

Luceafărul

III

Apare săptămânal sub egida Uniunii Scriitorilor
Serie nouă inițiată de LAURENȚIU ULICI

Nr. 3 (680)

Miercuri, 26 noiembrie, 2005

ianuarie

11962

Unul a fost Al. Piru. De unde inițial l-am stimat ca pe un critic ce mergea pe urmele lui G. Călinescu (călca a G. Călinescu!), într-o perioadă de cumplită indigență culturală și de compromis grosier, mi-am dat seama că, fără a poseda facultățile creatoare ale Divinului, a moștenit (și a dezvoltat!) cusururile aceluia. Pofta de oficializare l-a dus, după o serie de temenele în fața regimului comunist, până la poziția de senator FSN și de director al unui oficios al acestui partid.



gheorghe grigurcu



ion lucian

Este foarte greu să joci, practic, într-un hol, pentru că aici unde ne aflăm noi, acum când stăm de vorbă, este holul Teatrului Excelsior. Într-un spațiu extrem de strâmt, de șase pe patru metri se defășoară întreaga noastră activitate. Gândiți-vă că în acest spațiu de joc, actorii sunt foarte apropiați de public și trebuie să-și modeleze discursul teatral ținând seama de această relație. Imaginați-vă că toate decorurile, și ele trebuie să fie mereu altele la fiecare spectacol, se află tot pe această scenă

pag. 16-17

literatura lumii

Jaroslav Hašek și
bunul soldat Švejk



simona cioculescu

cronica literară



Torța din mâna
dreaptă a poetei

mariana criș

pag. 5



Stelian Tăbăraș

Comicul sau ironicul sintagmei din titlu e ușor de analizat și de explicat. Este vorba, în fond, de două noțiuni antagonice propuse "să tragă la un singur jug" semantic. Caragiale s-a folosit din plin de acest motiv comic: "Dacă e anonimă, o semnez și eu": "Trădare, trădare, dar s-o știm toți"; "Curat-murdar"; "Nu că e frizer, dar e galant".

nocturne

Întâiul comic modern, Caragiale a știut (sau "intuit") deosebirea între satiră, pamflet, comical buf - pe de o parte - și umor, cel ce conține și iubire față de persoana încondeiată, înțelegere, sau - spune Eugène Ionesco - chiar tristete. Iată de ce vom reveni la aparenta antinomie a noțiunilor din titlu ca la un subtil portret, ca la o mare parabolă.

Director:
Marius Tupan

Colectivul de editare:
Mariana Bunescu (tehnoredactor)
Responsabil de număr:

Simona Galațchi

Redactori asociați:
Horia Gârbea; Daniel Nicolescu;
Ioan Es Pop; Stelian Tăbăraș

Revista este membră a Asociației Revistelor, Imprimeriilor și Editurilor Literare (A.R.I.E.L.), înființată în baza Hotărârii judecătorești și recunoscută de Ministerul Culturii și Cultelor

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 212.79.94, fax 312.96.93
e-mail: fundatia_luceafarul@yahoo.com
Cont în lei: Banca Comercială Română, filiala
sector 1, Calea Victoriei nr. 155.
Număr de cont: RO85RNCB5010000015430001
Cont în valută: RO58RNCB5010000015430002
ISSN - 1220-627X

Tipar: SEMNE '94
Abonamentele se pot face la toate sucursalele RODIPET și la oficiile poștale din țară. Revista noastră este înscrisă în Catalogul publicațiilor la poziția 2048.
Cititorii din străinătate se pot abona prin S.C. Rodipet S.A. cu sediul în Piața Presei Libere nr. 1, Corp B, Sector 1, București, România la P.O. Box 33-57, la fax 0040-21-2226407, 2226439 sau e-mail: export@rodipet.ro

Cariera de voluntir

Cum se știe, noțiunea de "voluntar" presupune nu doar "lipsa recompensei", ci și inițiativă, eforturi sau sacrificii pentru o acțiune, intenții nobile (sărim deocamdată peste înțelesul absurd ce-l căpătase în comunism noțiunea de "muncă voluntară"). Voluntariatul e neinstituționalizat. Prin el nu se face și nu trebuie să se facă o *carieră*. Fiindcă în acel caz (stadiu) noțiunea însăși dispare. Caragiale își dăduse încă de atunci seama că "voluntariatul" poate fi luat drept anticameră a parvenitismului, este, deci, "de paradă". Se face caz de el când se tot spune "familia mea de la patrusopt", când în *Boborul* se uzează foarte rentabil de o chitanță cerută pentru niște bani cedați într-o perioadă de "voluntirism".

Ideea este că într-o societate neașezată, *instituționalizarea* chiar și a celor mai nobile idealuri, idei, duce la sclerozarea lor, la încă o formă fără fond. Prezentul ne oferă exemplul cel mai la îndemână prin acele "comisii parlamentare" - expresie a lipsei de curaj dovedită de unele personalități în fața unor inițiativă, întâmplări ce nu se vor dezvăluite. Cei care fac în aceste comisii "carieră de voluntir" își trec în CV diverse

acreditări sau măcar se laudă cu ele ("Nu-m spune mie, care am fost în comisia parlamentară, care...")

Distanța în timp între "voluntir" și "carieră" este - în mod sigur - un indicator de dezvoltare sau subdezvoltare a societății. la un moment dat "Voluntirismul" e foarte necesar în perioadele de prefaceri ale unei națiuni. La el îndemna istoricul Jules Michelet într-un mesaj adresat tinerilor români: "Ferice vouă, tineri români, că în țara voastră totul este *de făcut!*" Încheierea aceasta realizată (gramatical) printr-un supin sugerează prin atracție paronimică un... suspin.

"Sunt Adina S. și vă invit să cunoașteți oameni din spatele textului, a imaginii și a vocii". Nu avem pentru înțelegerea anunțului de mai sus, rostit de sute de ori pentru promovarea unei emisiuni săptămânale, decât două alternative: 1) o fi devenit "spatele", fără să știm noi, substantiv feminin? sau 2) autoarea textului (și a emisiunii ce o tot anunță el) a "pierdut" (dacă îl va fi avut) din memorie manualul de gramatică. Sau doar cineva "i-a rupt din el foaia" despre *articolul genitival*. Bine, bir veți zice, dar cum nu observă asta nimeni dintr-o televiziune întregă, după atâtea repetări? Vedeți, asta ne dă și nouă *de gândit...* Un *supin* ca un *suspîn*.



Dialog cu invizibilul

gheorghe istrate

Trecem adeseori pe lângă lucruri și întâmplări ne semnificative, fără a sesiza miezul lor totuși fierbinte și înălțător. Abia târziu ele ne revin în memorie, ca raza unei oglinzi reflectorizante ce se răstoarnă departe, în infinit, cu lumina prelinsă către ochii noștri eclipsați.

Pe bătrânul nevăzător pipăind drumul cu bastonul lui alb îl întâlneam frecvent în fostul meu cartier Vatra Luminoasă. Cu siguranță că lucra la vreo secție de perii și bidinele ori la cea de confecționat cutii de carton, din capătul străzii, unde se aflau un cămin, un grup școlar și câteva ateliere adaptate puținței lor de lucru.

Ultima dată l-am zărit la aceeași coadă cu mine, în fața unui „aprozar” particular. Era prin luna august a anului eclipsei totale de soare, când fusese emisă celebra bancnotă de 2000 de lei, prevăzută cu o ferestruică transparentă, necunoscută încă pentru mulți dintre noi.

La un moment dat, am auzit vocea vânătoarei adresându-se unei doamne cu părărie simandicoasă: „A! dați-mi și p-ăștia de plastic cu eclipsa, că băiatul meu «colectează» așa ceva...”

Curiozitatea tuturor clienților a declanșat o mică rumoare. Peste încâlceala vocilor, s-a desprins la un moment dat rugă-

mintea bătrânului orb: „Doamnă, vă rog să mi-o dați și mie *s-o văd* și eu, că n-am avut ocazia...” și a înaintat bocănind cu bastonul pe mica platformă de ciment, apropiindu-se de stinghia tarabei.

Măinile lui tremurânde au pipăit nei dătoare bancnota și, în tăcere, a început s-o plimbe ușor peste țepii bărbiei, împingând-o apoi peste obraji, cât mai spre tâmples și pleoapele stinse.

Ochii lui inundați de albeață se clătinau în orbite ori se roteau în ritmul palpării, pe când buzele îi încremeniseră, uimite, într-un zâmbet extaziat. Din colțul gurii îi curgea, nevinovat, un spic de salivă.

vizor

Orbul își ridicase capul pleșuv spre cer, de unde parcă aștepta să vină o revelație numai de el înțeleasă.

„Da, da!” șopti după mai multe clipe, înapoind bancnota vânătoarei. „E frumoasă, *n-am mai văzut* până acum așa ceva...”

Chipul lui înnoptat din naștere, pe care se întipărise o expresie de copil ce îl reîntinerise subit, comunica, probabil, cu resturile invizibile ale fenomenului ceresc petrecut cu câteva zile în urmă, într-o nevăzută împreunare pe misterioasele meridiane ale infinității.

la limită

Seneca afirmă în una din scrierile sale: "de câte ori ies în oraș mă întorc acasă un om mai mic". Neîndoind, știa ce spune - în primul rând este vorba de contactul omului superior cu vulgaritatea, cu mulțimea mai puțin educată, cu întreaga lume a intereselor triviale, aflate în continuă și iremediabilă ciocnire; de fapt, comunicarea în cadrul diversului, cu zgomotul, sunetul sau chiar muzica ei diminuează forța spiritului care înseamnă vibrație a infinitului însingurat. Așamblarea conștiințelor diminuează egal primejdia erorii, dar și potențialul eruptiv al marii creații. Dacă lucrurile erau așa cum le vedea, în urmă cu două mii de ani, filozoful latin, așa cum încercăm să le înțelegem noi acum, în modul în care au fost percepute și gândite secole după secole în mânăstiri, în universitățile clasice, în cabinetele filozofilor, erudiților, umaniștilor, marilor iluminiști, ale și mai marilor inițiați, nu mai rămâne decât să ne întrebăm: de ce mai avea nevoie autorul antic să iasă în oraș? Pe de o parte, el nu manifesta

ficiu" - nu poți comunica fără să sacrifici o parte din tine; ceea ce dai și se întoarce însă înapoi înmăit.

Casanova, în introducerea la acea scriere perfectă sub raport literar, **Memoriile** sale, se întreabă de ce a înșelat, sentimental și erotic, atât de mulți bărbați (desigur, cu soțiile sau prietenele lor) - el își răspunde singur: pentru că erau proști. Dar ce îl privea pe el faptul că aceștia erau proști? Din nou scriitorul și aventurierul italian clarifică lucrurile: în compania proștilor el însuși devenea mai prost. Respingând însă prostia prin ceea ce, măcar atunci, era socotit imoralitate, nu devenea el, într-o lume rea mai rău, sau într-o lume falsă mai fals etc.? Iată un gen de întrebare pe care - dacă nu totdeauna în litera, dar cu siguranță mereu în spiritul ei - fiecare și-o poate pune sau chiar trebuie să și-o pună.

Filozoful stoic își află puterea, așa cel puțin crede el, în sinea sa; aventurierul aparține, paradoxal, aceleiași specii a individualității exacerbate, a individualiștilor. Ambii sunt, pe de altă parte, exemplare dintre cele mai reprezentative ale civilizațiilor cărora aparțin. Stoicismul este produsul unei enorme dezvoltări a culturii pe fondul disocierii dintre spiritualitate

și putere, o disocierie continuu nerecunoscută, pentru că ea nu era altceva decât un eșec al rațiunii. Civilizația aventurii este una de sfârșit de Renaștere - Giovanni Casanova cucerea lumea cu mijloacele intimității, așa cum speraseră altădată să o cucerească utilizând armata un Cesare Borgia, un Galeazzo Maria Sforza, un Ludovico il Moro, după modelul lui Iulius Cezar. Doar cel mai puternic dispune (în esență nemărturisită a concepției individualiste) de o adevărată existență umană - cel mai puternic intelectual, social sau politic. Concretul dreptului la existență, la o ființare pe măsura aspirațiilor individului, se numește fericire - alături de stoic și de aventurier, la individualism participă, în chip firesc, hedonistul; aventurierul este, cel mai frecvent, tocmai un hedonist, dar tot hedonist este și burghezul tipic. Dincolo de hedonism trec doar aristocratul și proletarul - acesta din urmă nu în sens antic (a avea ca singură avere propria progenitură) și nici în sens marxist (spre a trăi, a fi obligat la vinderea forței proprii de muncă), ci într-un sens nou și vast cuprinzător: cel ce depinde fie de un venit curent rezultând din activitatea sa nefructuoasă, fie de un sistem de protecție, eventual plătit anticipat chiar de el însuși. De la Epicur la Spinoza și de la acesta la ideologia revoluțiilor secolului XVIII ni se vorbește permanent de dreptul individului la a porni în căutarea fericirii personale. Acest gen de afirmație umple astăzi lumea. Ce altceva este aspirația la fericire decât o cale sigură de a sfârși prin eșec evident sau autoînșelare, deci într-un succes fals? Contradițiile la care se ajunge, urmând afirmațiile unui Seneca sau ale unui Casanova nu au cum să nu ne pună pe gânduri.

Cine poate fi fericit în prezența suferinței semenului său - ori chiar în fața celei a unei ființe sensibile oarecare, a unui animal? Sartre se întreba cine poate fi bun într-o lume rea? Cine poate fi inteligent, înțelept, cult - cu adevărat - într-o lume decrepită cultural? Fericirea este indivizibilă; la fel este voința de bine, spiritul, dăruirea, calitatea intelectuală. Indivizibilitatea valorii nu conduce la egalitatea existenței ori a esenței umane sau divine prin care ființăm ca persoane.

Seneca devenea mai mic ieșind din casă în cel mai strălucit oraș al lumii - magii, care au urmat drumul stelei sfinte, au devenit cu adevărat mari intrând în ieslea din Bethleem.

acolade



Despre premii

**marius
tupan**

E firesc ca un creator, convins de valabilitatea mijloacelor sale de exprimare, să aștepte confirmări și de la contemporani: care nu întotdeauna au cele mai drepte judecăți de valoare și nu-s dispuși să-i onoreze pe cei mai dotați. Sau exagerează cu laurii pentru persoanele pe care le pot folosi în campanii denigratoare și dispute neortodoxe. Nu de puține ori auzim: „Spune-mi ce juriu a fost ales ca să-ți numesc pe noii premiați!”. „X iar va fi încununat, fiindcă poziția sa din circuitul editorial îl avantajează și de această dată!”. Așa, pe de o parte. Pe de alta, preferințele oricărui juriu nu pot fi acceptate în totalitate. Cine cercetează ultimele bravuri ale Academiei Române va observa lesne că numele care s-au bucurat de onoruri sunt simpatii și sprijinitori ai președintelui faimoasei instituții. Nu imparțialitatea, ci partizanatul funcționează acolo. De altfel, prea puțini autori râvnesc premiile eugeniale. Chiar dacă în ultimii ani juriile au acționat subiectiv și, în unele cazuri, neprofesionist - să oferi un premiu de critică unui client al rubricii noastre „Citate surescitate”, păi nu-i asta o gafă monumentală? -, premiile de la Uniunea Scriitorilor sunt totuși dorite. De ce? A răspuns cândva la această întrebare regretatul Marian Papahagi. „Pentru că-s alese de profesioniști ai scrisului, de colegi cu vanități, care, în orice situație s-ar afla, recunosc totuși meritele, acolo unde le sesizează”. Deci era burdușit de lauri, atunci când Doinaș îl eliminase, cu perfidie, de pe o listă de premiați, Nichita Stănescu nu s-a sfiit să-i reproșeze public gestul, chiar la decernarea premiilor Asociației Scriitorilor din București, unde i s-a făcut totuși o reparație morală. Spre deosebire de autorul **Necuvintelor**, mereu răsfățat de premii, Aurel Baranga, grație comportamentului său slugarnic față de autoritățile comuniste, era mereu pândit de colegi pentru a fi compromis. După multe manevre, desfășurate în spatele ușilor închise, mucalitul Guță Băieșu s-a ridicat într-un juriu și a spus: „Nea Aurică trebuie onorat pentru opera sa, așa că-l propun să ia și dânsul un premiu”. După votare, s-a descoperit că nici măcar autorul **Preșului** nu-i dăduse votul.

Fortuna e capricioasă cu mulți, așa cum se plângea și Ismail Kadare, atunci când a plecat dezamăgit de la festivalul „Zile și nopți de literatură” de la Neptun. „De mine nu se lipesc premiile!”. În schimb, de alții, aflați pe alte paliere ale creației, se leagă cu zecile. În România, s-au format câteva trupe de salvare națională, al căror membri își servesc premiile reciproc, cu ocazia multor festivaluri obscure, sperând că diplomele le vor spori și harul. Autori submediocrii insereză în C.V.-uri performanțele și, din această cauză, se comportă ca și cum ar fi smuls Premiul Nobel. Situația stimulează destule ironii, căci cei care se împăunează cu astfel de titluri se oferă de bună voie satiricilor.

La toate astea ne-am gândit și noi când am instituit Premiile Fundației Luceafărul. Fără să ne ghicească intențiile, autoproștii ne-au asaltat în ultima vreme. Nu câțiva, ci o droaie. Cunoscându-le naravurile, n-am dat cuiva speranțe, căci principiile noastre sunt clare. Premiul de excelență Laurențiu Ulici trebuie să onoreze nu doar un scriitor important al literaturii române, ci și un mare manager în domeniul literelor, care-și consumă energiile spirituale în favoarea colegilor literați, și să fie, în același timp, un om cu o moralitate exemplară. Celelalte premii se atribuie tinerilor, atât de frustrați în aceste vremuri, cu speranța că ei, stimulați și de noi, vor asigura, poate, continuitatea scrisului, dar și responsabilitatea actului creator. Ne-am orientat cumva greșit? Așteptăm comentarii acide și neierțătoare, pentru a ne schimba programul literar.



**caius fraian
dragomir**

De câte ori ies în oraș...

(Reflecții cu privire la individualism)

deloc - s-ar putea crede - înclinații către sihăstrie căci, în acest caz, nu ar fi ajuns o personalitate a celei mai importante curți imperiale a vremii sale și a întregii istorii, în calitate de profesor al unui viitor suveran nebun. Ieșirea în oraș a filozofului era deci un eșec dublu - atât pentru sine, cât și pentru universul uman. Iradierea operei sale, una dintre cele mai remarcabile ale tuturor vremurilor, chiar dacă nu în seria celor situate la nivelul cel mai înalt al împlinirii marilor spirite, pare să contravină, ca și în cazul al creației, celui alt destin, al omului, al filozofului stoic, scriitorului, consulului și omului politic. De ce, totuși, ieșea în oraș, dacă se vedea diminuat de contactul cu mulțimea umană? Orașul era pentru el contrariul casei sale, în care putea să se izoleze, sau al palatului imperial în care avea șanse de a dobândi putere și glorie, riscând în schimb un sfârșit tragic, în cele din urmă devenit inevitabil?

Filozoful, omul de gândire, omul pur și simplu nu poate ocoli comunicarea - autismul ucide spiritul; contactul cu semenii poate reduce strălucirea, profunzimea, forța, creativitatea, dar adesea aceasta nu se produce decât drept recul anticipat, generând ulterior putere, naturalețe, omenie, modestie, încă mai aleasa ascensiune a sufletului. Întrebarea cea mai plină de sens, în fața unei astfel de maniere a trăirii în comunicare și percepere a experienței comuniunii eventuale este dacă nu cumva respectivul mod de a gândi orașul, lumea, oamenii, al filozofului nu a fost eroarea care, transmisă elevului - prinț și apoi împărat -, a făcut din acesta un incendiar, un criminal, șeful unui stat terorist. Studentul dement a pedepsit orașul ("etern") și lumea pentru disconfortul pe care le produsese maestrului său, iar pe acesta pentru disocieria de el și de supușii săi - și totuși marele intelectual nu greșea în afirmația sa; atât doar că aceasta rămânea incompletă ca adevăr, precum orice judecată socotită izolat. Un om oricât de genial, de incomparabil, nu este mai mult decât o simplă ipostază a umanului. Într-o carte, pe care am publicat-o în urmă cu aproape cincisprezece ani, un capitol se intitula "Comunicare și sacri-



adrian g. romila

O reeditare necesară

Editura Polirom continuă seria de opere Culiianu prin reeditarea, la finele anului trecut, a monografiei *Mircea Eliade* (în traducerea lui Florin Chirițescu și Dan Petrescu, cu postfața lui Sorin Antohi), apărută, anterior, la Nemira, în 1995. Prezenta ediție adaugă texte inedite, la care mă voi referi, în special.

Studiul monografic, se știe, a apărut prima dată în 1978, în italiană, la o editură din Assisi și a avut girul maestrului, după cum o arată scrisoarea acestuia către Culiianu, din 3 mai 1977. Lucrarea completa fericit o mulțime de alte abordări incomplete ale operei lui Eliade, umplând, în sfârșit, în mod sistematic, un gol în această privință. Culiianu pornește de la modelul „Papini” și de la idealul căutării pietrei filozofale, dar nu insistă prea mult pe contextul românesc al formării savantului de mai târziu. Decontextualizarea corespundea, după cum bine a remarcat S. Antohi, unui cult al unui Eliade unic, ineluctabil, desprins de orice influență, dar era și rezultatul unei precauții în ce privește percepția occidentală (axată pe specializarea îngustă) asupra ambițiilor faustice, universaliste ale „adolescentului miop”. Atitudinea discipolului avea să se schimbe, cu timpul. Dar Culiianu re-

cronica literară

liefează, în schimb, continuitatea între preocupările „românești” ale lui Eliade (caracterul irațional al folclorului ca instrument de cunoaștere, alchimia ca atitudine religioasă, nu științific-primitivă, perspectiva anistorică de tip „eterna reîntoarcere”) și cele de mai târziu, din perioada occidentală, precum și aspecte legate de schimburile eliadiene cu diferite alte abordări la modă (fenomenologia, structuralismul, psihanaliza). Analiza viziunii eliadiene asupra metodei în știința religiilor, asupra istorismului, morfologiei sacralului, definirii mitului, „hermeneuticii totale”, precum și revenirile mai târziu despre ideologia politică cu care maestrul său avusese contacte în tinerețe (puse sub titlul *Mircea Eliade necunoscutul*), aplicate pe unele opere literare, fac din monografia lui Culiianu un studiu de referință în panoplia abordărilor eliadologice de oricând.

Volumul de la Polirom aduce, după cum spuneam, două texte culianiene inedite. E vorba, mai întâi, de *Mircea Eliade între „burghez” și „antiburghez”*, în două variante, scrise între 1977-1978, ca o completare la monografie, dar care nu au mai apucat să apară în ediția italiană de la Assisi. Apoi, de interviu acordat de Eliade lui Culiianu, pe 18 mai 1975, cu ocazia primei șederi a tânărului savant în preajma maestrului său, la Chicago. Avem de-a face iarăși cu două variante, cu 11 întrebări trimise într-o formă mai extinsă, în prima fază, apoi mai reduse, la care Eliade a răspuns. Ambele inedite aduc o lumină nouă (chiar față de monografia propriu-zisă) nu atât asupra lui M. Eliade, cât asupra felului în care Culiianu l-a văzut și l-a înțeles, în anii când contactele lor erau strânse și îndeosebi când vârstnicul istoric al religiilor era obiect de discuție în cercurile intelectuale occidentale și nu numai.

Primul text se vrea o primă încercare a lui Culiianu de a discerne implicațiile ideologiei drepte în opera lui Eliade, ca răspuns la multele critici ce îi erau aduse și „încadrări” ale autorului *Noptii de sânziene* în spiritualismul

„de dreapta”. Bineînțeles, documentarea lui Culiianu în această privință era atunci destul de precară, după cum bine remarcă și S. Antohi, iar publicistica eliadiană din perioada interbelică îi era inaccesibilă. De asemenea, termenii de tip marxist căuțat un public occidental ce opera cu ei și care, astfel, ar fi înțeles mai bine apologia făcută maestrului.

După un scurt istoric al Legiunii Arhanghelului Mihail și al acțiunilor ei politice, Culiianu se întreabă ce a determinat adeziunea lui Eliade și a altor intelectuali ai vremii la gruparea lui C. Z. Codreanu. Una dintre cauze ar fi personalitatea „electrizantă” a avocatului Codreanu și mai ales modul în care îl eliminaseră autoritățile. „Prietenii lui Eliade sau deveni legionari (Mircea Vulcănescu), sau, din adversari notorii ai mișcării, devin, după uciderea lui Codreanu, simpatizanți ai ei (e cazul filozofului Constantin Noica). În ochii intelectualilor liberali, gravitatea pozițiilor ideologice ale lui Codreanu (naționalism și antisemitism) pălește în fața mijloacelor vădit ilegale cu care regimul burghez îl suprimase”. Personal, mă îndoiesc că spirite ca Vulcănescu sau Noica ar fi simpatizat cu excelese legionare doar pentru că jandarmii îl eliminaseră pe liderul dreptei, împușcându-l fără judecată, în pădurea de lângă Tâncăbești. Resorturile sunt tot ideologice și corespund, în mod sigur, unui orizont de așteptare al intelectualilor de atunci în ceea ce privește politica României. Problema opțiunilor politice ale generației interbelice a fost răsdiscuțată la noi, fără a se ajunge neapărat la un rezultat definitiv. Culiianu continuă: „...îată, probabil, misterul prin care generația intelectuală burgheză devine, în anii 1938-1939, *antiburgheză* (s.a.) Eliade, care în paginile recentului său jurnal se va complăce nu o dată în poziția de intelectual burghez, și-a avut - și asta e de netăgăduit - perioada sa de ostilitate față de machiavelismul politic al societății burgheze”. Dar și tânărul antropolog alunecă, până la urmă, de la ideea simplei fascinații pentru lider, ca impuls de simpatie pentru gruparea Gărzii de Fier, la ideologie. Tragedia eliadiană *Iphigenia*, jucată în anii '40 pe scenele bucureștene, ar fi o alegorie a ideii morții mascate: decât căsătoria „burgheză” cu Ahile, eroina preferă să moară, adică să se sacrifice în numele unei cauze, așa cum Codreanu preferase să se predea. În același spirit analizase Eliade și baladele *Miorița* și *Meșterul Manole*, același spirit transparent, afirmă Culiianu, și din lucrări ca *Salazar și revoluția în Portugalia*, *În curte la Dionis* ori *Les trois Grâces*. Direcția „ortodoxistă” a unui Nae Ionescu, N. Crainic, Radu Gyr sau Aron Cotruș par să confirme răspândirea teoriei sacrificiului și a morții mascate printre intelectualii vremii.

Garda de Fier, susține Culiianu în continuare, n-ar putea fi catalogată ferm ca fiind „de dreapta”, cel puțin până în 1938, tot din motive spirituale. „Până în 1938, deși anticomunistă, Legiunea nu e de dreapta, pentru că e împotriva exploatării și a nedreptății sociale și pentru că marea finanță nu izbuteste să și-o aservească, și nu e nici de stânga, pentru că, deși acceptă ideea de clase sociale, consideră că revoluția se poate realiza fără a dezlănțui ura între clase”. Nuanțările lui Culiianu sunt cel puțin discutabile, dar le putem înțelege în perspectiva unei apologii bine articulate a maestrului său. Generația acestuia a luat, așadar, din spiritul Legiunii doar ceea ce corespundea opțiunilor lor „spiritualiste”. Oricum, el se îndoiește că opțiunile personale ale lui Eliade, dacă ele ar fi cele ale „dreptei tradiționale” de tip Evola sau Guénon sau de tip Garda de Fier, i-ar putea prejudicia valoarea în sine a operelor sale științifice. Eliade ar fi încercat, însă, să sensibilizeze opinia publică „burgheză” cu privire la ideea de sacrificiu voluntar

printr-o anumită latură „mesianică” sau „orfică” a creației sale. De aceea, el e un „burghez-anti-burghez”, vrând să depășească taberele aflate în conflict; „vorbind de sacrificiu, nu o făcea ca legionar și nici înălțând elogiile celor puternici n-o făcea ca admirator al regimurilor totalitare...”

Elanul apologetic îl duce pe Culiianu, până la urmă, în aporie: Eliade e „burghez-antiburghez”, „coerent-incoerent”, „eficace-ineficace”. Chiar dacă nu a rezolvat problemele societății sale, măcar a căutat niște soluții, și le-a propus și le-a rămas consecvent. Sunt afirmații ce pot fi valide, până la un punct. Oricum, Culiianu nu a crezut niciodată că Eliade ar fi fost un legionar în adevăratul sens al cuvântului, vinovat de antisemitism, pronazism sau oricare altă culpă „de dreapta” ce i-ar fi fost aruncată în spate de detractorii săi.

Din interviu rețin atenția și întrebările discipolului, cu ținte precise și îndepărtate, dar și răspunsurile magistrului, substanțiale, în ciuda scurtimii lor. Neajunsul pentru cititorii de azi ar fi posibilitatea ca aceste răspunsuri să nu și fi păstrat actualitatea până la sfârșitul vieții lui Eliade, așa cum se poate ca apologia lui Culiianu și modul de a-l vedea pe cel ce a întruchipat modelul său intelectual să nu mai fi fost așa de encomiastic, cu trecerea timpului. Am spicuit doar câteva din răspunsuri.



A continuat Eliade „programul de tinerețe”, exprimat în celebrul articol din 1937, *Folclorul ca instrument de cunoaștere*, unde exprima ideea că tradițiile populare ascund experiențe reale și unei greu de explicat rațional? Autorul *Tratatului de istorie a religiilor* spune că da, numai că accentul s-a mutat „de pe valorizarea experiențelor paranormale despre care dă mărturie folklorul pe universul imaginar din care face parte”. Într-adevăr, s-ar putea spune că unitatea simbolurilor religioase, universalitatea sacralului constituie preocupările majore ale lui Eliade, mai ales după 1948, în paralel cu abordările lui Jung și G. Durand și în opoziție cu cele structuraliste. Într-imaginat își păstrează caracterul irațional, greu de descris în totalitate prin mijloace științifice și care scapă condiționărilor de vreun fel. Cel puțin așa răspunde Eliade în 1975, inclusiv la întrebarea despre utilizarea „teologică” a ideilor sale: „Când eu mă retrag cu toată existența mea ascunsă, onirică, cu toată viața mea imaginară, îmi capăt aici o identitate: am aici un tezaur care-mi asigură o relativă libertate față de zona conștientă care este (...) condiționată”. Se știe, de altfel, că savantul a fost unul din cam-

(continuare în pagina 22)

Cu toate că s-a născut în București - este adevărat, din părinți originari din Transilvania - Grete Tartler nu s-a dat în cei treizeci și cinci de ani - câți au trecut de la debutul ei literar - acelei pălăvrăgeli ușurate, proprie naturii bizantine a bucureșteanului neoaș. Dimpotrivă, fire retrasă, ea și-a contruit un solid limbaj poetic, în care rigoarea germanică se topește în profunzimea arabă. Ecouri din Bach sau Mozart vin să rotunjească poemele sale de o reflexivitate sceptică. Ea nu este o entuziastă și nici nu și-a propus să dezgolească realitatea și să ne-o redea în toată goliciunea ei. Toate aceste caracteristici se pot observa și în antologia, publicată anul trecut la Editura Cartea Românească, **Materia signata**, titlu ce reia volumul ei, publicat în 1992 tot la Cartea Românească. Numai că această antologie este construită pe o experiență a traducerii. Adică, poemele Gretei Tartler, unele mai vechi, altele inedite, sunt traduse fie în germană (de autoare), fie în limba engleză de un grup, cunoscut pentru preocuparea pe care o are față de lirica noastră contemporană. Și i-aș numi pe Fleur Adcock, Andreea Deletant, Adam Sorkin, Liliana Ursu și Blenda Walker. Totodată, antologia mai cuprinde traduceri autoare din Hölderlin (**Jumătatea vieții**),

Torța din mâna dreaptă a poetei



mariana criș

clepsidră. Grete Tartler își definește coordonatele de construcție ale poemelor. Această „trecere prin vămi“, acest amestec dintre realitate și irealitate se întâlnește în toate poemele antologate. S-ar putea spune că lumea „de aici“ are, în viziunea poetei, un corespondent în lumea „de dincolo“. Important este unde se va găsi poetul și care îi este menirea? De a aduce sensul ascuns al cuvintelor la suprafață sau, dimpotrivă, așa cum spunea Blaga, de a le mări misterul. Se pare că poeta se află undeva la mijlocul acestui dureros drum. Adică, nici nu vrea să le aducă la suprafață, să le dezgolească de sensuri, nici nu vrea să le mărească misterul. Grete Tartler nu face altceva decât să ne „atenționeze“ că, dincolo de imundul real, se află acel sămureu al misterului care ar trebui dezvăluit. „Numai cuvintele bolnave au nevoie de poet./ Cele care cad alături de sens./ conduse de cerul lor animal./ cele perfecte nici nu se văd/ ascunse/ sub umbrele viu colorate./ Admiți că naștem stoluri de umbre/ care ne înșoțesc peste tot precum câinii/ mușcându-ne uneori de picior -/ le transport în acest poem, dar unde./ când sunt atâtea corpuri/ care au nevoie de ajutor?// (Poemul de urgență).

Există o modernitate recognoscibilă în aceste poeme antologate. Ai impresia că poezia secolului trecut parcă s-a topit în poezia autoarei. Nu numai acum, dar și în volumele publicate de Grete Tartler în ani '80-'90, ai impresia că ecourile din Mallarme, Dylan Thomas, T.S. Eliot, Lautreamont se întâlnesc cu cele din vechile texte persane. Ai impresia că poeta le-a oferit doar linia de întâlnire, iar această linie naște o tensiune luminoasă. Nu se aude nici un vuiet, nici un urlat de spaimă sau de durere. Totul este învăluit într-un lirism cald, tulburător, strunit de *Fugile* lui Bach sau de *Flautul fermecat* al lui Mozart. Luciditatea, ce traversează ca un fir roșu aceste poeme, ordonează și dă coerență imaginilor. Chiar dacă se pornește de la decuparea faptului banal, cotidian, alunecarea spre un poetic, mai mult de factură expresionistă, se face lin, fără sincope. Avem de-a face cu un poem construit geometric, având laturile exacte, iar tensiunea născându-se din pulsațiile abia întrezărite ale Cuvântului. O anume semnificație a existenței ne-o dau finalurile poemelor. Grete Tartler spunându-ne că nimic nu este întâmplător și că totul este „scris“, undeva, acolo, unde, poate, numai gândul nostru ajunge. „Culegi tulpina de floarea-soarelui/ dintre traseele căii ferate:/ «după mii de kilometri te gândești la întoarcere»./ Fluviul galben prea încet curge -/ lutul lumii, cuvintele/ urmează linia dreaptă, ieșind din oraș./ Dacă vezi poezia ca un bătrân cefirist/ și mai crezi că nu s-a rostit/ ultimul cuvânt./ dacă fluieratul trenului îți e de ajuns/ (certitudinea: «eu răsun»)/ dacă mai crezi că-și vor scoate măștile/ să-ntâlnească în tine poetul/ și nu ți-e teamă că din miopic/ n-ai să vezi vreo traversă izbindu-te-n cap./ atunci urmează linia dreaptă./ ieșind din oraș“ (**Linia dreaptă**).

Însă dincolo de toate acestea, trebuie să remarcăm și muzicalitatea acestor poeme antologate. Știm că Grete Tartler a urmat Conservatorul din București, iar această experiență a căutat să o topească în poezie. De altminteri, și în traduceri ei, mai ales cele din lirica germană, găsim această caracteristică. Desfășurarea cuvântului în cadrul discursului ne aduce aminte de Bach, se pare unul dintre compozitorii preferați de poetă. „De rele ferindu-

mă, viețuiai/ într-o bibliotecă mai plină ca un depozit cu fructe. / Hoții intrau și furau stafide, migdale./ chiar și fructele putrezite./ iar eu nu scoteam un cuvânt, printre pânzele păianjen./ Dacă taci, îmi soptesti./ filozof vei rămâne, sau vierme.// (**Depozit de fructe**). Sigur, aici, avem de-a face și cu o privire asupra condiției intelectualului, ce adastă la o cultură solidă. Dar, cum lesne se poate vedea nu se întrevade nici o revoltă, ci mai degrabă o dureroasă împăcare cu starea de fapt.

Mirajul textului, și mai ales a reminiscențelor de factură orientală, este o altă caracteristică a poeziei autoarei. Ea se lasă senzual purtată de „simplificarea vocabularului“, tocmai pentru că este conștientă că limbajul frust este născător de semnificații. Logoreea este eliminată din start, iar umbrele cuvântului rostit în șoaptă îi sunt la îndemână. Cu ele construiește „achene zburătoare“, „desene pe covor“. În schimb între minunile lumii și cuvinte se nasc fulgerele. Este singurul loc în care lumina devine puternică, orbitoare. „Dacă există foame de minuni, înfulecă-le pe acestea./ cât încă n-au dispărut sub cicatrice de iarbă./ cât între ele și cuvinte se iscă un fulger“ - ne avertizează poeta.

cronica literară

Acest miraj al textului ne mai dezvăluie o altă caracteristică a poeziei Gretei Tartler. Legătura indescriptibilă dintre modernitate și lumea medievală. Fie că este vorba de Europa, fie că este vorba de Orient, poeta este un cunoscător avizat al acestor lumi. Transferurile de situații care au loc în multe dintre poeziile ei, ne trimite cu gândul la toposul lumii medievale, plin de alchimie și mister. „Taina cărții sigilate“ capătă o corporalitate care face ca această lume să alunece în modernitate. Acest du-te vino dintre lumea văzută și cea nevăzută crează un câmp de desfășurare al emoțiilor. Ele nu sunt „la vedere“, ci filtrate prin sîta deasă a maturității, acolo unde „foile cărții se zbat de o mare furtună“. Suntem în fața unui demers singular în poezia noastră contemporană. Pentru că Grete Tartler știe cum să amestece în creuzet sensibilitatea europeană cu cea orientală. Rezultatul? O pastă densă, în care cuvântul are rolul de a anula distanța dintre viață și moarte și de a reliefa combustia contrariilor. Între „corola de minuni a lumii“ și cotidian stă cuvântul, pe care poetul îl pândește. Dar nu numai poetul stă la pândă, ci și cuvintele „încă vii și flămânde“ îl pândesc pe poet. Această interdependență între poet și cuvânt se înscrie în enigma ce s-a țesut, cu secole în urmă, asupra existenței noastre. „Căci nu ești tu lectorul, ci parte-a enigmei“ - ne spune poeta în finalul poemului *Călătorie de seară*.

Rămăși înlăuntrul enigmei pe care Grete Tartler ne-a urzit-o prin poemele sale, nouă nu ne rămâne decât să ascultăm șoapta Șeherezadei și să pipăim cu sufletul acea melancolie mistuită în „torța din mâna dreaptă“, care e chiar mâna dreaptă a poetei.



Rainer Maria Rilke (*Cântec de dragoste*), W. H. Auden (*Musee des Beaux Arts*), Louis MacNeice (*Zăpadă*), Howard Nemerov (*Fiindcă ai întrebat despre linia dintre proză și poezie*), Seamus Heaney (*Hambarul*) și K. P. Kavafis (*Atâta cât poți*), în total șapte poeme, o parte dintre poemele traduse fiind publicate și în revista „Luceafărul“, la rubrica „Poezii în capodopere“ alese și traduse de poetă. Antologia mai este însoțită și de o postfață bilingvă (româno-germană), semnată de criticul Dan C. Mihăilescu, precum și de *Referințe critice*, tot bilingve (româno-germane). Avem, deci, de-a face cu un volum foarte bine întocmit, demn de a fi prezent la târguri internaționale de carte.

Încă din 1982, odată cu publicarea volumului *Scrisori de acreditare*, Grete Tartler a introdus în discursul său poetic, ce se caracteriza până atunci prin accente astrologice sau interpretări alegorice, un nou limbaj. Cel al prozei, al faptului divers, al cotidianului. Observăm că acest element de melange între proză și alchimia decantării poetice este prezent în poemele acestei antologii. În fapt, cu poemul din deschiderea antologiei, *Călător în*

Demers întru lumina memoriei

Buzoianul Dumitru Negoită a debutat editorial cu romanul autobiografic **Pași nevăzuți** (2002) la o editură din Râmnicu-Sărat. Iată-l, doi ani mai târziu, prezent din nou în rafturile librăriilor cu o scriere de aceeași factură, **Dincolo de lumină** (Editura Anastasia-Ina din orașul său natal).

Cartea se coagulează în jurul unui nucleu de natură etică și ea constituie un posibil răspuns la întrebarea stringentă dacă se poate, și pe ce căi, ieși din marasmul tranziției românești, care face corp comun cu anii de comunism feroce care au precedat-o? Protagonistul romanului, Duchid, care face alergie la minciuna politicianilor, pe cât de găunoși, pe atât de experți în manipularea mulțimilor dezorientate (Duzina), pare să întrezărească soluția problemei prin reactualizarea unui exemplu de țaran care a înfruntat toate vitregiile secolului al XX-lea, cu care a fost contemporan, Tănișteanul de la izvoarele Slănicului de Buzău, lemnar și dansator care, la venerabila vârstă de 90 de ani, era încă sufletul Brăului Perțarilor. Întâmplarea face ca neliniștitul Duchid, spirit justițiar în felul său, să fi ajuns între timp soț al uneia din numeroasele nepoate ale munteanului pe care istoria nu-l putuse înfrânge, cu toate relele pe care le-a antrenat cu ea, secretul longevității sale (a murit la 98 de ani) fiind munca onestă, aerul tare al munților, respectul față de natură, omenia, statomnicia, credința și

galaxia cărților

dragostea față de valorile etnice ale neamului și (inutului) amprentat de pecetea hrisovului lui Negru Vodă. Într-o vreme în care locuitorii satelor cad pradă cântecului sirenelor orașului atins de furia industrializării comuniste, bătrânul Perțean își face o casă pe un suhat luminat de mestecenii din preajmă.

Dezgroparea din uitarea galopantă a acestui destin care traduce în fapt un destin rousseauist nu-i deloc ușoară pentru protagonistul care are de-a face cu scepticismul prietenilor și cunoșcuților dezabuzați. Demersul său demonstrativ nu-i prea departe uneori de avaturile romanului de factură polițistă, cum ar fi drumul spre Brașov în căutarea unei ilustrate, ca și vizitarea rudelor răspândite pe toată Valea Slănicului. Datele sunt parcimonioase și ele se cer coroborate cu mîgală, dar prozatorul nu pe drama creației pune accentul, ci e, mai degrabă, revoltat împotriva ingratitudinii timpului care nu iartă și care își cernă cu nonșalanță colbul pe lumina faptelor simple ce și-ar avea tot dreptul la nemurire pilduitoare, revoltă zămisliitoare de tensiune poematică: „A plecat și-a luat cu el multe din amintirile de demult. Tatăl lui, trăitor în vremea lui Moș Ion Roată. Și el, cu destui copii, i-a lăsat vrednicia și omenia. Dar și duritatea. Fără de care n-ar fi avut puterea de-a sta printre păduri. Din amintirile sale a lăsat ici colo câte ceva. Dar ce-a clădit, cât a clădit, unde a clădit, cum a clădit, cum s-a pricopsit cu înțelepciunea asta... Ori cea de dansator. A fost sănătos și la vârstă de nonagenar. La toate astea, adăugirile altora ar face bine. Luat ca pildă. Lupta celor de astăzi cu boala, cu facturile, cu obstrucțiile celor din jur. Prin voință, cu gândul că înaintașii au muncit, au biruit ignorând nevoile și neca-

zurile. Cum?” (p.80-81).

Serisă alert și bătând uneori spre reportaj mai mult decât spre beletristică, aceasta a doua carte a lui Dumitru Negoită se citește cu plăcere și reușește să ne facă să ne punem probleme capitale despre rostul trecerii noastre pe pământ fără a-i face umbră în zadar, dacă ne lășăm manevrați de cei care, chipurile, gândesc în locul nostru și se dau de ceasul morții voindu-ne, vezi Doamne, tot binele din lume.

Bântuită de neliniști

La Editura Augusta (Timișoara, 2004), suceveanca întru totul anglofilă Carmen Veronica Steiciuc publică **Poeme de religii diferite**. Poeta a debutat editorial în 1995 cu placheta **Culoarea neprevăzută a orei** și deține peste 30 de premii naționale și internaționale de poezie.

A doua plachetă a sa conține patruzeci de poeme în care frapează demersul liric înverșunat de limpezire/ conturare/ delimitare/ relevare a datului dumnezeiesc din omul privit printr-un ochean întors de către propriile lui vise, din viitor către trecutul mitic, dinspre materia efemeră și cameleonică spre logosul de-a pururi autoregenerator. Pe poetă o fascinează și o înspăimântă în același timp spectacolul spiritului tînjind după o libertate absolută, dorind mereu altceva, însă sfidându-și concomitent propriile-i tropisme. Prea multul suflet e trăit în paralel pe mai multe paliere temporale și geografice, în real și în imaginar, în viață și în moarte, transpersând regnurile și unificându-le, întărătând contrariile și împacându-le, spațializând vârstele și simultaneizându-le.

Într-un poem ca **ușile** e înălțat un imn neliniștii creatoare, neastâmpărului iscător de primejdie și de frondă întru progres și cunoaștere, fără să facă fatalmente abstracție de limitele acestui demers.

Dragostea e trăită ca un miracol singular și irepetabil, ca un ritual al perpetuării purității în care afluiască deopotrivă chemări ancestrale păgâne și creștine, terestre și celeste, dionisiace și apolinice, între tentația păcatului și respectarea celei dintâi, poate singura, interdicții edenice: „eram frumoși în liniștea aceea nelocuită ne/ priveam pe furiș umbrele noastre prelungi și albe se/ cuibăreau în floarea de lotus sublimul ingenunchea/ în iluminarea aceea perfectă inimile noastre redeveneau/ adevărul inițial imaculat și unic// era momentul când îngerii se întorceau în parnas ne/ aduceau mirodennii ne îmbrățișau mai târziu/ ne primeam aripile harfele începeau o nouă melodie/ miracolul ne punea cununi pe creștet fireșcul/ nu mai exista de mult“ (**imaculat și unic**).

Poeta crede într-o iubire care își supraviețuiește sieși prin însuși faptul că a cunoscut pretutindenzarea divină în clipa când a însemnat totul din tot (vezi **departe de lume**). Ca formă de cunoaștere, dragostea își stipulează și clauza magică a puținței schimbării sensului de curgere a timpului, ca în acel film întors de care vorbea Marcel Mihalaș în tulburătorul său poem **Întoarcerea soldaților**. Poeta aderă la ipoteza, mult îndrăgită și de Eminescu, a realității ca proiecție a visului, traseul parcurs invers rămînd cu scufundarea în in-creatul deschis tuturor virtualităților purificatoare și atomântuitoare. Sebastian, șarpele gigantic locuind „în subsolul temerilor“ poetei are și harul lucid al retractării iluziilor: „realitatea pe care o descrii/ nici măcar n-a fost visată încă mi-a spus/ apoi bruce a părăsit tabla de șah// din acel moment nimeni n-a mai știut

nimic despre noi/ mîna a înapoiat sărutul buzelor fierbinți/ tangoul nu s-a terminat niciodată“ (**sebastian**). Oglinda e toposul candorii în care poeta se întoarce spre a se identifica ireversibil cu iluzia paradusului niciodată pierdut definitiv și din care ne trimite semne atestînd actul creator prin care omul își justifică perindarea prin univers: „târziu/ siluete tandre în scoici uriașe/ regăseau lungi poeme îmbrăcate în nuferi/ undeva pe țărmurile Atlantidei/ grațioși pescăruși păseau printre alge“ (**undeva pe țărmurile Atlantidei**). Vizualizarea transcendenței e de toată splendoarea: „Îngerul își scutură aripile și ninge diamantin“ (**de niciunde**). În oglinzile toamnei, la capătul curcubeului, ca și în memoria crenitului, unde se ajunge întru potențarea unui nou elan vital, are loc iluminarea, respectiv reactivarea șansei revoluționării discursului poetic neîncorsetat de nici o dogmă sau prejudecată consfințită de tradiție (vezi **poeme de religii diferite**).

Coborârea în și prin timp, spre civilizații apuse sau doar bătuite, e o victorie împotriva curgerii iminente a timpului neiertător. Cantonarea în încremenire, în non-conflictualitatea ființei, nu e însă un ideal. Extincția nu e nici ea concepută ca veșnic repaos, ca neant absolut, ci ca o altă devenire, ca un alt început întru desăvârșire spirituală și înveșnicire a iubirii (vezi **liniștea dinaintea plecării**).

Carmen Veronica Steiciuc e o poetă bântuită de neliniști cosmice și metafizice, o poetă căreia, spre deosebire de mulți alții, îi reușește reluarea pe cont propriu a aventurii poetice a lumii. Ea are revelații de mag călător în stele, de unde și fericita, în sens liric, combustie epifanică aureolându-i îndumnezeitor poemele și energizându-i-le în sensul pozitiv al cuvântului însetat de repere existențiale și de stabilire a unor legături tainice cu alte entități spirituale (vezi **lumina învierii, vise cu crini și magnolii, channeling**).

Numele acestei poete este unul pe care poezia românească de astăzi poate conta.



Ion Poșioru

1) **Constanța, Constantza** (Gérard Augustin), Editura EX PONTO



2) **Nefertiti & Borges** (George Anca), Editura IFLA 2004

Am evocat în numărul precedent situația lui Geo Dumitrescu, un poet de care se leagă încercarea mea de debuta în 1969, dar și o veche admirație pentru poetul nonconformist, chiar frondeur, pe care-l pusese în lumină **Libertatea de a trage cu pușca**. Am spus: *situația*, nu atât opera, o chestiune ce trebuie subliniată, pentru că el era și pe atunci, rămânând întotdeauna, un tip relaționist, un om al legăturilor în cadrul breslei, membru al redacțiilor sau îndeplinind și căutând numeroase roluri de contact. Ultima noastră întâlnire proiectată n-a mai avut loc, din motivul tragic știut, eu bucurându-mă doar de una la care i-am înmănat **Semne și repere** (1971), cartea mea despre care am crezut că-l va interesa cel mai mult... Dar, fatalitate! și aici s-a opus întrucâtva Destinul, pentru că exemplarul lui dăruit era unul defect, rămas fără știrea mea în subsolul unei biblioteci pe care o desfăceam atunci.

(La unica noastră întâlnire mi-a corectat unele erori de informație despre sine și eu le-am reținut, dar, adaug acum una: faptul că după ce am primit un răspuns foarte favorabil la Poșta Redacției și m-am prezentat la „România literară“, fără a-l putea găsi pe redactorul-șef și asta s-a datorat nu faptului că el fusese eliminat de impetuosul N.

opinii

Breban, ci conflictelor cu imposibilul S. Damian, care îi recomanda și impunea publicarea unor fetișcane-poete cu care Geo nu era de acord, conflictul permanent dintre ei ducându-l pe acesta la exasperare. Povestirea mea **Vocea Stăpânului**, n-a apărut în revistă, dar aceasta m-a publicat în lunile și anii următori din ce în ce mai frecvent, ceea ce se cheamă că am înregistrat totuși un succes.)

Geo Dumitrescu formează un triptic cu Constant Tonegaru și cu Ion Caraion, destinul lor în noul regim, foarte diferit, rebuie să-l facă pe istoriograf nu să-i separe, ci doar să le distingă specificul. Față de ei, Alexandru Vona, de care pomenisem inițial, și care a sfârșit și el recent, pare un om și un scriitor al altei lumi; nici nu cred că i-a cunoscut pe primii doi, iar cu autorul lui **Panopticum** (1943) a avut un simplu contact, ca om de redacție, așa cum apărea el multora în prea fericirii și dramaticei ani 1944-1947. Și pe Vona l-am cunoscut după Eliberare, deși într-un fel l-am văzut în 1947, fără a ști cine e. Cazul lui fiind într-altminteri interesant, îmi îngădui să vin cu o serie de precizări care țin de relațiile noastre personale, stabilite abia după revenirea sa în țară și

Umbre scoase la lumină (II)



alexandru george

revelarea romanului său **Ferestre zidite**, o carte care ar fi trebuit să fie una capitală în ecuația mea artistică, dacă aș fi cunoscut-o la vreme. Dar, nu a fost să fie... căci impunerea din ce în ce mai agresivă a comunismului la noi în țară a făcut ca întreaga familie a scriitorului să plece, salvându-se, cu perspectiva de a ajunge în America de Sud, dar rămânând în fapt la Paris, unde cei doi frați, Albert și Jean Samuel, vor sfârși foarte recent.

În februarie sau martie 1947 m-am dus la sediul Editurii Fundațiilor Regale (unde mai târziu se va instala ESPLA) în căutarea unor prețioase apariții, cele două **Caiete de poezie**, cântecul de lebedă al lirismului de atunci, în care și Al. Vona avea niște versuri, dar și Jordan Chimet sau C. (Dan) Deșliu, alături de atâtea alte speranțe. Publicația apărea sub egida Fundațiilor, deci a lui Al. Rosetti, dar redactor era Ion Caraion, pe care aveam să-l văd pentru prima oară abia peste un sfert de veac.

Am vrut să cumpăr **Caietele...**, dar editura nu avea exemplare disponibile și cineva m-a îndrumat spre domnul Ovidiu Constantinescu, aflat în marele hol, de vorbă cu un bărbat ceva mai înalt, foarte elegant, așa cum nu prea vedeai în mediile acelea în anii de după război.

Nici el nu m-a putut ajuta, așa că m-am întors acasă, cele două **Caiete...** devenindu-mi accesibile câțiva ani mai târziu grație prietenului M. Ivănescu, la care voi descoperi într-un tablou de grup, al absolvenților Liceului „Spiru Haret“ 1940, pe Al. Vona întezărit de mine sub forma celui aflat în preajma lui Ovidiu Constantinescu la Fundații. Numele i-l reținusem iscălin și niște notițe în „Revista Fundațiilor“, pe care le-a reeditat Marta Petreu - cred -, mai puțin una, în care tânărul ironiza ușor westernurile, adică genul de filme ce mie mi-au rămas până acum la inimă mai mult decât realizările de „artă“. Dar mai ales aveam să citesc în „Agora“ (a aceluiași I. Carion) necrologul închinat de Vona lui Emil Ivănescu, text extraordinar și emblematic, pe care eu îl numeam între prieteni „ultima pagină a literaturii române“, deoarece a apărut la sfârșitul anului fatidic 1947.

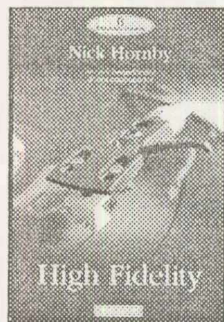
Numai lucruri vagi am aflat (și tot prin M. Ivănescu) despre scriitorul care ne părăsise, expatriindu-se și pe care avea să mi-l reveleze în întreaga-i anvergură roma-

nul său publicat în românește în 1992.. M-am grăbit să scriu despre el (probabil datorită cunoscutelor mele porniri de „demolator“ pe care mi le atribuie toți nerozii), i-am mai făcut o prezentare la Radio, cred că și una la o discuție interurbană în care omul de la Paris a răspuns unui interviu, dar efectiv nu l-am cunoscut personal decât la Neptun, la prima sa descindere de după apariția romanului care, spre cinstea criticii românești, s-a bucurat de o entuziasmată primire, dacă exceptăm tăcerea unor honzi ai criticii, care nu s-au desprins din tiparele de gândire ale epocii comuniste.

Romanul său a rămas necunoscut, deși s-a aflat în păstrarea lui Ovidiu Constantinescu; în 1972 Vona a revenit pentru scurtă vreme la București și și-a luat textul sau o copie, încercând a-l face cunoscut în Occident. (În convorbirile cu Marta Petreu reiese că ar fi fost foarte bine primit în cercurile emigrației, mic mi-a vorbit totuși de un eșec la Cenaclul Mămăligă, în tot cazul, prima versiune tradusă în franceză nu și-a găsit editor.) Eu înclin să-l învinovățesc pe Ovidiu Constantinescu de această gravă întârziere în spațiul românesc: în 1972 cartea și-ar fi găsit ușor editor în țară, autorul fiind un apolitic notoriu, nu un transfug, cu cetățean străin care plecase cu forme legale și căruia regimul chiar îi încuraja pe atunci apropierea, ca să nu zic reintegrarea.

Nu l-am cunoscut decât vag pe prietenul bucureștean al lui Al. Vona; îl întâlneam însă frecvent pe la „Viața Românească“, unde el deținea o „cronică dramatică“ foarte puțin apreciată de redacție. Literatura lui îl deținea în continuitatea celei „interbelice“, mi se părea doar stimabilă, cum era și omul, un tip civilizată, de modă veche. M-am izbit de rezerva de care eu știu că mă lovesc din partea homosexualilor, așa că promisiuni de întâlniri la el acasă sau în altă parte tot repetate și amânate au rămas nefinalizate.

Sunt convins că după vreo câteva am fi ajuns și la amicul de la Paris și am prezumția să afirm că soarta acestuia de romancier în limba română s-ar fi schimbat încă de atunci.



1) **High Fidelity**
(Nick Hornby),
Editura Polirom



2) **Straniul caz al doctorului Jekyll și al domnului Hyde**
(Robert Louis Stevenson),
Editura Minerva



3) **Necuratul din Colga**
(George Arion),
Editura Fundației „Premiile Flacăra“

Blazon

Nu i se potrivește domnului Ion
e o haină a altuia
el s-a născut nu ca să moară...
Primul din codru este copacul cel desfrunzit
de la care învățăm cântecul ploii uscate
Ce va fi nu va fi încă. Se poate?
Blazonul să rămână mereu neschimbat
să traversăm la nesfârșit fluviul
Către unde?

Atunci

De acum vom fi doar mirosul
de bucurie. Trimis de Trimișii aceia
de pe vremea lui Alexandros în partea
neluminată a viețuirii

Și n-o să fie foarte ușor
să mai rămânem o clipă
și nici foarte vesel
să umilim urma pasului drept

Ei nu ne cunosc... Ieșivor de ar fi
n-a murit nu s-a născut pe aici
n-a visat aplecat peste geamul din tindă
privind o lume - nelume. Atunci?

Trezire

Doar tatăl meu s-a trezit
ca să înțeleagă acest mers de țărână
și ca să moară din nou lângă urmele
de apă uscată. Dar n-a murit

E un vis cum n-a fost
e o carte doar pe covor. Și covorul
e mai colorat ... Dar nu ține locul
de miros... Cândva aici mai miroseau încheiturile
câmpului / barba lui Ion...

Acum se vor vinde cărțile de noroc!
O searbădă sevă a dumeririi
Doar tatăl meu s-a trezit
printre șoapte! Doar el n-a murit.

Culoare

Ce destin? Care destin? Poți firește
să numeri știrile false. Să le notezi
pe coperta aceasta plictisită de prea multă
culoare. Geamantanul îl am de recrut



ioan țepelea

E din lemn și lemnul e vopsit galben
de tata... Ce destin! Flacăra
de lumânare ce ne domină buza cea stângă
pâlpâie încontinuu. Pâlpâie seara
de prea multă culoare

Medium

Unde aș putea să pricep mai ușor
colbul acestei zile încărcat cu albine
Spre nicăieri și niciunde
să mă împingă păcatul. Atingerea
fapta și plânsul în hohote. Mulsul
picant al afâtor porunci. Metrul cub
măsurat.. dintr-o „operă“!

Dimineața e seară și astăzi e zi. E duminică
N-ați priceput Domnilor?

Țlămând

Nu mă cheamă nicicum și oricum
n-aș înțelege de ce Ion vorbiți voi
Mi s-a schimbat șina la tren
dreapta e stânga și stânga e dreapta
Asta ca să pricepeți mai bine
cum bate lumina la noi cum
Hölderlin ne-a deschis sau închis poarta în nas!

Țără prieteni

Viața aceasta-i prea scurtă. N-o poți
împărți cu ortacii și nici cu prietenii
Freud ne-a zis câte ne-a zis
Care-i problema? Era de fapt o chestiune
ce nu face parte din viață!
Din viața noastră sexuală
desigur...

Literații ieșeni din generațiile mai vechi respectau o tradiție romantică pe care am mai prins-o și eu, la finele anilor '60. Când la întâlnirile lor, stropite din belșug cu vin, suna miezul nopții, era citită poezia lui Pușkin, *La șalul cel negru*, în traducerea lui Costache Negruzzi. Am ascultat-o, emoționat, în lectură ușor tremolată a bătrânului George Lesnea, relievă vie a Iașilor interbelici...

M-am întâlnit nu o dată în viață cu o falsă, măcar din punctul de vedere al subsemnatului, autoritate, pe care prefer a o denumi autoritarism. E o tendință de afirmare apăsată (cu inflexiuni exclusiviste, imperative) a unor opinii pe o temelie nu foarte convingătoare, care se dorește însă o rampă de lansare a personalității prezumțioase. Nu reflectez aici la demagogi, la impostorii inveterați, ci la câțiva intelectuali de anvergură, cu un loc în planul culturii noastre actuale ce nu le-ar putea fi refuzat. Creditabili în destule privințe, neîndoiește merituoși în ansamblu, dar... vulnerabili în rolul de *maîtres à penser*, pe care au dorit/doresc a-l juca. Ceva nu se leagă în ființa lor publică, răsfrângând o inconsecvență cu ei înșiși, o incongruență interioară ce-i împiedică în bună măsură a dobândi prestigiul absolut urmărit. Unul a fost Al. Piru. De unde inițial l-am stimat ca pe un critic ce mergea pe urmele lui G. Călinescu

memorii

(călca a G. Călinescu!), într-o perioadă de cumplită indigență culturală și de compromis grosier, mi-am dat seama că, fără a poseda facultățile creatoare ale Divinului, a moștenit (și a dezvoltat!) cusururile aceluia. Polta de oficializare l-a dus, după o serie de temenele în fața regimului comunist, până la poziția de senator FSN și de director al unui oficios al acestui partid. Manifesta o pedanterie crescândă a unor idei preluate fără aerul de imaginație ce le-ar asigura dezvoltarea și o onomie acră, presărată cu malițiozități nu o dată decepționante. O rigidizare fizică, mișcările ca de manechin însoțind înaintarea în vârstă, îi divulgau o rigidizare morală. Nu mai puțin dezamăgitor ni s-a înfățișat Adrian Marino, altminteri un cărturar impresionant, un benedictin fără precedent la noi al „ideilor literare”, cu nesfârșitele sale peripluri în Occident (dar numai până în 1989!), despre care Dumitru Popescu-Dumnezeu afirmă, într-una din scrierile sale memorialistice că, „om de onoare” fiind, îi prezenta totdeauna raportul când se întorcea acasă. Atât Piru, cât și Marino (cel de-al doilea declara că se va delimita de „conjuncturalismul” celui dintâi, dar după știința noastră n-a făcut-o niciodată!) m-au surprins dezagreabil printr-o „conversație” monologică ce n-ar fi suferit nici o replică, nici o relativizare, blocându-l pur și simplu pe interlocutor. Ceva cazon plutea în rostirea lor, în care generalitatea oarecum la îndemână se gonfla până la semnificația unui fetiș, în care anecdota sau informația colaterală, dubioasă, erau menite a soluționa definitiv o chestiune. S-ar zice că o teamă subiacentă de o eventuală contradicție le inspira un ton peremptoriu ce descuraja din capul locului dezbateră, pluralismul opiniilor. Și cum am putea trece cu vederea opacitatea ambilor la poezie, lipsa de organ pentru suflet, alergia la transcendență, insuficiență structurală, devenită *hélas*, sub

Fișele unui memorialist



gheorghe grigurcu

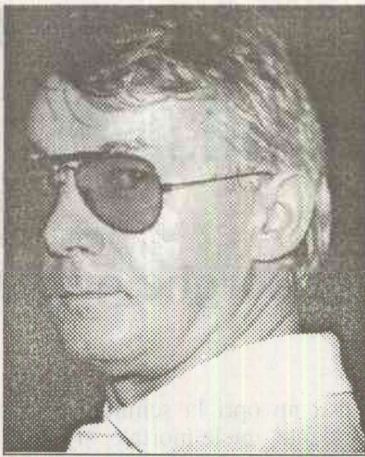
condeiul domnului Marino, imbold polemic? Mai complex e autoritarismul lui Gabriel Liiceanu. Destule din punctele discursului domniei sale nu o dată, să recunoaștem, substanțial și strălucitor, pot cuceri conștiința cititorului de bună credință, fapt ce amplifică însă efectul unor derapaje cu atât mai supărătoare cu cât sunt, în optica celui neprevenit, imprevedibile. Momentele de colaboraționism ale lui Noica sunt negate de domnia sa cu o înverșunare agresivă, față de cel ce cutează a le menționa, de hăitaș ce nu se mai poate opri din urmărirea crâncenă a victimei. **Memorialul durerii**, mai mult decât onorabilul serial al doamnei Lucia Hossu-Longin, e calificat fără clipire drept o „Cântare a României” pe dos! Iar între Paul Goma și, să zicem, Andrei Pleșu, preferința elitistului se îndreaptă către disidentul renegat, în timp ce incomodului, temerarului Goma i se face dificultăți. Să fie la mijloc grațitudinea pentru cel ce i-a pus în brațe domnului Liiceanu Editura Politică? Foarte cu puțință, cu specificarea însă că filosoful-editor are de ales nu între adevăr și Platon, ci între adevăr și... Pleșu. *De facto*, ființa apodictică a lui Gabriel Liiceanu pare a năzui să fie un nou Noica, cu toate că îi lipsește în vederea acestui rol seninătatea filosofică a magistrului de la Păltiniș. Pe când Noica găsea o cumpănă, totuși, între absolut și contingent, urmașul său se cufundă cu imprudență și cu o joasă pasionalitate pamfletară în turbioanele contingentului, se lasă frecvent absorbit de ele. În timp ce Noica purta o liniște socratică, Liiceanu exhibă un balcanism irepresibil, văzând și simțind enorm, exprimându-se monstruos (un arheu al poporului român, un Kierkegaard băstinaș etc., „fără a uita sintagmele injurioase de care nu șovăie a face uz)... Poate că în tristele cazuri autoritarismul emană dintr-un complex al slăbiciunii ce poștește a se transmuta într-unul al forței excedentare, din fibra unei slăbiciuni ce se perecepe pe sine, fie și în chip obscur, în acea zonă în care aparența autorității nu-și găsește o satisfăcătoare acoperire în esența ființei...

„«Săru'mâna, Mutu!»... Mă încearcă o ușoară senzație de vomă citind aceste cuvinte pictate cu litere cât libărcile în capul unui ziar de sport. Nu mai am putere să citesc osanalele de prin alte gazete. Adică Mutu e un soi de papă sau de sfânt, un medic care ți-a vindecat copilul, un erou salvator al patriei, o Ecaterina Teodoroiu a fotbalului. Dar de ce să-i pupăm mâna, și nu piciorul, căci cu ăla a dat golul, învingând falanga lui Alexandru Macedon, potrivit gânditorului Cornel Dinu... E uluitoare setea unei bune părți din acest popor de a se prosterna în fața mitocanilor. Cu câteva zile înainte de meciul cu Macedonia, venind cu BMW-ul din una din escapadele lui nocturne, Mutu este fluierat de polițiști și pus să tragă pe dreapta. Refuză să oprească și, când este silit s-o facă, refuză să prezinte actele la control. El reface astfel un scenariu obișnuit înainte de '89: deceniile comuniste au împământinit în România ca semn sigur al statutului de vedetă posibilitatea de a da cu tifla oamenilor legii. A circula nestingherit beat la volan, a vâjâi cu mult peste viteza

legală și a nu opri la semnul milițienilor, a face accidente, unele mortale, și a fi șos prin dos de vreun ștab, asta însemna că ești cineva. Ce satisfacție lăuntrică, ce senzație de împlinire a celor mai nobile aspirații ale sale trebuie să fi încercat Mutu când s-a răstit la polițiști: «Eu sunt Mutu, bă, boilor! Îmi cereți mie actele?!». Și fiindcă s-a întâmplat ca acești polițiști să nu mai fie milițieni, să-și respecte propria uniformă și să-i suspende permisul de conducere, marele om a mai catadicsit să declare: «- Ei și? Ca să conduc Naționala n-am nevoie de permis de conducere». Nu știu de ce n-a încheiat citându-l pe colegul său Chivu, alt erou național: «Era bine pe vremea lui Ceaușescu.»» (Cristian Tudor Popescu, „Adevărul”, 2004).

„Prima Convenție Națională a Leneșilor din Italia a avut loc duminică, într-o stațiune montană, organizatorii propunând leneveala ca metodă alternativă de eliminare a stresului. Organizatorii au declarat că speră ca noțiunea de lene să fie reevaluată. Potrivit unuia dintre ei, scriitorul și actorul Gianni Fantoni, lenea nu este un viciu, ci un semn de inteligență, pentru că leneșii găsesc modalități inteligente de a obține aceleași rezultate cu mai puțin efort. Fantoni mai spune că lenea este elixirul longevității într-o lume dominată de termene limită. Leneșii italieni s-au adunat în Champoluc, lângă frontiera cu Elveția. Manifestarea a cuprins o expoziție pe tema lenei de-a lungul timpului. Printre exponate s-au aflat obiecte destinate să reducă efortul la minim: un costum bărbătesc cu pantofi și ciorapi încorporați, o invenție de făcut bulgări de zăpadă și, aproape un simbol, hamacul. Participanților li s-a promis că seminarul va dura doar o jumătate de oră și va fi urmat de o lungă siestă, cu caracter obligatoriu. Organizatorii au prezentat și cele zece reguli de aur pentru evitarea efortului, printre care: lasă-i întotdeauna pe ceilalți să facă prima mișcare, jine minte că efortul este făcut pentru alți oameni și nu te oferi niciodată să faci ceva” („Adevărul”, 2004).

George Dumitru, poet, de profesie inginer constructor, venit de curând din București pentru a domicilia ca pensionar în Amarul Târg, tip de meridional ager, elastic, cultivat, cu care mă întâlnesc în plimbările mele matinale cu câinii. Îmi vorbește cu competență de specialist despre metehnele Bucureștilor. Pe lângă cele aproape patru sute de clădiri ce se vor prăbuși aproape cu siguranță la proximitatea seism puternic, capitala e blagoslovită cu o canalizare mizerabilă, veche de aproximativ un secol. Așa se explică extinsele inundații produse cu câteva zile în urmă (septembrie 2003). Arhitecților le era frică să-i spună lui Ceaușescu că e necesară o canalizare nouă, deoarece acesta putea să le replice: „De ce nu v-ați gândit mai de mult?” și să-i dea afară din serviciu...



ion crețu

Puțin înainte de ora 8, într-o dimineață umedă de noiembrie, la începutul anilor '90, conform unui orar observat cu strictete, Dr. Patrick urcă în mașina lui Taurus aqua și se îndreaptă fără grabă spre Oglothorpe College, în Sommerset - un orașel somnolent din inima statului Georgia - Georgia SUA! - unde preda literatură comparată.

Patrick, Michael Patrick pentru a fi mai preciși, era versiunea anglicizată a numelui Mihai Patrîchi, variantă adoptată de acesta cu vreo douăzeci de ani înainte, când, după ce se îmbătase criță în fiecare zi, vreme de o săptămână, hotărâse să rămână definitiv în America. Primise o bursă de doctorat la University of Georgia și viața lui, la nici doi

cerneală proaspătă

ani de la sosirea în țara tuturor posibilităților, căpătase un nou sens, ceea ce justifica orice nebunie, inclusiv să nu-și mai vadă părinții o bună bucată de vreme, poate niciodată. Nebunie fiindcă, lucru știut, refuzând să se întoarcă în România la sfârșitul studiilor, își pierdea pentru foarte mulți ani dreptul de a mai vedea țara, poate pentru totdeauna.

Dr. Patrick - o rubedenie îndepărtată, în plan strict literar, a lui Pnin, personajul lui Nabokov - era un bărbat mai degrabă scund și rotofei. Părul, lung și ușor cărunt la tâmplă, îi acoperea urechile, contopindu-se la un moment dat cu barba tunsă îngrijit. Avea acel aer sofisticat, un fel de *make up* intelectual, care-l trăda imediat oricui în același *business* ca fiind unul de-al lor și-i ținea la un oarecare respect pe ceilalți. Purta, de regulă, costum, cravată - cu design vesel, futuristic - și pantofi Florsheim cu talpă groasă. Figura lui comunica acel gen de prosperitate tipică majorității americanilor de vârstă a doua aparținând castei universitare, ceea ce te făcea să crezi, dacă nu-l cunoașteai, că totul îi mergea din plin. Manierele lui europenești, ușor efeminate din punctul de vedere al americanilor - la care femeile de peste ocean sunt atât de sensibile -, împreună cu accentul străin - pe care provincialele îl asociază cu țări îndepărtate, aventură și iubiri nebune - i-au creat o bună reputație printre firile mai romantice.

America îl primise pe Dr. Patrîchi cu brațele deschise și-i oferise tot ceea ce-și dorise din totdeauna: o casă frumoasă, o soție atrăgătoare și iubitoare, un post bun și toată libertatea din lume, pe scurt, tot ceea ce

regimul comunist îi refuzase.

Mihai se căsătorise cu o americană, Barbara, mânca americaneste, respira americaneste - adoptase chiar un nume americanesc pentru a se integra mai ușor în pasta umană locală. Să precizăm, totuși, că în ciuda trudei depuse și a risipei de imaginație puse în joc, nu reușise să devină american.

Pe când era student la Cluj, Mihai și colegii de la secția engleză nu se străduiau doar să învețe la perfecție limba lui Shakespeare; ei nu precupețeau nici un efort ca să dovedească prin toate cele că sunt chiar englezi. Nici un truc nu era neglijat pentru a arăta celor din jur cine erau ei. Un coleg de grupă mergea până acolo cu simularea încât, când lua masa la "Conti", pretindea să i se pună pe masă steagul britanic. Dr. Patrick a sângerat abundant odată, la Londra, când a fost felicitat pentru calitatea limbii pe care o vorbea. Găsisse complimentul pur și simplu descurajant. Era, a simțit el, un fel de a i se spune: "Sir, degeaba, nu reușiți să ne păcăliți! Poate sunteți un bun imitator, dar noi putem spune imediat că nu sunteți unul de-al nostru!"

Lui Mihai îi trebui ceva timp ca să-și dea seama că nu devii american - sau, mă rog, orice altă nație - numai prin alegere. Te-ai născut american, așa cum te naști român, și cu asta basta. Dar, una peste alta, era un om mulțumit. Cel puțin, ar fi avut suficiente motive să fie, s-ar spune, în ciuda permanenței lui melancolii - melancolie pe care, probabil, a încercat-o Adam înainte de a fi izgonit din rai, și a nostalgiei lui adânc înrădăcinate în suflet - cu care a trăit Adam după aceea.

Acest drum de treizeci de minute până la Oglothorpe College era, în limbajul academic al lui Mihai Patrîchi, alias Dr. Patrick, "prima călătorie" a zilei. Următorul drum, înapoi spre casă, la numărul 17, Azalea Drive, la fel de lipsit de peripeții ca și primul, începea la ora 18. O zi obișnuită din programul lui, spusese el odată, cu un zâmbet fin, era comprimată între aceste două drumuri, indiferent de anotimp, condițiile meteo sau situația internațională. Ele erau sistola și diastola, inspirația și respirația, cele două mișcări esențiale ale trecerii lui, altfel discrete, prin lume; constituiau, în propriile cuvinte, cele două coperti ale unei cărți.

Mihai Patrîchi își petrecuse cea mai mare parte a celor patruzeci și șapte de ani ai săi printre cărți, fie citindu-le, fie scriindu-le (dar mai ales citindu-le), astfel încât este ușor de înțeles că pentru el chintesența oricărei comparații era cartea. El mai afirmase odată, într-unul din desele lui momente meditative, că cele două coperti ale vieții sunt nașterea și moartea. Desigur, o carte cu mai multe rânduri de coperti nu prea are cine știe ce sens, dar Dr. Patrick nu era deranjat de incongruență și paradox când jongla cu metaforele; făcea, nu-i așa, parte din regula

Călătorul

jocului. Între aceste porturi, nașterea și moartea, omul este un călător: *L'homme ivre d'une ombre qui passe...* cita el cu o voce intenționat profundă, à la Jean Gabin, din Baudelaire, poetul lui preferat, pentru a conferi mai mult lustru cogitației sale.

Dacă Dr. Patrick nu făcea apel la Holy Grail este pentru că, după părerea lui, omul modern nu este altceva decât un Ulise (joycean) patetic a cărui existență s-a cufundat într-o batjocură permanentă. Omul secolului 20 nu mai este capabil de *quest*, fiindcă a pierdut sentimentul absolutului și sensul divin al tragediei. În absența acestor doi poli, tot ce poate să facă omul este să rătăcească la nesfârșit într-o lume rece și absurdă.

Dr. Patrick pronunța aceste adevăruri eliberat de orice urmă de vanitate sau pretenție de recunoaștere. El se comporta după preceptele savanților din vechime, care ignorau mândria de a fi original, de aceea nu a reclamat niciodată apreciere pentru ideile sale. Pentru același motiv, presupunem, cele trei cărți pe care reușise să le publice, folosite mai ales când a făcut cerere pentru *tenure*, erau niște compilații, bibliografii - lucrări comportând un grad minim de creativitate.

Nu numai că Mihai ridica ancora, cum îi plăcea să spună, în fiecare zi la aceeași oră, dar urma aproape cu sfințenie același traseu spre campus. În felul acesta, argumenta el, nu trebuia să-și facă griji în privința unor no distracții - case, oameni, magazine - care s-ar fi interferat cu gândurile sale. Din Azalea Drive, o străduță întortocheată care se strecura printr-o zonă deluroasă a orașului, cotea în Acker Street, apoi, după ce traversa un pod mititel peste Spring Creek (*The darn innocent little thing always overflows during the rainy seasons!* - explica Dr. Patrick oaspeților într-o imitație destul de reușită a lui Vivien Leigh din *Pe Aripile Vântului*), se angaja pe Prince Avenue, trecea pe lângă City Hall, apoi pe Jefferson Street. Aici, la primul stop, intra pe Peach Street și, la stânga, într-o alee mărginită cu platani bătrâni care ducea spre Moore Hall se afla clădirea unde-și avea biroul.

Dr. Patrick își parca mașina într-un spațiu pe care-l considera, după aproape treisprezece ani de când preda la Colegiu, drept proprietatea lui exclusivă. Dr. Malz era singurul cadru didactic din staful Departamentului care îi ignora acest pretins privilegiu asupra locului respectiv și-și parca Buick-ul acolo de fiecare dată când ajungea primul la Colegiu. În asemenea situații, care-i stricau ziua lui Dr. Patrick, fiindcă recepta gestul ca pe o formă de sfidare ce-și avea explicitia în faptul că își exprimase prea direct părerea într-o anumită împrejurare oficială, intra în biroul Dr. Malz și-i atrăgea atenția într-un mod mai puțin academic, ușor de înțeles dată fiind gravitatea

împrejurării, asupra erorii comise de colegul de Departament: "Damn, Joel, iar ți-ai parcat Dodge-ul tău murdar pe locul meu!" Dr. Malz își rotește ochii de pește intoxicat în dosul ochelarilor lui cu rame subțiri, de aur, și răspundea invariabil pe același ton de falsă inocență: "Salut, Mike!... Oh, sorry, nu este mașina mea. Eu mi-am vândut Dodge-ul acum câțiva ani, am crezut că știi. Altcineva ți-a suflat locul de parcare."

Dr. Patrick, fierbând pur și simplu de indignare, nu asculta niciodată până la capăt ceea ce el considera o insolentă scandaloasă, îi întorcea spatele lui Malz și mergea până la capătul culoarului în biroul lui, știind foarte bine că nu avea ce să aștepte de la cineva a cărui singură opinie despre sine consta în faptul că are 200 de pfunzi, exact ca Babe Ruth în zilele sale de glorie. Pe urmă, mai era și manualul lui Malz pentru predarea limbii franceze la nivelul 101-104 - o colecție de afirmații scandaloase făcute anume pentru a face plăcere studenților. ("Trebuie să sporim numărul studenților, înainte de a ne regăsi cu toții în stradă" - fusese sloganul Departamentului în ultimii zece ani.) Dr. Patrick nu reușea să găsească nici o explicație rațională unui exercițiu din manualul incriminat în afară de prostia înnăscută a Dr. Malz. Simplu ca bună ziua. Acceptând să includă într-un manual o enormitate ca "la musique classique est ennuyeuse", Dr. Patrick făcuse un pas uriaș înapoi pe calea alfabetismului cultural. "În România, domnilor, doar dacă ești suspectat că ai fi capabil de un asemenea discurs goebbelsian - repet, doar dacă ai fi suspectat! - ai fi bun să tai sare zece ani!", clamase Dr. Patrick la o ședință de Departament, băgându-i în speție pe cei prezenți prin agresivitatea dispoziției sale și barbaria comuniștilor români.

„Nu vom permite niciodată comuniștilor să pună mâna pe această țară, Dr. Patrick!” replicase ca ars Dr. Jones, șeful Departamentului - care i se adresa, în mod obișnuit, cu "Mike" - aplecându-se peste masă la 75 de grade și privindu-l direct în față. „Nu-ți face nici un fel de griji în privința asta!”

„Nu, nu-mi fac griji”, răspunsese Dr. Patrick, care, având cetățenie americană, se imțea cel puțin la fel de responsabil pentru soarta acestei glorioase națiuni ca oricare alt coleg din Departament. Faptul că majoritatea regimurilor comuniste își probaseră în mod convingător falimentul și, ca atare, nu mai prezentau pericol decât pentru ele însele, nu avea nici un fel de relevanță în acea clipă.

„Good”, aprobase Dr. Jones, ciocnind zgomotos cu un deget osos în masă, copie vie a lui Warren Christopher la vreo conferință de pace din Orientul Mijlociu. "Să trecem, vă rog, la următorul punct de pe agendă."

În dimineața aceea, Mihai nu era în apele lui. Cu o zi înainte aflase că Emil Cioran (despre care nimeni nu auzise la colegiu!), un *mătre de la prose française*, cum îl numise Marc Fumaroli, *le dernier moraliste*, cum era cunoscut în cercurile literare francezești) își dăduse sufletul în anonim, într-un modest apartament din Paris. Murise fără să fi revenit vreodată în țară. Aproape 50 de ani de exil și nici un singur moment de ezitare. Și numai Dumnezeu știe cât de insistent fusese curtat de București în tot acest timp. Într-o situație identică fuseseră Eliade și Ionesco. Să mergi neobosit, fără ezitare, pe sârma singurătății, zi și noapte, noapte și zi, să visezi locul unde te-ai născut, părinții, prietenii, primul sărut, să te trezești cutremurat în mijlocul nopții și să-ți imaginezi că te afli acasă, acolo unde-ți sunt rădăcinile, să sperii că durerea s-a sfârșit, că toți acești ani

de rătăcire au fost un coșmar din care te-ai trezit, în sfârșit, să visezi despre țară așa cum visezi despre rai și să știi că ușa este închisă pentru tine cu șapte lacăte. Un emigrant pierde totul în afară de accent, afirmase, pe bună dreptate, John le Carré.

Acel sentiment că ești repudiat, separat de cinism de propriul trecut, constituie miezul însuși al unei *true story* apărute în „România literară”, publicație la care biblioteca colegiului se abonase la insistențele lui Dr. Patrick.

Era vorba despre cum reușiseră autoritățile sovietice să pună mâna pe niște documente valoroase pentru istoria Rusiei, documente aflate în posesia unui membru al familiei Romanov, stabilit în Elveția. Operația a reușit profitându-se în modul cel mai josnic posibil de un nobil moment de slăbiciune a unui om în vârstă care știa că-și pierde mințile dacă nu-și revede țara o ultimă dată, înainte de a-și da duhul.

Politia secretă sovietică era informată în fiecare moment despre mișcărilor Romanovilor, cu sentimentele lor față de Moscova etc. Firește, reprezenta o chestiune politică de securitate națională să nu fie pierdut din ochi un posibil urmaș la tronul Rusiei, chiar dacă riscul era, practic, nul.

Serviciile speciale reușiseră să infiltreze un spion în casa acestui membru al Romanovilor, cu scopul de a descoperi unde erau ascunse respectivele documente și, eventual, să le fure. Într-o zi, spionul, care nu reușise să dea de urma documentelor, intră în posesia unei informații deosebit de utile, și anume că venerabilul Piotr Romanov plănuia să meargă în Crimeea într-o vizită particulară, sub un nume asumat, unde să petreacă o săptămână pe malul Mării Negre, asemenea oricărui turist occidental. Spionul a mai raportat acasă că Romanov era atât de disperat să revadă Rusia, încât era dispus să-și asume toate riscurile posibile, doar ca să mai vadă o dată marea pe care o iubise atât de mult în copilărie.

Totul s-a desfășurat pentru bătrânul Romanov întocmai cum planuise. Prințul, un octogenar decrepit, petrecu o vacanță splendidă în Crimeea, el revenind astfel nu doar la pământul scumpei lui țări, pe care n-o mai văzuse de la 10 ani, dar și la atâtea amintiri prețioase cărora numai prezența fizică a pământului îi reda pe deplin viață, parfum, o dimensiune reală. El simți că vacanța meritase riscurile asumate și că acum, în sfârșit, putea să moară împăcat cu sine.

La nici două săptămâni de la întoarcerea în Elveția, un mesager moscovit, angajat periodic în negocieri cu Prințul - deșarte, până atunci - relative la prețioasele documente vizate, ceru să fie primit de acesta. Discuțiile se dovediră și de astă dată zadarnice, întrucât nici un argument de ordin istoric, politic sau diplomatic nu reușise să-l miște pe Prinț. Răspunsul lui fu, ca de fiecare dată, același: ignora despre ce documente era vorba și oricum nu-l interesa să trateze cu comuniștii, ale căror mâini erau pătate de sângele familiei lui.

În cele din urmă, când discuțiile se împotmoliră din nou, mesagerul deschise o geantă diplomat și scoase din ea un teanc gros de fotografii. El le așeză calm, tacticos, pe masă, în fața Prințului, cu fața în sus, ca pe niște cărți de joc, cu o mișcare de care ar fi fost mândru însuși David Copperfield. "Smotrite, gospodin, smotrite!", îl îndemna el pe Prinț, pe un ton plin de bunăvoință. Prințul privi și fu cutremurat când se văzu surprins în zeci de instantanee - colindând pe străzile Odesei și prin împrejurimi, plimbându-se pe malul mării, cinând, respirând aerul dulce al iubitei lui Rusia. Întreaga călătorie, fiecare

moment al ei fusese înregistrat, cadru cu cadru, și acum era acolo, în fața lui. Prințul respiră adânc, asemenea cuiwa gata să-și dea sufletul, dar nu spuse nimic. Înțelesese, în sfârșit, cărei forțe malefice se opunea. Nu avu nevoie decât de un singur moment de reflecție pentru a se despărți de prețioasele documente, parte esențială din propria lui istorie. Prețul pe care-l ceruse Moscovei părea corect. I se dăduse o șansă, șansa vieții, acum trebuia să plătească. Prințul, un adevărat gentleman, nu putuse rezista celei mai sofisticate forme de șantaj, șantajul sentimental.

Da, da, domnilor, iată le *juif errand* modern - emigrantul! - și literatura este departe de a-i fi făcut dreptate, concluziona Dr. Patrick de fiecare dată când povestea această pildă emoționantă, parte din niște preocupări literare mai ample, cu profunde reverberații în propria lui viață. De când căzuse regimul lui Ceaușescu, eveniment pe care-l urmărisse pe CNN, sentimentul că se poate întoarce în România îl măcinase fără încetare.

Deși vestea morții lui Cioran nu-l luă tocmai prin surprindere, filosoful fiind în vârstă înaintată și cu o sănătate destul de șubredă, ea îl surprinsese pe Dr. Patrick. Cu Cioran, ultimul membru al marelui trio cultural românesc din străinătate - Ionesco, Eliade, Cioran - se stinsese din viață. Dr. Patrick merse la bibliotecă și răsfoi ziarele după reacții de ultimă oră, dar nu găsi nici una. Prea devreme, își spusese el.

Moartea unui scriitor constituie de multe ori punctul de plecare al unei curse lansate pentru afirmare și glorie. Toată lumea - ziaristi, critici literari, istorici - sar îndată asupra

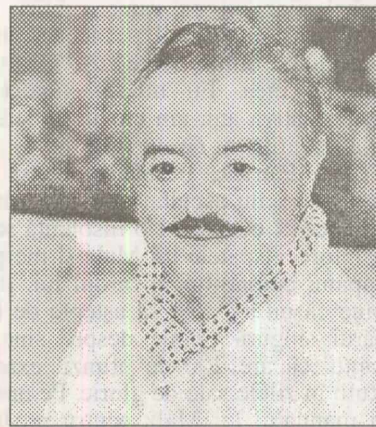
cerneală proaspătă

ocaziei ca să-și taie o felie din tort, dacă nu cumva să obțină exclusivitate asupra subiectului. Dr. Patrick simțea și el gustul competiției. La urma urmelor, nu-i așa, cuvântul de ordine în cetatea academică este "the dead owe us a living!"

În ultimul an, Mihai lucrase intens la o traducere în engleză a **Tratatului despre descompunere**. Găsise un agent literar și obținuse drepturile de la "Libri", o editură bucureșteană fondată în 1990. Mai avea în plan să scrie o monografie Cioran, pentru care intenționa să meargă în România ca să acopere perioada de dinainte de stabilirea în Franța a gânditorului. Se simțea puternic angajat în acest proiect, o obligație de conștiință să mențină vie flacăra legendei, și foarte puțini oameni, în opinia Dr. Patrick, erau mai bine echipați decât el pentru această nobilă sarcină. Spera, însă, să-și asigure un avantaj suficient de confortabil față de ceilalți pentru a nu fi îngrijorat de suflarea lor fierbinte în ceafă. Inutil să spunem că Dr. Patrick era conștient de atuu pe care-l va prezenta un nou titlu în dosarul lui universitar, în cazul că s-ar hotărî într-o bună zi să se mute la un alt colegiu. Dr. Patrick începuse să contemple ideea transferului la alt colegiu, eventual universitate, încă de când poposisse la Oglothorpe College, deși nu făcuse niciodată ceva ca să plece din Sommerset, altfel un loc ideal pentru un om ca el, fără ambiții profesionale deosebite și sensibil la pacea și confortul pe care le oferă orașele provinciale americane.

ion lucian:

„Ca să fii actor, în primul rând trebuie să fii un om generos. Să fii altruist, ca să poți oferi daruri de suflet în fiecare seară publicului“



Toate onorurile lumii teatrale îi stau la picioare: Premiul UNITER, societar de onoare al Naționalului bucureștean, înnobilit de președintele Franței Jacques Chirac cu înaltul Ordin de Cavaler al Literelor și Artelor și, mai presus de toate aceste titluri, se află dragostea pe care micii și marii spectatori i-o poartă. Numai într-o țară a paradoxurilor cum este România, se poate întâmpla ca un om prețuit și recunoscut în întreaga lume (spectacolele sale figurează și în manualele gimnaziale din Spania), a cărui viață se confundă cu teatrul - de peste 60 de ani se află pe scenă - să nu poată, după 15 ani de la evenimentele din '89, să pună în aplicare visul de a da în folosință noul sediu al Teatrului Excelsior. La cei 80 de ani, maestrul Ion Lucian nu dă semne de oboseală și continuă să se lupte pentru renașterea Teatrului Excelsior.

Irina Budeanu: Este incredibil că după 15 ani nu ați reușit să dați în folosință noua clădire a Teatrului Excelsior. Cum se explică acest fapt? Pe de o parte, lumea artistică vă copleșește cu atenții și distincții, iar pe de altă parte, guvernării nu vă ajută.

Ion Lucian: Așa este. Mă întreb și eu de unde mai am și eu atâta energie. Uneori simt că am obosit și mulți îmi spun că ar trebui să stau liniștit și să nu mă mai implic atâta. Dar, nu pot. Pentru că teatrul este rațiunea mea de a exista. În mod ironic am prins până acum toate schimbările politice și, de fiecare dată, când documentația completă cu privire la noul sediu al Teatrului Excelsior ajungea pe masa guvernanților, ei se schimbau. Dacă până acum au existat diverse etape birocratice în amânarea hotărârilor definitive, acum totul chiar depinde numai de o semnătură: cea a primarului general al Capitalei. Neșansa mea este că domnul Traian Băsescu a plecat de la Primăria Capitalei la Administrația prezidențială și, când credeam că, în fine, coșmarul meu s-a terminat, totul a reînceput. Nu știu cum se întâmplă, dar de fiecare dată trebuie să o iau de la capăt. Și vă dați seama că totul este aranjat până în cele mai mici detalii în ceea ce privește deschiderea lucrărilor de construcție ale noului Teatru Excelsior. Totul este semnat, parafat de experți, arhitecți, toate măsurătorile și expertizele tehnice sunt efectuate, contul în bancă este deschis și, totuși, nimic nu se întâmplă. Eu încă mai sper că nu peste multă vreme vom putea vorbi despre renașterea Teatrului Excelsior.

I.B.: Practic, cum vă desfășurați activitatea într-o sală improvizată, mai ales că afluența publicului este mare și jucați toată săptămâna, fără pauză?

I.L.: Este foarte greu să joci, practic, într-un hol, pentru că aici unde ne aflăm noi, acum când stăm de vorbă, este holul Teatrului

Excelsior. Într-un spațiu extrem de strâmt, de șase pe patru metri se desfășoară întreaga noastră activitate. Gândiți-vă că în acest spațiu de joc, actorii sunt foarte apropiați de public și trebuie să-și modeleze discursul teatral ținând seama de această relație. Imaginați-vă că toate decorurile, și ele trebuie să fie mereu altele la fiecare spectacol, se află tot pe această scenă. Spectacolele noastre, care sunt foarte complexe, pentru că ele reconstituie lumea magică a basmului și a poveștii, trebuie să încapă în acest spațiu. Nici nu-mi vine să cred că din '90, de când am înființat acest teatru a trecut atâta amar de vreme. Nu uit nici o clipă și le sunt recunoscător minunatilor mei prieteni cu care am pornit la drum: Daniela Anencov, Genova Preda, Paula Sorescu, Victor Radovici și



**Maestrul Ion Lucian
poate fi văzut în această
stagiune în spectacolul Iubire,
regia Grigore Gonța**

Vasile Menzel. Pe parcurs s-au adăugat tinerii actori, talentați și plini de entuziasm. Vă dați seama că viața aici nu este ușoară. Desigur nu mi-a fost indiferent cine anume a bătut la ușa teatrului și pe cât posibil am urmărit ca pe fiecare tânăr angajat să-l fi cunoscut înainte, din facultate, de la orele de actorie. O perioadă de timp am fost profesor la Universitatea Hyperion, unde am avut câteva clase de studenți foarte bune. Câțiva dintre ei se regăsesc și în trupa noastră. Țin foarte mult la „copiii“ mei, cum le spun eu actorilor și i-aș numi pe câțiva dintre cei mai tineri: Annemary Ziegler, Cosmin Șofron, Ciprian Cojenel, Bogdan Caragea (care este actor la Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian“), Robert Radoveneanu, Mihaela Coveșanu și Robert Emanuel. O figură aparte în teatrul nostru este de câțiva ani Georgian Petrică, care, deși suferă de nanism și nu are nici un fel de studii de teatru, este un colaborator extraordinar.

I.B.: În momentul de față, în ciuda dificultăților enorme pe care le întâmpinați, aveți un repertoriu foarte bine gândit. La ce să se aștepte publicul în aceste zile ale lui ianuarie?

I.L.: Am relansat trei spectacole care au avut premiera în vara trecută. Pentru că nu a ajuns prea multă lume să le vadă și nici critica, atunci le-am unit într-un pachet. Primul este **Prăslea și merele de aur**, celebrul basm al lui Petre Ispirescu, dramatizat, adaptat și regizat de Mircea Anca, care în fapt este autorul total al spectacolului, pentru că tot el semnează și scenografia. Pe Mircea Anca îl cunosc de mai mult timp și i-am urmărit spectacolele, care mi-au plăcut și așa s-a născut colaborarea noastră. În viziunea lui regizorală, acest basm binecunoscut păstrează întreaga vrajă a istorisirilor de odinioară, dar are și aerul de modernitate al timpurilor noastre. Al doilea spectacol este **Căpitanul Val Vârtej și vasul fantomă**. O istorie plină de aventuri și plină de peripeții care a încântat copilăria atâtor generații. Cine, dintre cei care au acum peste 40 de ani, nu-și mai aduce aminte de minunatul serial de televiziune **Aventurile căpitanului Val Vârtej**. Mi-am dorit foarte mult să reiau, într-o manieră modernă, povestea căpitanului Val Vârtej și am reușit. Deși m-am confruntat cu probleme tehnice foarte mari. Gândiți-vă că în acest spațiu există 8 tablouri. Însă cred că efortul a meritat, pentru că am reușit să reînviem teribilele peripeții ale lui Paganel, ale baronului Münchaussen, ale papagalului Coco și ale căpitanului Val Vârtej. Al treilea spectacol este **Inimă de piatră**, o adaptare realizată de mine după basmul omonim al lui Wilhelm Hauff și regizată de bunul meu prieten Vasile Manta. Nu pot să vă spun cât de încântați sunt copiii la spectacolele noastre, chiar dacă ei trăiesc în epoca Internetului. Eu cred că marile

mituri ale copilăriei sunt deasupra PC-urilor.

I.B.: Entuziasmul și încrederea totală în forța artei nu v-au părăsit nici o clipă. Cum ați reușit? Aveți un secret pe care-l păstrați cu sfințenie?

I.L.: Secretul constă într-un cuvânt plin de sens: iubire. Pentru că sub toate aspectele și planurile am oferit iubirea și am primit iubire. Aș putea spune că sunt un răsfățat al soartei. Am iubit viața de familie, pe care am trăit-o alături de „bătrânii mei“, care a fost o viață exemplară. Deși părinții mei au fost din Moldova, eu am venit pe lume ca bucureștean. Tatăl meu era expert contabil, mama, o mamă ideală, iar eu, fiind unicul copil (fratele meu mai mare a murit), m-am aflat în centrul atenției. Familia mea a traversat momente extrem de grele. A existat și o perioadă parcă ruptă din rai. S-a întâmplat în anii '30. Tata era foarte bine situat, avea două case mari și elegante, una era a familiei, iar cealaltă, tata o pregătise pentru mine, la majorat. Dar a venit crahul economic din '33 și „visul de aur“ al familiei s-a spulberat. Tata a luat totul de la zero, fără să crănească, fără să facă crize, fără șocuri psihice. Copil fiind, asta a fost una dintre marile lecții ale vieții. Modelul de om integru al tatălui meu m-a urmărit toată viața. La doar 16 ani, eu am rămas singurul întreținător al familiei. Tata a fost nevoit să plece în Cadrilater ca să administreze uzinele românești de acolo. Exact în acea perioadă a vieții mele, poate cea mai dificilă, mi s-a decis și cariera.

I.B.: Când alții abia se despart de copilărie, dumneavoastră știați cu exactitate ce va urma să faceți?

I.L.: Da. Deși tatăl meu își dorea să urmez o carieră tehnică, de inginer, eu mi-am dat seama repede că trebuie s-o ajut pe mama să supraviețuiască. Cum? M-am dus înfrigurat la Teatrul Național și am început să fac figurație. Cu banii pe care-i primeam, puteam s-o întrețin pe mama. În același timp dădeam meditații colegilor mei de la școală, iar noaptea desenam ca să-mi pot vinde lucrările a doua zi. Eram fără să știu un mic capitalist *avant la lettre*. Așa s-a întâmplat că la 18 ani, când mi-am dat balaureatul, făcusem deja un an de Conservator în paralel. Motivul? Câștigarea concursului de actor la Naționalul bucureștean cu derogare de

vârstă. Există o singură condiție pe care trebuia s-o îndeplinească ca să-mi iau diploma de actor de la Institut. Din păcate, mama nu a rezistat greutatea mari materiale cu care ne confruntam, departe de tata, și a făcut un infarct miocardic, care i-a pus capăt vieții. Ei bine, din această ambianță aventuroasă și dramatică s-a născut foarte rapid conturarea unei cariere, care ulterior s-a dovedit a fi un dar al destinului. Eram înarmat social și psihic cu toate instrumentele necesare pentru a putea răzbate prin viață. De mic copil am învățat valoarea banului. Am învățat să-l produc și să nu-l las la discreția nimănui. Așa am intrat în marea aventură a teatrului, în caruselul uriaș al scenei. În acea clipă a început cea de-a doua mea iubire: profesia. Deopotrivă pentru teatru și pentru public. Și această stare de grație există în mine de peste 60 de ani. Am spus-o de multe ori: nu am timp să obosesc. Nu am timp să îmbătrânesc.

I.B.: Știu că pentru dvs. publicul este la fel de important ca și spectacolul în sine. Mai ales că publicul dvs. este alcătuit atât din copii, cât și din adulți.

I.L.: Da, eu cred foarte mult în public. În opinia mea, ca să fii actor, în primul rând trebuie să fii un om generos. Să fii altruist, ca să poți oferi daruri de suflet în fiecare seară publicului. În meseria noastră, meschinăria, ipocrizia, cabotinismul, se văd imediat. Iubirea pentru teatru a fost determinantă pentru întreaga mea existență, dar și puțin jenantă.

I.B.: De ce?

I.L.: Pentru că această iubire totală s-a transformat în patimă. În așa fel încât acum, la 80 de ani, când mă pregătesc să intru în deceniul 9, constat că nu am avut deloc viață personală. Fără concedii, fără să-mi pot exercita vreun hobby. Practic viața mea s-a desfășurat numai în teatru. Cu prima soție, am stat 41 de ani. De mai mulți ani, am lângă mine un înger păzitor, cea de-a doua soție, Paula Sorescu, actriță la Teatrul Excelsior. Mă întreb ce s-ar fi întâmplat dacă n-ar fi existat aceste femei minunate în viața mea? Nu știu dacă mi-aș fi găsit liniștea și seninătatea după atâtea și atâtea lupte pe care le-am dat și le dau în continuare pentru teatru.

I.B.: Întreaga lume artistică știe cât de mult ați făcut pentru teatrul pentru copii. Vă datorează enorm. Ați înființat în anii totalitarismului comunist Teatrul „Ion Creangă“, care în această primăvară împlinește 40 de ani de la înființare. Iar din '90 ați adus pe lume Teatrul Excelsior. Copiii vă adoră. Și totuși, în familia Lucian nu a existat nici un copil. Ați regretat vreodată?

I.L.: Da, foarte mult. Cred că imensa mea dragoste pentru copii vine și din faptul că nu am fost, la rândul meu, tată. Când mă aflu în mijlocul lor, și, credeți-mă, mi-au trecut prin față mii și mii de copii, mă simt fericit. Sunt alt om. Iubirea pentru ei este totală. Nu-i poți trăda nici o clipă. Copilul este cel mai fidel spectator și cel mai aprig critic. Ingenuitatea, spontaneitatea, sinceritatea și naivitatea lor amendează imediat orice încercare de impostură sau joc superficial.

I.B.: Foarte puțini actori au reușit performanța dvs., aceea de a îmbrățișa deopotrivă teatrul pentru copii și cel pentru adulți. Cum ați reușit să păstrați echilibrul între cele două genuri teatrale?

I.L.: Întotdeauna a existat un echilibru. De fapt, teatrul pentru copii este tot teatru pentru adulți. Pentru că este vorba de formarea co-



piilor încă de mici ca viitori spectatori maturi, avizați și educați în spiritul artei scenice. Crezul meu artistic este ca teatrul pentru copii să fie conceput asemenea celui pentru adulți, dar mai bine.

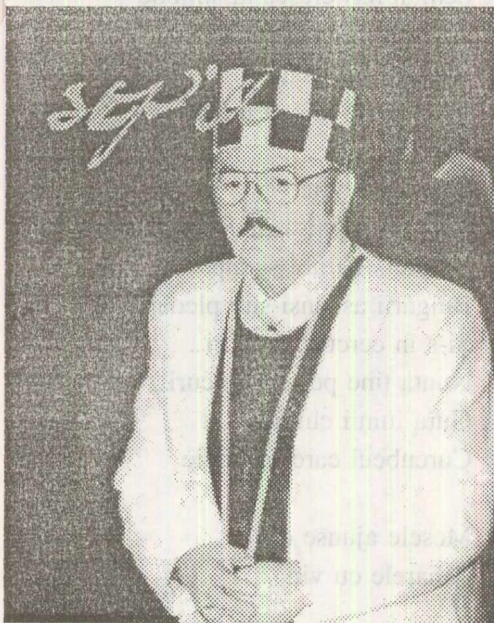
I.B.: În timp ce pentru „teatrul mare“ se scrie dramaturgie contemporană românească, pentru „teatrul mic“ nu se poate spune același lucru. De ce?

I.L.: Poate că răspunsul pe care o să vi-l dau o să vă surprindă. Din fericire, la noi, nu există dramaturgi contemporani pentru copii. Să ne gândim: cum ar scrie astăzi un dramaturg o poveste pe care și-ar dori-o modernă și în pas cu noile tehnologii? Cred că ne putem da seama, ce s-ar putea întâmpla. Copilul are nevoie, la primul său contact cu teatrul, de adevărate povești, de repere clare și nu de interpretări și subtilități postmoderne. El vine în sala de spectacol ca la un fel de inițiere. El crede în ceea ce vede, trăiește fiecare replică și nu este în stare să compare, să analizeze, așa cum o face un adult. Dacă tu îl dezamăgești, l-ai pierdut pentru totdeauna. Și ai pierdut un viitor spectator, un viitor om de cultură. De aceea responsabilitatea actorului este atât de mare. În astfel de condiții, poți să devii ușor un „asasin“ al viitorului lor.

I.B.: Vă leagă de teatrul idiș multe amintiri frumoase. Nu există an în care să nu fiți invitați la Teatrul Idiș din Tel-Aviv. Este vorba de „afinități electice“?

I.L.: De fiecare dată oamenii de teatru din Israel m-au primit extraordinar. Am montat acolo două spectacole, ca regizor, unul de Neil Simon, *Băieții de aur* și altul de Șalom Alechem, *Tevie, lăptarul*. Au fost pur și simplu cuceriri de cele două propuneri ale mele. De altfel, piesele regizate de mine au luat Premiul Național pentru cel mai bun spectacol și Premiul Național pentru cea mai bună interpretare. În vara trecută am fost invitat la o mare festivitate de premiere din lumea teatrului lor. Un fel de Gală Oscar. Acolo, s-a întâmplat un lucru foarte emoționant. În momentul festivității, când a fost anunțat cel mai bun spectacol, toată sala s-a întors spre mine și m-a aplaudat minute în șir. Spectacolul meu, *Băieții de aur*, a fost cumpărat de Teatrul Național Habima și considerat vârful de repertoriu al stagiunii. Ca urmare a acestui succes, voi fi invitat să lucrez în stagiunea viitoare, la Tel-Aviv, atât la Teatrul Idiș, cât și la Teatrul Habima.

A consemnat
Irina Budeanu



Și tot în această stagiune
îl puteți vedea într-un alt spectacol
al Naționalului bucureștean,
Legenda ultimului împărat,
în regia Aliciei Barb.

convorbiri incomode

Bucium

Din albastrul casei tale
am ales trei petale;
Gura ta și ochii tăi
izvoare în vâlvătăi,
vârtejuri de catedrale!
Arde mult povara
pe cât e de lungă scara,
Numele-ți cântă în mine
precum floarea în albine!

Cais înflorit zâmbetul tău
se oprește-n cerul
inimii mele.
Ne-au văzut pereții
mâncând amândoi
dintr-un singur măr,
mărul ce nu se sfârșește...

Cu tine casa-i un migdal înflorit,
Nu te schimb nici pentru o țară,
aprinzi în mine zeul
Buzele tale își țin predica!

Pâinea pe care-o mănânc
a fost curcubeu,
Trandafirul bogat în parfum
a fost și este
un bulgăre de pământ,
obrazul tău e un bulgăre de pământ,
iubirea ta este fapta acestui bulgăre
de pământ.

Cântecul meu
este geometria trandafirului înflorit,
Sălbatica bucurie
a copilului!
Sunt forma flăcări tale,
sunt steagul de sărbătoare
sunt statuia visului tău...
Cântecul este privirea-mi
și-i zidirea
în piramida de rouă
a sufletului tău!

Cunosc tăcerea ta
Marea-i tăcută,
pădurea-i de mult în nemișcare
doar în fundul pământului
se mai aude ceva.

Dimineața
deschei cămașa casei.
trandafirii se plimbă pe albine
o pasăre

scrie
romanul nopții!

Mai știi tu să spui ceva,
vremea, acoperi-ne-va
și-om glăsui prin alții
pân-la stâlpii înalții
unde-n înfinit
oul iese la iubit,
Ne-nfășăm cu alte straie
cântă undeva o Gaie,
suntem apa vieții
la marginea porții!

În fiecare zi
pe buzele tale citește o altă poezie,
altfel este cerul și alta este casa,
alta-i cămașa ce-ți astupă sânii
și altul sunt cu pe-o altă
proaspătă mișcare
a pământului
... Să deschid ușa către sud
printr-o hăulire nouă?
Miracolul ochilor tăi
este pretutindeni în creștere,
Ramurile tale câștigă,
îmbălmăsează văzduhul
cu inerții adânci.
Odată cu soarele culeg din tine fructele,
ești mâna deschisă a țărânei,
ești așa cum te cere
poemul.

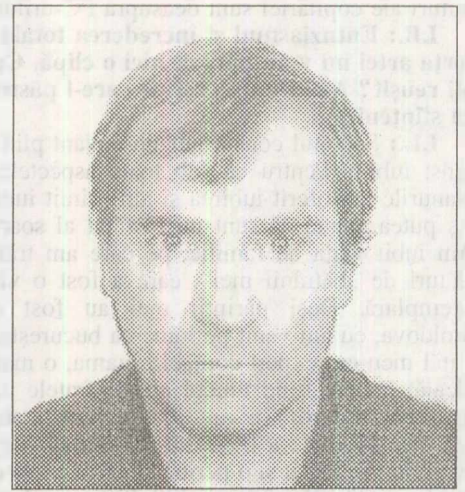
Răsfoiesc numele tău vechi,
răsfoiesc numele tău de azi -
te-ascunzi în cușitul ce taie
ramura uscată!

Te-am văzut cu ochii tăi,
Mă-ntrebam cu gura ta
încotro merg trandafirii!
... Ce mai avem de făcut
se numește spălarea tristeții
în respirații de poem.

Fă orice dar nu tulbura
focul.
Spune-mi ce inima îți cere,
vei fi sărbătorită!

... S-azvârlim de pe noi carnea veche,
să iubim sămânța
vârfului de om,
să-nvelim pământul cu
cântece...

Înmugurește-mă
în inima mea să speli
curentul electric,
să scrii cu pasărea



ion dragomir

cerul casei mele...

Fă orice dar nu tulbura
focul.

Ochii tăi
podgoriile în care băltesc strugurii,
imensitatea delirului!
... Sânii tăi ca două țări a doi împărați
la șapte cum să-i împărți?
Aromă-farmec și fantasmă
să umplem scara pân' la damă,
că avură și-alții semn
hai cu mine, te îndemn
tu brunetă (mutră-șargă)
ce iubesc să nu spargă
al tău păr după ureche
dragoste fără de pereche,
ochi și nas crescând sintetic
mâna-ți peste-obrazu-ncet
o iubire mă-ntărâtă
să nu cred că ești urâtă!

Și calci și vii
Cu vara-mpinsă în câmpii!
Herele-s cu noi și sapă
Bulgării ascunși sub pleoapă.
Și-s în cercuri, cercuri...
Nunta ține peste miercuri...
Gura lumii chiuiie
Curcubeul care-mi râuiie

Mesele ajunse din
Paharele cu vin

Trandafirul
cu pământul din mine,
cu pământul din tine
a-nflorit
casa...

Dacă istoria literară începe să-l înregistreze pe Ion Creangă numai după 1875, când ia primul contact cu Eminescu și Junimea, istoria limbii literare nu poate neglija pentru explorarea limbii și stilului acestui mare scriitor, începuturile sale literare, am zice publicistice.

Din punct de vedere estetic și, evident, din punct de vedere lingvistic, avem de-a face cu două ipostaze distincte ale aceluiași scriitor: diaconul răzvrătit, cum așa de plastic îl caracterizează G. Călinescu, și prietenul lui Eminescu, scriitorul. Diaconul răzvrătit e autorul unor articole interesante din punct de vedere publicistic și, privite în contextul profesiei și mai ales al relațiile sale de atunci, interesante ca limbă și preocupări. E vorba de trei articole: **Misiunea preotului la sate, Jezuitismul și Un glas în pustiu.**

Limba acestor articole nu se apropie nici pe departe de aceea a *poveștilor* publicate în „Convorbiri literare“, începând cu 1 octombrie 1875 și nici nu constituie o tranziție între limba „suplicelor“ lui către forurile bisericesti din epoca 1859-1872 și limba producțiilor din perioada junimistă. Tranziția ar fi, am zice, numai un act de neglijență stilistică, în frazele în care mai apare câte un fragment din oralitatea lui Creangă, din stilul *avant la lettre* al poveștilor. În articole și „suplice“ diaconul „răzvrătit“ se

istorie literară

artificializează, se urbanizează, ocolește pitorescul, se intelectualizează neologistic, poate cu scopul de-a avea același stil cu al șefilor săi ierarhici pe care-i solicită. Cam același stil îl au și lucrările sale pedagogice. O sumară anchetă lingvistică asupra acestor „scrieri“ ne dovedește că „povestitorul“ reproduce în scris limba școlastică pe care o deprinsese la Școala Normală „Vasile Lupu“ și, mai înainte, la Seminarul de la Socola, sub direcția lui Filaret Scriban. Iată un grafic cronologic al neologismelor: formalnic (formal) - 1859; eliberez, onorabil, reprezint, spiritual - 1863; arbitrar, grație manieră - 1865; complect, disponibilitate, grad - 1866; decret, delegat, dresat, eroare, expediat, legalizat - 1869; competență, disciplină, energie, gelos, ilegal, onoare, promulgare, protest - 1871; clerical, coreg (corijez), deplin (renunț), fantastic, fermitate, finire, francheță, incompatibil, încorigibil, modest, onest etc. - 1872.

Puse pe două coloane, probele de limbă din articole cu cele din povești dovedesc în mod evident progresul de care vorbeam. Se

Un scriitor creat de Eminescu?



emil manu

pune întrebarea: cum s-a produs această puternică schimbare? Majoritatea comentatorilor explică ipotetic influența lui Eminescu, poetul fiind socotit factorul determinant al schimbării lui Creangă. Chiar un cercetător informat cum ar fi Tudor Vianu, fără să mai amintim opiniile autorilor de manuale didactice, vorbește textual de această acțiune.

„După mai multe mărturii ale vremii se pare că Eminescu este acela care decide pe Creangă să aștearnă pe hârtie primele lui povești“ (**Ist. Lit. Moderne**, p. 307).

Eminescu îl cunoaște pe Creangă, probabil în 1874, toamna (apud G. Călinescu), însă nu se împrietenesc decât în anul următor. Pe baza unui raport (nr. 202, Arh. st. fond. Min. Instr. dosar nr. 2825/1875, f. 30) al revizorului școlar M. Eminescu, datat 10 august 1875, Iași, se argumentează în mod curent că Eminescu și Creangă erau prieteni la acea dată și deci influența lui Eminescu este determinantă pentru începerea redactării poveștilor, schimbare care marchează apariția scriitorului. Într-adevăr Eminescu ca revizor al județului Iași relevă activitatea unor dascăli printre care și Creangă, care ținuseră „prelegeri și convorbiri“ asupra „metodei de a propune diferite obiecte.../ printre care „Domnul V. Creangă învățător la școala de băieți Nr. 2 din Păcurari...“ Eminescu îi scrie greșit numele, V. în loc de I. Nu rezultă de aici că cei doi erau prieteni din 1874. De altfel și G. Călinescu fixează în 1874 numai apariția lui Eminescu la Iași, toamna, continuând printr-o presupunere, luată de mulți ca realitate, că Ion Creangă „îl văzu, fără îndoială pe tânărul pletos“ (op. cit. p. 184). Dar mai departe adaugă: „dar curând se cunoscuseră bine“, referindu-se la raportul revizoral amintit. Să deducem de aici că erau prieteni când Eminescu îi greșește chiar numele? Poetul nu-l putea cunoaște mai înainte de august 1875, și nici nu-l cunoștea bine. Între august și octombrie s-au apropiat și Eminescu l-a dus la ședințele Junimii. Numai în această scurtă perioadă de două luni să fi scris Creangă primele sale povești cu o limbă așa de nouă față de cea din suplice și articolele analizate sumar mai sus?

Nu cumva contactul lui Creangă cu Maiorescu fiind mai vechi de 1875, contact

formativ, incontestabil să fi contribuit mai mult la această schimbare?

Maiorescu ținea mult la Creangă, dovadă că-l numește în învățământ în două rânduri, îi apreciază metoda pedagogică și i-o stimulează și probabil îl aduce și la Junimea încă din 1871. Nu avem documente, ci doar mărturisiri ca și în cazul modelării inițiate de către Eminescu a „scriitorului“ Creangă. Recent am găsit printre manuscrisele Bibliotecii universitare „M. Eminescu“ din Iași un manual de **Metodă specială a Aritmeticii**, autor Titu Maiorescu, manual copiat de Creangă din însărcinarea șefului Junimii (Mss. 150 data 5/12 1864). În 1864, Creangă lua primul contact ca elev cu Maiorescu și chiar din primul an, se vede și din această însărcinare, îi atrăsese atenția. Nu cumva se poate porni și de aici pentru a dovedi relațiile lui Creangă cu Junimea chiar înainte de Eminescu? Cu siguranță că elevul lui Maiorescu citea „Convorbirile“, trăia deci în mediul lor.

Într-o argumentare contextuală reiese că, la contactul cu Eminescu, Creangă trecuse deja la seria poveștilor, părăsise artificiele publicistice și începuse să se transcrie așa cum era el, metoda a junimiștilor și nu numai a lui Eminescu.

Și asupra lui Eminescu, într-o anumită privință, Junimea exercitase direct și indirect aceeași influență. Eminescu a rămas uimit de această spontancitate și de acest simț genial al limbii, și desigur l-a cultivat pentru Junimea, dar Creangă depășise în acel moment ipostaza „publicistului“. Chiar atunci când Creangă scria articolele amintite, care constituie debutul său, el vorbea altfel, nu era învățătorul, intelectualul mediocru, așa cum apare în ele, ci țărănul de geniu care trăia în contextul lingvistic și etnografic al *poveștilor*. Ele l-au învățat să scrie. Eminescu îl descoperă pe Creangă, dar nu-l crează. Îndemnul lui Eminescu era cel mult de a publica, nu de a scrie. Din păcate, manuscrisele lui Creangă nu sunt datate; s-ar fi putut vedea astfel, în contextul celor arătate de noi, că ele sunt anterioare întâlnirii cu Eminescu. E o ipoteză ce ar trebui adâncită.



1) **Scurtă discuție cu o mumie** (Edgar Allan Poe), Editura Minerva



2) **Cocorii razelor de soare** (Miron Țic), Editura Amurg sentimental



3) **Zonă de cutremure** (Ion Brad), Editura Viitorul Românesc

simona cioculescu:

Jaroslav Hašek și bunul soldat Švejk



Aparut în atmosfera războiului mondial, din criza acută a autorităților și instituțiilor laice și spirituale, „bunul soldat Švejk” e transpunerea satirică și antiteza perfectă a tipului eroului clasic, tradițional, romanul în întregimea lui fiind un fel de epopee eroicomică (în genul lui **Hudibras** de Butler, a lui **Orlando furioso** de Ariosto, a lui **Don Quijote** de Cervantes, iar și mai înainte a celui legendar **Margites** de Homer, cunoscut doar din descrierile lui Aristotel, și a cărui pierdută imagine literaturile europene s-au străduit timp de 2000 de ani s-o reconstituie în variante noi). Švejk se deosebește însă de tipurile anterioare de Margites care degradau eroismul în persoana nedemnă a eroului care făcea caz de el. Majoritatea încercărilor mai vechi puneau accentul pe evidențierea contrastului între mediul eroic și personajul poltron, prost sau dimpotrivă șmecher, care-i înșela pe cei mai puternici decât el. Posibilitatea apariției lui Švejk a fost generată de mediul și epoca în care noțiunea de eroism (așa cum se dezvoltase ea în feudalism și la începutul capitalismului) se videază de conținut, venind în contradicție cu realitatea. În timpul când și-a scris Hašek romanul, Austria devenise ea însăși o parodie a statului feudal, iar soldatul imperial, silit să facă pe croul, era și el opusul cavalerului clasic. Astfel Švejk, deși declară mereu că e gata să moară oricând pentru împărat („Ce bine are să fie când vom cădea împreună pentru maiestatea sa împăratul și pentru familia lui” p. 302, I) (Citatele sunt din ediția J. Hašek, **Peripețiile bravului soldat Švejk în războiul mondial**, B.P.T., București, 1963 în traducerea lui Jean Grosu), la adăpostul măștii sale protector-disimulatoare nu face altceva decât să se eschiveze subtil de primejdioasă și neplăcută îndatorire. Aceasta e și explicația nesfârșitelor lui tribulații în drumul spre front, a trecerii grotești, quasi-demențiale, dintr-o încercătură în alta, a veșnicelor peregrinări de la comisia militară la ospiciul de nebuni, de aici la închisoare, a celebrului marș repetat în jurul orașului České Budejovice, a pierderii și regăsirii de nenumărate ori a regimentului său, a prizonieratului în propria tabără etc.

De altfel, aproape nici unul din personajele cărții nu se apropie de tipul eroic real. Tot un antierou e și cadetul Biegler. Episodul visului său înaintea Budapestei actualizează unul din cele mai tipice motive ale eposului comic. Imaginea cerului antropomorfizat - cu o bogată tradiție a grotescului, de la Lucian Samosatului la cele mai diverse gigantomachii și Eneide parodiante și travestite, la cerul ursului la care visează Atta Troll a lui Heine sau la gospodăria slavă a zeului Perun la Havlicek Borovsky - culminează în cerul cazon al cadetului Biegler (tipul ambițiosului năzuind să devină erou în

spirit oficial, dar care ajunge lamentabil - cu diaree - într-un spital de holerici). La intrarea raiului din visul cadetului se află inscripția k.u.k. Gotteshauptquartier. Pe pereți atarnă portretele familiei imperiale, îngerii recruți exersează să strige „aleluia”, iar caporalul înger care-i instruieste îi înjură cu expresii cerești ca „porc de Betleem”, „cedru de Liban”, „vacă de Iordania”. În încheiere, Dumnezeu - care ar figura căpitanului Sagner - ordonă ca Biegler să fie aruncat în latrină. (n.p. - 75-82, III).

Revenind la Švejk, trebuie spus că la baza grotescului personajului (și implicit, deci, a orientării lui satirice) se află jocul cu absurdul. Mergând la război, Švejk se joacă cu o lume a cărei ordine interioară s-a prăbușit, o lume devenită teatrul ultimului act al imensei comedii pseudoeroice a războiului. Aceeași tehnică se observă de altfel și în modul în care sunt rezolvate conflictele epice principale. Autorul jonglează în permanență cu motive care în planul real sau doar al ficțiunii așa-numite realiste ar avea cu totul altă rezonanță. Deși comentariul povestitorului nu ignoră realitatea tragică și sângeroasă a războiului, cititorul nu se îngrijorează totuși un moment pentru soarta lui Švejk, care pare a se afla în mijlocul unui cerc magic unde nimic rău nu i se poate întâmpla. Și, lucru interesant de observat, această invulnerabilitate îi este în bună măsură conferită lui Švejk de nesfârșitele lui divagații monologate - amestec de glume propriu-zise și bizare parabole într-o singură propoziție - care par a declanșa o stare de paralizie a voinței la interlocutorii agresivi, incapabili până la urmă a-i face vreun rău.

De fapt, masca grotescă a personajului are la bază în principal tocmai suveranitatea lui narativă. Și, deși Švejk e liber și în acțiunile lui, prin comparație cu universul acesta iscat de melopeea monologului, planul timpului și spațiului exterior (al frontului și războiului) apare simțitor diminuat.

„Flecăreala” lui Švejk, cu nesfârșitele ei deviații paratactice de la subiect, această libertate epică deplină a improvizației care, pe lângă efectul principal satiric și mistificator (adică de atac șarjat și defensiv prin disimulare), și un caracter de gratuitate, scopul ultim al colajului verbal al personajului fiind sugerarea - prin intermediul forței modelatoare a formei - a fluxului vital și a participării amorfe la el. (Acest comic gratuit, care are în text mari rezerve de energie excedentară, învăluie și atacurile satirice permițându-le să nu sune strident.)

Cu toată structura lor aparent anecdotică, întâmplările povestite de Švejk nu sunt - în cea mai mare parte - anecdote obișnuite (adică forme narrative concentrate pe conflict și pe culminația lui într-o poantă spirituală). Așa

cum se joacă cu întâmplările, personajul se joacă și cu povestirea. El are plăcerea variațiilor pe o temă dată. Strânge adică laolaltă un lanț de întâmplări, de-a lungul cărora se mișcă dezinvolt, trecând neobservat prin completări succesive, de la relatarea comică la satiră și de aici la exagerarea grotescă, folosind tehnica răsturnărilor de sensuri (prin multiplicarea poantelor). Se generează astfel până la urmă o atmosferă de neliniște semantică, de paradox, de jonglerie absurdă cu semnificațiile, consecința finală fiind structura deschisă a narațiunii lui Švejk, complet deosebită de cea a anecdotei tradiționale. Un exemplu tipic în acest sens mi se pare a fi povestirea pășaniilor țiganului Janecek: „- Ce mai tura-vura, spuse cu hotărâre Švejk. Cu dumneavoastră e rău de tot, dar nu trebuie să vă pierdeți nădejdea, cum spunea și țiganul Janecek din Plzen, că lucrurile se mai pot îndrepta, când, în anul 1879, i-au pus ștreangul de gât din pricina unui dublu asasinat și furt. Și a nimerit-o: chiar în ultima clipă l-au dat jos din spânzurătoare, neputând să-l spânzure în ziua de naștere a împăratului care cădea tocmai atunci, când urma să fie spânzurat țiganul. Așa că l-au spânzurat abia a doua zi, după ziua împăratului; și unde mai pui ce baftă a avut pe urmă! A treia zi a fost grațiat, urmând să înceapă noi cercetări, dat fiindcă se dovedise până la urmă că isprava o săvârșise un alt Janecek. Așa că l-au trebuit să-l dezgroape din cimitirul condamnaților și să-l reabiliteze la cimitirul catolic din Plzen, ca abia după aceea să se afle că era evanghelic, așa că l-au transportat la cimitirul evanghelic și pe urmă...” (p. 245-246, II).

Alt exemplu tipic pentru metoda variațiilor pe o singură temă și pe scala comicului e cel al povestirii care începe cu afirmația: „Oricine poate și trebuie să greșească, în măsura în care se gândește mai mult la un lucru” (și care e o suită de patru anecdote ilustrând același motiv). Începe cu relatarea despre domnul care, confundându-l pe Švejk cu altcineva, îl pocnește peste cap cu biciul, pentru ca apoi, dându-și seama de eroare, să-l mai atingă o dată de necaz că s-a înșelat, continuă cu întâmplarea grotescă despre alt domn care, găsind pe stradă un câine și crezându-l înghețat îl ia cu sine acasă, unde câinele - turbat în realitate - mușcă toată familia, sfâșindu-l în leagăn pe cel mai mic. A treia anecdotă, cea cu strungarul care - beat fiind - s-a culcat din greșală în altarul unei biserici, culminează cu poanta comică că a trebuit să se resfințească biserica pentru a se încheia laconic cu adaosul: „Apoi, tinichigiul acela a murit la Pankrac” (cea mai cunoscută închisoare pragheză, n.n.). În fine, ultima anecdotă este cea despre plutonierul Rott, care experimentează înzestrarea câinilor poliști pe un bărbat găsit în pădure, ce se dovedește a fi deputat ceh radical. Concluzia

(„De aceea zic, că oamenii sunt supuși greșelii, că se înșeală, fie învățați sau tâmpii și fără carte. Chiar și miniștrii greșesc“, 36, I), reluând fraza inițială închide sfera narațiunii. Principiul cercului (al întoarcerii) domină - după cum s-a mai observat - ocult cartea lui Hašek, motivul său cel mai tipic fiind cel al cunoscuți anabaze de la České Budejovice (un alt aspect al jocului mistificator grotesc, cu caracter defensiv, al personajului). E vorba mai precis de revenirea lui Švejk - pornit cu energie să-și ajungă din urmă regimentul cantonat la Budejovice - exact la locul de unde, cu o săptămână în urmă, plecase în expediție.

În narațiunea lui Hašek efectul grotesc se mai obține și prin suspendarea bruscă a relațiilor, prin renunțarea la poanta finală (tensiunea emoțională păstrându-și astfel amplitudinea) sau prin jocul liber și dezinvolt al fantaziei, în cadrul căruia scoate efecte neașteptate din deformarea capricioasă și imprevizibilă a întâmplărilor. Iată, de pildă, cazul domnului Hauben din cartierul Nusle din Praga, în relația lui Švejk: „... într-o duminică, când dumnealui se întorcea dintr-o excursie, a fost înjunghiat, din greșeală, pe șoseaua spre Kundernatic. Și așa, cu cuțitul în spate, a ajuns până acasă, unde nevasta, după ce l-a dezbrăcat de haină, i-a scos frumusețea cuțitul din spinare și a doua zi dimineață tăia cu el carnea pentru gulaș, că era din oțel de Solingen și bine ascuțit, iar cuțitele pe care le aveau dumnealui acasă erau toate pilit și tocite. După isprava asta, dumnealui ar fi vrut să aibă în gospodărie un serviciu complet de cuțite din acelea, și-și îndemna soțul să se ducă în fiecare duminică în plimbare la Kundernatic, dar el devenise așa de modest, că nu se mai ducea decât la cărciuma lui Banzet din Nusle, unde știa că dacă stă în bucătărie are grijă Banzet să-l azvârle afară, pe oricine ar vrea să pună mâna pe el“ (p. 419-420. III).

O atmosferă stranie, aproape fantastică învăluie lumea plâsmuită de monologurile lui Švejk, deși acestea își iau substanța din cotidianul cel mai strict banal și chiar trivial. Explicația fenomenului trebuie căutată cred în dilatarea până la halucinație a trăsăturilor acestei zone de investigație, în supralicitarea realului. Metoda improvizatiei narative permite personajului acumularea detaliilor sau întâmplărilor paradoxale care generează și apoi amplifică absurdul situațiilor. În același timp e vizibil faptul că Švejk se amuză de nonsensul celor deitate de el. Aici trebuie căutată și deosebirea fundamentală dintre concepția ontologică hašekiană și alte viziuni groșesti moderne asupra lumii (ca cea kafkiană sau beckettiană de exemplu), ai căror eroi, supuși ritmului contrarietății al unei lumi sociale definitiv ostile care-i paralizăază, se mint încetușăți și bolnavi de a exista. În cazul lui Švejk, dimpotrivă, e sensibil sentimentul libertății depline a personajului (și implicit al autorului), capacitatea sa de a se echilibra cu orice societate, fie ea și anormală, monstruoasă. Umorul absurd devine în acest caz aproape un element exorcizant, un spațiu nou al imaginației în cadrul căruia raționalul se întâlnește cu iraționalul, fără ca vreunul din ei să fie negarea celuilalt.

În plan artistic-literar, acest spațiu nou se creează prin ciocnirea permanentă a energiei epice cu cea comică (adică a narațiunii și a parodiei sale). Jocul cu sensurile dinamizează curgerea epică a monologului, iar acesta, la rândul ei, slăbind contrastele comice individuale și estompând dependența lor anecdotică de poantă, colorează epic întregul context. De aici și înțelegerea povestirii ca improvizatie creatoare, ca formă ce se naște simbiotic din eliberarea gratuită a energiei comice și satirice și din desfășurarea epică spontană și directă. Spre deosebire de anecdota tradițională, man-

vând cam aceleași motive și scheme, „povesirea de cărciumă“ (die Gasthausgeschichte), formă verbală a folclorului orășenesc (și foarte tipic pragheză), are ca subiect de inspirație realitatea vie, empiria populară. Caracteristica ei principală e raportul personal al povestitorului față de întâmplarea relatată, raport ce apare în introducerea precisă, aproape protocolară a detaliilor. Acest „realism“ nu exclude însă exagerarea și deformarea.

Caracterul neliterar al romanului lui Hašek, datorat raportului povestirilor care-l compun față de „preliteratură“, permite încă o apropiere de Kafka, la acesta din urmă locul „istorisirii de cărciumă“ luându-l mitul (respectiv legendele hasidice). Dar, în vreme ce Hašek cultivă un umor absurd de orientare mistificatoare (cu note satirice și parodice), ce-i permite să se echilibreze cu anomalia socială, în opera lui Kafka umorul tot absurd e de coloratură mistică, iar fenomenele iraționale își păstrează toată capacitatea lor distructivă. Scriitorul austriac cultivă un soi de umor care nu e nici vesel, nici satiric, nici sarcastic, ci mai mult inconștient și întâmplător (rezultând din dezacordul între logica formală și modul convențional al aplicării ei), cunoscut sub numele de umor negru.

Revenind acum la narațiunea hašekiană, am vrea să arătăm că de multe ori efectul absurd se obține prin înlocuirea poantei glumețe cu un stereotip grotesc ca: a murit, a înnebunit, l-au închis. Iată de pildă, cazul învățătorului care s-a apucat să discute în contradictoriu despre forța de atracție din lună și soare, cu „oberlaintantul“ Buchanek. Conversația, ajungând la greutatea palmelor încasate într-un loc sau altul, s-a terminat cu o labă obișnuită, pământescă, pe obrazul învățătorului. După care „atotștiutorul s-a pus pe bocit“, îndrugând ceva despre „nu știu care demnitate omenească“. Deznodământul e un adevărat lanț al imprevizibilității, în care anecdoticul se îmbină cu exagerarea grotescă și cu jocul fantaziei: „După aceea, domnul oberlaintant l-a trimis la raport, acolo i-au dat 14 zile de închisoare și șase săptămâni de serviciu peste termen, pe care însă nu le-a făcut pentru că avea hernie și dumnealui l-au silit să se succesească cam prea mult pe trapez și el n-a rezistat și a murit ca simulat, la spitalul militar“ (p. 312-313. III).

Pe planul structurii artistice a romanului, trecerea de la relatarea unei întâmplări la jocul cu povestirea corespunde trecerii de la epica eroică la parodiarea ei. **Peripețiile bravului soldat Švejk în războiul mondial** sunt de fapt o transformare complexă a marelui epos tradițional, o parodiare atât a conținutului eroic, cât și a structurii sale unitare și închise. Nenumăratele digresiuni, considerații, intermezzo-uri ale lui Švejk, Katz, Marek, Baloun, Biegler ș.a., care împânzesc romanul, întârzie povestirea, subminează coeziunea epică tradițională, dezeroizează situațiile, punând în evidență absurdul lor. (Însă, spre deosebire de alte cazuri anterioare de parodiare a epicii moderne: la Stern în **Tristram Shandy**, la Byron în **Don Juan**, la Pușkin în **Evgheni Onegin** și până la Dickens în **Documentele clubului Pickwick**, unde această destrucție a structurii apărea și în relațiile active, directe dintre povestitor și cititor, în **Peripețiile bravului soldat Švejk în războiul mondial** ele există doar latent.)

O altă modalitate epică distructivă folosită de Hašek e cea cunoscută sub numele de „așteptare frustrată“. Ea se manifestă prin întreruperea bruscă a încordării și dramatismului unei situații și prin rezolvarea fericită a intrigii abia declanșate (intrigă ce se anunțase ca

având urmări grave pentru erou). E cazul întâmplării relatând arestarea lui Švejk la Praga de către agentul secret Bretschneider (pentru crime antistatale), a afacerii Švejk-Vodicka, a prozonieratului eroului în propria tabără etc. Se creează astfel o falsă tensiune care e ironizată, la fel ca și motivul eroului viteaz, activ și invulnerabil (în persoana lui Švejk și a camarazilor săi).

Singurul personaj al romanului care nu e șarjat sau ironizat e locotenentul major Lukás, a cărui figură contradictorie și insuficient conturată pe alocuri se deosebește mult de celelalte tipuri de ofițeri. Povestirile lui Švejk nu-l terorizează ca pe sublocotenentul Dub, care le consideră insulte adresate lui. Lukás, pe care ordonanța sa îl bagă cu consecvență în nenumărate încercături (unele cu urmări ce se arată a fi foarte grave), devine treptat ucenicul răbdător și delicat al lui Švejk. Spre sfârșitul romanului, el ajunge să se împace cu soarta, începând să-l caute el însuși pe Švejk ca să-i asculte divagațiile. Lukás mi se pare a se juca într-un fel rolul cititorului educat la școala eposului tradițional încheiat, pus dintr-o dată în fața unei structuri noi, explodate parodic, ce i se pare la început absurdă, pentru ca apoi să-l seducă.

O altă sursă a destrucției epice pare a fi discrepanța între debutul aparent patetic și sincer al unora din relatările lui Švejk și continuarea lor derizorie și ironică, ca de exemplu comentariul eroului la moartea arhiducelui Ferdinand: „Pierdere este, nu se poate tăgădui. Îngrozitoare pierdere. Ferdinand nu poate fi înlocuit cu orice dobitoac. N-ar fi stricat însă să fie ceva mai gras“. Și explicația continuă cu dezinvoltură și aparentă bonomie: „Dacă ar fi fost mai gras, nu mai încapea îndoială că l-ar fi lovit dambla, înainte de a fi hăituit la Kono-piste babele care adunau vreascuri și ciuperci pe moșia lui - și n-ar mai fi pierit de o moarte așa de rușinoasă“ (p. 11, vol. I).

Concepția estetică hašekiană a realismului, pe care foarte concis mi se pare a o caracteriza termenul de grotescă, se manifestă și în interesul deosebit acordat laturii biologic-senzoriale a vieții. Exemplul cel mai concludent din roman este figura hiperbolizată a uriașului și veșnic nesățulului Baloun, care, deși devorează lacom orice îi cade de mâncare în mână, se plânge continuu de foame. Iată-l pe Baloun într-o imagine al cărei specific și dimensiune amintește de Rabelais: „Din vagonul în care se afla Švejk lipsea Baloun. Ceruse, ce-i drept, permisiunea de a șterge cu pâine cazanul în care se gătesc gulașul, și acum era în vagonul bucătăriei, într-o situație neplăcută, întrucât la pornirea trenului, din cauza zăcuturii neprevăzute, fusese proiectat cu capul în jos în cazan și numai picioarele îi ieșeau afară. Se obișnuie însă repede și cu această poziție și din cazan se auzi o forfoteală ca de arici la vânătoare de gândaci și, ceva mai târziu, glasul tânguitor al lui Baloun:

- Oameni buni, pentru Dumnezeu, mai aruncați-mi vă rog, o bucată de pâine, că mai e sos“ (p. 241, III).

De altfel, pe lângă această tendință de coborâre a oricărei aspirații spre nivelul materialismului biologic, mai există una. Motivele frecvent întâlnite ale ospetelor, bețiilor crâncene, jocurilor de cărți și taclalelor ce pară nu au sfârșit tind toate să creeze un fel de contrapondere echilibrantă a violenței și a marasmului, mai precis spus tind să alcătuiască o atmosferă intimă de celulă închisă, de societate omenească integrată care se apără de haos și de moarte.



maria irod

Wolf von Aichelburg

V ara trecută s-au împlinit 10 ani de la moartea lui Wolf von Aichelburg. Personalitate culturală complexă, cu o biografie marcată de persecuțiile politice abătute asupra intelectualității române în timpul regimului comunist, acest autor - asimilat adesea comunității sașilor transilvăneni, fără să-i aparțină de fapt prin origine - a lăsat o operă literară destul de redusă ca volum, dar interesantă și enigmatică. Aspirația spre clasicitate și exigența formală par să-i situez scrierile într-o epocă trecută a literaturii sau măcar într-un fel de limb atemporal, fără legătură cu realitatea contemporană. Dar von Aichelburg nu este un epigon, în ciuda aparenței de romantic întârziat. Este - din câte îmi pot da seama recitind volumul *Lumina din Umbria*, apărut în 1979 la Editura Kriterion, în traducerea Yvettei Davidescu - un artist din acea speță rară a însinguraților care reușesc să lucreze departe de orice constrângere exterioară, netulburați de vremuri, senini și egali cu sine, nesfiindu-se să prefere teme și tehnici așa-zis revoluționale în locul modelelor literare contemporane. De obicei, operele acestor scriitori sunt impregnate de un conservatorism care nu are nimic de-a face cu conformismul și obediința față de norme sociale, ci mai degrabă cu acea stare pe care Hans Henny Jahn o descria drept „căutarea formei și nevoia de elaborare a variantelor, construcția armonioasă, care amintește de cristal, ceva lent și conservator...” (H. H. Jahn, *Werke*, Hamburg, 1974, p. 58, trad. mea, M.I.)

Ca și Jahn, pe care nu știu dacă l-a cunoscut, dar de care îl apropie unele lucruri, Wolf von Aichelburg a fost un artist cu mai multe înzestrări. Încă din tinerețe și-a cultivat talentul plastic și muzical, în paralel cu activitatea literară. Deși se impune mai degrabă ca scriitor, e la fel de consecvent și în celelalte două domenii, ferindu-se de dilentantism și superficialitate. Era, în felul său, un profesionist care nu se grăbea niciodată să iasă în evidență, cizelându-și în continuu opera și publicând târziu. A ajuns să expună acuarele și desene abia după ce a emigrat în Germania, în 1981. Compozițiile muzicale - sonate, lieduri, cantate - sunt rezultatul unei activități constante și laborioase, îmbinând studiul și creația.

Și în scris se simte atât exigența față de sine, cât și prezența unui ideal poetic exprimat programatic în eseuri. Poezia este o stare de excepție, care vine nechemată, este opusul vorbăriei. „Să nu rostești cuvintele pe care/ le simți, tulburătoare,

dând ocol./ de gânduri zăbrele-n închi-soare./ apoi se sparg, lovindu-se în gol./ Încă nu vrea tăcutul să se-ofere/ chiar de ai crede că-l auzi acum./ Așteaptă, fă-ți rezerve de tăcere./ aproape să-ți rămână, ca un fum.” (trad. de Dan Dănilă). Orice autentică geneză poetică „pornește de la muțenie”, iar poetul trebuie să-și caute drumul „menținându-se foarte aproape de marginea abisului tăcerii”. (*Poezia*, în *Lumina din Umbria*, p. 120) Wolf von Aichelburg a ținut cont întotdeauna de acest ideal, astfel că de la el rămân cu siguranță mai mult de șase poezii valabile, câte pretindea Gottfried Benn de la poetul adevărat.

Autorul experimentează cu toate genurile literare, nehotărându-se pentru unul singur și având reușite în fiecare. Editorial debutează târziu, în 1969, la 57 de ani, cu volumul de versuri *Herbergen im Wind* (*Hanuri în vânt*). Urmează alte trei cărți de poezie publicate în țară și încă patru în Austria, precum și volume de proză scurtă, teatru și eseuri.

Destinul acestui scriitor cu carieră de solitar - „heimatlos” în cel mai profund înțeles al cuvântului: având mai multe patrii și neaparținând pe de-a-ntregul nici uneia, fiind totodată inactual în sens nietzschean - se împletește cu momente importante ale literaturii române recente. Legătura cu Cercul literar de la Sibiu se stabilește prin intermediul literaturii germane, pe care cerchiștii o citeau cu asiduitate - în special cea de la sfârșitul sec. al XVIII-lea, începutul sec. al XIX-lea - și prin afinitățile simbolizate de „Euphorion”. Alegerea acestei denumiri pentru revista Cercului trimite la personajul lui Goethe - fiul Elenei și al lui Faust - care reunește spiritul grecesc, apolinic, și hybris-ul faustic modern. Wolf von Aichelburg a scris și în limba română, semnând cu pseudonimul Toma Ralet. De asemenea, a tradus cu pasiune din literatura română, publicând versiuni admirabile din proza lui Vasile Voiculescu și poezia lui Eminescu, Blaga, Ion Barbu, Arghezi, Pillat, Șt. Aug. Doinaș ș.a. O prietenie durabilă l-a legat de unii membri ai Cercului literar de la Sibiu, în special de Ion Negoitescu și Radu Stanea, precum și de traducătorul Dan Constantinescu și pianistul Al. Demetriad.

Weltanschauung-ul lui Wolf von Aichelburg - descifrat, de altfel, și de Negoitescu în prefața la *Lumina din Umbria* - îi străbate ca un fir roșu conducător toate operele și apare rezumat aforistic în titlul piesei *Fântâna tinereții veșnice*, formulă ce trimite la „o realitate spirituală, la îndemâna celui ce nu-și desparte sufletul de natură.” (*Prefață în Lumina din Umbria*, p. 6). Această concepție i-l apropie lui Aichelburg pe Hölderlin, spiritul grandios și refractar la convenții, în creația căruia, „după perioada rătăcirii, a „artei”, urmează

reîntoarcerea la natură pe baza noii împliniri a conștiinței, perioada «artei noi»” (p. 127). Aichelburg vede în tulburarea mintală a lui Hölderlin o consecință extremă a firii sale curate și puternice, care „reprezintă cauza insubordonării sale către autentic și adevărat și respingerea oricărui compromis. De asemenea, iubirea fanatică a lui Hölderlin pentru Elada, pe care speră s-o vadă renăscând pe tărâmul patriei sale, Suabia, este departe de a fi un simplu escapism. Structural, și Wolf von Aichelburg este un sudic, fascinat de spațiul mediteranean, un călător din stirpea lui Goethe sau mai degrabă a lui August von Platen, contele poliglot îndrăgostit de Italia, din ale cărui versuri răzbate - ca și la Aichelburg, de altfel, - o naturalețe îmbinată cu sobrietatea atent lucrată a formei.

Poeziile lui Aichelburg sunt, în mare parte, inmuri închinare elementelor. Marea, vântul, soarele, stâncă sunt imagini recurente, la fel și dorința de contopire cu natura: „Quelle sollst du werden, ohne Halten, ohne ein Besitzen...” („Izvor trebuie să devii, fără răgaz și fără avuție...”). Încă îmi este neclar dacă relația lui Aichelburg cu natura, răsfrântă nu numai asupra operei, dar și asupra modului său de viață, trebuie interpretată ca panteism - adică, după părerea lui Schopenhauer, un ateism elevat - sau mai degrabă ca o formă

mapamond

de religiozitate ce-l caută pe Dumnezeu ascuns sub orice aparență a naturii. Ecouri franciscane se simt, fără îndoială, în mai toate poemele, ce pot fi citite ca o laudă a creației, la graniță cu ardoarea serafică a sfântului din Assisi. O eventuală exegeză dedicată lui Aichelburg va trebui să investigheze mai în profunzime problematica naturii, cu toate ramificațiile ei culturale.

Mă voi mai opri, înainte de a încheia această sumară prezentare, doar asupra unui straniu și frumos poem intitulat *Savonarola*. Misticul ars pe rug în 1498 apare într-o rețea de simboluri ale focului, sugerând nu numai sfârșitul său tragic, ci și incandescența gândirii și combustia interioară. Versul „Dein Wort war Feuer” evocă sentința lui Trakl „Der Geist ist Flamme” („spiritul e flacără”).

Wolf von Aichelburg - aristocratul umanist care o viață întregă a pus în practică idealul armoniei dintre spirit și corp, sfidând pericolele pe cărări de munte și în largul mării - și-a găsit sfârșitul în valurile Mediteranei, aproape de coasta Banalbufar din Mallorca, pe care o îndrăgea în mod deosebit. Era în august 1994 și avea 82 de ani. Despre acest sfârșit s-au scris destule cuvinte frumoase. Criticul Peter Motzan, care în general nu e susceptibil de accese de patetism, spunea că prin moartea sa într-un golf singuratic, sub soarele fierbinte al Sudului, Wolf von Aichelburg și-a scris ultimul și cel mai cutremurător poem.



ion crețu

Legături primejdioase - sau cum se ratează un interviu

meditații
contemporane

Îmi împărtășese de la bun început imensa-mi umire în fața interviului „în exclusivitate” apărut în „România literară” din 14-20 decembrie 2004 luat de Sergiu Radu Ruba scriitorului francez Michel Tournier. Nu discut *hic et nunc* valoarea literară a lui Michel Tournier, membru al Academiei Goncourt; unele, ce zic, multe din afirmațiile sale sunt memorabile. Cititorii se vor convinge și singuri parcurgând interviul respectiv. Ce mi-a reținut mie atenția este, înainte de toate, candoarea cu care vorbește interviuevatul despre cel mai important cap al serviciilor de informații externe est-germane, Marcus Wolf.

Faptul că scriitorul francez Michel Tournier s-a putut afla la un moment dat al existenței sale în imediata apropiere al acestui geniu al spionajului - despre care s-au scris mai multe cărți decât se vor scrie vreodată despre Michel Tournier - și despre al cărui rol în dinamica relațiilor Est-Vest se vor publica încă și mai multe tomuri decât a scris vreodată Michel Tournier; faptul că Tournier are despre Wolf o impresie pozitivă - toate acestea sunt, la urma urmelor, o chestiune pur personală, pe care nu cred că ar trebui s-o discut. Dramaturgul german Hartmann - laureat al Premiului Nobel pentru literatură - a fost, la urma urmelor, impresionat până la lacrimi de o întâlnire cu Adolf Hitler. Amintirea momentului când *filhrerul* i-a strâns mâna l-a marcat pe autorul *Țesătorilor* pentru tot restul vieții. Nu aș putea contesta în nici un chip faptul că Wolf a putut fi un personaj fermecător - fascinant chiar. La urma urmelor, charisma este una dintre calitățile cardinale ale oricărui spion de anvergură, cu atât mai mult ale unui șef de serviciu de spionaj. Ceea ce mi se pare cel puțin curios, doar la prima vedere însă, este că Michel Tournier, un simplu scriitor, la urma urmelor (fără urmă de lipsă de respect la adresa scriitorilor), s-a putut afla în termeni atât de apropiați cu un personaj profesional atât de important și ale cărui preocupări profesionale erau atât de îndepărtate de literatură cum era Marcus Wolf. O posibilă explicație este furnizată de însăși biografia lui Tournier: el a studiat filozofia în Germania și a mers adesea în RDG „atât pentru a ține acolo conferințe (franceza și germana fiind singurele limbi în care mă simt în largul meu vorbind și scriind), cât și pentru a întâlni prieteni, între care pe Marcus Wolf.”

Să mai reținem că Michel Tournier - care astăzi trăiește retras, așa cum odinioară se retrăgeau la mănăstire unele „fecioare” consumate de traiul în societatea înaltă - se găsea (măi să fie!) și în apropierea lui François Mitterand, președintele Franței. Un scriitor care se găsește - întâmplător! - între un șef de stat și un șef de serviciu de spionaj al unei țări adversare trebuie să aibă cu siguranță incomparabil mai multe lucruri de povestit despre culisele istoriei decât despre *creative writing*. De altfel, iată ce povestește însuși Tournier: „E curios că, deși m-a vizitat de patru ori, președintele (Mitterand n.n.) nu a dorit să mă ia cu sine în Germania de Est într-un moment incredibil, pe 6 octombrie 1989. Regimul se clătina, dar nemții de răsărit țineau să aniverseze 40 de ani de la proclamarea

republicii lor, iar Mitterand, în compania celor mai sinistre figuri străine, a decis să participe la festivități. E uluitoare lipsa lui de intuiție: Honecker avea să se prăbușească pe 18 octombrie, iar Zidul Berlinului pe 9 noiembrie. I-am telefonat secretarului general de la Elisée rugându-l să-i ceară președintelui permisiunea să-l însolesc. Mi s-a spus că nu poate exista nici o problemă care să împiedice călătoria mea și că mi se va telefona mai târziu. După câteva ore, aflu de la același secretar foarte surprins și el că președintele preferă să nu fac parte din suită. Abia mai târziu mi-am dat seama că, deoarece călătoream adesea în RDG, în cursul întâlnirilor noastre, i-am relatat lui Mitterand o multime de lucruri detestabile despre acest stat, care nu i-au făcut deloc plăcere.”

Cine este Marcus Wolf, în amintirile lui Tournier? Creierul spionajului est-german, despre ale cărui performanțe profesionale nu s-a scris încă decât foarte puțin, „ venea la conferințele mele și-mi dădeam seama că prezența lui îi stânjenea pe studenți. Totuși era un personaj fascinant, avea o soție delicioasă. m-au invitat la ei acasă într-un apartament încântător, era el însuși un bărbat foarte frumos (...) Dacă ar fi existat o RDG gorbacioviană, atunci el ar fi fost cel mai potrivit lider.” Ne oprim aici cu citatele.

Brusc, după căderea zidului Berlinului, relațiile atât de apropiate dintre Michel Tournier și Marcus Wolf, relații de o mare frumusețe - intelectuală, nu-i așa? - intră sub zodia uitării. Nu ne hazardăm să speculăm asupra naturii acestei apropieri, să distribuim

roluri - lumea contemporană fiind cufundată într-o mare de mistere, unul mai nepătruns decât altul. Se știe că, după unificarea celor două Germanii, lui Wolf nu i-a fost prea cald. Din câte știu eu, funcția pe care a deținut-o i-a permis acestuia să-și negocieze o pensie onorabilă. Dar să constatăți că o construcție umană atât de frumoasă în vreme de război nu mai durează îndată ce se semnează pacea, iată un lucru care te pune pe gânduri și te face să reflectezi îndelung asupra veritabilei esențe a relațiilor dintre doi oameni.

Nu știm câți scriitori români înainte '89 (sau după) se pot lăuda cu simpatia șefului spionajului românesc, cu atât mai puțin al unui serviciu de spionaj străin și, concomitent, să se poată mândri cu aprecierea președintelui României - fie el Ceaușescu, Iliescu sau Constantinescu. Sau dacă există asemenea cazuri, câți își pot permite luxul să vorbească atât de liber - inocent - despre relațiile lor cu unul dintre personajele cele mai controversate ale istoriei țării. Personal, mă îndoiesc că literatura română a avut scriitori de o asemenea anvergură. Ceea ce nu vorbește neapărat în defavoarea lor ca scriitori. La urma urmelor, Michel Tournier a avut în chiar literatura franceză un înaintaș demn de a figura în mai multe istorii paralele, dintre care cea literară este doar cea mai publică dintre ele. El se numește, firește, Beaumarchais. Ceea ce regretăm este că Radu Sergiu Ruba a ratat un interviu cu adevărat mare, răspunsurile lui Tournier privitoare la Marcus Wolf fiind, în opinia mea, incomparabil mai prețioase decât părerile sale literare.

Poezii în capodopere

alese și traduse de grete tartler

Maurice Careme (1899-1978)

Bucata de pâine

Un copil singur
Singur în mână ținând
O bucată de pâine
Un copil singur
Și-un câine
Care-l privește ca pe un zeu
Ce poartă în mâini
Cheia raiului pentru câini.
Un copil singur
Mușcând din bucată
Și-ntreg universul
Îl poate vedea cum întinde
cu simplitate
deși e foarte flămând
din pîinea cu unt
pentru câinele său, jumătate.





alina boboc

Teatrul Evreiesc de Stat a prezentat publicului, de curând, premiera **Tangou final** de Mario Diamant, tradusă de Monica Mihăescu. Autorul, născut în Argentina, la Buenos Aires, din părinți evrei polonezi, locuiește la Miami, unde predă jurnalistică la Florida International University. Dramaturg distins cu diverse premii internaționale, este prezent pentru a doua oară pe scena Teatrului Evreiesc (prima dată, în 2000, i s-a jucat aici piesa **Cartea lui Ruth**) și recunoaște înrăurirea lui Eugen Ionescu asupra operei sale. Piesa de față este inspirată de elemente autobiografice, după mărturisirea autorului, care precizează: „Tangoul este cea mai originală expresie muzicală argentiniană, iar dansul în sine seamănă foarte mult cu pândă dintre un soarece și o pisică înainte de fatalul deznodământ”.

Și această idee este prezentă pe tot parcursul spectacolului. Într-un decor ce imaginează o cameră de hotel, cu draperii albastre în fundal (simbolizând răceala, poate și singurătatea personajului feminin), sunt așezate câteva obiecte de mobilier, vase cu flori și o frapieră cu șampanie. În acest spațiu, troncază portretul în mărime naturală al Valeriei Duran,

Dansul vieții

actriță celebră care trăiește retrasă aici de 20 de ani, refuzând orice contact cu lumea spectacolului, cu presa. Izolată de oameni, diva a suportat cu demnitate trecerea timpului, păstrând din viața de altădată câteva amintiri vizibile (obiecte cu valoare afectivă: o vază, un portret pictat de Picasso însuși pe o față de masă), dar și multe amintiri închise cu grijă în mintea ei ușor rătăcită.

Tocmai pentru a smulge aceste frânturi de viață se află la fața locului un tânăr jurnalist, Diego, pe care actrița s-a hotărât să-l primească pentru a-și mai alunga puțin monotonia sau poate de dragul experimentului.

Piesa este un recital cu două personaje, transformată într-un regal de Maia Morgenstern și fiul său, Tudor Aaron Istodor (student doar în anul al II-lea, la U.N.A.T.C. „I.L. Caragiale” din București). Profunzimea și dăruirea cu care cei doi își joacă rolurile ating limite nebănuite, iar spectatorul este pus în fața unui act artistic superior. Și partitura oferă posibilități de îmbogățire interpretativă, pe care cei doi le-au exploatat cu măsură și rafinament. Alternanța dintre normalitate și nebunie (sau simularea acesteia), între care există o graniță atât de fragilă, abia punctată, este muchia de cuțit pe care cele două personaje se mișcă. Acțiunea piesei se desfășoară în două spații, pe care și compartimentarea scenică le evidențiază: *livingul*, spațiul vizibil, unde au

loc discuțiile, trăirile, schimburile de amabilități malițioase și de priviri, unde practic se desfășoară jocul actoricesc, și dormitorul, situat la etaj, spațiul invizibil, în care are loc acțiunea virtuală (uciderea unui bărbat, act despre care spectatorul află abia mai târziu că nu a avut loc, dar în final, aici va fi condus în pași de tangou și ucis totuși un bărbat, anume tânărul reporter).

Piesa poate fi privită din numeroase unghiuri, lucru pe care au avut grijă să-l sugereze cei doi actori: o lecție de viață, o scenă de nebunie, un joc de-a v-ați ascunselea cu destinul, o impresionantă poveste de dragoste. Ultima variantă este reliefată cu multă sensibilitate de interpreți: tânărul jurnalist, îndrăgostit de actrița lui preferată, este împins

thalia

la moarte de curiozitatea lui extraordinară de a răscoli prin viața ei, demers pentru care nu are scrupule: „dragostea e un joc atât de crud”, spune personajul feminin.

Este un spectacol construit cu măiestrie, foarte concentrat (durează numai 90 de minute), care-i propune spectatorului spre reflecție câteva aspecte existențiale, interpretat cu simplitate de o actriță atât de stăpână pe sine și cu naturalitatea conferită de vârsta de un actor în devenire...

Distribuția: Maia Morgenstern (*Valeria Duran*), Tudor Aaron Istodor (*Diego Goldstein*). Regia artistică: Moshe Yassar. Scenografia: Constantin Ciubotariu. Muzica: Mircea Király.

In timp ce jocurile sunt tot mai încinse la Centrul Național al Cinematografiei (se pun întrebări „filosofice” de genul: cine va lua locul lui Decebal Mitulescu? sau este posibil să fie numit Dan Chișu?), tinerii noștri regizori și actori își văd de drumul lor și încep să fie tot mai cunoscuți la marile festivaluri de gen. Cristian Mungiu, unul dintre cei mai talentați regizori ai „noului val”, (grup care are în comun dorința arzătoare de a schimba din temelii cinematografia noastră) va participa la cea de-a 55-a ediție a Festivalului Internațional de Film de la Berlin. Mai exact, el va deschide în 11 februarie, secțiunea Berlinalei „International Forum of New Cinema” cu producția *Lost and Found*. De fapt, este vorba de un amplu proiect care reunește șase filme de scurt-metraj realizate de tot atâția regizori din Europa Centrală și de Est, iar

arta filmului

unul dintre ele îi aparține lui Cristian Mungiu. *Lost and Found*, prezentat în premieră mondială la Berlinale, include șase scurt-metraje regizate de tineri cineaști din România, Estonia (Mait Laas), Bulgaria (Nadejda Koseva), Bosnia-Herțegovina (Jasmila Zbanich), Ungaria (Kornel Mundruczo) și Serbia-Munteșu (Stefan Arsenijevic). Proiectul este produs de o companie specializată din Köln, Icon Film, iar filmele componente au fost post-produse în Germania. Trebuie spus că inițiativa aparține programului pentru Europa de Est al Fundației Culturale Federale din Germania, iar cele șase țări au fost alese în virtutea culturii lor cinematografice bogate.

Dar să vedem care sunt filmele ce alcătuiesc acest proiect? Patru scurt-metraje de ficțiune, un documentar și un film de animație, cel din urmă, *Gene-Ration* având rolul de a lega toate poveștile. Acest film de animație este realizat de estonianul Mait Laas și prezintă călătoria fantastică a unui om de-abia schițat care contribuie

Cineaștii români pun stăpânire pe Germania și Austria



irina budeanu

la nașterea unei noi generații. Scurt-metrajul de ficțiune al lui Mungiu, *Turkey-Girl*, spune povestea unei tinere - interpretată de Ana Ularu, studentă în anul II la UNATC - care ajunge în Capitală pentru prima dată în viață și se vede nevoită să facă față unei situații dificile. În *The Ritual* (Bulgaria), un grup de nuntași sunt lăsați să aștepte sosirea mirilor. Doi copii născuți în aceeași zi în același oraș nu au nici o posibilitate de a se întâlni în *Birthday* (Bosnia-Herțegovina). Un om care-i ajută pe cei cu tentative de sinucidere se trezește într-un conflict existențial când încearcă să pună în ordine situația din propria familie după moartea mamei lui în *Shortlasting Silence* (Ungaria), iar în *Fabulous Vera* (Serbia-Munteșu), o femeie vatman ajunge să-și găsească fericirea după o întâmplare neobișnuită. Cinci dintre regizorii implicați în proiect, printre care și Cristian Mungiu, au participat la secțiunea „Talent Campus” a Berlinalei, iar al șaselea, Stefan Arsenijevic, a câștigat Ursul de Aur pentru scurt-metraj în 2003. Cristian Mungiu va fi prezent la festival și în calitate de candidat la premiul „Berlin Today 2005”. Un proiect al lui și al Ancăi Miruna Lăzărescu (Germania) a fost nominalizat, alături de alte două propuneri, pentru acest premiu ce va fi acordat în cadrul „Talent Campus”.

Dacă Mungiu pleacă la Berlin, colegii lui, tinerii actori Maria Popistașu și Bogdan Dumitrache vor pleca la Graz. Motivul? Ei dețin rolurile principale în filmul austriac *Crash Test Dummies*, care va deschide ediția de anul acesta a Festivalului de Film Diagonale, ce se va desfășura între 14 și 20 martie. „Diagonale” cuprinde producții austriece recente, de la lung-metraje de ficțiune, documentare și filme de animație la filme de avangardă și producții de televiziune.

Crash Test Dummies s-a filmat parțial la Arad în vara anului trecut, și este povestea unui cuplu de tineri români ajunși lefteri în Viena. Amândoi încearcă să se adapteze la noua lume, care-i seduce și îi înspăimântă în același timp. După o despărțire temporară, cei doi se reîntâlnesc în capitala austriacă. Filmul este descris de realizatori drept „o poveste despre coincidențe fericite și accidente controlate”. Regia și scenariul sunt semnate de tânărul Jorg Kalt, un debutant în lung-metraj, care explică titlul astfel: „Am descoperit că aproape toate personajele filmului se aseamănă unor manechine folosite la simularea accidentelor de mașină, care se implică în situații extreme”. Filmul este produs de Amour Fou Filmproduktion din Viena, în parteneriat cu Icon Film. Unul dintre producători, Alexander Dumreicher-Ivanceanu, povestește că întregul proiect s-a născut chiar la Graz, la o ediție trecută a Festivalului Diagonale, când regizorul Jorg Kalt a fost asaltat cu întrebări despre planurile sale și despre noua lui companie de producție. Cei doi tineri actori au fost remarcați încă de la absolvirea UNATC. Bogdan Dumitrache a jucat în scurt-metrajul *Trafic* semnat de Cătălin Mitulescu, câștigătorul Palme d'Or-ului de la Cannes 2004, iar Maria Popistașu a participat până acum la două producții britanice de televiziune - *Gunpowder, Treason and Plot* și *Sex Traffic*, ambele filmate în Studiourile MediaPro. Să sperăm că vom auzi de acum încolo de cât mai multe participări internaționale și de ce nu și de premii foarte importante.

La o reuniune internațională pe tema traducerilor, Jorge Luis Borges rezuma lapidar și în felul său poetic tot ceea ce se poate aștepta de la un asemenea subiect. Spunea el atunci - citez din memorie - că orice traducere trebuie să asculte de o misterioasă alchimie. Dincolo de echivalența cuvintelor, este nevoie să asculți atent și liniștit vocea profundă a autorului și să o captezi - ceea ce, în viziunea aceluiași autor, ar corespunde unui adevărat miracol.

Despre traducere și traduceri s-a scris mult. Și totuși subiectul, nicicând epuizat, suscită comentarii. Se știe că fiecare om și tot ceea ce el creează, fiecare limbă și tot ceea ce ea vehiculează sunt unice. A le traduce înseamnă, de fapt, să compromiți iremediabil aceste specificități. Atunci *pentru ce și de ce* traducem?

Literatura este un limbaj de vocație concurențială, dar, în același timp, un mediator

conexiunea semnelor

privilegiat. Pentru aceasta, cu toate defectele traducerii, merită să te expui tuturor riscurilor, să accepți chiar și deformările pentru că doar așa, trecând de la o limbă la alta, ceea ce poetul a vrut să spună unor oameni, să poată spune tuturor. Doar așa literatura devine un limbaj universal, multiplicându-se prin diverse vehicule lingvistice, fiecare cu geniul său specific, atâta timp cât aceste transfigurări nu-i descreditează identitatea.

Orice traducător conștient știe că important pentru el este, mai întâi de toate, să simtă personalitatea autorului, să priceapă ritmul interior al operelor sale. Totul se petrece sau ar trebui să se petreacă, ca și cum între poet și traducătorul lui s-ar stabili o secretă complicitate, pentru a nu spune chiar o interpenetrare de motivații și stări de suflet. Un ziarist german semnala în „Die Zeit” că orice traducere este o problemă de încredere. Autorul se bazează pe acel care face din el un

Misterioasa alchimie



mariana ploae-hanganu

obiect de export. Între cei doi există o relație bilaterală plină de dragoste, satisfacție, frustrare și ură. Și totuși poemul, chiar dacă „alchimia” care l-a generat s-a repercutat în noua lui versiune, el va deveni inevitabil, prin traducere, un alt poem; și pentru că este așa, trebuie să recunoaștem în această expresie poetică reelaborată o muncă în doi. Atunci, textul original și textul tradus, ce le unește, ce le desparte? Au fost numite texte gemene, texte paralele, dar inexorabil distincte. S-a spus că traducătorul lucrează pe un material și un model oferite de autor, dar primul este suveran în interpretarea pe care le-o dă și pentru aceasta s-ar situa pe un loc ierarhic privilegiat. Pe de altă parte, traducătorul se află într-o ambianță lingvistică și de trăire care, cu tot efortul de transfer, doar în cazuri excepționale va coincide, în aspectele cruciale, cu cea a autorului tradus. Traducătorul simte, chiar dacă despre aceasta nu este sau nu vrea să fie conștient, că totul în munca de traducere îl incită să fie liber, iar această libertate este condiționată, pe drept, de scupulele misiunii sale. Se pune atunci întrebarea: merită să traduci sau să fii tradus? Ce va rămâne din ceea ce este genuin în opera originală? Cu toate rezervele legitime, ajungem tot, deopotrivă autori și traducători, la un răspuns afirmativ. Traducerea, tocmai pentru că obligă textul original să-și privească propriile limite, le lărgeste. Este vorba de limitele sociale, existențiale, ideologice, lingvistice, inclusiv limitele personalității autorului. Traducerea va acționa astfel ca un succesiv deschizător de spații pentru opera în versuri sau proză la care ea însăși s-a circumscris. Am amintit de curând de tipul de

lectură pe care îl realizează traducătorul; această lectură totală întărește rolul recreativ al traducătorului fără de care opera ar rămâne mutilată în câteva dintre virtualitățile sale intrinseci, ignorate uneori. În cele mai fericite cazuri, întâlnirea dintre autor și traducător are un profund și fecund rol revelator.

Nimeni nu poate avea ambiția să transfere cu fidelitate un text dintr-o limbă în alta. Ceea ce se transferă sunt sentimente, îndoieli, iluzii, adică tot efectul emotiv și intelectual pe care o operă îl produce asupra cititorului. Dar până unde merge acest transfer, pentru a nu deveni înșelător, depinde de ceea ce traducătorul a văzut în text, de modul cum l-a interiorizat și l-a exprimat. Cu alte cuvinte, o traducere este, în mod esențial, subiectivă: în ea se înscrie marca personală a traducătorului, mai mult chiar decât a autorului. Fiind o creație sau, mai exact, o re-creație, traducerea este o luptă și, ca orice luptă, presupune o provocare. Dar este o luptă fără învinși și fără învingători. De fapt, la urma urmelor, un lucru rămâne - dincolo de multele limitări și insuficiențe care se pot recunoaște într-o traducere -: că prin această formă de scriere derivativă, precară și efemeră au supraviețuit și și-au găsit ecou valorile cele mai solide și originale ale tradiției culturale pe care o moștenim și o transmitem dincolo de frontiere și de vremi.



Toamna în satul natal

romul munteanu

Frunzele din grădini au început să îngălbenescă și să cadă. Pe cele două ulițe scârțâitul carelor a devenit tot mai intens. Întâi se strânge păpușoiul. Este adus și depozitat în sură sau în șoproanc, unde sătenii îl depănușează în adevărate seri de clacă. După aceea, este pus la uscat în mici depozite, denumite de locuitori *cotârgi*. Încetul cu încetul, se termină și melișatul cânepii și gospodinele încep să toarcă. Bunica torcea fiurior, mama torcea călții. Războiul este adus în casă după Crăciun și până la Paște termină și țesutul. Iernile sunt liniștite. Când zăpada este mai mare, focul din sobă devine mai intens.

Tatăl meu tăia lemne ca să ajungă pentru o săptămână. În apropierea

Crăciunului erau tăiați porcii. Încep pregătirile de Crăciun. Gospodarii își cumpără unul sau doi porci pentru anul următor. Când sunt mici, ei sunt adăpostiți în grajd - unde este mai cald din cauza vitelor, apoi sunt mutați în cocină. Grâul este măcinat pentru o perioadă mai lungă. Porumbul la fel.

Iarna, apa din râuri poate să înghețe. Sătenii se retrag în case ca într-un cuib de liniște. Până și câinii sunt puși la locuri mai adăpostite de vânt.

Când eram copil, mergeam la școală în satul vecin. În cătunul meu nu era nici școală, nici învățător. Eram prea puțin icopii.

În satul alăturat ne-am împăcat bine cu ceilalți școlari. La învățătură eram mai bun decât ei. De la școală ne întorceam în grup, ținându-ne de mână câte doi. Când ne găsea în dezordine, preotul ne bătea cu o

nuia. Era un om rău, convins că educația se face numai prin frică. Toți copiii ne temeau de el. Orele de religie erau un coșmar. A reușit să ne îndepărteze, pe cei mai mulți, de credință. Tatăl meu deși, l-a slujit în calitate de cantor, nu a venit nici la înmormântarea sa. Și oamenii mari se temeau de el. Era o fire violentă. În predicile sale duminicale vorbea mereu de norii grei ce s-au abătut asupra țării noastre. Spre deosebire de preot, învățătorul era o adevărată binecuvântare. Când, toamna, începeau școlile, venea adescori să ne viziteze acasă, pentru a vedea cum trăim. Avea o imensă răbdare cu copiii. Lui

texte dictate

trebuie să-i păstrez toată recunoștința, fiindcă mi-a convins părinții să mă trimită la studii.

Iată cum întâmplările copilăriei se transformă în evocări. Lumea de altădată pare să reînvie sub ochii mei. Dar ce departe sunt acele vremuri când învățam cu multă trudă tabla înmulțirii și împărțirea.

Studii complexe și practice

cristiana gavrilă

Actorul - între artă și tehnică - este una dintre eternele probleme ale celor preocupați de teatru. Actorul - elementul în jurul căruia se construiește o lume, lumea scenei. Actor sau actor și scenă - element primordial. Începând cu Diderot și până la cele mai recente studii despre arta teatrului, toate teoriile au un punct comun de pornire - Actorul. Diderot, Jouvet, Stanislavski, Meyerhold, Craig, Brecht, Artaud, toți sunt autorii unor cercetări și teorii de o viață la care se întorc cei care fac astăzi teatru. Acesta este unul dintre argumentele lui Eugenio Barba. Figură emblematică a teatrului contemporan, este în egală măsură practicant și teoretician al acestei arte. Preia ideile "înaintașilor săi" (cum singur îi numește) și le integrează într-un sistem uluitor de organizat. Întregul antrenament necesar actorului este clădit pe tehnici din teatrul oriental. Barba crede într-o prioritate a tehnicii în raport cu alte instrumente ale actorului, dar, totuși, pune pe umerii acestuia (și ai teatrului în general), o metafizică ce se trage în mod sigur din apropierea de misticul Artaud. În **O canoc de hârtie** (Editura Unitext, 2003), Barba precizează clar că "profesiunea de actor începe cu asimilarea unui limbaj tehnic ce ulterior va fi personalizat. Cunoașterea bios-ului scenic îți permite ceva în plus: să înveți a învăța". Deci, arta actorului este în principiu o problemă de deprindere cu o anumită tehnică ce răspunde ritmului interior al celui care o exersează. Luată la prima mână, această definiție și teorie despre teatru pare a fi ușor superficială pentru că reduce acea dimensiune pe care în limbaj cotidian o numim talent. Actorul însă, pentru Eugenio Barba, nu este un simplu performer al tehnicii. Funcția pe care o desemnează el ca fiind, dintre toate artele, doar a teatrului este cu mult mai complexă. "În epoca memoriei electronice, a filmului, a reproductibilității, spectacolul teatral se

adresează memoriei vii, care nu e muzeu, ci metamorfoză". Teatrul este rezultatul unei lumi în mișcare și continuă transfigurare. Vorbind despre **Ondin Teatret**, Barba întărește această idee. Menirea teatrului nu este să amuze sau să emită vreo teză, ci doar să pună întrebări, cărora fiecare dintre noi trebuie să le dăm un răspuns. În ceea ce-l privește pe actor, el are nevoie de tehnică pentru a se apropia mai mult de o "formă ideală" a teatrului. Ca și Meyerhold și mai târziu Grotowski, Barba este conștient de **raportul dintre procesele mentale și tensiunile musculare. Condiția esențială a actorului este obișnuința de a-și controla propria prezență și de a-și traduce în impulsuri fizice, imaginile mentale.** Antropologia teatrală este studiul comportamentului scenic. Pentru Barba, acesta se trage cu necesitate și din comportamentul extra-scenic. De aici nevoia de conștientizare și de control printr-o tehnică. "Munca actorului reunește într-un profil unic trei aspecte ce corespund cu trei niveluri de organizare distincte. Primul aspect e individual, al doilea e comun tuturor aceluia care practică același gen spectacolar. Al treilea se referă la actorii din epoci și din culturi diferite." Deși adeptul tehnicii, Eugenio Barba dezvoltă individualitatea actorului până la a vehicula ideea de **tehnică individuală**, raportată la valențele subiective și fizice ale fiecărui actor. Și de aici necesitatea unei cunoașteri de sine a celui care intră într-un astfel de sistem. Fiecare actor este unic și irepetabil prin sensibilitate, inteligență artistică, individualitate socială. În **O canoc de hârtie**, Barba dă actorului una dintre cele mai frumoase definiții: **o persoană care începe să radieze energie.** În același timp, vorbind despre regizor, subliniază rolul acestuia în evoluția artei actorului. Și dacă aruncăm o privire în istoria mai recentă a teatrului, există atâtea exemple care întăresc afirmația lui Barba. Destăinuindu-se, caracterizează **instrumentele regizorului**: "cineva care e mereu la pândă, scrutează acțiunile actorului. Cu aceste instrumente am învățat să văd, să depistez locul unde, în corp, se

naște un impuls, cum se deplasează el, în funcție de ce mecanism și de ce traiect". Situat între Craig și Brecht, în teoria despre arta actorului, crescut pe filiera Artaud în ceea ce privește convingerea despre menirea teatrului, Barba este locul de asimilare și întrepătrundere al multor metode. Crede cu tărie în actor, dar, ca și "înaintașii săi", se confruntă cu aceeași veșnică problemă: instabilitatea și irepetabilitatea actului teatral. Față de Craig care își încătușează idealul în utopica Supramarionetă, Eugenio Barba are voluptatea unui Don Quijote care iubește chiar instabilitatea actorului (**în teatru stabilitatea are un singur inconvenient: stabilitatea**). În timpul procesului de creație, actorul are nevoie de libertate, de o libertate care trebuie să sporească printr-o mai bună cunoaștere. **Antropolo-**

cartea de teatru

gia teatrală este un studiu despre actor și pentru actor. Ea devine utilă, spune Barba, doar în măsura în care îngăduie istoricului de teatru să atingă cu degetul procesul de creație și când, în timpul procesului de creație, sporește libertatea actorului. Barba nu păstrează aceste idei doar în teorie, ci concepe și experimentează exerciții care combină coordonarea fizică cu tehnici din teatrul oriental și cu aptitudinile și bios-ul interior specific fiecărui individ. Contribuie esențial la promovarea fenomenului Grotowski în lumea vestică, nu doar prin turneul pe care i l-a organizat acestuia sau prin publicarea volumului **Teatrul sărac**, ci mai ales prin preluarea teoriei grotowskiene despre teatru și actor. Doi teoreticieni și oameni de teatru care cred cu sfințenie în expresivitatea corpului ca limbaj teatral, conferindu-i funcție strict estetică. Ei fac din tehnică, o modalitate de atingere a esențelor. Reorganizează unghiul din care era privit actorul. "**Acolo unde înfîși vârful compasului, acolo e centrul**", spune Barba. Această filosofie de viață a aplicat-o cu brio în artă. Spectacolele lor marchează teatrul mondial al ultimelor decenii. Niciunde, la alți regi-zori, nu se găsesc studii atât de complexe și practice despre arta actorului, aplicate pe probleme esențiale ale teatrului, încercând să găsească soluții prin experiment și să facă performanță în același timp.

O reeditare necesară

(urmăre din pagina 4)

pionii denunțării tezei nietscheene a „morții lui Dumnezeu”. Lucrările eliadiene au schimbat percepția teologilor secolului XX asupra a ceea ce ei numeau „idolatrie”.

„Aveți o școală? Sau credeți că asta e imposibil și că n-ar reuși să dea, în cel mai bun caz, decât imitatori?”, întreabă Culiuanu, curios, probabil, să știe dacă maestrul său va recunoaște și oficial că are discipoli și continuatori. Eliade împarte în două ideea de „influență”. Există una directă, care generează discipoli în adevăratul sens al cuvântului. Există, însă, și influențe indirecte, difuze, dar mai vaste și mai durabile. În această a doua categorie crede el că s-ar putea încadra: „Nu am discipoli, nu am o școală. Totuși cred că anumite idei au influență asupra contemporanilor. De exemplu, conceptul de *hierofanie*: el este utilizat pe scară foarte largă, fără a se mai ști că vine de la Eliade”.

Răspunsul la întrebarea despre căutarea „centrului”, a Graalului, destul de transparentă în opera literară și științifică a lui Eliade, ni-l arată pe acesta în postura practicantului „hermeneuticii totale” (analizată de Culiuanu în monografie ca disciplină fundamentală în studiul istoriei religiilor și generatoare de un „nou umanism”): „mă aflu la capătul vieții și deci trebuie să contemplu trecerea din viață în moarte, ceea ce această trecere implică și modifică din punct de vedere calitativ etc.” E o cale de înțelegere a tuturor întâlnirilor umane cu sacralul, nu numai prin evenimentul morții, pe care Eliade a urmat-o întreaga viață, trecând-o multora din personajele sale (Ștefan Viziru ar fi doar unul dintre ei).

Reeditarea monografiei Mircea Eliade îl readuce pe savant în atenția noastră, așa cum l-a văzut cel mai bun continuator al său. E de subliniat valabilitatea în timp a studiului lui Culiuanu, căci el e, deocamdată, cea mai sintetică și mai convingătoare abordare de până acum a operei științifice eliadiene. Însuși Eliade a recunoscut-o.

Stimată Doamnă Ministru Mona Muscă,

Punem ipoteza. Dacă m-ați accepta într-o mică audiență (s-o denumim cumva un fel de „recreație”) v-aș vorbi despre necesitatea înlăturării taxei de TVA pe carte.

V-aș mai spune că marfa „Carte” trecându-se cu ea prin TVA-uri, până a ajuns carte, oricum a devenit extrem de scumpă față de cât ar fi normal să coste. (Să mă explic: când se taie copacul din care ar urma să rezulte celuloza pentru carte, intervine primul TVA. Când se transportă bușteanul la Fabrica de celuloză, din care se face pasta pentru hârtia de carte (al doilea TVA), când celuloza a ajuns hârtie, alt TVA și tot așa, și tot așa... până ajungem la un per total de șapte faze).

Așadar, ultimul TVA aplicat cărții de către PSD-ul aflat fiind a fi fost în suavă agonie financiară, ar fi a opta treaptă, cum ar veni al optulea TVA, fapt care a dus necondiționat la o și mai mare scumpire a cărții.

V-aș mai spune că Statul român, prin introducerea TVA-ului pe carte, n-a câștigat practic nimic, întrucât marfa carte, și-așa devenind un produs greu vandabil, de data asta se va vinde și mai greu. Stă pe tarabe. (Al șaptelea

TVA e atunci când cartea a ajuns pe tarabe.) Și-atunci, de unde câștig prin TVA?

TVA-ul ăsta l-aș asemui cu o cursă de garduri din atletism. Sari de la un gard la altul, cum ar veni de la un TVA la altul, când ai putea să fugi foarte bine pe un teren neted, plat. De ce să tot sari peste atâtea pârleazuri? Bine, bine, veți zice, proba de garduri la atletism e o probă devenită chiar și olimpică, așadar, are și-un rost bine stabilit, pe când TVA-ul pe carte... ce rost mai poate avea?

V-aș mai spune că introducerea TVA-ului pe carte - inovație PSD 2004, fie-i țărâna ușoară ca piatra de moară -, e lipsită de logică întrucât mortului ajuns pe dric, orișice i-ai face, chiar dacă-l gădili, oricum nu mai clipește nicicum din ochi. Nu mai vrea și gata.

V-aș cere, așadar, ca ministru al Culturii, să promovați prin Guvern o ordonanță de urgență ca să se înlăture acest destructibil TVA pe carte. Ați redus dumneavoastră cota de impozit cu 16 la sută - ceea ce reprezintă reducerea unei sume colosale de la buget și să vă împiedicați tocmai într-un amărât de ciot?

Cu tot respectul pentru dumneavoastră,

Scriitor,

Anatolie Paniș

In *filipica* sa („Luceafărul“, nr. 46/15.dec.2004), dl Ștefan Ion Ghilimescu, încălcând primul precept al deontologiei actului de critică literară, eludează adevărul, îl trunchiază sau îl croiește imaginativ, ajustându-l unui discurs pentru care echivocul și, fratele său, sofismul, sunt cele mai blânde epitețe.

Domnia sa glosează pe tema „incompetenței îngrijirii și întocmirii de ediții“, cu trimitere concretă, în a doua parte a unui pretins articol de istorie literară, la **Fals manual de petrecere a călătoriei**, de Costache Olăreanu, reeditat, relativ recent, la Editura Bibliotheca din Târgoviște.

Care sunt acuzațiile pe care vehementul critic ni le expediază ocolit, prin revista „Luceafărul“, deși calitatea de colaborator al Editurii Bibliotheca (aici și-a publicat

dreptul la replică

cărțile **Proximitatea lui Eminescu** - 2000; **Dinastia Ciorăneștilor** - 2000; **Moștenirea Văcăreștilor** - 2000; **I. C. Vissarion. Între uitare și dănuire** - 2002), dar și al revistei de cultură „Litere“ (director - criticul, poetul și prozatorul Tudor Cristea, redactor-șef - subsemnatul) îi conferea legitimitatea de a ne muștra și sancționa în direct?!

Iată-le, enumerate de sagacele critic: lipsesc „un elementar cuvânt înainte, reconstituirea textului stabilit de C. Olăreanu, nota asupra ediției (cu note - sic! - și comentarii), tabelul cronologic (reper bio-bibliografice) și aprecieri critice selective.“

Suntem într-un tot al acord cu Șt. I. G. Da, lipsesc. Pentru simplul motiv că Editura Bibliotheca, deținătoarea contractului de cesiune a drepturilor de autor, nu a intenționat, în final, să scoată o ediție critică, ci una de *autor*, reproducând-o pe cea pregătită de însuși C. Olăreanu.

Este adevărat că Șt. I. G. și-a exprimat dorința de a întocmi el o ediție critică, au fost oarece discuții, dar nu s-a încheiat nici un contract. Să nu știe oare dumnealui că o carte se editează pe baza unui contract, și nu pe vorbe?!

De altfel, dacă dorește să debuteze ca îngrijitor de ediții critice, o poate face independent. În cazul nostru, am considerat că nu se impune o astfel de ediție pentru o carte apărută în 1982 și, s-o recunoaștem, nu cea mai reprezentativă pentru C. Olăreanu.

În virtutea „amiciției“, Șt. I. G. mi-a propus în 2002 să reeditez **Fals manual...**, motivul fiind unul cât se poate de terestru: plata cesiunii drepturilor de autor către dna Miralena Olăreanu. Am acceptat ideea ca atare, mărturisesc, fără intenția de a publica curând această carte.

Insistent, „amicul“ Șt. I. G. s-a erijat în titular al proiectului, propunând o ediție critică - ce nu era în intenția noastră -, urmând ca domnia sa să o realizeze, remunerat, desigur.

Studiul de piață (oferte către librării și biblioteci) nefavorabil a stopat dorințele criticului, care, ostentativ, a întrerupt orice

À la mega*

relație cu Editura Bibliotheca, încetând și colaborarea la revista „Litere“, unde deținea de câțiva ani o rubrică permanentă.

De aici, umoarea cu care ne tratează acum, acuzându-ne în termeni de o violență exacerbată:

1. *Editură provincială sau de cartier, familială.*

Din 1998, conform unor date ce pot fi verificate la Biblioteca Națională a României, la Editura Bibliotheca au apărut 280 de titluri, 60 numai în 2004. Și-au publicat aici cărțile: **Mircea Horia Simionescu** (3), **Barbu Cioculescu** (1), **Henri Zalis** (1), **Florentin Popescu** (1), **Alexandru George** (4), **Sultana Craia** (3), **Gheorghe Buluță** (4), **Emil Vasilescu** (2), **Anatol Covali** (2), **Victor Negulescu** (5), **Viorica Răducanu** (4), **acad. Dimitrie Vatamaniuc**, **dr. George Anca**, **Vlad Șovărel** (3), **Vladimir Sălceanu** (2), **Constantin Răduți** (1) - toți din București -, **Mihai Octavian Sachelarie** - Pitești (1), **Iulian Filip** - Chișinău (1), **Virgil Necula** - New York (2), **dr. Nawal K. Prinja** - Nottingham U.K. (1).

Cum de au optat acești autori pentru o „editură provincială sau de cartier?“ Acestora li se adaugă oameni de cultură și scriitori dâmbovițeni, printre care se numără, cu 4 cărți, și cusurghiul Șt. I. G., care, involuntar sau nu, îi jignește pe toți cei enumerați mai sus, cărora li se adaugă aproape 80 de autori din județul Dâmbovița. De altminteri, dl Ghilimescu a debutat, la 50 de ani, în 1997, cu o culegere de articole, tot într-o editură târgovișteană „de cartier“ (Domino), unde și-a publicat și cea de-a doua carte.

2. *Nu participă la târguri*

Din nou Șt. I. G. falsifică adevărul. El uită voit că la „Târgul *Gaudeamus* 2002“ Editura Bibliotheca a lansat în rotundă: **Cum se face** (Mircea Horia Simionescu, roman inedit, prezentat de criticul Ion Bogdan Lefter), **Vasile Blendea** (album de artă - monografie, autor criticul de artă Vasile Florea) și **Dinastia poetică a Văcăreștilor** (monografie semnată de istoricul literar V. Petrescu). Anul acesta, Editura Bibliotheca a avut stand comun cu „Casa de distribuție Alfa și Omega“, expunând 30 de titluri apărute în 2004.

3. *Produsul (sic!) ajunge pe rafturile unei librării doasnice* - aluzie, probabil, la Librăria *Gaudeamus* a Editurii Bibliotheca.

Într-adevăr, **Proximitatea lui Eminescu** și **I. C. Vissarion** zac încă pe rafturile librăriei noastre... De ce oare?!

Cine dorește poate găsi, în aceste zile, la **Bibliostar** (fostă Eminescu), **Orfeu** (la Muzeul Literaturii Române) - ca să amintim doar librăriile din București - cărți apărute în 2004 la Editura Bibliotheca semnate de **Mircea Horia Simionescu** (**Asediul locului comun**), **Barbu Cioculescu** (**Mateiu I. Caragiale. Receptarea operei**), **Henri Zalis** (**Printre contem-**

porani), **Gheorghe Bârlea** (**Peithous Demourgos**), **Ion Gavrilă** (**I. Al. Brătescu-Voinești. Viața și opera literară**), **Florentin Popescu** (**Cititorii brâncovenești**), **D. Vatamaniuc**, **G. Anca**, **V. Șovărel** (**Gramatica sanscrită în versiunea lui M. Eminescu**).

4. *Etalarea* (pe pagina de gardă, n.n.) a unor acreditări gen **Consiliul Național al Cercetării Științifice, informații menite să ia ochii.**

Cecea ce nu știe „onestul“ Șt. I. G. este că Editura Bibliotheca este singura editură dâmbovițeană (și va rămâne așa multă vreme; în 2004 s-a refuzat acreditarea tuturor celorlalte edituri târgoviștene ce au solicitat-o) acreditată CNCSIS. De ce acest anunț - în fond, publicitate - e calificat de către echidistantul Șt. I. G. drept o exhibare lipsită de modestie?

Pentru a promova diversele grade în învățământul superior, profesorii sunt obligați (s.n.) să-și publice cărțile doar la edituri acreditate. Este și motivul pentru care 53 de cadre didactice din învățământul superior și-au publicat cărțile la Ed. B., în condiții grafice și de calitate excelente. Câțiva dintre aceștia, nefiind informați, și le-au tipărit la edituri neacreditate, neluându-li-se în seamă la dosarul de la M.E.C. De aici, necesitatea precizării: „Editură acreditată CNCSIS“. E drept, poate că nu e nimerit să apară și pe cărțile de beletristică, dar nu trebuie să facem din asta un capăt de țară, cum face Ștefan Ghilimescu.

În concluzie:

- Editura Bibliotheca a tipărit „o ediție de autor“ pe care Șt. I. G. o confundă voit și pățimăș cu o ediție critică, pe care ar fi dorit să o realizeze el. Este dreptul editurii să opteze între o ediție de autor și una critică propusă de un debutant în materie.

- Există un singur contract între Editura Bibliotheca și doamna Miralena Olăreanu, moștenitoarea drepturilor de autor (contractul de cesiune nr. 33/22 iulie 2002, cu termenul de încetare 22 iulie 2004), contract în care nu se stipulează nimic despre felul în care editura înțelege să tipărească **Fals tratat...**

Titlu predestinat, fiindcă, iată, criticul a adus-o din condei, cu abilitate vindicativă, iscând o falsă problemă.

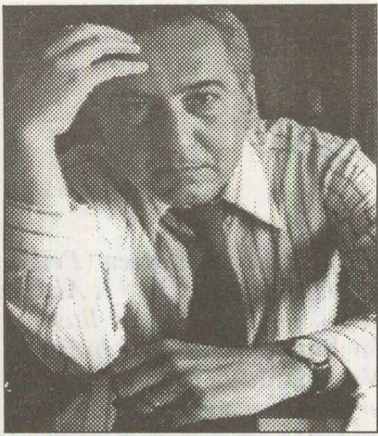
Parafrazând finalul articolului din „Luceafărul“, zicem și noi că Șt. I. G. „merită s-o încaseze moral“, de data aceasta „absolut gratuit“.

Știm că nu „ne va fi recunoscător“.

Mihai Stan.

Directorul Editurii Bibliotheca,
Târgoviște

* Îi lășăm eruditului critic Șt. I. G. plăcerea de a explica sensul acestei expresii.



liviu grăsoiu

Titul acestui articol, fără semnele de mirare și întrebare puse de subsemnatul, apare pe circa 150 de pagini ale numărului dublu 9-10 al revistei "Vatra", ca și pe coperta roșie a aceluiași. Deruta provocată este indiscutabilă, ca și stărnirea interesului pentru descifrarea năzbâției puse la cale la Târgu Mureș de o redacție prețuită în general pentru originalitatea ideilor și ambiția, devenită tradițională, în a fi altfel decât confrății când se abordează subiecte delicate, alese cu abilitate. A rezultat, ca și în alte cazuri, un conglomerat de articole bine alcătuite, alternând cu altele aproape chiar inutile, care împing în gol strădaniile depuse.

Primele pagini, ca și ultimele, lasă impresia de umplutură, de garnitură aseasonată, aranjată în jurul temei alese: proletcultismul.

Revista se deschide cu meditația poetică a Magdei Cârnci **La mijlocul vieții**, se continuă cu un la fel de izbit editorial semnat de Alexandru Vlad și cu pagini fără semnificație scrise de Doina Ioanid și de Al. Cistelean. Redactorul-șef al publicației enunță însă imediat și tema numărului, numită neinspirat, cum cred în continuare, la destul timp după lectura numărului, **Înapoi la proletcultism**. Critic serios, apreciat pentru consecvență, știință de carte și bun-simț, Al. Cistelean mă surprinde printr-o artificială și prost jucată bagatelizare a unui fenomen cu efecte dezastruoase pentru cultura română. A trata de sus, cu zâmbet cinic, proletcultismul, iată un gest greu de calificat, chiar dacă în satul unde a copilărit actualul critic el nu s-a resimțit. Oare n-a înțeles Al. Cistelean că proletcultismul a fost o componentă a regimului totalitar comunist în prima sa fază de la noi, că a mutilat conștiința, a deturnat destinele multor creatori, iar uneori a împins la crime? Noroc însă (pentru revista "Vatra") cu ceilalți semnatari de articole, care răspund în cunoaștere de cauză și cu deplină responsabilitate tentației subiectului. Sunt comentarii la obiect, nuanțate, folositoare și specialistului și publicului larg (mă cam îndoiesc de veridicitatea acestui epitet, dar, în fine...)

Gelu Ionescu, fascinat încă din studenție de personalitatea lui Tudor Vianu, după rememorarea unor episoade petrecute în viața universitară, punctează: "Sigur că Vianu are o răspundere morală și în sensul rău, dar și în cel bun. Tudor Vianu nu a făcut parte nici din aparatul de partid și de stat (ca Mihai Ralea sau Sadoveanu), nici din promovorii sau "admiratorii" realismului socialist (ca G. Călinescu în "cronicile" optimismului său jalnic), nici din cenzura ideologică. Este adevărat, Vianu nu s-a opus fățiș regimului, a încercat să se adapteze și să facă, în aceste condiții, cât mai mult bine tinerilor, unor oprimați, oriunde credea a vedea o valoare, să facă tot ce putea pentru ca ceea ce

Înapoi la proletcultism!?

numim adevărata Cultură să supraviețuiască, în vremi de mare năpastă". Dacă Liviu Ciocărlie se declară "un fiu ingrât al patriei" care se dovedise la un moment dat proletculturismul, Nicolae Breban memorează eforturile pentru „renașterea esteticului" precizând: "Nu a fost o luptă ușoară. Și nu a fost o luptă a tuturor". Detaliile invocate sunt binevenite. Traian Ștef atacă subiectul din diverse unghiuri, precizând: "Criticul era garantul partidului, el oferea modelul și rețeta și tot el veghea ca drumul să fie neabătut. El era agentul, cetecistul; iar poetul și prozatorul experimentau în eprubetele ideologice". Cam aspru, dar nu total nedrept în privința "criticului" și cam îngăduitor cu așa-zisa inocență a celor ce comiteau proză sau poezie. Dramatică însă următoarea afirmație: "Aceasta este problema care mă îngrozește citind astăzi fragmente de literatură proletculturistă: ecuația adevărului, complacerea în fals, cum scriitorul cu operă sau doar talentat e gata să abdice de la adevăr, cum e gata el să scrie cu limba când alții au scris cu sânge sau contemporani ai lui plătesc cu sânge... La

fiind cu totul altul, cunoscut bine de profesorul și directorul "României literare". În fond, *cei doi* nu au dat atenție regimului comunist, nu și-au oferit serviciile precum atâția alții. Și i-au costat ani de temniță grea determinându-le sfârșitul, respectiv izolarea și moartea în mizerie.

Disocierile excelente semnate de Ciprian Șiulea și Caius Dobrescu, intervențiile Sandei Cordoș, Doiniei Jela, Elenei Vlădăreanu, Nicolettei Sălcudeanu, Luminiței Marcu sunt menite parcă a întregi, prin completări utile, capitolul redactat atât de pertinent de Nicolae Manolescu. Deosebit de ferm în ceea ce are de spus se dovedește Ciprian Șiulea, demonstrând certe calități polemice: "Proletcultismul nu e în primul rând o estetică aberantă, ci un instrument criminal, cu ajutorul căruia a fost distrusă o lume și au fost lichidați "dușmanii", adică de-a valma "moșieri", burghezi, intelectuali independenți, comuniști deveniți suspecti, profesioniști periculoși pentru partid datorită atașamentului lor față de competență, țărani care nu voiau să intre în colectiv, oameni care au făcut o glumă

fonturi în fronturi

început, trădătorul este onorat, iar apoi devine simbrăș. Așa s-a întâmplat și în anii '50 și '60 și '90. Adevărul este primul trădat. Mai întâi mistificat, apoi falsificat". Discuția despre proletcultism la care Alexandru Vlad îl provoacă pe Aurel Rău corespunde așteptărilor, poetul clujean trăind din plin epoca. Citim printre altele: "Îmi pot aminti cum într-un moment de niște nădejdi, mergând la o sedință în București, cu naivitatea credinței în raporturi, despre care se scrisese, de mai buna înțelegere între Est și Vest, unui aparatc din critica mai veche i-a revenit sarcina să deschidă hora, și prima frază a lui a fost, ritos, ca de prin folclor: «Tovarăși, balaurul capitalist dă din coadă». Când totul, încă o dată, era din nou la-nceput." Cred că altermanța iluzie-deziluzie a bătuit viața și creația lui Aurel Rău. O secvență aparte o reprezintă veritabila sinteză datorată lui Nicolae Manolescu, intitulată **Realismul socialist. Literatura nouă**. Îl regăsim aici pe eminentul critic în postură universitară, folosind un firesc ton ex cathedra și dând astfel un plus de greutate celor afirmate numind exact lucruri și fapte cunoscute pe viu, dar și din bibliografia asimilată în amănunt. Sublinierea meritelor confrăților intră în spiritul științific obligatoriu netrădat în lucrările sale de Nicolae Manolescu. Surprinde însă o afirmație neașteptată și inexplicabilă, după care "Voiculescu sau Hortensia Papadat-Bengescu nu s-au bucurat în timpul vieții de atracția regimului comunist". Cum a putut criticul să scrie așa ceva nu îmi pot explica în ruptul capului, adevărul

neprincipială și, în sfârșit, trecători luați la întâmplare de pe stradă pentru a completa un lot de deținuți dintre care unii muriseră. Toți cei care au cântat partidul, colectivizarea, URSS, pe Stalin sau orice alt aspect legat de «nouă lume» sunt nu doar niște artiști ratați, ci și părtași această crimă". Sună ușor altfel acest citat decât editorialul lui Al. Cistelean! Ca și contribuția lui Pavel Șușară, care amintește "aportul" artiștilor plastici la atotputernicia pe termen scurt a proletcultismului în România.

În schimb, publicarea așa-ziselor antologii din lirica și proza anilor '50-'60 dă impresia de inutilitate și de acoperire a paginilor cu texte rămase definitiv în biblioteci și arhive, alături de documentele de epocă referitoare la viața Uniunii Scriitorilor și la relațiile cu puterea comunistă. Reiese, din nefericire, cât se poate de clar că intelectualii și artiștii români și-au făcut răul cu propria mână, iar a da vina la nesfârșit pe armata sovietică înseamnă o puerilă ascundere după deget și o scuză ieftină pentru posteritate, inventată de cei implicați într-un dezastru cultural antinațional.

Numărul 9-10 al revistei de la Târgu Mureș se încheie cu pagini irelevante despre literatura actuală, încununată de sonetele pornografice ale lui Emil Brumar. "Infernala comedie" propusă a devenit plictisitoare, făcând pesemne deliciul adolescenților sau al bătrânilor obsedați sexual.

Oricum însă, "Vatra" nu obosește prea tare prin ceea ce oferă spre lectură.

Conform prevederilor Statutului, Uniunea Scriitorilor din România nu este responsabilă pentru politica editorială a publicației și nici pentru conținutul materialelor publicate. Nici conducerea revistei nu își asumă toate opiniile exprimate. Responsabilitatea aparține în exclusivitate autorilor.