima ei parte una a răzvrătirii conștiinței civice, atunci când poetul părăsește curtea tihnită a melancoliei și arborata marginalizare voluntară, care tindeau să îi uniformizeze imaginarul și să îi devitalizeze ironia, pentru a ieși în Piața publică, la *kilometrul zero*. Aici, *fostul corector* culege *vorbe de pe corabia lui Sebastian* și se înhamă la greoiul și neunsul car al istoriei postdecembriste.

Poetica lui Petre Stoica poate fi pe deplin înțeleasă doar printr-o lectură a întregii creații, de preferință într-un singur tom impresionant, îmbogățit peste ani cu cele douăzeci de volume apărute. Ea este sesizabilă mai greu în poeme izolate, dar se conturează ca puține altele când universul liric i se relevă în fragmente continuate. Prozaismul probează o notație voit ștearsă schițată dintr-o perspectivă care este a observatorului ce posedă suflu narativ. Lumea poemelor este circumscrișă spațial și temporal și conturează un areal care ar putea alcătui un material de evocare romanescă. *Uitatul printre lucruri uitate* se contopește cu mediul bogat în potențe metaforice, cu ființele, cu obiectele, cu peisajele și cu scenele de gen înfățișate, renunțarea la "lirism" prin obiectivare infuzând poeziei o concretețe sesizantă. Chiar dacă autorul este confundat în ipostaza impersonală și nu îi ascultăm conștiința nemijlocită, îl putem simți din finețea observației, care este nutrită de cel mai degajat, în aparență, joc metaforic. Între febra aspră a vieții și efortul ordonator al conștiinței, poezia sa face posibilă iluminarea sensurilor ascunse dincolo de perdeaua împodobită a cotidianului.

STRIGĂTUL

de RADU VOINESCU

Nu mi-e limpede motivul pentru care Angela Marinescu se consideră rockeriță, așa cum îi scria un mesaj lui Gheorghe Grigurcu în „Vatra“ (nr. 4-5/2001): „...vă fac și eu, nu numai versurile, cu dragoste și duioșie sfâșietoare, cu mâna mea de rockeriță, semnul iubirii mele veșnice“. Probabil criticul să se fi exprimat așa în vreo cronică. Cert este că „iubirea veșnică“ ținu doar până în seara acordării premiilor Uniunii Scriitorilor pe anul 2000 (17 septembrie curent) când, luând cuvântul, emoționată și fâstăcită ca o școlăriță, pentru a mulțumi pentru premiul pentru poezie, găsi resurse pentru a se indigna de poziția pe care „unul, Gheorghe Grigurcu“ a avut-o față de poezia sa. Despre același Gheorghe Grigurcu, Ion Pop, președintele juriului, avea să spună cuvinte frumoase, ceva mai târziu, la finalul manifestării (s-a început cu premiile de debut, ajungându-se, ca la „Oscar“, la cele mai valoroase, serie în care autorul „Existenței poeziei“ a fost capătul). Am păcătuit prin maniheism dacă am lua de bună exclusiv una sau alta dintre cele două atitudini? Să spunem mai degrabă că sensibilitatea accentuată a poezilor face ca viața literară să se pigmenteze și cu asemenea momente.

Angela Marinescu a fost răsplătită, împărțind, de fapt, gloria cu Ana Blandiana, pentru volumul de poezie *Fugi postmoderne*, apărut la Editura Vinea. La drept vorbind, mi se pare ușor stranie alegerea acestui titlu. Angela Marinescu are de-a face cu postmodernismul cam cât avem toți, în cadrul conexiunii universale. Nu cred că e, totuși, cazul să emitem speculații cu privire la motivația alegerii titlului cu pricina (chiar dacă va fi tentat cineva să citească „Fugi, postmoderne!“). Poate chiar nepotrivirea lui cu materia poetică inclusă în carte să fie semnul postmodernismului.

Pentru că avem în Angela Marinescu - sugestia aparține lui Laurențiu Ulici - o poetă de factură expresionistă. Un expresionism de o foarte bună factură, chiar dacă uneori fracturat de exprimări mai puțin fericite, chiar dacă nu toate cărțile sale sunt la aceeași înălțime. *Parcul*, de pildă, cred că e un volum neîmplinit. „Particularitatea discursului liric al acestei poete (scria Laurențiu Ulici în *Literatura română contemporană*, volumul I, *Promoția '70*) - printre cele mai apăsate originale din poezia contemporană - este dată de feroarea confesiunii într-o erupție de scrâșnet existențial amplificată de viziuni eshatologice transcrise expresionist“. Tot el își încheie capitolul dedicat poetei, referindu-se la volumul *Blindaajul final* (1981), cu următoarele cuvinte: „Înclinația logoreică, altădată supravegheată semantic, riscă să se transforme în bolboroseală lipsită de sens poetic“. Destul ca, eventual, să poată fi grațiat cu: „unul, Laurențiu Ulici“.

În recent apăruta *Istorie a literaturii române*, Marian Popa scrie, la rândul său, de această dată cu privire la cartea din 1969, *Sânge albastru*, că „este, indiferent de titlu, puternic erotizată, deși erotismul este numai cea mai la îndemână posibilitate de a trăi intens, până la anulare, o corespondență metaforică fiind țipătul, elemente și funcții anatomice contribuie la precizia acestei isterii - carne, sânge, sex, corp, rană, animal, fiară, -, dar și altele, specifice temei - templul, turnul, piscul, ciocul.“ Marian Popa o include pe Angela Marinescu la capitolul „Erotici“, alături de Nina Cassian, Horia Ziliu, Ovidiu Genaru, Radu Cârneli, Matei Albastru, Dan Rotaru. Georghie Crăciun împărțășește aceeași părere

cu privire la expresionismul Angelei Marinescu. Nu știu dacă a scris undeva, știu că a spus-o în intervenția sa la lansarea volumului despre care e vorba aici, în ianuarie anul acesta, la Muzeul Literaturii Române.

Nici o incompatibilitate, cum se știe, între erotism și expresionism. „Doamne, cămașa mi s-a subțiat și a devenit/ una cu mine, sunt ca și cum/ aș fi goală, sunt cu creionul pe limbă/ cu limba pe inimă și cu inima/ pe creștet. Iar capul astfel împodobit plesnește/ pe cer, se împrăștie/ focul din capul meu, zăpăcit într-un dans/ fără pași numărați, nimic în acest/ dans nu este numărat, determinat, aranjat/ clasat, vechi, Doamne, totul este nou/ mi-e silă că sunt perversă... mi-e silă/ că sunt prea aproape de Tine, încearcă/ să mă luminezi pe mine cu lumina/ din acest poem, ai să vezi și tu cum nimic/ nu ajunge până la mine./ cum se zbate lumina ca o pisică ce-și târăște/ fundul pe pământ./ ca un vierme albastru care mănâncă pământ./ ca un șobolan care respiră pământ./ vezi și tu, doamne, că nu am nici o șansă./ să vină adelina să vină irina să vină sergiu/ să asiste la zvârcolirile mele amoroase./ să plângă ei să mă mântui eu.// să nu mai văd decât mielul, ca un foc/ ce vine spre mine.“

Se recunosc fără dificultate în aceste versuri din „Fugă postmodernă VII“ motivele expresioniste: extraordinara tensiune interioară marcând accentul pe eu-l artistului, tendința către trăire, către arderea de sine, erupția de iraționalitate combinată cu un impuls către absolut, către sondarea zonelor metafizice, asumarea până aproape la limita delirului a unei sfâșieri de sine aproape masochiste, vizând obsesia pentru carnal, pentru diformul moral și anatomic, prin aceasta contrariind buna cuviință burgheză, serenitatea aseptică a convenționalismului.

„În cor guzganii țipă pe gunoi./ Femei duc în panere intestinale./ Din negură de jeg și râie pline./ Se arată în respingător convoi.// Și scuipă sânge gros brusc un canal/ Din abator în râu, ce curge-n pace./ Frunziș în fohnuri mai pestriț se face/ Și-ncet roșeața se strecoară-n val“. Strofele acestea, tălmăcite de Mihail Nemeș, sunt din poezia lui Georg Trakl „Föhn peste mahala“. Iar acum câteva versuri din „Fugă postmodernă XXIII“: „Am intrat într-un anumit fel de gunoi luminat./ puțin întunecat/ (...)/ uneori, când beau alcool extras din cerul de seară./ uit de el și mă cuprinde o plictiseală soră cu moartea./ când mă gândesc la el îmi izbucnesc înafară mâinile/ și picioarele precum țâșnesc din găuri negre/ șobolani, când se cutremură pământul./ îmi curg lacrimile perfecțiunii lui pe obraji mei/ grei ca plumbul/ când am observat că umbra lui se întinde/ și se lățește ca o baltă de sânge“.

Citind versurile Angelei Marinescu nu se poate face abstracție de imaginile abnorme sau, dimpotrivă, delicate, mignone, colorate violent, dar și cu tușe serafic-infantile ale pictorilor vienezi, precum Gustav Klimt și Egon Schiele, ori ale lui Franz Marc (elocventă mi se pare imaginea unui „vierme albastru“), Kokoschka, Ensor, Kandinsky sau Munch (nu e fără folos, socotesc, să repet expresia lui Marian Popa „o corespondență metaforică fiind țipătul“, amintind, în felul acesta, de celebrul tablou „Strigătul“, al pictorului berlinez).

Angela Marinescu este o poetă de un tragism marcat, în măsura în care expresionismului însuși i se recunoaște o vână a tragică, în măsura în care violența lui este semnul unei profunde angoase. „Cu



degetele încă vii îmi rup carnea și mușchii/ și vine frigul./ frigul și întunericul (întunericul, una dintre obsesiile expresionismului, datorită căreia, probabil, a și fost asociat romantismului; n.m. - R.V.) stau îmbrățișate într-o pânză/ aspră./ un singur cavaler al celei mai triste figuri, întunecat./ cu noaptea din cap („nebulia mea crește o dată cu îmbătrânirea mea“, spunea poeta la festivitatea de decernare a premiului U.S., n.m. - R.V.) pre noapte zdrobind cu sabia/ noaptea înfricoșătoare./ cu brațul care curge-ntuneric și frig./ cavaler înfășurat în manta-mi, cu ochii cât cepele./ mort pe (pentru) noapte. Când nu mai sunt/ decât acum, dincolo, fără rest, fuck you./ sunt o doamnă. Aici, nimeni nu pătrunde./ o doamnă cu plămâni bolnavi. (poeta a suferit, în tinerețe, de o boală de plămâni, n.m. - R.V.) o doamnă cu coaie de lup tânăr./ am înjurat. respir prin pereți.“ („Fugă postmodernă XI“).

Nu este o noutate, printre cunoscuți, ideea poetei că ar fi trebuit să fie bărbat sau, în orice caz, că e poezie la modul bărbătesc, viril, fapt pentru care se simte chemată întrucât ar avea, metaforic vorbind, testicule în locul emisferelor cerebrale. „Când scriu sunt un bărbat care domnește femeiește/ peste o lume plină de pescari“ („Fugă postmodernă XXIV“). De aici versul „coaie de lup tânăr“, de aici atâtea altele care umplu, literalmente, acest volum: „mi-am pierdut echilibrul. sunt aproape un bărbat / nu sunt un mascul. Am patru testicule./ Câte testicule în loc de plămâni, scaldate în sânge și două testicule invizibile în creier“ („Fugă postmodernă XIV“), „în loc de sâni am două testicule ce-mi atârnă...“ („Fugă postmodernă XV“), „mă simt lezată că sunt ceva mai mult/ sau ceva mai puțin decât un coi(ot)“ („Fugă postmodernă XIX“).

Erotismul versurilor Angelei Marinescu din acest volum este unul al obsesiilor de tip masculin, de altfel. Motivul său recurent, călugărița care umblă rasă în cap, aproape că nu lasă loc vreunui dubiu, dacă-l interpretăm în primul rând imagistic, asupra cărui tip de substituție se oprește poeta, căci capul ras pare a fi o metaforă pentru falus. Mai departe de aici, ar fi de discutat aparte, numeroasele aluzii sexuale, ca și exprimările explicit legate de sex din acest volum. Violența lor face din Angela Marinescu una dintre cele mai personale poete ale literaturii noastre, cum observa încă de acum două decenii Laurențiu Ulici. De altminteri, în textul dedicat lui Gheorghe Grigurcu citat la începutul acestor rânduri i se adresează acestuia în termenii următori: „...te veți accepta ideea cum că sunt de suportat în pianul valorii numai «confesiunile orbitoare», cum spunea un mare prieten de-al meu, și nicidecum cele fade, tânguitoare, lente și înjumătățite“.

Nu, Angela Marinescu nu face confesiuni înjumătățite.

POEZIA DE APOI

de RADU VOINESCU



pentru tablouri cu aer lugubru, pentru ruine. Ca în poezia „În vizită”, unde poeta încearcă să vadă mai departe de imaginea care i-a provocat starea de melancolie: „Bătrâni venind cu duioșie la cimitir/ Ca într-o vizită protocolară/ În lumea cealaltă/ Obosiți la gândul că mai trebuie/ Să se întoarcă acasă./ Că nu pot rămâne/ Definitiv.” Iată și un peisaj cu ruine, care nu face decât să perpetueze atmosfera de dezolare, de tristețe, o tristețe parcă altfel decât în volumele anterioare, deși acolo ființa poetei era la fel de mult pusă în cauză, implicată în fiecare suferință, în fiecare descoperire a unui colț întunecat, urât al lumii: „Nici bine nici rău./ Numai alge și pești./ Numai scoici fericite/ Ferecate în sine./ Și ca o dovadă/ Că nimic nu se pierde./ Triumfale nisipuri/ Curgând din ruine.” Se înțelege că aici cuvântul „fericite” este de luat antifraștic și atunci ceea ce pare o degajare a bucuriei se întoarce în opusul său, așa cum indică versurile de la final.

Poate mai mult decât oricând trebuie să fim atenți în acest volum la înțelesuri, la jocul semantic. „Surpate de-omizi/ Se dau peste cap/ Și, încă ridicole, mor/ În spectacolul toamnei/ Fără speranță/ Și fără umor./ Nimeni n-aplaudă./ În așteptare/ Gutuiul se-apeacă ușor/ Și mai lasă să-i cadă/ Două-trei capete/ Fără umor.” Poezia se numește semnificativ „Gong”, iar critica stilistică ar avea destule de spus analizând cuvinte cum sunt: „surpate”, „mor”, „toamnei”, „fără speranță”, „nimeni” și așa mai departe.

Cheia volumului ar putea să o constituie poezia „Pietă”, care are un aer milenarist (doar urma să apară în anul 2000): „Mai dormi, mai dormi atât de greu/ Somn al seminței în pământ./ Ca să ncolțească-n primăvară zeul/ Cu moartea pre moarte călcând./ Mai dormi, visând cum celor din morminte/ Viață dăruindu-le, învii/ În groaza bucuriei care-aprinde/ Ochii bătrâni ai foștilor copii./ Și-atunci când peste iarna veșniciei/ Te vei trezi la soarele de-apoi/ Ridică-te din brațele Mariei/ Și-nvie-ne, Isuse, și pe noi”.

Pare că poezia Anei Blandiana a parcurs drumul către temele esențiale fără să se îndepărteze de sine.

L
7

Frumoasă, sensibilă, cultivând o poezie cu sonuri simple, nu fără profunzime însă, Ana Blandiana a fost de la început destinată succesului. Critica a reacționat favorabil la cărțile ei, publicul s-a arătat din ce în ce mai receptiv. Până la adorație. Un cunoscut jurnalist îi scria, dacă îmi amintesc bine, la un moment aniversar, „armă cu vreo nouă ani, o patetică declarație de dragoste în chip de editorial la ziarul său. Astăzi, este suficient ca Ana Blandiana să apară pentru a genera automat simpatie, manifestări de admirație și puternic perceptibile efluvii din partea aceluși public pentru care nu știi dacă este vedetă, lider politic, un fel de semizeitate ori pur și simplu un fetiș. Pentru că tocmai acel public aflat sub transa charismei pare să ignore că președinta PEN Clubului Român a plecat spre celebritate ca poetă și că, dincolo de diferite tribulații prin arena încălțată a politicii, dincolo de cochetăriile cu proza și cu eseistica, de rubricile de publicistică literară pe care le-a susținut multă vreme în diverse reviste de cultură, a rămas poetă.”

Marian Popa, în a sa **Istorie a literaturii române...** dintre 23 august 1944 și 22 decembrie 1989 (*nolens-volens* ne vom raporta de aici înainte ani buni, poate decenii, la această lucrare fundamentală, a cărei valoare abia începem să o deslușim), scrie, înainte de a se dedica analizei operei: „...este o femeie frumoasă și o poetă talentată, fiecare din ființele acestea e conștientă de sine și de calitățile celeilalte”. Ceea ce mi se pare cât se poate de verosimil.

Cât despre operă, ea a evoluat, într-un fel, și a rămas, în aceeași măsură, legată de cadrul trasat la primul volum, **Persoana întâia plural** (1964). „O mică poetică a beatitudinii și a comuniunii cu elementele se observă în însemnările acestei adolescențe care, grațioasă și meditativă, coboară în poezie. O frenezie în candoare și în puritate, o „dilație a simțurilor tinere și caste...”, nota Eugen Simion în prefața la volumul antologic al Anei Blandiana, intitulat „Poezii” și apărut în colecția „Biblioteca pentru toți” pe la începutul verii lui 1989. „Iubesc ploile, iubesc cu patimă ploile/ Înnebunite ploii și ploile calme./ Ploile feciorelnice și ploile dezlănțuite-femei/(...)” Îmi place să mă tăvălesc prin iarba lor albă, înaltă/ Îmi place să le rup firele și să umblu cu ele în dinți”, scria atunci debutanta un „Descântec de ploaie” cu o fervoare a asumării lumii care, fie că a fost născătoare de efuziuni, fie de tristeți nemărginite, adânci, aspre se va păstra pe parcursul întregii opere de până azi.

Și tot atunci, poezia „Învingători” va marca direcția cealaltă a poeziei Anei Blandiana, cea înclinată către scepticism (impregnat, mai târziu, cu accente filosofice existențialiste): „Fusese furtună pe câmp și anume/ Să-nvingem furtuna ieșisem cu arcuri pe câmp/ Învingători ne-ntorceam fluturând peste lume/ Cerul senin ca pe-un panaș puțin strămb./(...)” Dar când am intrat în oraș, speriată./ Bucuria ni s-a-nchircit în plămâni ca un chist./ Și ne-am înspăimântat privind, deodată./ Acel oraș al nostru, trist./ Dărâmurile cunoscut, murdare de soare/ Ne înșfăcau privirile brutale ca-n clești - / Treceam pe străzi ca pe ciudate maxilare/ Cu dinții scoși și răni grotești.”

Poeta poate privi, simultan, amândoi versanții victiilor, și cel pozitiv, ascensional, triumfător, și cel al coborârii, al decrepitudinii, al mersului către disoluție și distrugere, către anularea bucuriei, către moarte.

Poezia „Ax”, din volumul **Stea de pradă** (1986), este o elocventă ilustrare a acestei viziuni dialectice: „Înălțat între bine și rău./ Ascunzând la

un capăt zeul./ La celălalt antizeul./ Să fie numai o falică răzvrătire/ A celui de-al doilea/ Împotriva celui dintâi?”. Poeziile care au făcut însă succesul de public al Anei Blandiana (nu urmăresc să strecur vreo maliție aici, trebuie să înțelegem bine regula succesului și să nu fim geloși pe confrății noștri care au găsit-o) sunt mai degrabă în stilul acesta, din „Bănuială” (tot volumul **Stea de pradă**) de filosofare sentimentaloidă, lejeră, în pofida unei gravități a tonului și dincolo de unele prezumtive nuanțe subversive: „Este liberă floarea/ Căreia i s-a stabilit cu precizie/ Data când se va deschide/ Și data când se va ofili./ Mireasma pe care/ Trebuie s-o răspândească/ Și culoarea pe care trebuie s-o aprindă?/ Ea spune că da/ Și petalele spun da, fiecare în parte./ Și staminele, și firișoarele de polen./ Și frunzele, și turnul subțire și fraged/ al gâtului. Da/ Dar ce este atunci libertatea? întreb/ Stânjenită puțin de bănuiala răspunsului./ Ce întrebare! Se miră/ Îngerul clipind din petale”. Bănuita subversiune la adresa fostului regim politic poate fi anulată de posibilitatea, și mai credibilă, ca, reflectând la cele ale lumii, poeta să se fi oprit la programul pe care fiecare ființă îl conține în structura ei, încă de la ivirea pe lume. Ceea ce, în limitele existențialismului de care vorbeam, s-ar justifica perfect.

În **Soarele de apoi**, volumul premiat de juriul Uniunii Scriitorilor pe anul 2000, subtitulatul **Poeme noi** și apărut la Editura DU Style, expresia aceasta sapiențială pare să ia foarte adesea formă aforistică. Ca în poezia „Nord”: „Puterea soarelui/ Refuzând echilibrul cu noaptea./ Lumină neliniștitoare/ Așa cum binele pur este amenințator./ Dovadă că omenirea/ Și-a condamnat la moarte/ Nu atât criminalii./ Cât sfinții.” Se întâlnesc și versuri care amintesc atmosfera de erotism diafan din volumul dintâi: „De-ar fi să pierim prin zăpadă/ Să nu mai rămână din lume/ Decât o imaculată/ Întindere fără de nume./ Ar fi doar un semn al iubirii/ Trecând spre mai certe-nvieri./ Măine tot noi am fi mirii/ În mormântași încă de ieri./ Îndrăgostiți și cărunți./ Mereu trecători, precum norii./ Dezvăluind genii, munți/ Din anonimul ninsorii...” („De-ar fi să pierim”). Avem aici, în același timp, senzualismul rafinat, sublimat, aproape cast, dacă pot spune așa, al liricii anilor '60, ai căror poeți nu descoperiseră violențele de limbaj, cruditățile mai mult sau mai puțin suculente, nu priveau carnea decât printr-un văl vaporos și nicidecum prin lentila măritoare până la monstruos care, adusă în scenă de generația '70, avea să fie șlefuită până la paroxismul visceralității în ultimul deceniu al secolului trecut. Cât e Ana Blandiana de legată de estetica poeziei congenerilor săi o dovedesc și poeziile în care se rostește despre litere sau despre numere, din volumele anterioare anului '89, unde ecouri, dacă nu pastişe de-a binelea, la Nichita Stănescu pot fi detectate cu relativă ușurință. Un exemplu - poezia „Litere”, din volumul **Stea de pradă**.

Soarele de apoi se înfățișează parcă minat, chiar titlul confirmă, de o perspectivă a sfârșitului simultan cu una a speranței renașterii. Ca într-o inițiere. Până atunci, delicatețea rostirii nu face să pară mai puțin evidentă obsesia pentru moarte,

O META-REALITATE CARE NE PRIVEȘTE CU SINCERITATE

de MARIANA CRIȘ

Cred că trebuie să ai un foarte mare curaj ca să-ți așezi, cu sinceritate, viața trăită, cu bunele și relele ei, pe tavă, la vedere, și să o analizezi ca pe un organ omenesc, așa cum fac profesorii de la Medicină în fața studenților. Astfel se întâmplă cu poeta, traducătoarea și, iată, romanciera Nora Iuga și cu recent premiatul micro-roman al domniei sale, **Sexagenara și tânărul** (Editura Albatros, 2000, Premiul pentru proză al Uniunii Scriitorilor, pe anul 2000).

În fapt, Nora Iuga nu este la prima sa experiență romanească. Autoarea volumului de versuri **Spitalul manechinelor** a publicat, în 1993, romanul **Săpunul lui Leopold Bloom**, de asemenea premiat de Uniunea Scriitorilor. Este foarte adevărat că nu poți decât să te bucuri atunci când, într-un deceniu, publici două romane și ambele sunt recompensate cu premii ale Uniunii Scriitorilor. Însă, dincolo de volumele de versuri (unsprezece la număr) și cele două romane, nu poți să uiți că Nora Iuga este și o extraordinară traducătoare. Mărturie stau traducerea sa din literatura germană contemporană. Sunt, deja, știute tălmăcirile din Günter Grass - **Toba de tinichea** (tradus pentru prima oară la noi) - și Oskar Pastior - **33 de poeme cu Petrarca**.

Dar să revenim la romanul **Sexagenara și tânărul**, unde personajul principal este chiar Nora Iuga. Evident, personajul poartă un nume, Anna, iar tehnica în care acest roman, de numai 122 de pagini, este scris, relevă o scriitoare care știe foarte bine să dozeze tensiunea narativă, care știe foarte bine să jongleze cu eul auctorial. Căci Anna este când personaj care își trăiește experiențele în trecut, când vocea auctorială a naratorului. Ce impresionează în acest roman? Este, pe de o parte, delicatețea și, în același timp, luciditatea cu care Nora Iuga își privește confrății. Iar, pe de altă parte, analiza, până la cel mai mic amănunt, a trăirilor unei femei, aflată în pragul bătrâneții și așezată în fața unui bărbat, încă tânăr și viril. Anna, ea însăși scriitoare care a trecut prin calvarul stalinismului și comunismului, are acum 60 de ani, și își pune cu încăpățănare viața sa pe tavă în fața unui tânăr prozator cu 25 de ani mai mic decât ea. Asistăm la o radiografie exactă a două lumi literare, cea din timpul stalinismului și comunismului și cea de azi. Pentru a da credibilitate acestei radiografii, Anna și-a creat un personaj, prietena ei din facultate, Terry Arpad, care în timpul studenției era „o roșcovană pistruiată cu picioare lungi și sâni mari“, al cărei tată, Kovary Arpad, era director la Telefoanele din Timișoara și a fost închis în 1955 pentru trădarea secretului de stat. Terry este analizată de Anna extrem de atent, pentru că ea face parte

din categoria câștigătorilor. Terry este prototipul scriitorului care a pactizat cu diavolul pentru succesul literar. În fapt, în radiografia lumii literare sunt aduse în discuție două prototipuri scriitoricești. Pe de o parte, Terry, scriitorul care a făcut toate compromisurile posibile pentru succesul imediat, pe de altă parte, Anna și George (soțul ei), care sunt tipurile de scriitori ce au știut să stea departe de compromis și, astfel, să ajungă, cum era și firesc, în umbra celor cu faimă în epocă. Evident, lucrurile nu stau altfel nici azi totuși, situația este schimbată. Adică nu te mai dai nimeni afară din serviciu, așa cum a fost alungată Anna de la Editura Kriterion, pentru că îl citești pe Soljenișin. Astăzi, compromisurile sunt de un alt tip și privim zilnic cum se plimbă pe lângă noi, iar unii scriitori chiar sunt bucuroși să le îmbrățișeze pentru a ajunge fie să-și publice volumele ușor, fie să ocupe un scaun senatorial sau să fie în grațiile puternicilor zilei și, astfel, în atenția mass-media.

Asistăm, deci, la o narare a întâmplărilor cu scriitori, în care registrele trecut-prezent sunt foarte bine instrumentate. În cadrul materiei narrative, vocea naratorului se împletește, aproape pe nesimțite, cu vocea personajului principal. Anna este, în fapt, oglinda mărită a naratorului în care se înghesuie, ca într-un sac, frustrările și întâmplările unui scriitor ce a traversat o epocă absurdă, în care ființa umană era umilită. Cel care asistă la toată această derulare a faptelor trecute și prezente este tânărul prozator cu ochi verzi. „Privirea verde“ înregistrează toate trăirile pe care Anna le desfășoară în timpul povestirii întâmplărilor din viața ei. Anna ar vrea ca tânărul prozator să fie un alter-ego al ei, dar „privirea verde“ este, în fapt, partea androgenă a trupului ei. Pentru că ea, „privirea verde“, analizează cu minuție trupul Annei. „Privirea verde se prinde cuminte și înduioșat de lobul urechii ei drepte ca un cercel, dar gura din fața ei se cascadează imensă după gratiile degetelor (...) Privirea părăsește urechea și continuă să se plimbe pe fața ei ca o muscă mare, verde, pe o carne încinsă, nu vede, habar n-are ce se întâmplă în spatele oblonului“. Impasibilitatea mentală a masculului („privirea verde“) este imediat amendată de Anna, femeia care știe și simte că în fața ei se află un bărbat. Tot acest joc „de-a șoarecele cu pisica“ este atent urmărit atât de Anna, cât și de tânărul prozator. Numai că Anna conștientizează acest joc, pe când tânărul prozator se lasă dus de instinct. El nu vede în Anna **personajul**, care a străbătut un timp absurd, ci **femeia** care stă în fața lui și care practică un joc erotic periculos. Să fie vorba de comunicare perfectă? În acești termeni, nu. Iar Anna știe acest lucru. Între dorință și faptă este

NORA IUGA

SEXAGENARA ȘI TÂNĂRUL

ALBATROS

o distanță. Amândoi doresc o comunicare perfectă. Numai că Anna „se vede“ în el, iar tânărul vede în ea numai instinctul. Concluzia? „În momentul în care îți transformi iubirea în text, realitatea devine derizorie. Poate de aceea iubirile artiștilor nu sunt crezute“ - spune vocea naratorului. Sigur, toată această căutare a Annei, încăpățănarea ei de a găsi sufletul pereche este privită de ea cu multă ironie, analiza jocului fiind omniprezentă. Puterea ei constă în faptul că toată această relație cu tânărul prozator, toată această căutare a ei, analiza minuțioasă a fluxurilor și refluxurilor sufletești au dus-o la construcția unui text narativ. Căci, orice s-ar spune, **Sexagenara și tânărul** are o construcție perfectă. Livrescul și realitatea se întrepătrund, încât formează un tot unitar. Cred că mai degrabă, această bijuterie narativă, a fost scrisă pentru a demonstra un fapt indubitabil: **graba** dintre livresc și real este atât de subțire, încât de foarte multe ori nici nu o observi. „Tot ceea ce ni se întâmplă - spune vocea narativă - este rezultatul unei relații și orice relație este de fapt un fel de iubire, fie că e vorba de prietenie, de supunere, de ură, de afaceri chiar; orice dependență și orice interes sunt mobiluri ale iubirii în nenumăratele ei forme“. Extrapolând puțin, pe spune că tot ceea ce ne înconjoară este o formă a iubirii. Realul însuși este o formă a iubirii, iar când această „iubire“ devine obeză, ea trebuie revărsată în text. Textul, la rândul său, este o formă de iubire. Numai că această formă de iubire este mult mai aproape de Dumnezeu, decât orice întâmplare din lumea reală. Textul este cel care îl re-creează pe om și întâmplările sale. Iar acest micro-roman al Norei Iuga stă mărturie. Eul auctorial topit în vocea narativă nu face altceva decât să creeze personaje prin care iubirea este privită aidoma unui diamant cu mai multe fațete. Luciditatea, ironia, frustrarea sunt forme în care iubirea este așezată. Toate pulsunile sufletului, puse sub lupă, palpită sub privirea ironic drăgăstoasă a eului auctorial. Chiar dacă se poate concluzia lui este că „singura realitate a iubirii sunt de fapt glandele, în rest, totul e literatură“, micro-romanul de față demonstrează că nu putem fi indiferenți la ceea ce se întâmplă în noi și dincolo de noi.

Sexagenara și tânărul este încă o mărturie că literatura este o meta-realitate care ne privește cu sinceritate și, poate, singurul adevăr viabil într-o trecere prin Univers.

ANTOLOGIE SPECIALĂ

de LIVIU GRĂSOIU

Fără a cunoaște o expansiune spectaculoasă precum memorialistica, antologiile au apărut nu doar cu o anume ritmicitate, ci s-au înmulțit în ultimii ani, răspunzând, de fapt, nevoii reale a publicului cititor pentru instrumentele de lucru. Pentru că, în ultimă instanță, alături de dicționarele de tot felul, bibliografiile dedicate unui autor sau unui curent, de istoriile literare (surprinzător de multe vizând perioade întinse de timp), antologiile reprezintă tot instrumente de lucru, atâta vreme cât se furnizează date biobibliografice și se conturează, prin ele tabloul unei epoci. Este și cazul recent premiatei lucrări **Poezia română după proletcultism - Generația '60-'70**, antologie alcătuită și comentată de dl Constantin Abăluță, cel care, după opinia prof. Eugen Negrici "a ucis în el un critic capabil de judecăți și de situații exacte și pertinente". Nu știu dacă a fost ucis criticul (sunt semne palpabile că nu), dar știu că poetul s-a înălțat deasupra criticului, folosindu-se de cultura, echilibrul și civilitatea acestuia. Întocmită într-un timp neprielnic poeziei (același Eugen Negrici amintea că "vânzarea volumelor de versuri s-a apropiat treptat de cota zero, iar tipărirea lor a devenit o deprimentă pețire de sponsori"), antologia în discuție se vrea un act reparatoriu în dublu sens: pe de o parte aducerea la lumină a câtorva poeți importanți care nu au fost acceptați de forurile diriguitoare în anii '60-'70 și, prin urmare, n-au avut loc în manuale, nu au fost răsplătiți cu onoruri, fiind mereu plasați la capitolul "și alții", iar pe de altă parte, dl Constantin Abăluță încearcă să opună invaziei optzeciste valorile estetice de suprafață care, în deceniul amintit, au repus poezia în drepturile firești, reînnoind legăturile cu lirica interbelică indiferent de curentul căreia îi aparțineau.

Ca orice întreprindere serioasă, doctă fără ostentație, antologia se deschide cu o cuprinzătoare prefață unde sunt expuse punctele de vedere ale autorului la câteva întrebări. La aceea numită "de ce încă o antologie?", dl C. Abăluță notează: "E prima perioadă de libertate după o jumătate de secol de, eufemistic vorbind, încorsetare ideologică". De reținut și convingerea că antologiile, în afara condiției de florilegiu, pot repune în circulație operele și numele oculate în diferite moduri. Domnia sa dorește deci "a releva structuri și confluențe, de a depista straturi ascunse și izvoare freactice și de a deduce posibile direcții de profunzime ale prefacerilor viitoare". Voind să se situeze în afara oricăror "dogme critice", dl Constantin Abăluță se delimitează elegant de lucrările asemănătoare datorate dlui George Alboiu (în 1983), regretatului Laurențiu Ulici (în 1997), dlui Florin Sindilaru (în 1998) și profesorului Marin Mincu (în 1998). Opinia acestuia din urmă, conform căreia ar exista o singură generație compusă din patru serii (1960, 1970, 1980 și 1990) este amendată cu un argument de bun-simț: nu se poate "pune semnul egal între bun și strănepoată, evident purtători ai altor sensibilități, chiar dacă motive ori rezolvări punctuale îi pot, de la caz la caz, apropia". În viziunea sa, "o antologie este aidoma unui tablou abstract. În fiecare trăsătură ori pată de culoare, în siluete și în jocul de reflexe, în aburul luminii ori în nucleele întunecate mi se pare că întrezărim amintiri ale zilnicei realități figurative din care se compune viața noastră". Și, în continuare, precaut: "În plan strict informațional, orice antologie este un act unilateral de opțiune, deci, în cele din urmă de - mai mică ori mai mare, mai strânsă ori mai extinsă - justiție/injustiție". Așa stând lucrurile, dezvăluie cititorilor cum s-a născut, a evoluat și s-a concretizat dorința sa de a da imaginea cuprinzătoare a generației din care face parte, generație caracterizată prin "spontaneitate și eclecticism". Un loc aparte în cadrul amplei Prefațe este rezervat conjuncturilor social-politice, foarte lucid analizate. Acestea s-ar afla la originea valurilor succesive ce au intrat în viața literară în acei ani. În-

cadrările mi se par corecte. Dintre foarte numeroșii autori lirici apăruți atunci, dl Constantin Abăluță a reținut 97 de nume. Fiecare este prezentat biografic, bibliografic, comentat și ilustrat conform gustului antologatorului. Nu au dorit să fie prezenți în cele două volume Mircea Dinescu, Ion Gheorghe, Ileana Mălăncioiu, Ion Nicolescu, Adrian Păunescu și Marin Sorescu. Prin urmare li s-a acordat doar un comentariu și aparatul critic, ceea ce contrazice totuși ideea de antologie, importantă fiind în acest caz opera, selecția și mai puțin exegeza.

Lucrarea, masivă (două volume cu aproximativ 600 de pagini fiecare) se parcurge cu interes deosebit, grație atât tonului adoptat fiecărui poet antologat, cât și materiei lirice prezentate. Dl Constantin Abăluță poate fi uneori constatativ, rece (când îi prezintă, de pildă, pe Sergiu Adam, pe Florența Albu, pe Ion Drăgănoiu, pe Nicolae Neagu, pe Nicolae Oancea, ori pe dl Gh. Pituț), alteori își exprimă direct mari rezerve când îi comentează pe George Alboiu, pe Radu Cârnelci, pe Dumitru M. Ion ("Refinamentul formal excesiv, barochismul absurd unit cu nonsensul verbal, dau naștere unor volume artizanale. Alte poeme par pastişe după poezia orientală pe care poetul a tradus-o") sau pe Dan Laurențiu ("După noi, poetul este inegal și prolific, manierist și auto-repetitiv, în genul unui Minulescu modern: romanțe orfice pentru mai târziu").

Echilibrat cu sine în privința selectării observațiilor criticii, nu se abține însă de a-și acorda un spațiu substanțial pentru poezie. Lucru de înțeles la urma urmei și nesupăraător, versurile având originalitate și forță. Mai greu de înțeles rămâne însă superficialitatea tratării lui George Astaloș, a lui Horia Bădescu și chiar a Ioanei Diaconescu, ca și prezența altora ce nu au convins (Ion Cocora, Dumitru Frunză). După cum trezește nedumerire includerea în generația '60-'70 a lui Tudor George și a lui Barbu Cioculescu. N-aș vrea (Doamne, ferește!) să se înțeleagă că nu îi apreciez pe cei doi și că nu i-aș dori în orice antologie a poeziei românești. Dar aici, mi se pare o forțare a limitelor pe care autorul le-a impus generației sale, pentru că atunci nu se explică absența unui Valeriu Anania sau a unui Emil Manu, de exemplu. De gustul autorului a depins și masiva selecție din creația lui Vasile Petre Fati, a lui Dinu Flămând ori a lui Sebastian Reichman ("un insurgent, un demolator de limbaje și realități"). Talentul critic pe care îl remarcă dl Eugen Negrici în Cuvântul său înainte, se manifestă fără reproș atunci când îi caracterizează pe Mircea Ciobanu, pe Barbu Cioculescu, pe Ilie Constantin, pe Nicolae Ioana ("Un onirism potolit, o halucinație copilărească, o incontrollabilă poftă de spațiu și de lucrurile simple cu care acesta e jalonat, debusolarea celui străin de oraș, de sat, de toate, a inadaptablei, a abulicului, a peregrinului sortit să nu-și afle nicicând sălaș: iată coordonatele liricii lui Nicolae Ioana, poet de certă originalitate prin gustul de genuin, de frust, de acuitate a percepției"), pe Mircea Ivănescu, pe Adrian Popescu, pe Petre Stoica, pe Daniel Turcea, pe Mihai Ursachi ("romantic în suflu, parnasian în formă, el oficiază ca un sacerdot imprecise ceremonii cu valențe de mituri cosmogonice"), pe Romulus Vulpescu, pe Ioanid Romanescu, ori pe Horia Zilieru ("Atunci când sentimentul și ironia nu sunt complet expulzate din zestre semnificativă a vocabulelor, Horia Zilieru reușește o poezie erotică degajată, elegant depărtată și



de încrâncenarea cosmologico-scientistă și de angoasele și demonismul mării iubiri, tentației de care se vede adesea pândit". Corecte și fără reproș, după mine, comentariile la Adi Cusin, la Leonid Dimov și chiar la Petru Popescu ("este cel ce a introdus pentru prima dată în lirica noastră postbelică temele citadine, adaptându-le oarecum după moda americană (...) După el, la un deceniu și jumătate, Cărtărescu, Iaru, Coșovei și ceilalți optzeciști vor prelua, montând și desăvârșind, urbanizarea poeziei și adăugându-i notele specific românești de care avea nevoie"). Unele capitole, și nu puține, vizându-i pe liderii recunoscuți "oficial" ai generației, par materiale de serviciu. Evident, dl Constantin Abăluță își dă seama că generația nu poate fi definită, privită, înțeleasă fără Nichita Stănescu, fără Cezar Baltag, fără Ana Blandiana, fără Gabriela Melinescu, fără Grigore Hagiu, fără Anghel Dumbrăveanu, fără Gh. Tomozei, dar importanța pe care le-o acordă suferă de zgârcenie, dând o inutilă impresie de revanșă târzie. S-ar putea totuși să mă înșel, deși nu prea cred.

Cei pe care mizează fără rezerve sunt Gheorghe Grigurcu (părerile sale critice sunt sacrosancte, ocupând cam 80% din spațiul acordat altora, iar reprezentarea lirică pare a fi cea mai bogată, ca număr de pagini și de titluri), Nora Iuga ("Poezia Norei Iuga este un straniu carusel rotindu-se la nesfârșit: mișcarea lui nărăvașă nu poate fi constrânsă în tipare previzibile"), Angela Marinescu ("Tăietura sigură a versurilor, izul lor aforistic, lapidaritatea acțiunilor descrise și aparent lipsa lor de continuitate, senzația de mesaj primordial ce se cere imperios exprimat, urgența metaforei carnale pentru a umaniza abstracțiunea ori generalul: iată într-un spațiu restrâns principalele trăsături stilistice ale unui sistem poetic ce va deveni unic în literatura română"), Virgil Mazilescu, Vasile Vlad, George Almasino ("unul dintre marii poeți români"). Respectându-i opiniile și gustul fiind cel mai adesea de acord cu selecția poemelor, ca și cu prezentările dlui Constantin Abăluță mă miră doar lipsa din această remarcabilă antologie a câtorva poeți care înseamnă destul pentru literatura română: V.A. Tăușan, Gh. Istrate, Dominic Stanca, Carolina Ilica, Petre Got, Dorin Tudoran, Șerban Foarță, Lucia Negoită, Dan Verona, Monica Pillat, Daniela Crăsnaru, Ion Iuga, Ștefan Radof. Dar (cine știe?) s-ar putea să apară ediția a doua, revăzută și adăugită; gata să primească un nou premiu.

REÎNVIEREA UNUI GEN MARGINALIZAT

de MARIANA CRIȘ

A scrie azi o istorie a dramaturgiei române contemporane este, desigur, un demers temerar. Și asta nu pentru că nu ar exista literatură dramatică, dar foarte puțini se încumetă să o și citească. Cel care a lecturat mii de pagini de literatură dramatică românească, poate un caz unic printre criticii de teatru, este criticul și teatrologul Mircea Ghițulescu, care, înainte de a scrie **Istoria dramaturgiei române contemporane** (Editura Albatros, 2000, Premiul Uniunii Scriitorilor pentru teatrologie), a publicat, în urmă cu mulți ani, **Panorama literaturii dramatice contemporane** (1984), o incursiune pertinentă asupra literaturii noastre contemporane, destinată scenei. Dar, dincolo de aceste două cărți, poate este bine să reamintim că Mircea Ghițulescu a debutat în revista „Echinoc” cu o piesă de teatru. Este vorba de **Plânsul în locul interzis**, piesă premiată cu Premiul I la Colocviul Național de Literatură Studențească, în 1968. În domeniul criticii de teatru a debutat editorial în 1980 cu eseu **Aleksandri și dublul său**, de asemenea, premiat cu Premiul A.T.M. Deci, nu putem spune că „personajul” Ghițulescu era la prima sa tentativă de a ataca un domeniu atât de greu și atât de marginalizat. Sigur, nu numai acesta a fost domeniul în care Mircea Ghițulescu a vrut să se impună în literatura noastră. El este și autorul a trei romane, interesante ca scriitură: **Omul de nisip**, premiat cu Premiul Asociației Scriitorilor din Cluj, în 1982; **Oglinda lui Narcis** (1986) și **Wiener Walzer**, publicat în 1999 și premiat cu Premiul Asociației Scriitorilor din București. Echinocist fiind, ca tot scriitorul clujean, Mircea Ghițulescu a semnat multe cronici de spectacol în revista „Steaua”, din Cluj, apoi a venit la București, unde, de asemenea, a fost prezent în revistele destinate artei spectacolului, iar acum vrea să realizeze o revistă, „Drama”, destinată numai dramaturgiei românești.

Revenind la **Istoria dramaturgiei române contemporane**, a spune despre acest volum, impresionant ca mărime (cinci sute de pagini) că este cea mai importantă istorie de gen, devine aproape tautologic. **Istoria...** este în sine cea mai importantă lucrare de istorie a literaturii dramatice scrisă vreodată la noi. Și asta pentru că ea nu este numai o înșiruire de „fișe” legate de opera dramaturgilor noștri existenți de la începutul secolului al XX-lea și până la finele lui. Nu este, deci, o crestomație teatrală. Ea este o analiză profundă a scriiturii dramatice împletite la noi, ca oriunde în Europa, cu arta spectacolului și, de ce nu, cu epocile ideologice care au traversat această literatură. Este foarte adevărat că, acum, la noi nici criticii teatrali și, mai ales, nici regizorii nu se mai apleacă stăruitor asupra textului dramatic românesc. Este foarte interesant că Mircea Ghițulescu desparte oarecum apele,

distingând într-un secol de dramaturgie românească o dramaturgie pasivă și una activă. Ce înseamnă dramaturgie pasivă? Sunt acele texte nedestinate spectacolului. Iar dramaturgia activă este partea destinată spectacolului de teatru. Un caz extrem de discutat în critica literară și în lumea teatrală este cazul Blaga. Mulți au fost și sunt de părere că autorul **Trilogiilor** ar fi scris piese neteatrale, într-o paralelă pe care Mircea Ghițulescu o face chiar în prefața **Istoriei...**, la capitolul „Caragiale și Blaga”, criticul dezmente prejudecata care a planat ani asupra dramaturgiei blagiene. „Astăzi, însă, când au fost puse în scenă nu doar romane, ci și texte filozofice, disputa asupra teatralității lui Blaga este neproductivă. Mai ales că dramele sale, departe de a refuza scena, sunt teatrale, în sensul cel mai nobil al cuvântului. Nu numai dramaturgia dar, surprinzător, chiar opera filozofică este structurată cu rigoare teatrală. Cele trei **Trilogii** (a **Cunoașterii**, **Culturii** și **Valorilor**), fiecare divizată în alte trilogii mai mici, par gândite și redactate în cultul antic al canonului celor trei unități. Nu teatralitatea lipsește acestei opere. Prezența unui alt tip de contact, mai curând ceremonios decât comunicativ, cu un public care nu l-a descoperit pe Blaga (și nici nu știm dacă se află în căutarea lui) este problema. Întrebarea „de ce nu este jucat Blaga?” implică o alta cu răsfărângerii adânci: de ce nu aderăm la universul lui Blaga? Pentru că «teatrul» său nu este cu nimic mai puțin reprezentativ și emblematic pentru români decât cel al lui Caragiale. Ceea ce unul a examinat în contingent, în diurn, celălalt a aprofundat în transcendent”. Pertinentă această judecată asupra deosebirilor și, totodată, apropiierilor dintre cei doi mari dramaturgi români, Blaga și Caragiale.

Ceea ce aduce nou această **Istorie...**, pe lângă analiza foarte atentă a textelor dramatice, este faptul că istoricul s-a ocupat și de dramaturgia noastră aflați în afara granițelor țării, dăruindu-ne, astfel, o privire de ansamblu asupra acestui gen literar. Și nu mă refer la Eugen Ionescu, sau George Astaloș, sau Matei Vișniec, ci, de exemplu, la Alexandru Sever, care, din '85, se află în Israel, iar, astăzi nu știu câți tineri regizori au citit măcar un text al său.

Poate că ar fi bine să amintim și maniera în care a fost construită această **Istorie...**, întinsă pe mai mult de cinci sute de pagini; impresionantul volum cuprinde, în loc de prefață, un studiu „Dramaturgia activă”, unde istoricul își stabilește liniile de forță întru judecarea scriiturii dramatice, argumentând faptul că dramaturgia nu s-a bucurat de atenția criticilor literari. Urmează, apoi, două capitole - „Partea I. 1900 - '945” și „Partea a II-a, 1945 - 2000” - în care istoricul analizează cu luciditate atât operele autorilor clasici sau aflați de mult în atenția regizorilor



noștri, cât și a autorilor a căror operă nu a fost încă decodată. Astfel, întâlnim studii referitoare atât la opera unor Delavrancea, Victor Eftimiuc (privit ca un nou Aleksandri), Victor Ion Popa, Mircea Ștefănescu, Lucia Demetrius, Horia Lovinescu, Iosif Naghiu, Ion Băieșu, D.R. Popescu, Matei Vișniec, George Astaloș, Paul Everac, dar și de la Gib Mihăescu, asupra căruia critica literară, și nu numai, a trecut cu prea multă ușurință (ne referim la dramele **Pavilionul cu umbre și Sfârșitul**); la Victor Papilian, jucat numai o singură dată, în 1927, la Naționalul clujean, cu piesa **Celui ce n-are i se va lua**; la Ion Minulescu, jucat doar în 1924, de Compania „Bulandra”, cu piesa **Ciracii lui Hegesias sau Omul care trebuie să moară**; la Duiliu Zamfirescu - ca să nu dăm decât câteva exemple. De remarcat, că fiecare autor studiat este însoțit și de o fișă a operei dramatice. Mergând mai departe, regăsim în **Istorie...**, pornind de la analiza stilului vibrant a lui I.D. Sârbu și ajungând până la europenismul lui Vlad Zografi și codurile dramaturgice ale lui Constantin Chelaru, un alt capitol - „Profiluri” - ce se vrea o continuare drumului sinuos pe care dramaturgia noastră l-a parcurs în secolul trecut. O dramaturgie împărțită între politic și etnic, între glorificare și autoflagelare. Lăsând la urmă **Dicționarul dramaturgilor români**, Mircea Ghițulescu încheie un demers atât de la îndemână pentru el și totodată atât de greu ca material destinat meditației asupra unui gen literar lăsat de foarte mulți critici literari la marginea analizei.

Parcurgând paginile acestei impresionante **Istorie...** care reprezintă, totodată, un instrument de lucru pentru teatrologi și istorici literari, îți dai seama că, în ciuda tinereții sale (de aproape un secol și jumătate), noi avem o dramaturgie demnă de a sta alături de textele celebre ale literaturii universale. Nu avem de ce să ne creăm complexe (s-a spus de multe ori că suntem o cultură mică), pentru că dincolo de timp stă puterea creației. Or, **Istoria...** lui Mircea Ghițulescu demonstrează faptul că, în secolul trecut, alături de roman și poezie, dramaturgia s-a modernizat rapid, și-a diversificat trăsăturile stilistice, a intrat, acum, la începutul unui alt secol, în ritmurile postmodernismului european.

Important, așa cum spunea Mircea Ghițulescu în prefață, este de a fi citită, analizată și jucată pe scenă.

VISUL DIN CUȘCĂ

de MAGDALENA BOIANGIU



plicit în toate celelalte schițe dramatice: vocile se nasc dintr-o ipoteză literară sau plastică, dintr-un joc secund, probează viața scenică, echivalent iluzoriu al vieții adevărate, pentru a reintra grabnic în sistemul din care au evadat temporar. Acest joc savant și abil este folosit ca o armură a sensibilității, ca un dig pus în calea nesfârșitei tristeți provocate de eșecul aspirațiilor, de neputința de a fi stăpânul propriului destin. Construite ca niște clipuri muzicale, piesele din această prima secțiune a volumului recent premiat sunt semne ale dramaticului, agitația energetică a bulelor și vaporilor venind din cazanul care fierbe, undeva în subsolurile cunoașterii și ale conștiinței. Din aceeași familie cu piesele de debut (*Celuloid, Week-end, Autostop*), piesele de acum și-au laminat patosul contestatar, ludic este amar, dramaturgul este singur printre personajele sale cu care nu se identifică și pe care nu le iubește. Schițe de 2-3 pagini, monoloage sau dialoguri, ele par a fi fragmente dintr-un mare manuscris pierdut pentru totdeauna și probabil doar intuiția simpatetică a unui rezgizor ar putea reface întregul.

Piesa care dă titlul volumului este dominată de imaginea unei săli de cinema populate de orbi, expresia sintetică a haosului creat de mesajele greșite adresate unor receptori neputincioși. Veniți/aduși să vadă un film mut, orbii se roagă lui Dumnezeu să le redea vederea, se bat pe locuri, apar, dispar, unul dintre ei plânge după iubita pierdută într-un magazin de miroasuri, un samurai își împlinește ritualul în perfecta indiferență a tuturor. În tot acest timp, cei ce văd fac mari eforturi pentru a înțelege și a dirija curgerea evenimentelor. În parabola podului prăbușit, Naghiu examinează ca într-o problemă cu mai multe rezolvări la fel de plauzibile repartizarea vinovățiilor: totul se rezumă la ceea ce vrea fiecare să-și amintească, să povestească, să creadă că s-a petrecut. Poate că metroul care i-a adus într-o lume paralelă pe cei care nu văd ca și pe cei care își închipuie că văd, în această sală sordidă, din care de la bun început o mână șterge toate personajele literare. Dar în spatele ecranului, este un alt ecran și tot așa, ca în burta balenei din *Iona* lui Sorescu, individul nu poate scăpa de propriile invenții care îl împiedică să se apropie de minunile reale ale vieții. "Nu v-ați plictisit de viața dumneavoastră de până acum? Nu simțiți că lucrurile, întâmplările care vă înconjoară nu mai sunt suficiente și doriți altceva? Că vă zbateți în lumea asta ca într-o cușcă și pentru a rezista aveți nevoie de un vis? (...) Când viața devine o cușcă, te refugiezi într-un vis. Dar ce te faci dacă și visul devine o cușcă?" se întreabă Iosif Naghiu. Emit presupunerea că ajuns în această situație, el, autorul, se duce la cinema. Și apoi scrie piese.

TENTAȚIA INOCENȚEI

de GRAȚIELA POPESCU



Uniunea Scriitorilor din România premiază anul acesta la secțiunea "Literatură pentru copii și tineret" cartea cunoscutului critic de artă Pavel Șușară, *Opt povești adevărate cu ființe minunate*.

"Poveștile" lui Șușară, neîncadrabile vreunei taxinomii validate a basmului, nu pot fi interpretate naratologic (un exemplu clasic de analiză a basmului).

Mai întâi, "Poveștile adevărate" pastișează (prin oximoron) vechiul cod de lectură al narațiunii fantastice (povestea, basmul) ca ficțiune atemporală, arhetipală, prinzând realul.

"Poveștile" sunt lirice, iar "adevărul" lor este sugestia unei realități poetice.

Basmul ca mediu semantic structurat prin relații "funcționale", procedee de combinare a narațiunilor, reiterând arhetipul (conform *Morfologiei basmului* lui Propp) pare a fi o imagine desuetă a extincției unui gen literar, paradoxal, nu și a candorii necesare receptării lui magice. Scris pentru copiii de azi (prin deducții logice, mai puțin idilic și campestru) cu superbă ingenuitate, sinceritate și seriozitate, acest basm postmodern respectă un "sistem de codificare bine calculat" (cum mărturisește autorul)...

(Meta) Ficțiunea compune un univers domestic populat de "ființe" stranii, dar pitorești: metonimicul ceas hoinar "ce cântă scurt, ritmat și rar", Vasilică, "măgărușul cu bot umed și cu-nfățisare mică", găinușa "care zboară către cer în fapt de seară", dicționarul "pitic, dar vioi ca unul mare"...

"Ființele minunate" (și suprarealiste) își găsesc identitatea prin etiologii hazlii, dar angelice. Glosarul de "termeni" (evident un "îndreptar") ocupând un loc important în carte, ar fi: "un pescar/ sau un mare vânător/ care scoțosește-n apă/ în pădure, la izvor./ ca să prindă peștii rezezi/ ce stau numai pe la fund.../ Știți acuma care-i treaba./ ce-i acela un GLOSAR?/ - Evident, răspunsul e un biet DICȚIONAR!"

Iar povestea... ei, bine, povestea...

În final redevine (ca în primele pagini) autoreferențială. Textul s-a generat singur. A început și s-a stins - cu o urmă de nostalgie! Personajul principal al cărții, după ce a animat prin imaginație și vervă o întreagă hologramă, interpretul denotează acum, insistent, ultimele mistere ale poveștii, cronologia ei: "În anul unu după nouășnouă/ cu trei zerouri și cu doi în față/ (când fulgeră al dracului și plouă/ și peste gene bate-un vânt de gheață)/ se ridică-n ARITMOS astă carte/ cu fluturi, animale și himere./ Să fie toate plâsmuirii deșarte./ pierdute șoapte-n mlaștini de tăcere./ când veacul nostru fumegă năuc?/ Poate că nu, iubite Ion Papuc./ și dacă visul nici acum nu pierde/ e semn că-n veci el calcă peste moarte!"

După trasee îndelungate pe teritoriile teatrului, metaforei și ale parabolei, ba chiar și în vecinătatea dramei psihologice, Iosif Naghiu revine la obsesiile tematice și la formele de expresie ale debutului, la teatrul absurdului trecut prin experiența de viață a unui sistem absurd. Poetul dramaturg a debutat în ziua când a avut loc liberalizarea culturii românești (1970) și a "beneficiat" din plin de strângerea șurubului care a durat decenii. Pe măsură ce mânia copleșea poezia, forma pieselor devenea tot mai elaborată și mesajul tot mai încifrat, culoarea cuvintelor stingea forța lor, un om plângea cu dinții strânși.

Piesele din recentul volum nu se petrec într-un loc și într-un timp anume, personajele n-au identitate, ele evoluează într-o lume unde necesitatea nu se exprima prin ierarhii și reguli explicite. Extraordinarul ia forma obișnuitului, oamenii nu se miră că în pantofii lor trăiesc niște peștișori pe care nimeni nu-i vede: dimpotrivă, își ordonează viața (și moartea) în funcție de această realitate (*Balada peștișorilor nevăzuți*). Campionul din piesa cu același titlu este un excelent aruncător la coșul de gunoi, el își mototolește opera, viața, idealurile și în cele din urmă propria moarte. Prezența bănuită a unui extraterestru ar putea sugera că viața pe pământ nu este decât subprodusul generat de musca uitată de Noc pe pământ când s-a îmbarcat pe celebra arcă (*Musca lui Noe*). Urmașul lui Arhimede este de fapt un cimpanzeu care sfidează simulacrul de viață creat de o civilizație a artificialului. O femeie este îndrăgostită de mâinile unui bărbat care creează nimicul, golurile din lingură (*Golul din lingură*). Un ucigaș în serie, un bărbat mic și caraghios încearcă să imite performanțele unui personaj văzut la cinema - om musculos și puternic. Exemplul lui este preluat și de ceilalți cetățeni și ucigași în serie - supranumerar suferă din cauza penuriei de victime: viața imită filmul și filmul imită viața într-un proces infinit (*Capuccino, justițiarul*). Un monstru transformă dorințele secrete ale oamenilor în realitate tangibilă, el nu poate fi învins din cauza abilității lui de a-și asuma identitatea adversarilor, imitatorul planetar anihilează viața planetei. Creația este parazitată de propriile ei produse (*Monstrul cameleonic*). Un geamantan cu un conținut misterios trece dintr-o generație în alta cu consemnul de a fi deschis într-o situație extremă, dar nimeni nu vrea să irosească prețiosul conținut, despre care nu se știe dacă e prețios sau nu, pentru o urgență mediocră și moștenirea rămâne un mister prăfuit și inutil (*Geamantanul*). Soarta supraveghează repartizarea scrisorilor și un poștaș duce pe strada Necazului veștile proaste, în timp ce colegul său de pe strada Norocului le răspândește pe cele bune. Dar binele și răul se intercondiționează și câștigurile (materiale sau spirituale) ale unuia nu există decât prin pierderile de aceeași natură ale celui de pe strada vecină. Viața ca un joc cu suma zero, arbitrat de un funcționar mai mult sau mai puțin public (*Poștașul hazardului*). Într-o seară, un figurant locuitor într-un oraș ploios, găsește o groapă imensă în locul propriei case. Strecurat în artă pe sub ușă, golul vrea să-l înghită și pe el, pedepsindu-l poate pentru neputința de a-și împlini aspirația spre marea artă: "L-au găsit a doua zi dimineața, melc încet, obosit, înfășurat în cochilia sa de celuloid, răsucită și osificată de atâtea strecurări pe sub ușile artei, suind în sus pe scări, înăuntru, ajutat de lipiciul său temporar, pofcios, spre piciorul unei mese de abanos... înainta cu cornițele scoase, două antene tremurătoare, însetate și pline de curiozități pătimașe, grăbind către o farfurie plină de noutăți: două piersici pufoase, o roșie uriașă și câteva vișine de o culoare mai putredă: Natură moartă de Mihai Mircea Ciobanu".

Ceea ce în acest monolog este explicit există im-

CRONICĂ DE SPECTACOL

de MARIANA CRIȘ

În seara de luni, 17 septembrie, Sala Majestic a Teatrului Odeon a fost luată cu asalt de lumea scriitoricească. Poeți, dramaturgi, prozatori au venit cu prieteni, prietene și soții, unii să-și primească premiile, alții să-și prezinte confrății, iar alții, în număr destul de mic, să asiste. Nu au lipsit nici jurnaliștii, nici fotografiile și nici Televiziunea Națională, în frunte cu realizatorul emisiunii „Studioul artelor”, prozatorul Cătălin Țirlea. Cel care a pus la cale acest spectacol, care s-a vrut o reiterare a Galei UNITER, a fost teatrologul și istoricul teatral Mircea Ghițulescu, secretar al Uniunii Scriitorilor. Evident, clujean fiind, Mircea Ghițulescu l-a rugat pe Dorel Vișan să-i prezinte Gala. Dorel Vișan a adus-o drept parteneră pe Olga Delia Mateescu, care nu s-a arătat prea entuziasmată de propunere. Pe tot timpul Galei avea o mină plictisită și dezavuată, nereușind să-i dea „replica” colegului ei de scenă și de prezentare. Nu mai vorbim de regizorul Sergiu Ionescu, cel care s-a ocupat de mizanscena acestui spectacol, care, neștiind că nu este vorba de actori, ci de scriitori, nu a stabilit exact pe unde trebuie să urce și să iasă din scenă premianții. Însă, dincolo de toate aceste neajunsuri, Gala a fost un spectacol, cam dilatat (a durat aproape patru ore), cu inserții muzicale (Cornelia Marinescu - harpă; Adriana Alexandru - mezzosoprană; Mariana Oșeleanu - violoncel; tenorul Nicolae d'Ackârman - în fapt Nicolae Arnăutu; Ana Cornelia Sârbu - vioară; și Tudor Gheorghe), un prim pas pentru a aduce în atenția publică scriitorul român. Alături de cei doi actori, Dorel Vișan și Olga Delia Mateescu, „prezentatorul” de serviciu a fost profesorul Ion Pop. Au mai căutat Florin Iaru și Mircea Ghițulescu să mai rupă monotonia și au reușit. O remarcă deosebită merită actrița Silvia Codreanu, care ne-a oferit un recital extraordinar (ca interpretare) din volumul *Fugi postmoderne*, al Angelei Marinescu. În rest, emoții, mulțumiri, unele convenționale, altele trăite, și gânduri rostite „la cald”, cum se spune, adică fără nici o regie în prealabil.



Eugen Uricaru,
președintele Uniunii Scriitorilor
din România

Uniunea Scriitorilor a avut o lungă perioadă de timp de revenire la normal; îndrăznesc să cred că momentul care a început de vreo câțiva ani este unul care se materializează acum prin intrare în normalitate. Faptul că reușim în continuare să dăm Premiile Uniunii Scriitorilor cu încăpățănare, faptul că reușim să credem în aceste premii și în actul juriului, cred că este o dovadă de normalitate. Orice juriu este, înainte de a acorda premiile, infailibil. După ce i-a anunțat pe cei care au luat premiu, este detestabil. Cred că trebuie să păstrăm o cumpănă între cele două păreri și să sperăm că și în anul 2002 vom avea un juriu. Vom reuși acest lucru dacă veți avea încredere în Premiile literare.

Ana Blandiana

Am fost impresionată de modul în care s-a prezentat președintele juriului, care, pe lângă criticul literar Ion Pop, este și poetul Ion Pop. Cred că misiunea juriului a fost foarte grea. Suntem un popor de poeți și a alege din multitudinea volumelor de poezie este o misiune foarte grea. Este uimitor faptul că în toți acești ani, foarte grei, poezii au scris poezie și că volumele lor se citesc. De aceea, mulțumesc juriului, în primul rând, pentru faptul că m-a citit. Este foarte important să ne citim între noi cu foarte multă atenție. În al doilea rând, vreau să-i mulțumesc editoarei mele, Doina Uricariu, care este, la rândul ei, o mare poetă. Însă dincolo de acești colegi care m-au ajutat, aș vrea să-i mulțumesc lui Dumnezeu și mamei mele, care mi-au dat puterea nu numai de a nu renunța la poezie, indiferent de viața prin care am trecut, de a nu renunța nici măcar la enorma încăpățănare de a crede, în continuare, că lumea poate fi salvată prin poezie.

Angela Marinescu

Sunt onorată de primirea acestui premiu. Nu știu cum se face, dar mie mi se întâmplă lucruri ciudate. Întotdeauna cărțile mele au fost și sunt mai norocoase decât mine. Dacă mă gândesc numai la această carte - *Fugi postmoderne* -, premiată acum, a beneficiat de o bursă a Fondului Literar, a fost foarte bine plătită de editorul ei, domnul Nicolae Țone, și acum a primit acest premiu. Iar eu mereu sunt în umbra cărților mele și niciodată la înălțimea lor. Am rămas la fel de revendicativă, de ranchiunoasă, de nemulțumită fără să știu ce să fac pentru a mă relativiza o dată pentru totdeauna. Oricum le mulțumesc tot timpul mamei și surorii

mele, fiului meu, acum și juriului, care m-au ajutat să nu am, într-o măsură prea mare, grija zilei de mâine și să pot să scriu. Și mai ales îi mulțumesc lui Dumnezeu pentru că am avut norocul să îmbătrânesc și să știu și eu ce înseamnă acest lucru și apoi pentru că am îmbătrânit în același ritm cu creșterea nebuniei mele de a scrie din ce în ce mai aproape de ceea ce mi-am propus.

Petre Stoica

În urmă cu două săptămâni am fost trezit la ora 7 de un telefon care îmi spune că am luat Marele premiu al Uniunii Scriitorilor. Am pus receptorul în furcă și am adormit. La ora 12 mi s-a confirmat oficial. Îi mulțumesc Comitetului Director care s-a gândit să-mi acorde acest premiu.

Irina Mavrodin

Sunt extrem de emoționată. Îi sunt recunoscătoare grației Divine, care mi-a dat putere și speranță să pot duce la bun sfârșit lucrarea începută acum aproape douăzeci de ani. Prin traducerea primului volum din *În căutarea timpului pierdut* și încheiat acum cu ultimul volum, *Timpul regăsit*, traducerea celei mai importante părți din opera lui Proust este, practic, terminată. Sunt 4000-5000 de pagini. În fapt, fiecare frază a contat pentru mine și aș măsura tot acest timp al meu în cele 5000 de pagini dactilo, cât însumează traducerea acestei opere. Nu pot, acum, decât să mulțumesc, în primul rând, familiei mele și tuturor aceluia care m-au susținut în acest demers, iar, în al doilea rând, juriului, a cărui decizie mă onorează și îmi dă o profundă satisfacție. Închin această carte, *Timpul regăsit*, părinților mei, Maria și Anastase Mavrodin, al cărui spirit tutelar m-a vegheat în toți acești ani, clipă de clipă.

Domokos Geza

Cetatea verbelor este o carte pe care o dăruiesc tuturor aceluia care m-au ajutat în scrierea ei. Timp de douăzeci de ani am condus Editura Kriterion, într-o perioadă când veneau cu manuscrise la mine și autori români. Era o perioadă grea și toată experiența mea de atunci am vrut să rămână în cartea premiată acum. E adevărat, mă consider un biet scrib, dar cred că această carte îi va ajuta pe cei tineri să înțeleagă un fenomen. Țin să mulțumesc tuturor aceluia care s-au aplecat atent asupra acestei cărți și sunt, totodată, foarte bucuroși că juriul s-a oprit la acest titlu.

Constantin Abăluță

Ce pot simți în aceste momente? Bucurie și mulțumire. Oricum, această antologie nu ar fi existat, dacă nu existau poezii antologate. În acest sens, vreau să le mulțumesc, în primul rând lor, că există.

Pavel Șuşară

premiere, mi-a oferit, măcar pentru câteva clipe, prilejul să urc pe o scenă de teatru.

Nora Iuga

Acest premiu mi-a creat o mare dilemă. Până acum am publicat 11 volume de poezie, iar Uniunea Scriitorilor nu mi-a premiat decât unul, **Opinii despre durere**, apărut în 1980. Am publicat numai două romane - **Săpunul lui Leopold Bloom** și **Sexagenara și tânărul** -, iar cu ele am obținut două premii ale Uniunii Scriitorilor. Unul în 1993 și cel de-al doilea acum. Mă întreb ce sunt eu mai mult și mai mult: poetă sau prozatoare? Însă, dincolo de această mică glumă, sunt fericită pentru că, iată, mă află încă în competiție și uneori mai și câștig. Din acest motiv, le mulțumesc aceluia care au contribuit la această bucurie a mea.



Mincu avem un critic în viață perfect, până la identificare cu un teoretician, la curent cu tot ceea ce se întâmplă în materie de teorie literară. Un critic cu o foarte mare deschidere intelectuală, este un poet excelent și un foarte bun traducător. Este omul care a lansat una dintre cele mai solide punți pe care o avem cu Italia. Toate aceste manifestări ale marelui său talent au meritat aprecierea noastră. Este de mirare cum Marin Mincu nu a luat premiul criticii, până acum. Această carte, **Poieticitatea românească postbelică**, este o foarte bună sinteză, în care realizează o diagramă convigătoare a ceea ce s-ar întâmpla esențial ca mișcare, ca desfășurare, ca dinamică a poieticității în literale române. Ca să mă înscriu cam în același context, am să spun câteva cuvinte și despre **Istoria dramaturgiei române contemporane** a lui Mircea Ghițulescu. Această **Istorie...** este o carte cvasiexhaustivă, care vorbește despre tot ceea ce s-a scris important sau mai puțin important în domeniul literaturii dramatice. M-a impresionat răbdarea căutării nuanțate, a analizei acestui univers foarte dificil. Este o carte necesară, o carte importantă, o carte de referință.

Dincolo de premiile girate de acest juriu, m-am bucurat foarte mult când Comitetul Director al Uniunii Scriitorilor a decis ca Premiul Opera Omnia să fie acordat lui Gheorghe Grigurcu. Acest premiu i se cuvenea, pentru că acest poet și acest critic este personalitatea cea mai atașată de viața literară. Gheorghe Grigurcu nu trăiește decât pentru literatură. Domnia sa este un poet de mare rafinament, care asociază minunat o poezie a senzației cu cele mai sofisticate tehnici poetice și, în același timp, este un critic, pentru unii, prea activ. Acesta este paradoxul lumii noastre literare: de ce scrie Grigurcu atât de mult? Pentru că viața sa se identifică până la perfectă suprapunere cu viața scrisului său. Și nu e puțin lucru.

Marin Mincu

Se cunoaște că ea, critica, înseamnă intuiție, metodă și construcție. Cel puțin aceste lucruri ne-a învățat cel mai mare critic al tuturor timpurilor, George Călinescu. Observ, astăzi, că, la noi, toți au intuiție, foarte puțini au metodă și nimeni nu-și face proiecte în ceea ce privește construcția. Critica este o meserie foarte dificilă și, deja, în acest domeniu este foarte mult de lucru. Suntem invadați de acele cărămizi de cărți care poartă titlul **Istoria creaturii române**, chiar și ... **de la origini**, semnate de niște iluștri necunoscuți. Acest premiu înseamnă pentru mine continuarea muncii începute acum treizeci de ani, când am debutat cu volumul **Critice**. Poate că peste încă treizeci de ani voi putea să iau al doilea premiu.

Mircea Ghițulescu

O întrebare care mi s-a tot pus, după ce am terminat de scris **Istoria dramaturgiei contemporane românești**, s-a referit la efortul extraordinar pe care l-am făcut întocmind această **Istorie...** Am āmas uimit în fața acestei întrebări, pentru că eu am făcut nici un efort scriind această carte. Nu m-am făcut altceva decât să citesc piesele scrise de dramaturgii noștri. Mi-au făcut o plăcere deosebită piesele bune pe care le-am citit. În schimb, nu pot să spun despre piesele proaste pe care, de asemenea, le-am citit. Mi-am făcut un proiect că nu m-am ocupat mai mult de piesele roaste existente în dramaturgia noastră. Poate aceste piese vor face obiectul unui viitor volum. Săptămânal mi s-a acordat un premiu la secțiunea dramaturgie, teatologie, m-a uimit. Această decizie nu are absolut nici o legătură cu teatologia. Ca să sparg puțin monotonia creată de prezentatori, am creat ceea ce în spectacologie se numește „lovitura de teatru“. Am jucat că nu vreau să primesc premiul. De altminteri, în carte, eu vorbesc despre literatura dramatică și nu despre spectacolul de teatru, însă, dincolo de acest mic inconvenient mulțumesc juriului că a luat în seamă această carte.

Iosif Naghiu

Mă bucur că piesa **Grup de orbi într-o sală de cinema**, scrisă cu o foarte mare poftă de joc, și care conține monologe, dialoguri și texte interșanjabile, cu conștientizarea de a ispiti postmodernismul, a determinat juriul să-mi acorde acest premiu. Mulțumesc juriului și Uniunii Scriitorilor că, prin această

Ondrej Stefanko

Eram la Novi Sad când am vrut să fac o anchetă printre scriitorii sârbi. Întrebarea era: „Care sunt cei cinci scriitori români importanți?“ Evident, au fost foarte puțini care au știut să-mi răspundă la această întrebare. Nu-i vorba că dacă i-aș întreba pe scriitorii români „care sunt cei cinci scriitori importanți sârbi?“, nu știu câți ar răspunde la întrebare. Datorită faptului că sunt scriitor care scrie în limba slovacă, dar trăiește în România, consider că sunt dator să fac să circule, în limba română, și literatura slovacă, opere ale scriitorilor celor două țări. Am o editură și mi-am propus să public în cadrul ei traduceri din limbra română în limba slovacă. Trebuie să împac cele două culturi ale mele: maternă și paternă. M-am gândit la un proiect de a traduce poeți esențiali români în slovacă. Dincolo de poezia lui A.E. Baconski și Ion Mircea, anul acesta am publicat o carte din poezia lui Petre Stoica. Sunt foarte bucuroși că juriul a luat în seamă această străduință a mea premiindu-mi volumele **Cadavre în vid**, de A.E. Baconski și **Piramida împădurită** de Ion Mircea.

Culisele juriului

Ion Pop

Din multe cărți pe care le-am prezentat în această seară, am să mă refer doar la câteva. Spre exemplu, volumul de versuri, **Soare de apoi**, al Anei Blandiana. Despre Ana Blandiana am scris cu bucurie, cu emoție, de atâtea ori. Am trăit o emoție cu totul specială acum, când am participat la acest juriu, pentru că am recitat-o pe Ana Blandiana după o absență de atâția ani. Acum, ea a venit de pe baricadele istoriei pe baricadele poeziei, câștigând în simplitate și în înțelepciune. Poezia pe care o scrie acum Ana Blandiana, după razele mai puțin patetice ale acestui **Soare de apoi**, este o poezie a unei încercări de mângâiere și este o reușită mare a reînvierii. M-a emoționat această simplitate din poemele de acum, această poezie care vorbește mai puternic decât altădată despre lumina întregului, despre solidarea întregului ființei. Unei ființe care se simte umilită, melancolic și elegiac împlinită, conștientă de toate fragilitățile și precaritățile ei. În Marin

Florin Iaru

În ceea ce privește volumul **Poezia după proletcultism** a poetului Constanțin Abăluță, noi cei care eram în juriu am avut unele probleme. Printre propunerile era o carte celebră. Este vorba de **Correspondența între Eminescu și Veronica Micle**. Numai că ne-am trezit - noi, juriul -, în fața unei piedici îngrozitoare. A-l premia pe Eminescu era un fapt absurd, iar a intra în competiție cu alți autori era nedrept. A-l premia pe Eminescu pentru un lucru la care noi nu trebuia să avem acces, fiind corespondența lui. Din acest motiv, eu am fost cel care totdeauna m-am împotrivit trecerii pe listă a acestui volum celebru. Pe de altă parte, atunci când am discutat antologiile, am constatat că cea mai grea, și cea mai dificilă, și cea mai neconvențională era antologia domnului Constantin Abăluță, **Poezia română după proletcultism**. Este o lucrare cum rar se găsește, care pare a fi o lucrare de arhitectură.

EXTAZELE INTERPRETĂRII

de IULIAN BOLDEA

Extrem de greu de prins într-o definiție, cu sorți de autentic și de adevăr, modul de a scrie (și de a fi întru literatură) al lui Al. Cistelecă. Un voluptuos al scriiturii, ce-și îngăduie volute gracile ale metaforei critice, dar și arpegii ironice, desfășurate în palimpsest, Al. Cistelecă poate fi văzut ca un contemplativ cu nostalgia actului, un spirit care-și asumă cu fervoare reveria pe marginea cărților ca modalitate de a citi, recapitula ori interpreta opere, autori și paradigme estetice, din perspectivele cele mai neobișnuite.

Portretul cel mai memorabil e cel trasat de Radu G. Teșosu, un portret auster și vag, vaporos și precis, plutind în nedeterminarea metaforei și în mecanica alegoriei: "Criticul e un melancolic și un timid, care se arată rar pe câmpul de luptă, deși victimele lui sunt nenumărate. Ființa criticului e mai mult o himeră îmbrăcată în zale, un duh ironic care mănuieste din umbră paloșul și spada. În bătaie nu se văd decât armele: spiritul critic și inteligența par însuflețite de un suflu misterios, precum Balmung și Durandal. Mănuite din umbră, acestea sfârtecă dibaci capul hidrei și al balaurului, din sângele cărora se întrupează chiar textele criticului".

Imaginea aceasta - suav-alegorică - trebuie să-și anexeze, însă, și conotațiile gravității și ale "dătorinței" în spirit curat transilvan: "Altfel, Al. Cistelecă pare un spadassin bolnav de stenahorie, disertând în limbaj caragialian despre «hamurile datorinței», despre statutul moral al criticii, cu o savoare pe care o putem suspecta de batjocură subțire".

Nu cu totul întâmplător Cistelecă a debutat cu **Poezie și livresc** (1987). În spațiul unui astfel de lirism, impregnat de aromele cărții și de intarsiile calofiliei, spiritul contemplativ al criticului se regăsește cu delicii nebănuite, ori cu nostalgii ce au nu doar stringența frustrării, ci și nedeterminarea reveriei. Chemând la existență propriile percepții din eflorescența livrescului, criticul are rara disponibilitate de a lumina cu egală măsură întregul operei, cu relieful său sinuos, dar și eclatanța detaliului, într-un demers de o finețe temperată doar de instinctul său parodic și ironic, ca în rândurile următoare: "În cele din urmă, poetul, izgonit din registrul grației sau fugind el însuși de obsesii, s-a zăvorât în chiar locul de care a încercat mereu să scape: pavilionul spaimei și terorii existențiale. Măștile spaimei s-au prăbușit ori s-au resorbit în propria piele, fuga lui s-a prefăcut în ochuri tot mai strânse, iar gheara care-l pândește sclipește, rece ca oțelul, tot mai aproape. Toate învelișurile protectoare s-au dezghiocat și în miezul poemelor mai zvăcnește doar sâmburele metafizic al fricii - pe cât de metafizică în substanță, pe atât de fizică și fiziologică în descripția lirică".

Interpretările lui Cistelecă sunt, dincolo de orice îndoială, de o exactitate extatică; adevărul lor e rodul unei intuiții ferme a intimității textului, fervoarea iluminantă ce le animă nefiind decât un conspect (ca să folosim un cuvânt drag criticului) al rigorii exersate cu măsură (și) în registru parodic. De altă parte, Al. Cistelecă distinge, în cartea sa, două categorii de livrești, după modul în care aceștia se raportează la propriile resurse expresive ori, pur și simplu, la imaginar: "rentierii con-

venției" (ce cultivă opulența, spiritul excesiv și exercițiul abundent al imaginarului) și "prizonierii convenției" (având înclinare mai curând spre delicatețe și suavizare a expresiei, spre decepția existențială și o anume prețiozitate).

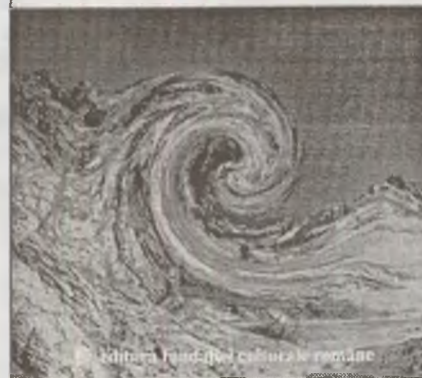
Dincolo însă de aserțiuni ori modele de interpretare ne urmărește la tot pasul, în această carte, bucuria scriiturii și a lecturii, voluptatea adevărului ferice la o viziune ori la o expresie poetică, la tectonica unei opere, toate acestea orientate de un simț ferm al valorii și de o ardență suavă a întâlnirii cu opera.

Celălalt Pillat (2000) ne pune în fața unui *alt* Cistelecă, adeptul unui model critic de astă dată parcă mai retractil, cu observații de acuitate temperată de simțul adevărului și cu o bibliografie asimilată în amănunt, dar fără ostentație. De altminteri, criticul recunoaște că "lectura care urmează nu-i, în nici un caz, una atât de temerară. În locul eroismelor actualizante și care răscoiesc un scriitor, ea a preferat o modestă adevărare". Adevăarea, oricât de "umilă" ar părea, nu e nici "modestă", nici totală; aceasta pentru că Cistelecă izbuteste să-l vadă pe Pillat prin dioptriile "poeticii imaginarului" a lui Bachelard într-o percepție "naturală", nudă, fără intransigențe ale metodei, dar și fără a-și oculta propria viziune. Ghicim aici imaginea unui poet htonic, ce are nostalgia apei, un poet sfâșiat între somnolența și fixitatea teluricului și reveria multiformă a acvaticului; ni se revelează concepte poetice și doctrine ale imaginarului ilustrate de etapele parcurse de lirica pillatiană, după cum ne îndemnăm a găsi aici interpretări de o subtilitate ce descoperă drama ascunsă ce opune doctrina imaginii. Aflând paradoxurile/aporiile poeziei pillatiene, Cistelecă pune în logica demonstrației sale spirit de finețe, atent la infinitezimal, dar și rigoare în deslușirea structurilor operei. Dinamismul viziunii critice se alimentează astfel din eclatanța intuiției, dar și din mobilitatea interpretării, niciodată captivă a unei singure viziuni sau unei optici restrictive, dimpotrivă, disponibilă la orice mișcare, secretă ori aparentă a operei: "Paradoxul productiv, paradoxul eficient al poeziei pillatiene constă în folosirea «perspectivei mirifice» într-o soluție nostalgică a viziunii. O perspectivă imaginantă, care are voluptatea și vocația expansivă a «descoperirii» lumii, joacă la el un proiect regresiv. Toate liniile acestei poezii sunt implicate în patologia mirajului originar. Era de la sine dat că, mai degrabă sau mai târziu, această nostalgie va lovi și forma. Pe tot drumul, imaginarul pillatian s-a străduit să-și exorcizeze condiția substanțială și să-și plaseze entuziasmul în condiția formală. Formalizarea a reprezentat însă limita de *hybris* a fantasmelor acvatice. Nu mai rămânea decât răscumpărarea acestui eșec printr-o acțiune inversă: absorbirea formei de către imaginar. Căci dacă e cineva care nu știe să piardă, atunci acela e imaginarul".

Ecuaiția propusă de critic drept paradigmă a antinomiilor ce alimentează lirismul pillatian e, simplu vorbind, aceea a contrastului formă-imaginar, prezent în nenumărate ipostaze în această lirică ce se caută pe sine mereu, vrând să adevăreze modelul și imaginea, canonul estetic și viziunea. "Celălalt" Cistelecă, care se exersează în aceste pagini e, fără dubiu, un spirit metodic și aplicat, ce-

AL. CISTELECAN

Celălalt Pillat



și conceptualizează fără greș intuițiile, dându-le forma unor aserțiuni și fluiditatea unor ipoteze, deloc aservite modelului ce le-a provocat.

Cu **Top ten** (2000), Al. Cistelecă se întoarce la uneltele ce l-au consacrat. Recenziile sale "rapide" își merită din plin numele; au nerv, culoare, subtilitate, măsură, o vibrație perceptivă aptă să surprindă intimitatea operei, relevanță și incisivitate a scriiturii. Recunoscându-și un anume "bovarism" al sintezei, criticul nu e mai puțin conștient de limitele autoimpuse ale exercițiului său de virtuozitate, limite asumate nu fără o umbră de orgoliu retractat în astuție ironică ("Firește, orice culegere de recenzii e animată de bovarismul sintezei. Ori măcar de cel al secțiunii elocvente. Visul de glorie al recenziei e unul metonimic. Foiletonul, pe cât de modest pe față, pe atât de vanitos în ascuns, vrea să treacă de sinteză *seminală*. El nu se consolează cu regimul umil de plăcuță a unui mozaic. Recenzioara se închipuie protagonistă a tratatului. De îndată ce se adună multe la un loc, li se și năzarește c-au făcut saltul extatic de la fișă la capitol").

Exacte și, adesea, subtile până la ocultarea sensului "profan" al termenilor, "recenziile rapide" au aerul unor fișe clinice cu diagnosticul notat apăsat, înconjurat totuși de un halou ironic ori de o aură a parodiei bine temperate. Suculent și paradoxal, iubitor de antiteze și de imagini bulversante, teatralizat cu măsură, limbajul critic capătă foarte adesea pecetea mai mult sau mai puțin acută a sarcasmului eterat, a verbului acid, sfâșiat între vertijul realului și frisonul cuvântului ce-l desemnează. Un pasaj de început din **Poetul de-a dreapta tatălui** dă măsura întregă a acestui limbaj de o plasticitate neîndoielnică, ce-și îngăduie deopotrivă volutele metaforei și savoarea cuvântului frust, de ecou regional: "Subita creștinare a poeziei române după '89, când tot natul liric a început să-și agite mătâniile și să tremure în fiorii convertirii, amenință să ne începe în pâraie de aghiasmă și să ne sufoce în consistenți nori de tămâie. Lălaelii psaltice și pricesnelor îngănate din strana poetică nu-i face față decât asaltul misticoidal al unei recondiționate ideologii ce armonizează inefabil smirna și ciomagul ori cădelnița și cosorul".

Al. Cistelecă e un critic atent, în egal ritm, la text și, prin "referință negativă", la context, vorbindu-ne, mai mult, „în limba spartanilor“, despre unicitatea și intimitatea operei, despre prezența eternă în care ea se situează, despre "dialectica interioră" ce măsoară dimensiunile sale de profunzime. Criticul împarte verdicte cu grație nereprimată și tranșanță apodictică, expunându-și, dincolo de masca austeră a clinicianului, propensiunea, deloc iluzorie, spre reverie și contemplație.

O PANORAMĂ A POEZIEI POSTBELICE

de OCTAVIAN SOVIANY

A mpla sinteză a lui Marin Mincu **Poeticitate românească postbelică** (Editura Pontica) reprezintă încununarea unor îndelungi și laborioase meditații ale criticului asupra fenomenului liric actual, pe care Marin Mincu l-a urmărit cu pasiune și viziune mai bine de trei decenii, descoperindu-i progresiv principalele linii de forță și direcții de evoluție. Dacă în prima sa scriere consacrată poeziei postbelice, **Poezie și generație**, autorul era încă în faza căutărilor, iar absența unei metode perfect adecvate la complexitatea și particularitățile textului poetic actual (pe care perspectiva hermeneutică nu putea să o suplinească în totalitate), dădea naștere unei viziuni de ansamblu oarecum reducționiste și unor judecăți de valoare uneori discutabile, care privilegiau neoexpresionismul de inspirație blagiană, ulterior, pe măsură ce criticul va elabora corpusul teoretic al textualismului, viziunea sa se modifică spectaculos (de unde numeroasele „revizurii”), concretizându-se într-un tablou perfect verosimil, susținut de o ingenioasă construcție teoretică, al poeziei contemporane, care începea să se prefigureze încă din **Eseu despre textul poetic**. Căci, indiferent dacă ne place să recunoaștem sau nu, Marin Mincu este singurul critic important al perioadei postbelice care propune o metodă originală de abordare a textului poetic (mai puțin tributară decât s-ar părea la prima vedere telquelismului sau semiologiei italiene), încercând să introducă spiritul de sistem într-un domeniu în care sechelele impresionismului critic dintre războaie continuau să funcționeze în răspăr cu direcțiile de evoluție ale criticii europene. Astfel încât, prin cărțile lui Marin Mincu discursul critic românesc se sincronizează cu căutările din principalele culturi occidentale, pierzându-se caracterul „provincial” și dobândind anvergura unei adevărate fenomenologii a textului, fundamentată estetic, dar mai ales ontologic. Fiindcă autorul **Eseului despre textualizare** a fost unul dintre acele spirite lucide care a înțeles perfectă anacronicitate a unor teze (odinioară respectabile) extrase din panoplia lovinescianismului (cum ar fi de pildă faimoasa aserțiune despre „autonomia esteticului”), căutând temeiurile operației de semnificare într-o ontologie *sui generis* care face din actul scriptural cea mai importantă dintre toate acțiunile omenești. Dintr-o asemenea perspectivă, cheia de boltă a teoriei despre textul poetic (așa cum a fost elaborată în **Eseu despre textualizarea poetică**) stă în ideea de autenticitate a scriiturii. Greșit sau incomplet înțeles, textualismul nu va fi astfel doar o *ars combinatoria*, un joc alexandrin în spiritul ludic al postmodernismului, ci un fel de gnoză care implică nu numai o filosofie a scrierii, ci fibra umană cu toată spontaneitatea ei superlativă. Textul se definește astfel drept o *ismogramă* a vieții, transcrie spasmiile visceralității în criză, tribulațiile vieții care încearcă să se autotranșeandă prin trecerea de la forță la formă. Formularea „legii necruțătoare” a textualizării (un text nu poate exista decât în măsura în care își anihilează propriul autor îi conferă, de aceea, din punctul de vedere al lui Marin Mincu, actului scriptural

demnitatea marilor acte existențiale; practicat cu toată responsabilitatea (și de aici, distincția pe care o operează teoreticianul între o scriere „responsabilă” și alta „ingenuă”), adică dublat de o conștiință teoretică capabilă să sesizeze gravitatea faptului de a scrie, el devine o formă apofatică de cunoaștere, în care accentul e pus nu pe revelarea sensului ultim (care rămâne intangibil prin excelență), ci în tensiunea ființei umane spre un asemenea sens, manifestată în operația textualizării, care o acreditează din perspectiva ontologică și poate constitui punctul de pornire al unui „nou umanism”. Autenticitatea în scriitură sau insolitarea discursului liric (care trece progresiv de la transcendență la imanentă în procesul de cristalizare a eului poetic) vor deveni astfel expresia tensiunii spre sens și a textualizării asumate ca „destin” ce orientează vectorial existența umană. În consecință unul dintre conceptele-cheie ale teoreticianului Marin Mincu este instanța eului, conceput ca un ansamblu de relații, care implică vocea enunțatoare, limbajul și lumea, și care se definește prin raportare la o instanță transcendentă (codul poetic). „Pe măsură ce are loc transformarea acestei instanțe transcendente într-un eu poetic autonom - considera Marin Mincu - acesta capătă o conștiință de-sine-stătătoare tot mai accentuată și devine propriul său obiect. Orice eu poetic presupune o structurare a realului, întemeiată întotdeauna diacronic pe o poetică care impune organizarea discursului în codificări recognoscibile pentru un anumit tip de receptivitate ce variază și ea în funcție de perspectiva istorică.” Astfel încât „metamorfozele poeziei” sfârșesc prin a se identifica cu metamorfozele eului, care se concretizează în structuri modelatoare („paradigmele”), mișcarea în plan diacronic a poeziei apărând ca o serie de transformări/permutații ale „ideilor formative”. Spațiul poetic este prin urmare conceput de teoretician după legile „câmpului” în interiorul căruia se manifestă procese energetice complexe, și, în această ordine de idei, „paradigmele” trebuie privite nu atât ca „idei platoniciene”, ci ca „pachete de energie”, iar vitalitatea unui asemenea model rezultă în ultimă instanță din capacitatea lui de a genera noi paradigme. Prin urmare, percepția lui Marin Mincu asupra poeziei este vitalistă și energetistă, cu discrete ecouri nietzscheene, iar textualismul este în viziunea sa tot ce poate fi mai străin de jocurile hiperintelectualiste și hiperteorizante ale noului spirit alexandrin.



Cu atât mai mult cu cât punctul terminus în procesul de constituire a eului se caracterizează (deocamdată), la poezii post-textualiști și post-apocaliptici, printr-o tensionare superlativă a raportului dintre vorbire și cod, ceea ce pare să ducă la dinamitarea ideii de structură modelizantă și la o paradigmă a non-paradigmaticului. Tabloul poeticității postbelice pe care ni-l oferă criticul se concretizează într-o ilustrare a acestei perspective teoretice, care este perfect coerentă și perfect verosimilă, iar judecățile axiologice decurg, la rândul lor din premisele conceptuale, astfel încât își găsesc justificarea chiar și atunci când vin în contradicție cu opinia curentă a criticii.

Autorul reușește să definească în mod convingător conceptul de poeticitate care a guvernat și continuă să guverneze „noua lirică” de după război și să o ilustreze cu exemplele cele mai semnificative. Iar din acest punct de vedere cartea sa rămâne unică în contextul (atât de sărac totuși în construcții teoretice) al criticii actuale. Ea este, nu ne e teamă să o spunem, cea mai importantă sinteză despre poezia actuală și una dintre cărțile fundamentale de critică (atât de puține și acestea) ale ultimelor decenii. Iar Premiul Uniunii Scriitorilor pare să fie în sfârșit un gest de recunoaștere oficială. A unui autor și a unei opere privite până acum (cel puțin de pontifii vieții noastre literare) cu o ciudată lipsă de simpatie.

DINCOLO DE NAIVITĂȚI ȘI SENTIMENTALISME

de VICTOR CUBLEȘAN

După 1989, o dată cu eliberarea de cenzură, cărțile lui Cioran au cunoscut un succes absolut extraordinar, atât ca vânzare, cât și ca putere de penetrare în medii dintre cele mai diferite. Ieșit de sub interdicția cenzurii, Cioran avea să cunoască unul dintre cele mai rapide și mai spectaculoase trasee de canonizare din literatura noastră, în mai puțin de zece ani reușind performanța de a atrage un număr mai mult decât respectabil de comentarii, interpretări, eseuri, evocări memorialistice, studii, și să provoace apariția unui număr deloc neglijabil de locuri comune și idei preconceptuate vizavi de opera și personalitatea sa. Se părea că autorul ajunsese în acel punct în care nu îți mai rămâne mare lucru de spus, în nici un caz ceva original, acel punct trist și inevitabil care apare mai devreme sau mai târziu în opera fiecărui scriitor de valoare și care îl transformă într-un clasic. Așteptarea, în ceea ce privește textele care-l aveau în vizor, mergea înspre tonurile serioase și plictisitoare, canonice. Or, așteptarea a fost înșelată de un volum care, abia publicat, se înscrie pe lista - destul de scurtă - a textelor fundamentale despre un autor.

Cioran naiv și sentimental, volumul lui Ion Vartic, este un text care refuză o înregimentare facilă într-o anumită categorie literară. Citindu-se cu ușurința și cu plăcerea cu care citești un roman de aventuri, recurgând la o documentare riguroasă precum cel mai serios studiu bibliografic, apelând la tehnicile biografiei și în același timp operând în zona literaturii comparate și a istoriei literare, textul lui Ion Vartic este, în lipsa unui termen mai potrivit, un eseu critic. Sau o colecție de eseuri. Pentru că fiecare capitol rezistă prin sine, autonom, text inteligibil și fără a da măcar pentru o secundă impresia unei ruperi de context. În timp ce întregul este perfect omogen, fără cea mai vagă senzație de fragmentarism. Toată această unitate e rezultatul unei încrâncenate și nesmintite consec-

vențe atât la palierul ideatic, cât și la cel stilistic. Volumul se construiește ca un joc de cuburi colorate. Fiecare capitol, cu țintă, argumentație și concluzii proprii își găsește locul prestabilit într-un desen de ansamblu care conturează un Cioran inedit. Un Cioran văzut dintr-un unghi pe care nimeni, după știința mea, nu a mai avut curajul - și mai ales inspirația - de a-l alege.

Eseul lui Ion Vartic nu se axează pe cărțile lui Cioran. Nu într-un mod direct cel puțin. Criticul clujean mizează în principal pe corespondența, pe epistolarul acestuia, pe mărturiile biobibliografice, având în fundal o "metodă psihanalitică". (Deși tehnicile lui Ion Vartic, și mai ales discursul său, îl plasează oarecum excentric față de împătimitii și puriștii acestei metode.) Întreg studiul este, o dată terminată lectura ultimei pagini, un mare și acurat portret al eseistului-filosof. Pornind de la câteva cărți poștale, de la însemnări și sublinieri făcute de către Cioran pe o carte, de la mărturiile asupra atmosferei, de la "biblioteca" intuită sau știută în spatele autorului **Schimbării la față a României**, discursul lui Ion Vartic propune o re-lectură a lui Cioran (o re-lectură a omului Cioran) în surprinzătoarea cheie de "naiv și sentimental". Termeni înțelegi în sensul lui Schiller și explicați dintru început: "De altfel chiar Schiller observă că naivul «caută cu privirea pură experiența», în vreme ce sentimentalul caută doar legea și norma; că naivul se reveală prin natura lui și adevărul său sensibil, în timp ce sentimentalul, prin abstracții și idei, deoarece la ultimul gândirea o ia înaintea sensibilității" (p.16).

Într-o rostogolire aparent ludică, Cioran este trecut pe sub varii grile de interpretare culturală, pe sub umbra (sau lumina de proiector) a unor modele-figuri culturale. Rând pe rând el apare ca eu aparținând arealului chesaro-crăiesc, zon, a "kakaniei" musilene, "evreu", "ardelean" sau sub auto-impusa mască de "englez". Provocatoare și



ispititoare e plasarea sa într-o paralelă cu personajele dostoevskiene și cehoviene. În timp ce foarte lucrată din punct de vedere stilistic, și tocmai de aceea percutantă, e plonjarea în atmosfera tinereții sibiene, a nopților neguroase de chef și savante discuții. E o zonă în care apropourile la craii mateini răsar discret la fiecare pas, împingându-l parcă pe Cioran înspre figura de dandy refulat. La fel de interesantă e alăturarea de nu mai puțin provocatoare figură a lui Eugen Ionescu, într-un tandem ce se dovedește în final complementar și similar în profunzime. Figura tenebrosului filosof eseist e eliberată de clișeele până recent îngrămădite de adulatori și spălată de toate concluziile deja bătute în cuie, pentru a renaște într-o lumină nouă, nu neapărat diferită, dar *altfel*. Pentru a afla cum altfel e strict necesară parcurgerea volumului lui Ion Vartic, detaliierile, apropourile și finele distincții făcând aproape imposibilă realizarea unui scurt rezumat.

Dar **Cioran naiv și sentimental** își cucerește cititorul și altfel decât prin ideea critică, după cum mai conturează și un alt portret în afara lui Emn Cioran. Din spatele frazelor și apropourilor, din spatele argumentațiilor și distincțiilor apare, contur cu contur, figura lui Ion Vartic. Stilist de certă valoare, criticul își construiește textul cu o subtilă evidentă plăcere pentru detaliu, pentru cuvântul îndelung căutat și încă mai atent pus în pagină. Sunt numeroase paragrafe în care cititorul nu poate scăpa de foarte conturată impresie de a citi un roman. Bine întărită de evidenta grijă cu care e căutat efectul, surpriza. Iar cel mai bun argument în acest sens e finalul fiecărui capitol, mici bijuterii stilistice care, dincolo de evidentul fapt de a urma firul logic al argumentației și de a furniza concluzii, sunt precum bomboanele de pe prăjitura de frișcă. A mai spune că Ion Vartic este un perfecționist este superfluu, dar a-l descoperi, histrion, în spatele unor puneri în scenă e una din plăcerile lecturii oferite de volum.

Cioran naiv și sentimental e un volum întrutotul remarcabil. Atât pentru cei pasionați de subiect, cât și pentru cei care fac primii pași pe acest domeniu, atât ca simplă contribuție la istoria literară, cât și, stilistic, ca volum strict rezervat propriei plăceri a lecturii. În definitiv, citindu-l se poate afla "și totuși, de ce nu s-a sinucis Cioran?".



JURNAL SUEDEZ

de GABRIELA MELINESCU

Am meditat despre Est și Vest. Par două civilizații diferite. Lumea din Vest legată de timp, de istorie. Estul legat de spațiu, de natura care e manifestarea lui Dumnezeu, fața lui. În privința oamenilor: cei din Vest individualiști; scopul: creșterea și cultivarea eului. În est: cultura diminuării eului și distrugerea lui, cultivarea colectivității ca entitate sacrală, eternă. Scopul: ieșirea în lut. Fenomen și ultrafenomen. Efectele unei culturi asupra celeilalte: Estul exercitând terapii în crizele Vestului. Vestul asupra Estului: atitudine critică, negativă, implantarea unei tradiții în care domină profanul, efemerul, rătăcirile și brutalitatea. Aceasta în linii mari, pentru că ideea democrației născută în Grecia s-a pus în practică și dezvoltat numai în Vest.

Am început să scriu o nouă carte, un roman, bineînțeles. Mă fascinează să dau frâu liber tuturor posibilităților creatoare într-un epic în care să fie conținute toate dimensiunile trăirii. Dar în timp ce încerc să intru în atmosferă sau, mai exact în spirit, se aud peste tot ciocănituri; se repară din nou! Demonii mă împiedică să mă concentrez! Sau n-am învățat încă să fac abstracție de ei? Se ciocănesc mai departe și mă gândesc că omul e o ființă fără odihnă care trebuie mereu să facă ordine, să-și dovedească sieși că e viu. Ceea ce eu însămi fac în fiecare dimineață. Oare nu este același lucru: încerc să fiu vie, să fac ceva, să fiu în spirit, căci spiritul nu e în noi, ci noi în spirit, străduindu-ne, forțându-ne, explorându-l chiar. Duhul sfânt care ni s-a dat, nu în corp, ci ca trupul să fie în spirit. Și asta am știut, de la început, că trebuie să transcend timpul cotidian, să fiu acolo unde este el din plin și mijloacele mele au fost mereu: literatura și religia. Două porți care par a-și disputa timpul meu, dar care până la urmă se vor concilia; se vor descurca, cu cât eu le voi exersa și apropia, în timpul vieții mele.

Un ou ca o catedrală. O ceapă, pur și simplu e ca o catedrală. Paul Klee a știut asta când în sublimile desene și picturi a introdus un fel de fir al rației în labirintul complicat al misterelor. Totul e mister, fiecare lucru creat aici pe planeta noastră. De aceea poezii, mai ales pictorii și sculptorii, pun pe masa lor de lucru una dintre aceste minuni - pietre, fructe, frunze - calificându-le drept edificii pentru un cult al divinității.

Se spune că fiecare om devine înțelept un sfert de oră înainte de a muri, pentru că i se arată adevărul înainte de a părăsi lumea aceasta. Secunda înainte morții ne arată tot. Poate din această cauză toate fețele morților strălucesc de o bucurie secretă. Oare ce văd? Cine vine în întâmpinarea celor care ne părăsesc pentru totdeauna? Sau poate că viața e o iluzie și trezirea din ea o mare bucurie? Când tatăl meu s-a sinucis, a pierdut o asemenea ocazie de iluminare în care resentimentele dispar. Nichita (Stănescu), care îl întâlnește pe tatăl meu și amândoi se plăcuseră, a ținut să vadă și el fața desfigurată a tatălui meu, după sinucidere. Spunea că nu mai recunoscuse nimic din el, părea un străin, cu rictusul durerii pe chip. Cum a fost posibil ca tata să ia o asemenea decizie radicală, când vorbea cu dispreț despre sinucigași, ca despre cei care nu mai puteau vedea frumusețea vieții din cauza urii lor sau a durerii. Mai ales din cauza durerii insuportabile de a fi negat de toată lumea, de a fi izolat din comunitatea omenească, aruncat la gunoi pentru ideologia și ideile personale, care nu coincideau niciodată cu acelea ale colectivității. Tata a fost un individualist și i-ar fi plăcut mult să trăiască în Vest unde, cu toate imperfecțiunile democrației, totuși se respectă

dividul și datoria statului este tocmai aceea de a-i apăra integritatea, drepturile la o existență personală, dar responsabilă. Sunt sigură că aici și-ar fi continuat viața în mod creator, pentru că avea talentul întreprinzător, și moralitatea, și cinstea meseriei asemănătoare oamenilor care trăiesc aici, în Vest.

Am citit „tetrafarmaconul“ lui Epicur: „Nimic

de temut din partea zeilor./ Și nimic din partea morții./ Putem să atingem fericirea./ Putem îndura durerea“.

Este un tetrafarmacon plin de stoicism, de înțelepciune. Nu pentru toată lumea, bineînțeles. Zeii ne vor mereu binele și prin dureri vor să ne corecteze deviațiile de la conduita pozitivă. Iar moartea? Da, ea este mereu pozitivă, deci dureroasă pentru cei care rămân, dar ea alină totul, un *pharmakon* universal, cum o numea Singer: Moartea e Mesia. Fericirea se poate atinge ușor, nu e nevoie de nimic, numai să privești florile, de exemplu; poți realiza imaginea paradisului, dacă te poți concentra și realiza minunea lor. Durerea de asemenea se îndură, toți oamenii, chiar și dușmanii noștri, sunt supuși durerii, de aceea durerea și moartea sunt cele mai democratice fenomene care există. Orice mare durere are un sfârșit ca și o furtună în care se arată colții distrugerii, ea nu durează continuu, ca și cum cineva ar avea grijă să nu ni se dea niciodată mai mult decât putem suporta. După ce m-am gândit la acestea am privit norii de pe cer și am văzut acolo figuri de zei și zeițe, figuri perfecte semănând cu sculpturile antice, și mi-a venit să strig ca să am un martor al acestei viziuni. Dar sunt mereu singură când văd asemenea chipuri perfecte, pe cer sau pur și simplu în pliurile perdelei de dantelă, sau în jocul de umbre de pe perna mea albă, după o noapte intensă de misterios somn.

Singurul meu corespondent fidel din România este domnul Iosif Andronic. L-am cunoscut într-o zi când lucram ca redactor la secția de poezie, la revista „Lucaefărul“. Tradusese din idiș poemele sublime ale lui Ițic Manger. Am lucrat împreună la traducerea poemelor, după un timp, când mă familiarizaseam cu geniul marelui poet, dar cartea a apărut numai cu semnătura domnului Andronic, din cauză că părăsisem țara și eram *persona non grata*, dar el mi-a trimis cartea completând, cu scrisul lui, drag mie, și numele meu. Scrisorile lui îmi aduc alinare în suflet. Nici un reproș, cum obișnuiesc să facă ai mei, mărindu-mi durerea, numai cuvinte de încurajare și în plus mereu traduceri din idiș și ebraică, pentru a-mi bucura sufletul. El trăiește ca și ceilalți în București, și a fost și este, ca evreu, de două ori mai discriminat decât românii. El a crezut și crede încă în comunism; nu și-a negat niciodată convingerile. N-a profitat niciodată, ca alții, n-a făcut crime, n-a denigrat, este lipsit total de oportunism, e sincer, curat, plin de speranță că istoria va trece și că avem chiar și în Infern consolarea poeziei. Ițic Manger, poetul și autorul *Cărții raialui*, îl face să simtă că viața e demnă de trăit. Dar nu numai Manger, el simte plăcere și în poezia unui poet ca Dorin Tudoran, a cărui carte de poeme *Pasaj cu pietoni*, mi-a trimis-o împreună cu alte cărți, subliniind că Dorin e nu numai un poet adevărat, ci și un om integru care se pare că a înfruntat deschis confortul de a te supune unor presiuni criminale din partea celor care planifică nu numai economia falimentară a țării, dar și cultura ei.

Luni, 27 iunie

Am visat azi-noapte multe insecte venite prin ferestre, din pădure. Se răspândiseră peste tot în apartamentul nostru, pe mobile și pe șemineul de marmură. Dimineața, pe când lucram, am primit un telefon din Finlanda, de la Lahti. Cunoscutul scriitor finlandez Daniel Katz, traducător de limbă română, i-a invitat pe prozatorii români Constantin Țoiu și George Bălăiță să mai stea în Finlanda, după festival, așa cum mulți, generoși scriitori fac, atunci când este vorba de confrății lor din Est. Daniel mă



întrebă dacă am putea și noi să-i invităm la Stockholm pentru câteva zile. René, care e la fel de generos ca și Daniel, îi invită pe cei doi scriitori pentru o săptămână, plătindu-le hotelul și masa și dându-le chiar și bani de buzunar, așa cum a făcut mereu cu scriitorii care vin din țările comuniste. Cei doi au venit de 1 iulie și încă de la început am simțit că glumele lui Țoiu sunt pur și simplu deplasate, ca și bârfele de la București, pe care nu le mai scriu aici, pentru că mi se par nedemne. Dar ce m-a uimit a fost când „tenente“ sau „elegantul domn Țoiu“, cum îl cunoscusem eu la redacția „Lucaefărului“, fiindu-i colegă, a început să povestească, crezând, atât de greșit, că îmi va face plăcere, cum el deschidea odată scrisorile lui Nichita (când lucra la „România literară“ și nu dădea prea des pe la redacție) primite de la soția lui, scrisori în care era vorba, bineînțeles, despre mine... Ce lipsă de bunsimț, mi-am zis, ca să nu zic mai mult, și cât cinism să scoțezi în viața altora când propria ta viață era la fel de încurcată ca și viețile noastre! Nici măcar nu i-am povestit lui René asta, ca să nu tulbur atmosfera în care se exercita armonios generozitatea sa. Dar cum cartea lui Paul Goma, *Gherla*, urma să apară, am vorbit despre asta și chiar le-am arătat șpalturile și atunci am auzit ceea ce auzeam de obicei de la aproape toți românii cu care ne întâlneam. Lucruri binecunoscute, care-l insultau pe Paul Goma, ca persoană și ca scriitor. Dar în ziua plecării, Țoiu i-a spus lui René că, în fond, nu avea nimic împotriva lui Goma, dar situația era de așa natură... Directorul editurii noastre, Bo Herlin, care i-a condus de multe ori pe „oaspeții“ noștri cu taxiul, ne-a povestit apoi, jenat, că același Țoiu a încercat mereu să-l tragă de limbă despre situația economică a editurii noastre și alte lucruri personale în ceea ce privește familia lui René. Dar Țoiu s-a înșelat amar făcând o asemenea încercare. Încă o dovadă de ignoranță și o gafă penibilă... Oamenii din Nord au o altă morală decât cei din Balcani. În schimb, Țoiu a reușit cu Magda Manu, româncă și căsătorită cu Erik Lundberg. Ea a trântit mult pe seama mea. Pentru că ea însăși se găsea în situația dificilă de a reda libertatea soțului ei care se îndrăgostise de o femeie mai tânără, cu care voia să se căsătorească, obosea de căsnicia lui agonizantă cu Magda. Criticându-mă, ea, în fond, o critica pe acea femeie iubită și pe deasupra și evreică, lucru care va juca un mare rol și în murdărirea mea. Aceasta a fost o lecție din care am aflat că a fi coleg cu cineva nu înseamnă a avea afinități sau urme de prietenie, și că generozitatea și compasiunea nu trebuie exersate în bloc, fără discernământ.

(fragment)

CARTEA NESCRIERII

de BOGDAN GHIU

“**P**oezii n-au biografic. Opera este biografia lor. Pessoa, care s-a îndoit permanent de realitatea acestei lumi, ar accepta fără urmă de ezitare să aparțină direct poemelor sale, uitând incidentele și acccidente existenței sale terestre. Nimic neobișnuit în viața sa - cu excepția poemelor pe care le-a scris. (...) Taina sa, de altfel, se află înscrisă chiar în nume (...). Mască, personaj de ficțiune, nimeni: Pessoa. Povestea sa ar putea fi rezumată prin trecerea de la irealitatea vieții cotidiene la realitatea ficțiunilor”, scria Octavio Paz. Într-adevăr, în portugheză *pessoa* înseamnă “persoană”, *persona*.

Într-o “Notiță biografică” din 1935, redactată de el însuși, Pessoa se definea sub masca, enorm transparentă, a unui fel de reacționarism-conservatorism anarhist: “Ascendență generală: amestec de nobili și evrei. (...) *Ideologie politică:* Consideră sistemul monarhic drept cel mai adecvat unei națiuni organice imperiale ca Portugalia. Consideră în același timp monarhia ca absolut neviabilă în Portugalia. Pentru acest motiv, în caz de plebiscit, ar vota, cu părere de rău, pentru republică. (...) *Poziție religioasă:* Creștin gnostic și, pentru acest motiv, fundamental opus tuturor Bisericilor organizate și mai ales Bisericii de la Roma. Credincios, pentru motive care vor apărea ca implicite, puțin mai departe, Tradiției Secrete a Creștinismului, care întreține relații intime cu Tradiția Secretă în Israel (sfânta Cabală) și esența ocultă a Masoneriei. *Poziție inițiativă:* Inițiat, prin comunicare directă de la Maestru la Discipol, în primele trei grade ale Ordinului Templierilor (aparent stins) din Portugalia. (...) Partizan al unui naționalism mistic (...) Anticomunist și antisocialist. Din aceasta se va deduce ușor restul” (în F. Pessoa, *Terapia eliberării*, cuvânt introductiv, selecție și traducere de Micaela Ghișescu, București, ed. Științifică, 2000).

Din aceasta nu se deduce, însă, defel restul. Opera lui Pessoa este astfel organizată - sau neorganizată, sau dezorganizată - încât nimic nu se poate deduce din nimic, sau orice se poate deduce din totul: definiția însăși a infinitului, a pluralității proliferante. “Totul e schimbare. Adevărat. Dar dacă nu există decât schimbare, această schimbare trebuie să se producă în ceva. Iar acest ceva este ceea ce numim substanță, Ființă. Două opinii opuse, oricare ar fi ele, sunt absolut identice. (...) Foarte repede mi-a devenit clar că antinomiile trebuie să poată fi exploatate. Am descoperit că este fals contrastul dintre două opinii: contrast. Ca două lucruri să contrasteze, ele trebuie să fie de aceeași natură. Pot să pun în contrast un măr cu o pară, dar nu un măr cu o pisică. Iar motivul pentru care aceste teorii sunt antitetice l-am găsit în faptul că ele sunt de natură diferită, una fiind a priori, iar cealaltă, dedusă din experiență (“Critica teoriei lui Heraclit”, *ibid.*).

Substanța e apriorică, schimbarea se petrece în cadrul ei, în cadrul aprioric al substanței-Ființei, niciodată dată dar infinit persistentă și subzistentă, ca actualizare prin contraste, iar “antinomiile trebuie să fie exploatate”, deci puse să lucreze, să producă, logica (hegeliană sau nu) a contradicției produce real pe temeiul aprioric al Ființei.

Excelenta traducere realizată de Dinu Flămând (pe drept premiată de Uniunea Scriitorilor) asupra a ceea, nu pe deplin sigur, se numește **Cartea neliniștirii** nu beneficiază, însă, din partea poetului

român, și de o prefață pe măsură. Dacă există o “închidere metafizică” a omului, există, cu siguranță, și o închidere psihologic-estetizantă a scriitorului. Pentru a înțelege enigma-Pessoa, creatorul de creatori, este poate nevoie să recurgem la un gând tare al lui Bergson, contemporan cu Pessoa. (Și poate că așa ar trebui să înțelegem și declarația, citată mai sus, a lui Pessoa, prin care acesta își afirmă răspicat, deschis - deci, o dată în plus, contradictoriu - apartenența la o “Mare Tradiție”: până cu niște decenii în urmă, poezii erau mult mai filosofi decât sunt azi!)

Pentru Bergson, realul nu este precedat, așa cum se crede, de un posibil gol, increat, care urmează a fi realizat în mod mecanic și inevitabil. “Prin simplul fapt că se îndeplinește, realitatea își proiectează umbra îndărăt, într-un trecut îndepărtat la nesfârșit; astfel, ea pare să preexiste sub formă de posibil”. Sau: “artistul creează în același timp și posibilul, și realul atunci când își execută opera. (...) realul devine posibil și posibilul devine real” (H. Bergson, **Gândirea și mișcarea**, traducere de Ingrid Ilinca, Iași, Editura Polirom, 1995). Bergson merge chiar mai departe: real-izarea nu epuizează posibilul, ci, creându-l, îl înmulțește. Fără creație lumea nu ne-ar apărea, retrospectiv, ca o bogăție inepuizabilă de posibiluri.

Pentru Bergson, substanța este, deci, virtuală, iar realizările ei accidental-individuale nu fac decât s-o crească.

Este exact ceea ce mărturisește, tehnic-involuntar, și Dinu Flămând, în “Nota asupra ediției”, în limba română, la **Cartea neliniștirii**: “Între cele 27 543 de documente rămase de la Pessoa (...) îngheșuite într-un cuțar, fragmentele purtând titlul «Livro do Desassossego» erau aranjate în nouă plicuri mari (...). Nu a rămas de la autor nici un plan cât de cât consistent. Iată de ce editorii portughezi și cei din alte țări, de asemenea, au alcătuit sumare diferite dispunând de fiecare dată în altă ordine cele circa 500 de fragmente ce alcătuiesc acest jurnal. Nu există, practic, la această oră două ediții identice. Pessoa îi «permite» fiecărui editor să-și alcătuiască propriul său jurnal, pe criteriile tematice care-i convin”.

Traducerea devine, astfel, în mod necesar actualizare din virtualitatea aprioric substanțială a “operei” lui Pessoa. Această carte este, de fapt, o necarte, un corpus cărui oricine îi poate da corp, ba chiar este obligat să o facă, să-i devină, în felul acesta, “autor”. “Cartea” lui Pessoa ne creează în mod oglinditor ca autori. Deci adevărata operă a lui Pessoa, creatorul de creatori, continuă și după moartea acestuia, în infinitul finităților noastre înlănțuite.

Cartea neliniștirii este “compusă”/atribuită de Pessoa, chiar în subtitlul ei, unui alt “nimeni”, la fel ca și el (“Nimeni” absolut): lui Bernardo Soares, “ajutor de contabil în orașul Lisabona”. “Ajutor de contabil” realizează, la propriu, nimicul personal, puținul care suntem, infimul prin care ne putem defini: personalitate voit strivită, aplatizată, anume anulată, pentru a o putea lăsa să se creze infinit textual, ca “umbră” sau ca “fantomă” (Bergson) a textului, prin lectură-actualizare. “Autorul” Pessoa creează transcendental, în aprioric. Un “Mare Anonim” (heteronim) ne lasă moștenire un corpus de virtualități din care (în temeiul căruia) fiecare va



trebui să ne actualizăm un corp propriu. Moștenim lumea, dar îi căutăm Autorul.

Eul care scrie poate fi apropiat de naratorul lui Kafka, iar fragmentele sunt numerotate anonim, ca și **Cugetările** lui Pascal. Constatare: “Fiecare dintre noi este divers, este numeros, este o înmulțire de sine însuși” (10). Trecere la program, la manifest. “Fiecarei emoții să-i conferim o personalitate, fiecărei stări sufletești, un suflet” (19). Același program, același manifest, aceeași performare a lumii prin “modestă” actualizare, aceeași înmulțire și îmbogățire a ei prin simplă realizare: “Dacă ar exista în artă profesia de perfecționist, mi-aș găsi și eu în viață (viața artei mele) o funcție... Să-ți parvină opera alcătuită de altcineva, iar tu să muncești doar la perfecționarea ei. Așa a fost făcută, poate, și **Iliada...** Și mai cu seamă să nu trebuiască să-ți bați capul cu crearea celei dintâi! Ce-i invidiez pe creatorii de romane, care le încep, le scriu și le termină! Și eu pot să imaginez romane, capitol cu capitol, uneori, chiar cu fraze dialogate și cu pasaje intercalate, însă aș fi incapabil să aștern pe hârtie aceste planuri de scriitură...” (349).

Programul vag literar se dovedește a fi un program metafizic (și chiar politic) perfect articulat. Virtualizare a vieții, rămânere în virtual (“ajutor de contabil”, adică mai puțin decât nimic), amplificarea virtualului, a substanței, a cadrului aprioric. Manifest al “indiferenței”: “a vedea e de o mare complexitate” (510). Are dreptate, deși n-o spune până la capăt, Jose Augusto Seabra, în prefața la **Terapia eliberării** (*op. cit.*): măștile lui Pessoa (deși ideea de mască o presupune implicit pe aceea de identitate stabilă, ceea ce în cazul lui Pessoa e fals: viața nu există decât sub chipuri certe, dar tocmai pentru a rămâne anonimă!), heteronimii săi (aceeași greșală), “aceste fizionomii diferite (...) sunt tot atâtea persoane prin care (Pessoa, n.m.) dialoghează cu publicurile multiple cărora li s-a adresat în timpul vieții, gândindu-se totodată și la cititorii viitori, adică la noi care îl citim astăzi”. Pessoa ne-a lăsat între noi, ne-a făcut lume și societate. Suntem “în cadrul” Pessoa, “în temeiul” Pessoa. Pessoa, aprioric.

Cartea neliniștirii este o carte nescrisă, o necarte, care nu poate fi citită “la rând”, ci infinit-transversal, “arhipologic”, itinerant: un teritoriu nemarcat. Traseul de lectură va realiza, abia, scara acestei cărți, va da corp corpusului. Am “deparșit”, poate, modernitatea în “postmodernitate” pentru că nu i-am făcut față și pentru că “n-am fost niciodată moderni” (Bruno Latour). Trăim, depresiv, în propria modernitate refuzată, infinită. Suferinzi de forcludere a aprioricului.

MARCEL PROUST, „EU ÎNSĂMI“?

de BOGDAN GHIU

În „O mereu sportivă uimire“, prefața la Swann, volumul cu care în 1987 își deschidea traducerea (pe care o va termina în 2000) ciclului În căutarea timpului pierdut, Irina Mavrodin scria: Când traduci o capodoperă, intri într-un alt tip de cunoaștere, imediată, globală, și acut senzorială“, recunoscând, inclusiv prin stilul impresionist-romant-„tehnic“ al acelor rânduri, că poziția de traducător al acestui text „mă așază mai curând într-un loc neprielnic unei cunoașteri logic discursivizate“.

Fapt ce nu însemna, însă, și încă de la bun început, absența sau imposibilitatea poziționării, leci a proiectului subiacent acestui imens efort de ranspunere. Dimpotrivă, și chiar într-un mod cât se poate de polemic și de răspicat - și de nedisimulat amoros, erotic chiar -, prin ghicirea/imaginarea și practicarea pozițiilor (practic-hermeneutice) celor mai potrivite față de marele text.

Altfel spus, intuind corporal (căci a traduce, nu cu seamă un text și o operă precum cele proustiene, înseamnă, mai presus de orice, a te lupta și a învinge - adică a cunoaște - lăsându-te învins: poziție - sau set de poziții - eminamente feminine, traducătorul trebuind, arhetipal, dacă pot pune astfel, să fie femeie, să-și înțeleagă și să-și practice feminitatea impusă, inerentă - și victorioasă tocmai dacă nu devine vreun „feminism“) cum arată (cum trebuie să arate, cum va fi rebind să arate) proustianismul din postura de traducător (traducătoare), adică simțind „gigantica rază proustiană“ (sau, după exprimarea traducătoareii, „periodul“, cuvânt straniu, deopotrivă barbar-masculin și etern-ciclic-feminin!) ca o unealtă de forare pentru cele mai mari adâncimi sau înălțimi, alcătuită parcă din nenumărate tronsoane mereu adăugate unele altora prin mijlocirea unor repetate «qui“ și «que“ (idem).

„Je pense queue“ (Serge Gainsbourg). „Fraza Proust - insista tot în 1987 traducătoarea - nu mi se pare comparabilă cu un instrument fin, ba chiar efeminat - așa cum adeseori s-a spus -, ci mai curând cu o mașinărie puternică și greoaie, care răfăie din toate încheieturile, lansată obsesiv, cu oată forța, spre infinitezimale particule de necunoscut, care i se sustrag, pe care le prinde, care îi capătă din nou, retrăgându-se în straturi tot mai profunde, sau tot mai de suprafață, pe care le apucă iarăși.“

„Proust nu poate fi acuzat de «calofilie“ sau de «prețiozitate“, „frază proustiană, metonimică și metaforică până la saturare, progresează ca o pastă groasă de culoare, îndeajuns de lichidă totuși spre a se prelinge prin toate interstițiile materiei pe care o ia în stăpânire (...) până la omogenizarea totală (...)“ Pentru autorul romanului În căutarea timpului pierdut, perfecțiunea este, poate, această luptă împotriva heterogeneității (...) efort de omogenizare, care menține și totodată desființează diferențele“ și pe care „traducătorul, adică traducătoarea: orice traducător, repet, este obligatoriu traducătoare, îl simte mai bine decât orice alt cititor.“

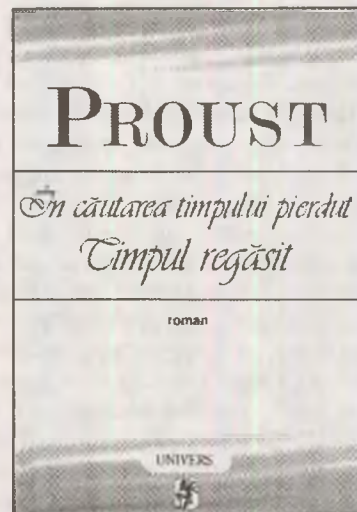
Așa a început totul, sub cele mai puternice suspicii: când îl traduci pe Proust, spunea pragmatic Irina Mavrodin în 1987, trebuie să respecti totul, până în cele mai mici amănunte, „și, în măsura în care limba română o îngăduie, până și „tehnica“ - „totul spre disperarea traducătorului, care se luptă între a redresa, a corecta textul proustian și a menține acea neglijență, acea „neterminare“, acea „imperfecțiune“ în luptă cu Timpul spre a deveni „perfecțiune“, cum va persista în a considera Irina Mavrodin la încheierea acestei adevărate epoci a traducerii, în anul 2000, în „Cuvânt înainte“ la Timpul regăsit, volumul final al ciclului În căutarea timpului pierdut.

Aproape un deceniu și jumătate a durat, prin urmare, ciclul acestei monumentale traduceri, care a cutedat și a reușit să ne propună un Proust nou, cu adevărat nou, bărbătesc, viril, neafectat, nepomădat, viguros, disperat și cinstit. Un Proust nu doar, evident, bergsonian (Bergson, alt imens autor care așteaptă să fie redescoperit), ci aproape pascalian, „închis între două infinituri“, care a reușit, cum atât de adevărat a intuit traducătoarea, să dea corp timpului. Un Proust al navei între societate (castă), natură și sine, între iubiri și iubiri, între Paris și sanatoriu.

În traducerea Irinei Mavrodin, scrisul proustian apare frenetic (recviem vitalist) și, mai ales, pe deplin actual și contemporan, profetic. Scriind, Proust atacă timpul, îl hărțuiește: „prinzând ici-colo în câte un bold câte o foaie suplimentară, îmi voi construi cartea, nu îndrăznesc să spun, în chip ambițios, ca pe o catedrală, ci pur și simplu ca pe o rochie“ (Timpul regăsit, p. 410). Frază acuzat „feminină“, frivolă chiar, salonard-provocatoare în deplină singurătate, care nu putea să nu rețină atenția traducătoarei (acest avatar necesar al lui Françoise care, „trăind într-una viața mea..., căpătase un fel de înțelegere instinctivă a muncii literare, mai corectă decât cea a multor oameni inteligenți...“, idem, p. 411), care ține să insiste, o dată în plus, asupra corporalității „la modul cel mai concret și mai umil“ a operei proustiene.

Dar modul acesta ne-liniar și infinit-aglutinant, simultaneist, al intervenției la toate nivelurile textului deodată, al proliferării (semiozei) textului din toți porii în același timp, deci al abolirii Timpului prin „impresurare“, caracteristic scrisului proustian („scriiturii“, așa fi spus cu vreo douăzeci de ani în urmă, pe când eram studentul, vai, de tot absent al eminentei profesoare Irina Mavrodin, amânând cu înconștientă știință o întâlnire care, din fericire, s-a produs, și-a găsit locul în Timp), ar putea fi apropiat de ceea ce astăzi, în cultura popular-informațională care descoperă, zi de zi, roata, se numește, pretențios, hipertext. E o banalitate să spun că marea literatură a fost dintotdeauna „hipertext“, și că noile hipertexte electronice sunt de o sărăcie patentă față de scrisul, nu-i așa, tradițional. Este, de fapt, exact ceea ce susține unul dintre „maestrii cântăreți“ ai noii revoluții, Pierre Lévy (cf. Ce este virtualul, în curs de apariție la Editura Cartea Românească), când afirmă, pentru a domoli diferitele temeri în fața noului, că „virtualizarea“ contemporană este de fapt o continuare a procesului început o dată cu apariția limbajului.

Literatura e „hipertextuală“, dar hipertextele contemporane nu sunt deloc literatură. Toți marii scriitori ai secolului 20 au fost și mari profeți în domeniul a ceea ce azi se numește „comunicare“. În Scrisori către Felice, de pildă, Kafka relatează un vis în care inventează, nici mai mult, nici mai puțin, faxul. Am mai spus-o și în alte rânduri (și sper s-o dovedesc pe larg cât de curând): adevărata televiziune este literatura, restul e doar emfază (exteriorizare) a tehnicii, care de altfel, acum, se pregătește să „dispară“, prin miniaturizare și „organicizare“, redevenind interioară, corporal însă (mărind distanța față de noi înșine), nu spiritual.



Ne vom aminti de noi înșine privind la televizor.

Cu puține pagini înainte de a așterne cuvântul „sfârșit“, Proust scrie chiar despre marea carte pe care se pregătea s-o încheie: „Va fi o carte la fel de groasă ca și O mie și una de nopți poate, dar cu totul alta“ (p. 422). Timpul regăsit este, de fapt, istoria gășirii ideii juste despre literatură ca instrument de salvare, ca unealtă de folosință spirituală, este istoria unui proiect: „boala care, după ce trândăvia mă apăsase de facilitare, avea poate să mă apere împotriva trândăviei“. Perceptivism, Nietzsche: „Să trec pornind de la optica bolnavului, la concepte și valori mai sănătoase, și iarăși, invers, de la plenitudinea și siguranța de sine a unei vieți bogate să privesc în jos în lucrarea tainică a instinctului de decadentă“ (Ecce Homo, trad. Mircea Ivănescu, Cluj, Dacia, 1994, p. 13). Viitorul tot mai sigur al certitudinii ar plasa, deci, Timpul regăsit la începutul ciclului. Este, de fapt, vorba de acea „neterminare“ despre care vorbește și Irina Mavrodin în „Cuvânt înainte“. „Prins în bolduri“, Timpul cristalizează și apare: „îl voi descrie pe om ca având lungimea nu a corpului său, ci a anilor săi, ca trebuind, lucru din ce în ce mai teribil și care sfârșește prin a-l învinge, să-i târască o dată cu el când se deplasează“ (p. 425); „i-aș descrie în primul rând pe oameni, chiar dacă i-aș face astfel să semene cu niște ființe monstruoase, ca ocupând un loc atât de mare, alături de cel atât de restrâns care le este rezervat în spațiu (...) în Timp. SFÎRȘIT“. Omul, „ființă monstruoasă“ și, desigur, caraghioasă, comică, swiftiană: Supraom: târind după sine muntele de timp al propriei vieți, al propriei durate transformate în niște „picioroange vii, crescând întruna“. Câtă înălțime, atâta fragilitate.

Adevărata marcă a autenticității și a reușitei acestei simbioze autor-traducător pe care Irina Mavrodin s-a priceput s-o accepte virilizând decisiv, implacabil opera acestui creator de „rochii“ literare care este Marcel Proust am surprins-o însă într-o infimă, insesizabilă „imperfecțiune“ a traducerii, accident emblematic sau simplă eroare tipografică, și anume la pagina 250, unde contopirea apare, o clipă, în perfecta ei nuditate: „eu însămi“, se aude atunci naratorul proustian spunând, în treacăt, despre sine. Proust, „eu însămi“, Irina Mavrodin. Așa s-a născut perla.

CHILD IN TIME

de A.S. BOGDAN

Literaturile“ concurează veșnic într-o lici-
tație a realităților: fiecare tip de scriitură
„propune o realitate pe care publicul țintă
(cel ce hotărăște în final) o acceptă în funcție de
veridicitatea ei sau, paradoxal, în funcție de o
apropiere cât mai radicală de domeniul imaginației
pure, al phantasiei-ului asiatic.

Literatura a cultivat întotdeauna și a fost
generată de o ideologie, a creat un tip de om, fie el
„nou“, răzvrătit, intelectual blazat, sau atât de pe-
riatul geniu. Generația „beat“, mergând pe urmele
lui Henry Miller, a construit tipul călătorului
revoluționar, fixat într-un weltanschauung pe care
nici o intruziune a realității imediate nu-l putea
zgudui. Eroul „furioșilor“ practică o anti-odisee
autotelică: el pleacă din Ithaca pentru a se pierde în
brațele lui Circe. Caută experiența cu orice preț și
sub orice formă ar îmbrăca ea. De fapt, tipul
generației „beat“ se suprapune peste imaginea unui
Telemah pornit să se descopere într-un laborator ce
circumscrie lumea. Livrescul marelui modernism,
fie el joycian, proustian, sau de tipul lui T.S. Eliot,
e abandonat ca fiind lipsit de autenticitate,
preferându-i-se experiența neprelucrată, frustă sau
topită în *athanor*-ul drogurilor, cale sigură spre
epifaniile comandate.

Acest personaj este moralmente „superb“: re-
voluționar, poet, socialist, pacifist, pare smuls din
versurile lui Villon. Într-adevăr, e un menestrel, un
trubadur care însă, „urlă“ împotriva unei societăți
pline de prejudecăți și nedreptate. Eroul generației
„beat“ nu poate fi asociat decât adolescenței, vârstă
a energiilor divizate haotic. Un stil simplu, deloc
pretențios, desparte grupul furioșilor de proza
modernă anterioară. Pare că fiecare alunecare în
intelectualismul extrem, în manierismul asiatic,
cum îl definea G.R. Hocke, este iremediabil urmată
de o descărcare energetică, o revenire la realismul
atrăgător, narativ, urmaș al romanelor de aventuri.
Numai că această scriitură face dovada unei du-
plicități, furând arme din panoplia modernismului,
ascunzându-le sub „anterior“ unui stil captivant
prin simplitatea sa aparentă. Scriitorul „beat“,
truver-ul, cum îl voi numi de aici înainte, dat fiind
că traseele celor două personaje, menestrelul Evu-
lui Mediu și eroul din, să zicem, **Pe drum**, sunt
identice estetic, cântecul închinat domniței fiind
înlocuit acum de **Howl**.

Dacă John Barth exclamă în **The Literature of
Replenishment: Postmodernist Fiction**: „Ce
dracu’! Realitatea e un loc agreabil care merită
vizitat, dar unde nu ați vrea să trăiți și unde nici
literatura nu mai trăiește demult“, narațiuni în ge-
nul celei cultivate de Ovidiu Verdeș demonstrează,
cel puțin teoreticienilor postmodernismului, un
contrariu ce se susține prin simpla existență.

Tinuț, personajul-narator al romanului **Muzici
și faze**, de Ovidiu Verdeș, se înscrie și el în pa-
radigma truverilor. Traseul lui este, însă, un „vaga-
bondaj“ atât spațial, cât și temporal. Cultivarea
unui stil simplu, atractiv - e vorba de gândurile
unui adolescent, de realitatea filtrată prin ochii lui
- e menit a înșela, a ascunde caracterul palimpsestic
al romanului, care însă se dezvăluie în anumite
puncte nevralgice ale narațiunii. În timp „real“, ro-
manul acoperă două săptămâni din viața perso-

najului, însă „punctul de fugă“ se mută frecvent -
printr-o recuperare mnemonică a trecutului sau
prin anticipare - atât în viitor, cât și în copilăria din
ce în ce mai înecată în ceața uitării.

La o primă lectură am avut senzația
identificării unor elemente proprii tehnicii narative
a prozei moderne de început de secol (modernismul
deja clasic). Într-adevăr, corpuri aparent
banale ale realității împing personajul într-o reme-
morare inițială, într-o paidee afectivă ce dema-
rează spontan, trăgând lectorul în aventurile hip-
notice ale unui cântec de sirenă: „... treaba asta
fusesse și mai demult, hă-hăăă, printr-a cincea, dar
era clar; atunci, tot așa, ei se căraseră sâmbăta, am
rămas singur acasă, și mă plictiseam, n-aveam ce
face. Am căutat Gründig-ul prin debara, să văd
dacă mai merge, am ascultat niște muzică, dar
bietu’ de el era o rablă pe lămpi; când m-am culcat,
am uitat să-l închid și a luat foc în timp ce dor-
meam. Curat dezastru, nene; bine că m-am culcat
cu geamu’ deschis, că dimineața, când au venit ei
- fum ca la balamuc și tămbălău mare, ieșiseră
vecinii pe hol!“ Am citat acest fragment pentru că
reprezintă clar unul dintre pașii algoritmului re-
memorării din **Muzici și faze**: amintirea eronată,
urmată de corijarea greșelii, apoi de dilatare. Un
obiect din spațiul real declanșează o primă fază a
aducerii aminte, însă, cel puțin cronologic, greșit
reperată.

Sondarea trecutului va îndrepta greșeala, pas
urmat de reconstituirea fidelă a scenei amintite. Nu
mai este vorba aici de o dală de piatră care se
clatină, ori de o madeleină, ci de un vechi magne-
tofon, de o vorbă declanșatoare a transei, dar pro-
cedeele este la fel de complex ca în cazul lui Proust.

Adolescentul lui Ovidiu Verdeș e suprim
într-o fază de trecere: pragul maturității, semnalat
de apariția anumitor anxietăți, de moartea idolilor
copilăriei, de împlinirea unei iubiri infantile... Ro-
manul descrie de fapt un „rit de trecere“, cu toate
caracteristicile sale, sintetizate în etape: rituri de
separare, rituri de limită și rituri de agregare. Tre-
cerea personajului într-o nouă fază a vieții e întâr-
ziată involuntar de un mecanism de apărare
aproape organic al naratorului, care se agață
aproape inconștient de zone timide proprii pe-
rioade lăsate în urmă, cum ar fi anticiparea febrilă
a evenimentelor, adevărată tehnică narativă în
Muzici și faze. Se prezintă mai multe variante ale
unui deznodământ, toate părând veridice la mo-
mentul dat. Varianta corectă se va evidenția ca
atare, fără a lăsa lectorul în fața vreunei „enigme“,
ca în cazul lui Fowles, strategia narativă potențând
doar plăcerea anticipării.

„De n-ar fi decât ceea ce pare - un roman despre
adolescență scris cu mentalitatea și cuvintele
unui adolescent - **Muzici și faze** de Ovidiu Verdeș
tot și-ar câștiga un loc sigur, inconfundabil, în
proza românească de astăzi. Naratorul nu se con-
fundă, totuși, cu autorul care adaugă propria-i
discretă ironie la ironia și auto-ironia personajului.“
Am citat de pe coperta a patra a romanului cuvintele
profesorului Mircea Martin, care vin să ne în-
curajeze în convingerea noastră că în spatele na-
ratorului Tinuț se ascunde o cenzură auctorială
blândă, non-coercitivă, cam ca cea la care



recurgem în contemplarea „eu“-rilor noastre din
alte faze. E acolo un Tinuț matur care se privește
pe parcursul narațiunii cu o licărire ironică în ochi.
Totul, însă, foarte discret ca procedeu.

Muzica, artă cu acces direct la organic, înlă-
țuie fiecare pas evolutiv al personajului, cons-
tuindu-se într-un factor important al „amânării“. E
vorba aici de amânarea maturizării, pe care nu și-o
dorește nimeni, dar la care se ajunge inevitabil, sub
o formă sau alta. Tinuț citește **Castelul** lui Kafka,
dar nu e prea impresionat, în schimb poate recita
pe de rost discografiile unor formații ca Deep
Purple sau Black Sabbath. „Muzicile“ îl ajută să
pătrundă în cercurile relativ închise ale adoles-
cenților, constituind proba de foc a ritului inițialic,
și tot prinele ajunge să întrevadă licăriri ale unui
viitor cât de apropiat: cunoaște invidia celor ca
personaje fabuloase ale imaginarului adolescentin
se arată a fi doar creații ale privirii modelatoare a
copilului și ale propriei lor maturizări: „Îl întrebam
ce face, cu ce se ocupă, și îmi zicea că o lăsase
dracu’ de chitară, că nu merge, da’ se descurcă
binișor din croitorie și a văzut toată Europa. Da, și
după aia începea să mă întrebe ce mai e prin curte
și-i ziceam ce mai știam și eu de la Mimi... Păi
Luci e bine-merși; s-a lăsat de liceu și lucrează
ta-su’; vin împreună de la serviciu, cu motocicletă.
Tanana s-a apucat de bișniță și e plin de bani...“

Exagerările pe care le operează privirea
deformatoare a adolescentului-narator creează în
Muzici și faze efecte de un comic rabelaisian,
savuros, potențat și de amuzamentul autorului
însuși. Elocvență ni se pare scena întâlnirii dintre
Tinuț și mama „iubitei“: „... Băi, tată, când a co-
borât din mașină și-am văzut-o...! Oaaa, nu se
poate, *sauve qui peut!* Era cu un cap mai înaltă ca
mine și era mare, nene - imensă era!... Păi, gata, am
înțeles de ce divorțase ta-su’!; dacă nu era cuminte,
cred că-i dădea asta numa’-n cap! Nu era grasă,
dar, nu știu, pe bune, era așa, noduroasă, parcă era
un trunchi de copac. Și ce mâini avea, taticu’ -
niște cazmale d’alea cu venele ieșite, de cred că mă
rupea cu două degete...“

- Aș putea să vă ajut cu plasele?

- Fii serios, că-s ușoare!

Pă bune? Da’ aia cu cartofi cam câte kile avea,
vreo cincizeci? Și-n tașca aia ce era, niște cimen-...

Naratorul gândește așa cum se și exprimă,
direct, crud, exclamatoriu, lăsând senzația unui
dialog continuu cu lectorul. Ovidiu Verdeș a
plămădit în **Muzici și faze** un personaj real, o
bucată de viață, așa cum numai marii scriitori
reușesc.

DESPRE PROZA ANILOR '90

de OCTAVIAN SOVIANY

PROZA ROMÂNEASCĂ A ANILOR '90

TUDOREL URIAN

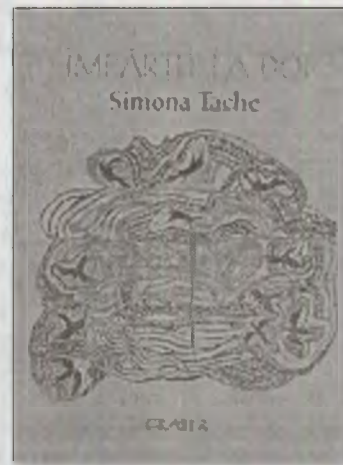
CRITICĂ ȘI ISTORIE LITERARĂ
ALBATROS

Cronicile adunate de Tudorel Urian în volumul **Proza românească a anilor '90** își propun să contureze tabloul de ansamblu al unei literaturi ce se plasează sub semnul crizei generalizate, care a afectat, în perioada post-decembristă, mecanismele unei societăți care, după ieșirea din totalitarism, încearcă (deocamdată fără succes) să-și descopere adevărata identitate. Literatură „a crizei”, dar nu și literatură „în criză”, căci, în ciuda cenzurii economice sau a unor disfuncționalități ale receptării, care afectează atât critica, cât și publicul larg, proza ultimului deceniu nu este săracă nici din punct de vedere cantitativ, nici din punct de vedere calitativ. Astfel încât, dacă se vorbește în prezent despre o criză a literaturii (și implicit a prozei), aceasta ține mai degrabă de realitatea economică (a avut și Marx partea lui de dreptate), decât de eventuala lipsă de inspirație a autorilor. Iar efortul prozatorilor din ultima generație de a găsi modalități de exprimare adecvate epocii actuale este de salutat, chiar și atunci când rezultatele sunt sub așteptările noastre. Asemenea considerații au darul de a ne edifica pe deplin în legătură cu perspectiva pe care Tudorel Urian o proiectează asupra producției literare: ea este mai curând cea a comentatorului politic sau a sociologului decât a criticului în accepțiunea lui canonică. În consecință autorul nu are ambiția conceptualizărilor, iar cronicile sale, total lipsite de ostentație, poartă întotdeauna faptul de viață (și de aici „rezumatele” cam fastidioase care nu lipsesc niciodată din aceste cronici) la faptul literar mergând în direcția unei critici (să-i spunem) „sociologice”, care pune accentul pe dimensiunile conținutive ale textului narativ. Propunându-și totodată „judecata nuanțată” asupra prozei

postdecembriste firește că Tudorel Urian nu poate scăpa din vedere nici „subiectivitatea autorului” pe care o definește cel mai adesea în termenii „reducției” lovinesciene, căutând să-i circumscrie de fiecare dată accentul particular. De aceea, judecățile sale, chiar dacă adesea sunt exacte - sub aspect general -, păcătuiesc printr-un anumit schematism, care ignoră tocmai nuanța, privilegiind în schimb „linia” sau „culoarea”. Astfel, după ce susține (pentru a da un singur exemplu) că romanul lui Stelian Tănase, **Playback**, „demonstrează că textualismul nu este altceva decât o aplicare a procedurii *playback* la literatură (ceea ce este interesant, dar insuficient argumentat) autorul se pierde, în finalul articolului în considerații foarte generale, care vizează (în perfectă concordanță cu optica sa „sociologizantă”) raportul dintre carte și public. **Playback** este unul dintre cele mai interesante romane apărute la noi în ultimii ani și cel mai bine scris până acum de Stelian Tănase. Exceptând prima parte și **Epilogul**, el are chiar o fluență care îl face accesibil unor largi categorii de cititori. Cei care s-au încumetat să citească această carte, incomodă din toate punctele de vedere, nu au avut de regretat. De altfel, deși vorbește cu simpatie despre romancierii asimilați postmodernismului și etalează o listă bibliografică din care nu lipsesc Lyotard și Vattimo, este evident că autorul nu este entuziasmat de modalitățile deconstructiviste sau metaficționale, preferințele sale mergând în mod evident către povestirea mimetică. Mai mult decât atât, pentru Tudorel Urian romanul și ficțiunea, care se înfățișează sub forma unei *histoire* par să fie perfect sinonime de vreme ce, în legătură cu admirabila carte al lui Alexandru George, **Scara târziu**, criticul exprimă un punct de vedere oarecum surprinzător, contestându-i tocmai dimensiunile romanești: „Judecata ca roman, cartea lui Alexandru George este, în pofida celor 460 de pagini ale sale, inconsistentă (lipsește construcția - fie ea și deconstructivistă - nu există intrigă, iar personajele au apariții metcorice). Ea devine însă extrem de interesantă, dacă eliminăm prejudecata că avem în față un roman”. Ceea ce subliniază încă o dată demersul esențialmente sociologic și socializant al lui Tudorel Urian, care face critică din perspectiva publicistului sau a comentatorului politic, de unde atât limitele, cât și originalitatea discursului său. Oricum, avem sentimentul că pentru Tudorel Urian cronică literară reprezintă un fel de vioară a lui Ingres; el o practică parcă fără prea mare entuziasm, dar cu o seriozitate și cu un bun-simț nativ care sfârșesc prin a reconforta.

SFIDAREA REȚETELOR

de GRAȚIELA POPESCU



În căutarea autenticității, lirica feminină actuală bântuită de „căpcăune” (vezi Octavian Soviany, „Măștile căpcăunei” în **Textualism, postmodernism, apocaliptic**) obsedate de asumarea și exhibarea feminității dominante, a devenit, din păcate, redundanță, schematică, obositoare.

Simona Tache, „inteligentă și cultivată”, cum o prezintă Alex. Ștefănescu pe tânăra poetă, nu urmează aceleași trasee inițiatice sau rețete prestabilite ale gloriei textualist-sangvinare.

Ruptura textuală (și ontologică), sincopa, masca de „poet al crizei” (Hugo Friedrich), fervent ilustrată de contemporane, se manifestă ca luare în posesie a lumii, dar nu tiranică, mai degrabă sentimentală: „Surdă și mută, în transă,/ Îmi contemplu feminitatea./ În palmele murdare de grăsime// Mă rumenesc/ Cu fiecare boț de carne tocată./ Așezat în uleiul încins/ Tresar erotic la fiecare sfârșit // Mă rotunjesc. Cresc. Simt cum ies din tablou// Mă impregnez/ Miros a femeie// Trăiesc ultimativ și ritualic./ Până la capăt./ Gestul simplu de gospodină/ Mângâi apoi cu privirea mormanul de carne prăjită/ Și mă simt simultan Ofelia, Isolda, Desdemona și/ Nu în ultimul rând,/ Madame Bovary./ Sunt fericită” (**Ars domestica**).

Feminitatea ei nu acționează ca o reglare de mentalități, în spiritul acelei „noi sensibilități” - devoratoare, altfel. (Auto) Ironia aproape delicată în recuperarea realului compune un **Autoportret din mers** (al doilea ciclu al volumului) dezinvolt, ludic: „Alors, n-ai de gând să vii?/ Acum, cât încă mi se mai spune:/ - Coborâți la prima, domnișoară?/ Cât mai simt toți nevoia/ Să mi se adreseze la pertu/ Cât mai sunt fluierată pe stradă./ Cât mă mai trezesc cu vreo mână pe fund...” (**Doi-cinci-zero-nouă-zero-nouă-zero, Un mesaj pentru patru-doi-doi-unu**).

Când capricioasă și pierdută în reverii, când volubilă, atentă la detalii mai profane, „Femeia lui Homer”, poeta, se (re)compune prin texte... Autoreferențială, „se spală pe dinți în oglindă/ Insistent ca orice fumător responsabil./ Poezia...” (**Poezia doi**).

Sau: „Poezia se plimbă continuu/ Pe trupul meu (...)/ Lasă în urmă cicatrici sângerânde/ Din cauza pantofilor cu tocuri ascuțite...” (**Poezia unu**).

Un textualism „afectiv”? Sau privit „de departe”, jucat, ironizat ca orice modă?

„O bag în mă-sa de autoreferențialitate,/ Mă dezbrac de orice formă./ Deja desenată în cursurile voastre de balet./ Și mă ridic proaspătă/ Din acest leșin ontologic...” (**Sur l'etat de Simona sau A Young But Co/ Woman**).

Dramatizându-și uneori discursul prin voci (intertextual bacovian, spre exemplu), poeta se manifestă autentic într-un ritual cu măști grave, nu neapărat la nivelul jocurilor lingvistice livrești (desemantizate): „Tu ce mai faci,/ iubita mea uitată?/ - Stau cuminiță la loc calduț/ Înfașurată într-o țiplă albastră de napolitană...// - Sunt câțiva morți în oraș, iubito...” (**Dialog violet**).

Senzația de *déjà-vu* se accentuează în ultimul ciclu al volumului, iar limbajul devine mai frust.

Cinicul „împărțit la doi” este relativizat prin recuperarea amănuntului: „Beau o cafea rămasă de la botezul meu./ Stau la o tacla cu Maria./ Vorbim despre bărbați/ Și-n special despre unu”, Verlaine./.../ În universul ăsta de doi bani,/ Căruia i se vede doar cușca” (**La o e(c)lipsă**).

LIMITELE LIMBAJULUI

de GEORGETA DRĂGHICI

Romantismul colorat (Editura Cartea Românească, București, 2000), volum de debut al tinerei Ana-Stanca Tăbărași (născută în 1977, absolventă a Facultății de Filosofie din București și a Facultății de Litere din Roskilde, Danemarca, după cum aflăm din pagina a patra), a fost întâmpinat pe bună dreptate de cronici elogioase, orizontul cultural larg pe care-l deschide autoarea în abordarea unui segment din estetica romantică germană fiind o promisiune convingătoare pentru scrisul său. Capacitatea de analiză a unui fenomen, abilitatea pusă în slujba urmării unei mișcări de idei, explicarea resorturilor sensibilității epocii comentate vorbesc toate despre un autor avizat ce se mișcă dezinvolt printre textele filosofice ale vremii, în artă ca și în teoria și critica literară.

Deși urmărind evoluția unui concept, riscul de a intra în zone aride și de a le explica în același mod poate exista, Ana-Stanca Tăbărași nu și-l asumă. Își asumă în schimb un limbaj accesibil într-o sintaxă simplă, dar agreabilă.

Ce o interesează pe autoare din romantismul german?

Impactul exercitat de diversele teorii ale simbolului, încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, asupra mișcărilor de idei ale vremii romantice, prilej de a reface istoria conceptului și de a sesiza distincțiile între simbol și alegorie, cu influențele lor asupra esteticii și filosofiei, teoriei literaturii, asupra artei, psihologiei sau istoriei religiilor.

Cuvânt la modă în romantism, cum spune eseista, simbolul a făcut carieră din cauza modificării percepției asupra limbajului.

Teoreticienii romantici nu mai văd în limbaj un instrument capabil să exprime adevărurile cele mai profunde. "Semnele naturale" sunt mai importante în estetică decât acelea "arbitrare". Astfel, cuvântul, arbitrar prin excelență, este inferior sunetului sau culorii, neizbutind să aibă decât virtuți practice, esența ultimă a lucrurilor rămânând în seama altor semne (conform teoriei lui W.H. Wackenroder, de care autoarea se ocupă în al doilea eseu al volumului).

Că problema limitelor limbajului o preocupă pe Ana-Stanca Tăbărași o probează și faptul că primul eseu, cel mai important, de altfel, ca întindere și ca demers teoretic se referă la... limbaj. (**Depășirea limbajului. Simbol și alegorie la J.W. Goethe și Friedrich Schlegel**). Înainte de semnalarea asemănărilor și a deosebirilor dintre Goethe și Schlegel se trece, inevitabil, prin teoria kantiană a simbolului (care a și impus, cum se știe, conceptul).

Teoriile asupra simbolului, atât a lui Kant, cât și a lui Goethe, au marcat nu numai estetica romantică, ci și toate încercările de a defini din alte unghiuri simbolul.

Ideea cea mai importantă pe care o susțin și Kant, și Goethe, și Schlegel și, foarte radical, Wackenroder, este aceea a insuficienței limbajului în exprimarea adevărilor esențiale. Apele la simbol și simbolizare e, în acest context, foarte semnificativ. Limitele limbajului sunt resimțite de romantici în momentul când înțeleg că sentimentele, trăirile sau esența naturii sălbatice (ori sălbăticită) nu pot fi îndeajuns prînse în cuvânt. Să spună culoarea mai mult? Muzica? Eserile dedicate artei plastice („Caspar David



Friedrich: «De-a pururi devenire, -mplinire niciodată»“, „Romantismul prin «Sfera culorilor»“) „colorează“ romantismul în nuanțari, care nu știu dacă într-adevăr îl definesc. Descoperirea „peisajului interior“, simbolizat prin „peisaje exterioare“, a însemnat mult în evoluția artelor, dar nu mai mult decât descoperirea virtuților simbolice ale cuvântului în literatură.

În ceea ce privește eseuul despre Eminescu și tabloul lui Spitzweg, **Der arme Poet**, el deschide o nouă pistă pentru sursologii interesați de geneza **Cugetărilor sărmanului Dionis**.

Fără pretenția de a face descoperiri în lucrurile romantice, ci numai de a clarifica și analiza, de a explica texte filosofice, poetice sau estetice, căutând nuanțări necesare (mai ales pentru comparativistica românească) în urma studierii unei bibliografii bogate și la zi, **Romantismul colorat** este o carte de debut care merită salutăta și citită cu toată considerația

IN MEMORIAM



IULIUS ȚUNDREA

Despre Iulius Țundrea, cel care a condus trei decenii redacția literară a Radiodifuziunii esențialul care trebuie spus, după cuvenitele regrete, este că a iubit cărțile ca pe bunul cel mai de preț de pe lume.

A lucrat din 1952 în radio, a inițiat emisiuni și cicluri radiofonice, a înțeles misiunea esențială a radioului, aceea de păstrător de valori naționale și a contribuit zi de zi la acest ideal. Acesta a și fost gândul cu care valorifica vocile scriitorilor în „Fonoteca de Aur“, dar, mai ales, acesta a fost devotamentul cu care a îmbogățit fonoteca de aur. A iubit cărțile și pe scriitori ca pe cei mai buni prieteni ai săi, i-a cinstit și i-a invitat în emisiunile radiofonice, vreme de patru

decenii. O viață închinată radioului, literaturii, scriitorilor, cărților.

Cinstirea unui astfel de intelectual, care s-a confundat cu cele mai culturale meniri ale instituției numite Radiodifuziunea Română, trebuie acută atât în numele instituției respective, cât și în numele scriitorilor români, care i-au fost colaboratori o viață.

Domnul Țundrea a fost un intelectual de elită, condamnat să trăiască în timpuri vitrege pentru cultură și neam, dar care a reușit să salveze literatura, uneori cu prețul sacrificiilor, pe care doar cei meschini și mediocri nu vor să le recunoască.

Să-i cinstim memoria cu aceeași dragoste cu care a slujit cărțile, literatura, radioul, scriitorii!

PASAGER ÎN TRANZIT

de VASILE SPIRIDON

Creator important, Gellu Naum are ambiția de a ne dezvălui o altă față, ascunsă, a lumii, pe care numai el a intuit-o. Există în poezia sa o adevărată *geometrica commedia* - o complicitate vizibilă cu lucrurile și iluzia comuniunii cu ele, direcționată de la centrul iradiant al imaginarului poetic, iar încrederea în realizarea virtuală a deplinei comunicări îi oferă autorului sentimentul reconfortant al depășirii condiției umane limitate. Poemele, cu centrul pretutindeni în *domeniul presimțirilor*, înesc realitatea cu irealitatea și mențin deea de simetrie și de similitudine între universuri cu greu de apropiat în spațiul care este văzut ca "un fel de panou secvențial pe care putem aplica orice". Ne întâmpină o sensibilitate acutizată de funcționarea în gol a Formei și fascinat de rământarea lucrurilor "în relief". Poetul acceptă hazardul, nu urăște mișcarea ce deplasează liniile și configurează impresia receptării unei lumi firești, deși câteva date insolite, sesizabile ulterior, imprimă o turnură derutantă prin schimbările de perspectivă operate în timpul înregistrării faptelor diverse. Ai impresia că totul pare pus sub semnul însumator al cristalului - piatră unghiulară care dă posibilitatea uminozității să se răsfrângă asupra ei înseși.

Spațiul poate fi cuprins imaginar de "cercurile și aspre reverii", de *triunghiul domesticit*, de pătrat și de cub, ultima figură geometrică oferind, bunăoară, condiții pentru o locuire intimă de către ființa care stă la "pânda suprafețelor" și ar vrea să sesizeze structura ascunsă a lucrurilor. Raporturile riguroase și abstracte poartă investitura unor forțe transcendente cu forma specularității ideale, de găsit pe suprafața plană din *sora fântână* sau de pe *nalul albastru*. Totodată se revendică o descendență metageometrică: *purtătorul de lance* lensează un avertisment pentru resuscitarea atitudinii lucide din partea lumii rupte de geometria onirică și supusă proces de pietrificare a dinamicii. Poetul se rează cu punctul, linia și planul dar, în același timp, adoptă o atitudine ironică față de închistarea în forme fixe, între limitele punctelor cardinale, a gândirii, a mecanismelor asociative ale imaginarului și a scrisului. Străbate din versuri o umbră de nostalgie după o componentă rațional-estetică, autorul fiind convins că simetria asigură și esența poetică a Universului. Toma d'Aquino spunea că "Dacă suma unghiurilor ar fi diferită de cea a două unghiuri drepte, omul ar fi o ființă tristă și fără umbră". În opera lui Gellu Naum, Orto-,orfia" aplică Orto-gonia, fără să i se altereze acesteia din urmă structura euclidiană.

Spiritul negator, expresia nervoasă (când amplă, când aforistică), calcidoscopul imagistic șocant slujesc tehnicii contrapunctice a falsei epicizări, care operează neașteptate schimbări ale decorului, de la mirific la banal și grotesc, sau permite transgresări între zone incongruente (regnuri, genuri, specii). Întâlnim o viziune largită și mixaje imaginative ale unui real posibil (forme organice de viață în stare de confuzie a speciilor, precum *copacul-animat*), dar și de obiecte animate ce pe poartă omenește, sub imbold psihologic. Anorganicul devine apt de suferință, copacii se culcă în iarbă, păsările pot fi de lemn, iar ființa pare un hibrid de anorganic și organic. În această mare densitate obiectuală a lumii surprinse secvențial, ființele și lucrurile nu sunt înfățișate enumerativ, ci în convecție neantagonică, ele luminându-și reciproc însușirile. Ștergerea hotarelor labile și nefirești, joncțiunile fortuite sunt garantate de benefica stare de confuzie fantasmatică a subconștientului poetic.

Pentru Gellu Naum, demersul poetic înseamnă, și relevarea sufletului obiectelor, racordat la aceeași lungime de undă cu afectul, specific omeneș. Urmarea firească este răsturnarea sensului normal al relațiilor *nec-uter*-ale prin deplasarea accentului dinspre domeniul utilitar-domestic înspre simbolic. "Însuflețtoarele" disponibilități poetice (un ciclu de poeme se intitulează *Schimbarea lucrurilor*) creează impresia că ființele și lucrurile comunică și se condiționează. Codul intercomunicării este dat de puterea intuitivă și afectivă a



poetului, care crede în posibilitatea de a oferi certitudini străine de logica obișnuită și întreține, în regim de "dereglare a tuturor simțurilor" metamorfozele perpetue ale obiectualului. În starea și identitatea lor ambigue, obiectele pot fi surprinse în combinații insolite, mai ales în regim oniric, atunci când ele sunt părtașe la încercări care frizează absurdul și demonicul.

Se amestecă inefabilul cu prozaicul, reacțiile insolite cu gestul controlat și expresia netă cu discursul ostentativ prețios, toate acestea ducând la o deschidere spre *partea cealaltă*, spre un univers permeabil virtualităților poetice. Întâlnirile fortuite între obiecte, datorate automatismelor asociative, sunt direcționate spre conturarea burlescului oniric, în timp ce "personajele" capătă, în urma interpenetrării regnurilor, caractere anatomice reificate ce amintesc de mecanomorfia urmuziană. În urma impactului cu lucrurile aflate în restrânsul nostru perimetru cotidian, pe poet nu l-au lăsat indiferent nici prezența sufocantă a unora, nici absența, incitantă, a altora și din a căror tăcere aparentă a căutat să capteze foșnetul existențial ceea ce ține de același domeniu al *presimțirilor*.

Dornic să cucerească teritoriile pure ale Utopiei și să restituie "o natură în parte uitată, în parte presimțită", Gellu Naum creionează harta unui relief eterogen, dar deloc neordonat, a unei lumi cu aparențele pătrunse pe calea simpatetică a *arheologiei mediurnice*. Odată „zgârâit vaxul de pe cuvinte”, creația are menirea de a descoperi secretul integrării omeneșului în mișcare și, citind poemele sale, îmi vine în gând raționamentul că, dacă lumea se află în procesualitate continuă, întreținută de disputa contrariilor, atunci poezia, ca mijloc posibil al acestei lumi, traduce mișcarea *sui-generis*, fără nimic împrumutat dintr-o dinamică impusă mecanic, din exterior. Fascinat de spectacolul metamorfozelor existenței, poetul are rolul unui *pasager în tranzit*, al unui explorator dincolo de fenomenal. În această perspectivă, intersectarea regnurilor și a speciilor înlătură mefiența față de încremenirea formelor și întărește încrederea în capacitatea de a le surprinde mai ales în stare tensionată decât în stadiul final.

Întruchipare a nonconvenționalismului, figura navigatorului Vasco da Gama este luată drept pretext pentru incursiunea simbolică în universul interior. Acest *homo viator* își vede dorința de comunicare împiedicată de mecanica rigidă care copleșește existențele desfășurate în paralel; poezia semnifică experiența iluminată a *drumețului incendiar* pe apele involburate ale spiritului ce refuză căile (maritime sau nu) bătătorite. Chiar și atunci când sunt îndeplinite condițiile unei reveniri lacustre, eul poetic nu-și simte conștiința izolată într-un univers frigid. Retractivitatea în spațiul intimității contemplative nu asigură starea de echilibru, nu este benefică pentru acela care crede că poate înlătura fetișul existențial și contura *exactitatea umbrei*.

Cine posedă o bună cunoaștere a datelor

Membrii Centrului PEN Român anunță cu adâncă durere înțetarea din viață a unuia dintre cei mai mari poeți români contemporani, membru de onoare al PEN-Clubului, Gellu Naum. Membrii PEN-Clubului Român l-au propus pe Gellu Naum, în anul 2000, la invitația Comitetului Nobel, pentru acest mare premiu literar. Disparația sa constituie o grea pierdere pentru poezia română și pentru cultura română. Odihnească-se în pace!

psihicului poate să sondeze *lucrurile în apă* și să investigheze, în *numele Adâncului*, întâmplările impalpabile și tenebroase din *partea cealaltă*. Și aceasta în condițiile în care încetinirea ritmului vital până la statism ar fi corespunzătoare unei involuții care erodează existența și ar suscita *melancolia dezvoltării*. Capul Bunei Speranțe se cere mereu depășit în periul realizat prin spații lichide. Eliogiul curgerii este unul adus mobilității, iar ciclul poetic închinat lui Vasco da Gama proslăvește îndeterminarea și imprevizibilitatea libertății imaginative, eliminarea oricărei restricții în virtutea esenței fluide a lumii, proclamate de principiul heraclitian.

Traducătorul din opera lui Nerval este bântuit, în călătoria întreprinsă în spațiul nocturn, de himere, tenebre și fantasmă; fluiditatea, incoerența și libertatea în asociații a visului îi întrețin frenesia. Se examinează ambientul în stare de halucinantă veghe în regim nocturn, atunci când se poate ivi lumea abisurilor interioare: părților luminate feeric le sunt preferate acelea pătate de jilavul derizoriu, iar această persistență în a surprinde aspectele vădit nesemnificative duce la configurarea unei poetici a banalității. Realitatea hipnagogică și cea referențială fuzionează, asemenea sintezei contrariilor petrecute în cuptorul alchimic (*athanor*-ul), datorită sensibilității și înregistrării apercipiente din partea eului poetic ce a conștientizat dubla sa apartenență la freamătul uman și la existența cosmică. În unele poeme liric-erotice, pline de efluvii intime, sesizăm situarea în zona convulsivă a iluzoriului, unde menirea poetului este de a înregistra, în stare de veghe, sensurile degajate de propriile viziuni. Pentru a îngrădi fantezia delirantă, Gellu Naum nu apelează la emisia continuă a subconștientului, ordonează fluxul interior și oniricul *culuarul somnului*.

Încă din anii *Teribilului interzis*, principiul poetic constă în abaterea de la real între limitele coerenței, poezia trebuind distrusă și reinventată în același timp („Se poate numi poet numai acela care deformează cu precizie”). Aceasta denotă echilibrul specific creației veritabile - o situare dialectică ce reconciliază impulsurile spiritului, de neaflat la suprarealiști. Forma abruptă, aparent absurdă, din unele poeme, relevă o lume haosmotic ordonată, cu o surprinzătoare geometrie a tiparelor ascunse și pasibile a fi descoperite doar de către cine se interesează de infrarealitate, iar nu de suprarealitatea obiectului. Cel care a scris *Poetizați, poetizați...* încearcă restabilirea relațiilor armonice cu Lumea după ce a parazitat traseul comunicării statuate de logică, cu scopul de a se crea o receptare specifică poeziei, dificilă, dar nu ininteligibilă.

Pentru Gellu Naum, poeticitatea reprezintă o continuă aventură a cuvintelor, o călătorie fără sfârșit, cu sens parabolic, ce afirmă cunoașterea totală și recăștigarea libertății creatoare prin mijloace specifice, în ciuda faptului că punctul terminus poate apărea la orice pas. "Curând totul se va termina/ și vom călători împreună departe în ger/ pe o nesfârșită câmpie/ până când caii noștri de gheață se vor topi sub noi". Zenobia, ființă mitică și terestră totodată, este investită cu rolul călăuzei dantești, într-o pastişă a motivului iubirii predestinate, localizabile în universul disipativ unde "Cad într-un fel de transă, un fel de fericire, mai greu de suportat decât durerea".

O ISTORIE ILUSTRATĂ A LITERATURII ROMÂNE



Imagini de la Premiile Uniunii Scriitorilor pe anul 2000



PREȚ: 6000 lei