

România literară

Apare săptăminal
sub egida
Uniunii Scriitorilor

Editor:
Grupul de publicații Topaz
4 - 10 martie 1993
(Anul XXVI)



Literatură și sex

AM publicat în numărul 5 al revistei noastre un grupaj de proze scurte pe temă dată (*Intoxicație*). Ideea redactorului care le-a solicitat (dna Adriana Bittel) a fost de a stimula genul acesta de literatură, potrivit cu publicațiile periodice, și totodată de a obține un anumit efect ludic, fiind, în definitiv, vorba și de un joc, unul literar, se înțelege, de felul celor cultivate în revistele de odinioară (la *Jurnalul literar* al lui G. Călinescu, bunăoară). Între prozele pe care le-am primit și tipărit a fost și una a dlui Ștefan Agopian, intitulată *Noapte de februarie*, cu caracter erotic, care a provocat nedumerirea sau chiar indignarea unora dintre cititorii noștri. Am primit telefoane revoltate în care eram certați că am „coborât” nivelul *României literare* sau că am devenit și noi „vulgari”, ca atâția alții, după decembrie 1989.

Aș dori, prin editorialul de față, să precizez câteva lucruri. Înainte de orice, mă simt obligat cu un cuvânt de scuză pentru acei cititori care n-au înțeles jocul nostru și s-au simțit lezați. Nu a fost în intenția nimănui de a le răni pudoarea. *România literară* nu e o revistă care să vrea a-și scoate banii necesari apariției din publicarea unor texte provocatoare moral. În al doilea rând, trebuie să reamintesc că dl. Ștefan Agopian este unul dintre cei mai valoroși prozatori contemporani și că o proză a d-sale nu poate fi niciodată privită ca imorală ori pornografică.

În fine, mi se pare necesar să spun câteva fraze despre literatura erotică sau „decoltată”. Se pare că cititorii care s-au supărat de libertățile luate de dl. Agopian au uitat că există o lungă tradiție a literaturii de acest fel, printre maestrul ei necontestabili numărându-se „clasici” ai literaturii lumii, cum ar fi Boccaccio, Rabelais, Diderot, Henri Miller, Nabokov și atâția alții. Cred, de asemenea, că nu toți cititorii noștri au avut sub ochi nuvela lui Hasdeu *Duduca Mamuca* sau *Povestea Poveștilor* de Ion Creangă, unele dintre prozele și poeziile lui Arghezi, Sebastian, Bonciu, Bogza, Brumaru etc. Mulți dintre aceștia au fost socotiți atentatori la pudoare, Hasdeu a avut un proces iar Bogza a fost închis la Văcărești. După părerea mea, literatura erotică nu merită acest tratament, ea constituie un gen și în nici un caz justiția n-are a se amesteca în treburile ei interne.

Există și un alt motiv care face greu de acceptat astăzi texte precum acela al dlui Agopian. Timp de patru decenii, pudoarea oficială a regimului comunist le-a exclus din principiu, aruncându-le în zona pornografiei. Cenzura comunistă a extirpat, apoi, orice pasaj licențios din operele clasice. Toate edițiile vremii au fost, într-o măsură mai mare sau mai mică, *ad usum delphini*. Operația de restituire a pasajelor cenzurate ar merita să fie realizată, spre a se vedea cât de departe împingea ipocrizia sexuală un regim care obliga pe toate femeile să facă patru copii. Și ar trebui recunoscut că noi toți, care ne-am format în regimul trecut, împărtășim pînă la un punct această ipocrizie. Este vorba de o inerție a mentalității.

Aș adăuga la acestea faptul că în literatura română nu s-a constituit ceea ce am putea considera un adevărat limbaj erotic. Mulți dintre termenii necesari sună ori vulgar, ori pretențios (de obicei din cauza perifrazelor). Acest fapt sporește dificultatea „acceptării” unor pasaje de către mulți cititori.

Prietenii noștri care ne-au judecat aspru că am publicat *Noaptea de februarie* a dlui Agopian n-au observat nici că proza prelua titlul unui poem celebru al lui Macedonski și nu s-au gândit, probabil, că va fi fiind o legătură între proza actuală și poemul de acum un veac. Dacă ar fi știut aceasta, ar fi înțeles că e un joc intertextual la mijloc și n-ar mai fi crezut că autorul este un obsedat sexual, concedindu-i că este, mai degrabă, un obsedat textual.

Aceste explicații fugare nu urmăresc să spele obrazul revistei, pe care eu nu-l cred pătat, ci să aducă discuția despre literatura erotică din planul erotic în acela literar. Este singurul plan, de altfel, în care o astfel de discuție poate fi purtată.

Nicolae Manolescu



Ion Irimescu: *Harfă*.
Număr ilustrat cu lucrări ale sculptorului, de la a cărui naștere s-au împlinit la 1 martie 90 de ani. În pag. 16-17 publicăm câteva mărturisiri ale maestrului.

DIN SUMAR

- Cotroceni, Sublimă Poartă ● Cei cinci mușchetari ● Criza între dicționare și realitate
- Cicatricea intelectuală - un interviu cu Matei Călinescu ● Poezii de Florența Albu și Vlaicu Bârna ● Viața ca un peron ● Godard = Godard
- Scrisoare din Lund ● La o nouă lectură: Virgil Mazilescu ●

Cotroceni Sublimă Poartă

DACĂ seria de consultări începută la Cotroceni la sfârșitul lui februarie nu e încă unul din bluff-urile lui Ion Iliescu, originala democrație românească se va îmbunătăți cu un nou record: căderea unui guvern înainte de a-și fi prezentat programul. Dacă discuțiile au, într-adevăr, ca obiect negocierile pentru intrarea în guvern a opoziției, înseamnă că situația economică a țării e la pământ de tot. E greu de crezut că, după demonstrațiile de forță din ultimele cinci luni, fedeseștii cedează, acum, de bună voie ceea ce au capturat cu japca. Nici argumentul că asupra lui Iliescu s-au exercitat presiuni externe nu stă în picioare. Căpătînd, brusc, petlițe de onorabilitate, dl. Iliescu e prea șiret pentru a dori să împartă tocmai cu dușmanii săi ireductibili triumfurile. Să nu uităm că el a fost primit în masa tratatelor internaționale știindu-se foarte bine că vine îmbrăcat în surtucul comunist, și nu în smokingul democratic. A fost primit cu tot ceea ce se știe despre el (și se știe foarte bine) în Occident: că i-a făcut scăpați pe terorizii din decembrie, că i-a chemat pe mineri, că a repus în drepturi securitatea, că a dat nomenclaturii mai mult decât îi dăduse Ceaușescu. Și totuși, dl. Iliescu a devenit, în confuzia politică a continentului, un partener de discuții onorabil. Or, în acest context care-l avantajează enorm, inițiativa lui președinte cade ca o lovitură de trăznet.

Dar se mai ridică o întrebare: de ce insistă guvernul Văcăroiu în truda la programul de perspectivă, dacă zilele fi sînt numărate? Crede dl. prim-ministru că, invitată la guvernare, opoziția va merge orbește pe mîna ideologiei fedeseștiste? Nimic nu îndreptățește astfel de supoziții. Dimpotrivă, opoziția a rămas fermă pe pozițiile sale. Iar senzația degajată de aceste posibile aranjamente e că dl. Iliescu nu intenționează să-și cheie adversarii la guvernare, ci să-i pună să plătească oalele sparte. Președintele de la Cotroceni nu s-a sfiit să învinuiască opoziția de dezastrul țării nici cînd aceasta n-avea nici cea mai mică putere de decizie în stat. De ce s-ar sfi acum, cînd argumentele „demascării” sînt infinit mai ușor de găsit, decât falsificarea telegreamelor lui Coposu.

Care ar putea fi, în această situație, strategia optimă a opoziției? Ca de fiecare dată în ultimii trei ani, ea se vede obligată să joace cum i se cîntă. Însă mai mult decât pînă acum, dilema ei este aproape tragică. Dacă și acum opoziția se recuză, F.D.S.N.-ul va susține triumfalist că adversarii săi refuză colaborarea la salvarea țării. Dacă acceptă, nu încapă nici o îndoială că fi sînt deja rezervate partiturile de mîna a doua. Posturile cheie vor rămîne tot în terenul echipei nomenclaturiste, iar opoziția va fi un simplu cor de acompaniament. În felul acesta, ea se vede legată de mîini și de picioare, incapabilă să opereze vreuna din schimbările majore în societate. Dar nici

nu se va putea plînge, pentru că n-o va crede nimeni.

Așadar, încă o dată și încă o dată, dl. Iliescu *mène le bal*. În ciuda argumentelor contrarii, după 22 decembrie 1989, el n-a cedat nici un pas din ce-și propusese să nu cedeze. Privind în urmă, se pare că singurul moment de dificultate (relativă) a fost cel în care a rostit faimoasa propoziție *Nu-mi băga, dom'le, sula în coaste!* Nici înainte, nici după aceea autoritatea sa n-a mai putut fi zdruncinată. Or, în acest moment de apoteoză personală, cînd poate, în sfârșit, să își zornăie galoanele respectabilității, dl. Iliescu face încă o mișcare derutantă. Cînd zvonurile privitoare la scindarea F.D.S.N.-ului sînt tot mai persistente, iată că dl. Iliescu pregătește, parcă, lovitura de grație partidului său mascotă. Ca în multe din zbatările și contorsionile puterii post-decembriste, nici în actualele mișcări de trupe nu e de gîsit vreo urmă de logică.

Chiar dacă intențiile lui Iliescu ar fi cît se poate de onorabile, simpla remaniere guvernamentală nu schimbă nimic pe tabla politică a țării. Neurmată de schimbarea accentelor în Parlament, ea e doar o măsură demagogică ori, în cel mai bun caz, de satisfacere a unei clientele furioase pe banca opoziției. Cîtă vreme președinții Camerelor vor fi oameni devotați sută la sută lui Ion Iliescu, ceea ce s-ar construi la lumina zilei, în guvern, ar fi destrămat cu subtilitate în întunecimile hăului parlamentar. Cîtă vreme S.R.I.-ul rămîne sub controlul lui Măgureanu, iar acesta - alter-ego-ul președintelui de lignit, ne îmbătăm cu apă rece. În fine, atîta vreme cît un demagog cu inclinații fascistoide, precum Paul Everac, veghează la intoxicarea sistematică a populației, opoziția va rămîne un biet obiect de plasticină, modelat după împrejurări, umori și interese de către dl. Iliescu.

Sacrificînd fără scrupule interese naționale (vezi Basarabia), vieți omeneste (13-15 iunie, 27 septembrie, ca să nu mai vorbim despre enigmaticul „după 22”), tovarăși de drum, idealuri de tinerete, dl. Iliescu a adoptat, dintr-o dată, tehnicile Sublimei Porți. Intrînd într-o nouă fază a domniei sale, Ion Iliescu a descoperit avantajele, verificate istoric, ale deținerii de ostatice. Deși debordînd de cîți intelectuali cuprinde, opoziția pare să fi uitat de acest episod glorios al trecutului național. Și iată cum, de bună voie, ea merge în întîmpinarea dorințelor secrete ale sultanului de Cotroceni, expediindu-și, cu surle și trîmbițe, ostaticeii. Și dacă există un înțeles ascuns al efervescenței de la Cotroceni, el trebuie căutat în direcția aceasta. Mîngîind cu fătarnicie firmele (ținute insinuant) la cîngătoare, dl. Iliescu știe că, orice s-ar întîmpla, nu are cum să piardă.

Mircea Mihăieș

TOROPEALĂ : Frumoasă dar grea limba română, cum spunea Caragiale: nu-i dat oricui s-o învețe cu adevărat, nici măcar tuturor celor născuți în România. Mai ales lor! - am putea adăuga, referindu-ne la româna ultimelor decenii, schingiuită în fel și chip, începînd cu jargonul ședințelor și terminînd cu discursurile rostite „la cel mai înalt nivel”.

Să luăm de exemplu cuvîntul *toropeală*. Dacă ne închipuim că el înseamnă doar „amețeală descurajată”, „epuizare nervoasă”, atunci înregistrăm doar prima jumătate a unei sfere semantice pasionante și neașteptate: înregistrăm adică sensul etimonului, al termenului slav *toropiti* („a stîlci în bătaie”, cu consecința gestului respectiv, „a ameți, a paraliza”). Dar limba noastră e plină de surprize. Împrumutînd de la slavi acest cuvînt, mai degrabă antiptic, românii și-au adus aminte de o altă vocabulă - a lor, de data aceasta - mult mai veche, de latinescul *torpere* „a fi amorțit, a înlemni”. Și atunci *toropeală* s-a transformat în ceva de-a dreptul plăcut, în langoare, în epuizare fericită.

Dotată cu imaginație romanică, limba noastră a refăcut - pe contul ei - evoluția unui cuvînt capabil să creeze, în limbile surori, aceeași ambiguitate benefică. Între românescul *toropeală* și franțuzescul *torpeur* există, în momentul de față, aproape identitate de sens, în ciuda izvoarelor diferite, atît de îndepărtate unul de altul.

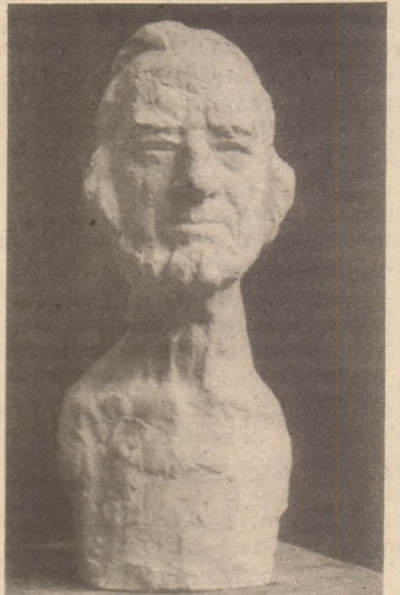
Pentru vocea cavernoasă de simbătă seara, cel de al doilea sens (latin și simpatic) al cuvîntului *toropeală* bineînțeles că nici nu există. Există doar cel slav - și n-ar trebui să consultăm un psihanalist pentru a afla rațiunea acestei opțiuni instinctive. Pentru aceeași voce, poporul român s-ar afla (vai!) într-o stare de *toropeală* (cf. sl. *toropiti*). De cînd? De la Revoluție încoace, firește! Pînă în decembrie 1989, poporul era viu și activ, „făcea totul” pentru a îndeplini cincinalele și stîrnea admirație străinătății. De la catastrofa din decembrie 1989, el a căzut în *toropeala* din care

voci patriotice ar dori cu orice preț să-l trezească.

Una dintre cele mai neplăcute consecințe ale slujirii, decenii la rînd, a ideologiei ce și-a făcut din minciună principiul suprem, este aceea că începi tu însuți (cu toată sinceritatea) să crezi că albul e negru și că negrul e alb. S-ar putea spune orice astăzi despre poporul nostru: că-i descurajat, că-i flămînd, că-i mînios, că-i violent etc. etc. Doar toropit nu s-ar putea spune că este, slavă Domnului! Față de „somnul cel de moarte”, față de *toropeala* reală în care a fost ținut timp de mai bine de patru decenii, actuala lui situație relevă o vivacitate extremă. Poate că nu întotdeauna cu cele mai fericite rezultate, dar asta-i altă poveste! Oricum, vocea de simbătă seara poate fi liniștită: poporul român s-a trezit!

Fără îndoială, însă, că nu vorbim despre același popor. E foarte posibil ca unii activiști de partid, aduși peste noapte la adevărata lor dimensiune, ca securiștii scoși în viteză la pensie, ca șefii de cadre din întreprinderi și turnătorii angajați ori benevoli să nu-și fi revenit (încă) din starea de șoc provocată de decembrie '89. E foarte posibil să fie, deci, toropiți în sens negativ. Dar aceasta n-are prea mare importanță: oricum am lua-o, ei reprezintă pînă la urmă o minoritate. Cea mai odioasă.

Mihai Zamfir



POST - RESTANT

CITITORUL, recalitrant la subiectele siropoase, respinge *Duelul* și reține *Toma*. Prima povestire rămîne un exercițiu util pe o temă răscoțită, perimată. Cea de a doua ne oferă o lecție de bunățate și libertate interioară, soluția fericirii, în fond, prin alternarea îndoielii și dovezilor. (*Vasile Mugur Cristian*). Versuri aproape impecabile din care citez cîteva: *respiră bătrînă/ și ia forma sufletului/ trăiește aproape galbenă/ mîna mea...* (*C-tin Vladu Jiana, Drobeta Turnu-Severin*). Păreră mea e că a scrie din cînd în cînd versuri pentru sufletul tău nu este o distrugere de timp, cum spunei, ci dimpotrivă, un semn că-l rețineți viu, investit în ceva. Pe cine poate supăra un caiet cu versuri într-un sertar pe care-l deschidem în singurătate tocmai pentru a nu fi singuri? (*Pop Mihnea, București*). Nu sînteți singura care compuneți texte sensibile ca remediu fragil pentru o stare devenită insuportabilă. *Scriu ca să nu mă astup, cum spun țărani. Monolog hibernal* este un text pe deplin generos și valabil pentru toată lumea: *Zăpada e bună, e necesară, e albă, curată, și va mări poate debitul apelor, apa care nu ne mai ajunge... E o iarnă liniștită din punct de vedere politic și social. Majoritatea zace strivită de prețuri, de devalorizarea leului, de dezamăgire și minciună... Eroii Revoluției primesc brevete de la cei care au fost și ieri în vîrf, sau pe aproape. Explozia de energie și speranță, de acum trei ani, s-a stins. Nu mai ieșim în stradă. La ce bun? Nimic nu se schimbă cu adevărat, după cum se vede. Am dat doar posibilitatea celor din eșalonul doi să se cațere la putere și celor care furau pe ascuns, să se îmbogățească pe față... Mi-am pierdut speranța care m-a ajutat să trăiesc în casa de nebuni care a fost această țară pînă acum trei ani...* (*Liana Brătescu, Tg. Jiu*) Multele premii acumulate în adolescență, debutul în *Cronica Astra* etc., dar și pauza din ultimii ani, pot influența semnificativ în dezechilibrul șanselor. Încercați să vă reveniți frumos, dacă într-adevăr doriți acest lucru. Textele de acum sînt în ușoară suferință. (*Platon Mircea, student în drept, Iași*).

Constanța Buzea

România literară

Calea Victoriei 133-135, București, sector 1.
Telefoane: 650.62.86, 650.47.28, 650.33.69, Fax:
312.82.53.

Redacția: Nicolae Manolescu - director, Gabriel Dimislanu - redactor-șef, Mihai Pascu - secretar general de redacție, Alex. Ștefănescu, Ioana Părvulescu, Andreea Declu (critică și istorie literară), Constanța Buzea (poezie, proză), Cristian Teodorescu, Mihai Minculescu (publicistică), Eugenia Vodă (film, muzică), Marina Constantinescu (teatru, plastică), Adriana Bittel (exteme), Mihai Grecu, Anca Firescu (secretari de redacție), Ruxandra Dinu, Elena Horasangian, Nina Pruteanu, Alexandra Voicu (corectură), Elena Mareș (stenodactilografă), Andriana Flanu, Nicoleta Isalda (secretariat), Maria Micu (curier).

Colegiul de conducere: Nicolae Manolescu, Gabriel Dimislanu, Mihai Pascu, Alex. Ștefănescu, Adriana Bittel, Ștefan Aug. Doinaș (reprezentant al Uniunii Scriitorilor) și Valentin Racoviță (reprezentant al grupului de publicații Topaz).

Tehnoredactare computerizată:

Ovidiu Iancu, Georgeta Moroșan, Manuela Drăghici.

Correspondenți: Mircea Iorgulescu (Paris și München), Dorin Tudoran (Washington).

Editor:

Topaz G.A. S.R.L.

Președinte:

Octavian Mitu

Realitatea amînată

IDENTIFICAREA sau bănuirea unor „scenarii” la baza unor evenimente sociale sau politice, cît și/sau evoluția unor scriitori la „scenă (operă?!) deschisă” din și după decembrie '89 (și nu doar la noi) fac inerente detectarea și definirea unei *evidențe*, puțin sau deloc teoretizate, și anume *manifestarea spiritului literar, chiar livresc, în contextul (istoric) dat*. Situația derivă desigur, din valențele textului realității-lumii, din raportul acestui „text” cu un lector anume, dar și din exercițiul preluării respectivelor valențe într-un plan mai larg, complex, la un nivel mai încărcat de expresivitate. Confruntat cu o realitate (socială/„socialistă”), pe care refuza să o asimileze (prin toți porii), omul (social) a învățat să o recepteze printr-o *grilă livrescă*, uzînd de un mecanism de receptare ce-l ferea de un contact direct, mecanism care își mai păstrează fiabilitatea. Departe de a fi un șoarece de bibliotecă, omul acesta caută realitatea prin intermediul lecturilor, iar dacă se dă bătut sau rămîne un inocent, va fi agresat și copleșit de discursul dictatorial al limbii de lemn, în vreme ce realitatea va ieși mereu din „context” ca să găsească un altul, pe care să-l impună, artificializîndu-se, artificializînd, obligînd „receptorul” să o identifice printr-un *mechanism de lectură* specific. Locuit de un „decalaj” între „de trăit” și „de construit”, „receptorul” (omul social) suferă o „mutanță” de la ceea ce e immanent și necesar propriei ființe și ceea ce fi e propus de o *realitate schimbată*.

Intr-o societate asaltată de radicalisme, unde între ce a fost, ce este și ce va fi apar mereu distanțe și unde, în același timp, clipa își solicită „porția” de universalitate scenariul este în măsură să accepte și să asimileze „totalități provizorii” - ca să folosim o sintagmă luată din Jean Starobinski (v. *La littérature. Le texte et l'interprète*) - pe care le validează și le infirmă fără dificultate sau prejudecăți, afectat fiind de convulsii social-economice și politice. Descosînd structura unui scenariu sau a altuia, individul sau grupul speră ca - prin extensie (exagerare?!) - să identifice, în alt plan, structuri analoge ale unui moment istoric specific, idee pe baza căreia criticul pomenit mai sus merge, de altfel, în definirea unei *tehnici de lectură*, ce poate fi aplicată și în citirea textus-ului istoriei. „Noua critică”, aflată între granițele unei lumi ce a produs-o, își poate continua eficiența în citirea textului (postrevoluționar al) istoriei.

Predilecția pentru scenarii („literar” - social-politice) consumă datele unei psihologii sociale specifice: se regăsesc aici atît atracția ineditului și imediatului, cît și teama de necunoscut, de abisul ce desemnează marginile „împlinitului”, dar și demersul (ascuns?) al unui autor sau al unor autori animați de intenții „oculte”. Nu mai puțin justificată poate fi detectarea încercării Autorului (cel definit de teoria literaturii) de a-și întări statutul întoarcerii în realitate prin apelarea la o tehnică agresivă, chiar la o „terță persoană” (fie ea și dubioasă sau dezagreabilă), de care oricînd mai apoi se poate delimita.

Jocul necunoscutelor, cu acțiune directă asupra corpului istoriei (momentului și nu numai) produce o atracție puternică, o fascinație care, stimulată de mai multe elemente, diverse, se epuizează cu greu. La începutul eseului său *Vălu Poppee*, Jean Starobinski enunță: „*Ascunsul fascinează*” (n.n.). Mai ales cînd acest „ascuns” este o „absență”. Și cîte „absențe” nu au încercat să ne absoarbă în vertijul perioadei postrevoluționare? Cînd rezistența acestui „ascuns” are influență directă asupra îndrîjirii noastre. Poate fi detectată aici forța destinului, a hazardului sau a unui calcul cinic? Disimularea și absența conștientă spiritului să se întoarcă mereu spre inaccesibil și „să sacrifice pentru cucerirea lui tot ceea ce posedă”. Căci, mai zice Jean Starobinski, „Fascinația ne convinge, pentru a-i aparține, să părăsim pînă și grija față de viața noastră. Ea ne deposează doar prin promisiunea de a ne satisface din plin: iar dacă, la început, am putut visa să punem stăpînire pe ceea ce este ascuns, rolurile s-au inversat în curînd: iată-ne pasivi și paralizați, după ce am renunțat la voința noastră proprie, pentru a ne lăsa însufleții de imperiosul apel al absentei”. În eseul său, criticul comentează, desigur, o estetică a

privirii, dar, dacă iubiții Poppee plătesc „Pentru fîgăduielile pe care nu și le țin”, același lucru va fi valabil, mai repede sau mai tîrziu, și pentru „inițiatorii” de scenarii. Însă, ajunși în această zonă a problemicii, trebuie să mai punem o întrebare: oare noi, „interpreții” obișnuiți, cititori ai faptului cotidian, ai contextului politic, nu avem și noi fîgăduielile pe care nu ni le ținem? „A fi fascinant este culmea distragerii. Înseamnă să fii uimitor de neatent la lume așa cum este ea.” Se justifică, oare, astfel, „distragerea” în care sînt prinși protagoniștii scenariului societății/realității noastre post-revoluționare? Aici trebuie dibuit rostul terorizării (nedovedite), al alianțelor și desfacerii alianțelor, fracționărilor partinice și al întregului spectacol caragialesc, ce tensionează algoritmi decodărilor? Nu fascinația operei ca atare (ce tinde să-și delimiteze conturul, deși inițial i-am acceptat un contur estompat), ci „fascinația însăși a provizorii”; indefinite, ce nu-și mai cîștigă plenitudinea. Ca atare - scenariul (secătuit de elemente complementare), stenograma, anunțul radio sau TV, opinia (subiectivă) ce se fixează în epiderma societății etc., etc. Spiritul (livresc) își epuizează propensiunile în citirea unei sub-opere a realității, menținută însă în funcțiune cu un consum nemăsurat de energie și cu o încăpăținare disperată. Fascinația, exersată, îi atrage mereu pe „interpreți” într-un spațiu gol, scenariile prin care acționează - aceste „obiecte reale” - fiind un „indiciu a altceva decît ele”.

SEMNIFICATIV este că aceste „scenarii” (ce pot fi luate și în sensul propriu) se dezvăluie de obicei după ce faptul cuprins în ele s-a consumat. Sînt *scenarii explicative, nu constructive*. Ele numesc o realitate provizorie, nu definitivă, o *realitate amînată*. Autorii lor nu au o soluție pentru o realitate „definitivă”, sau ezită să propună o asemenea soluție. Demersul lor afectează spiritul (literar și nu numai), îl pervertesc. Dar pot fi aduse și alte completări/explicații. Se poate bănuși și faptul că „interpreții” nu sînt (încă) pregătiți pentru interpretarea/trăirea unei realități definitive, în contingență. Preferă, încărcăți fiind (și ei) de suspiciuni, să se exerseze doar asupra unei realități pre-scrise. Cert este că o asemenea realitate, formată din surrogate - în epoca reclamei publicitare și a sloganelor politice -, din „înclocuitori”, hrănită cu cuvinte culpabilizate, tinde mereu să se incarce de barbarisme. O realitate prescrisă este de parcă nu ar fi. Sau, forțînd enunțul: nu este de parcă ar fi. Impune sintagme forțate. Întrebările nepuse la timp se bat cap în cap cu cele ce se cer a fi sau sînt puse. Cititorul (textului, realității, contextului) însetat de libertate, ajunge să spună orice și cît mai multe despre desfășurarea din fața sa. Spunerea lui, multiplă, artificial plurală, se așază peste „text” - și acesta confuz - ca un veșmînt încetșat.

În exercițiul realității amînate se regăsesc simptome ale maladii utopiei comuniste, ce se manifestă, și aceasta, prin contaminarea „trăitului”, prin mutarea într-un viitor tot mai îndepărtat a exercițiului soluției, prin *tărăgănarea vindecării*.

Menținerea în funcție a unui mecanism autentic al spiritului literar/livresc în decodarea textului lumii, cu o inserție revelatoare de spirit creator, demers realizat de scriitori, implicarea acestora atît în „textul literar cît și în cel politic, cu o apropiere a „țesăturilor”, o „contextuare” de texte diferite, pot determina o demonetizare a „scenariilor” încropite de „autorii oculte”, o vlăguire a demersului lor. Un (alt) scenariu (regăsit și reluat), încărcat de un imaginar capabil să vindece iluzii și suspiciuni, poate contribui la întemeierea unei strategii benefice pentru societate. Și apoi, nu scenariul incongruent, fascinant prin absență și nerealizare, ci *opera*. Opera, secundată de o viață ce asigură un liant al țesăturilor, ducînd spre un final congruent, ce poate fi găsit. Căci, vorba lui Mario Vargas Llosa, din *Istoria lui Mayta*, „oricît de nefîmsemnat ar fi el, un roman tot e ceva, pe cînd disperarea nu-i absolut nimic.”

Olimpiu Nușfelean



Sponsori

Margherita de Navarra
gază bună de aezi
îi răsfață iarna, vara,
prin saloane și livezi.

Cînd pe tron urcă imberbul
și regent un castelan
ea-și plimba în zori superbul
cîine alb de porțelan.

Trubadurii, muzicanții,
la Castel își au conac
protejați de crinul Franții
și hrăniți cu cozonac.

Cinste pentru fiecare
om în vîrstă ori holtei,
cîte-un galben la plecare
și merinde cîtă vrei.

Margherita cu Bufonul
merge joia la spovadă
ascunzînd Heptameronul
cu-ntîmplări din cruciadă.

Dragă este tuturor
și iubită-n toată țara
protectoarea artelor
buna Doamnă de Navarra!

Decor în cositor

O tavă Jugendstil
din Kaiserzinn de Viena
ornată-n flori, debil,
și-nconjurînd arena
pe care să poți duce
un cap de arhiduce
cu numărate zile
pictat de Egon Schiele.

Vlaicu Bârna

Ce e poezia

VIRGIL MAZILESCU este astăzi un poet aproape necunoscut. În primul rând datorită ex-centricității poeziei sale care refuză gruparea sau emulii și deci nu poate deveni tradițională, nemairămînindu-i decât fie să se impună tocmai prin singularitate, fie să accepte a se depărta insesizabil de zona percepției active. Apoi și tipul special de receptare critică pe care a avut-o i-a creat o situație specială; o sumă de mostre de asumare pe cont propriu, declarat nepedagogice și voit pătimase, explicabile, probabil, printr-o puternică empatie cu scriitorul. Numai că un asemenea tip de critică nu și popularizează obiectul de studiu, ci mai curînd lucrează în propriul său avantaj stilistic. Cert este că nu e deloc ușor să-ți procuri din textele critice un Virgil Mazilescu coerent și inteligibil.

Intrucît volumul *Va fi liniște, va fi seară* (1979) reprezintă de fapt o selecție din primele două (*Versuri*, 1968 și *Fragmente din regiunea de odinioară*, 1970), putem spune că opera lui Virgil Mazilescu se află în două volume, acesta și *Guillaume poetul și administratorul*, apărut în 1983, cu un an înaintea morții poetului. Nu e de mirare că dintr-o viață atât de scurtă au rămas doar două cărți, dar e de-a dreptul tulburător să urmărești diferența dintre ele. Mai ciudat mi se pare că și după moartea lui Mazilescu o certă inerție critică a cultivat același ego liric discontinuu și destul de obositor din *Va fi liniște, va fi seară*, punîndu-i lui în seamă - prin inevitabile reducții - toate notele distinctive din volumul al doilea. O recentă antologie (1991) oferă posibilitatea unei lecturi cursive, în urma căreia am probat concret senzația inițierii într-un cod de comunicare, uneori naiv sofisticat, elaborat însă cu toate scrupulele pregătirii unui mesaj important pe care îl descoperi abia spre finalul cărții. Ceea ce descoperă această lectură sînt textele din *Guillaume poetul și administratorul*, mult mai puțin numeroase dar categoric mai interesante decît cele din volumele anterioare. Greu de spus dacă ele rezistă neapărat numai în vecinătatea celorlalte, dacă preambulul e indispensabil, în schimb e limpede că un feed-back de înțelegere îți furnizează plăceri care altminteri îți rămîn străine.

Supunîndu-ne unei taxinomii critice curente, am putea foarte bine echivala aceste două volume cu *etape*

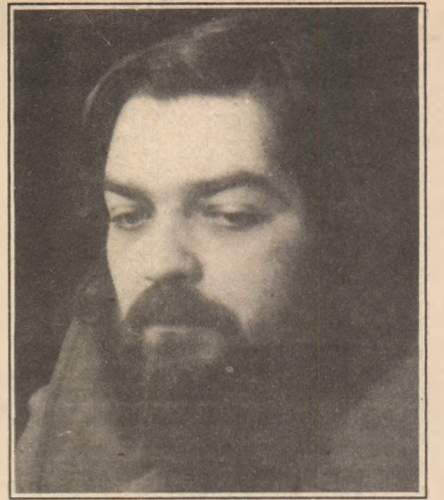
de creație, dintre care prima trebuie revăzută în datele esențiale ale contextului ei mai larg. Este vorba de finalul deceniului '60-'70, marcat de o reacție forte la poezia modestă, gălăgios și mediocră militantă, ratată în substanță; o reacție venită din partea unei generații tinere care și impune o tradiție reformulată după convingeri proprii. Posibilele excese sînt depistate de o critică „vigilentă” care le aproximează rapid, impunînd o normă foarte diferită de cea a poezilor. Din articolele vremii reiese preferința pentru coerență, discurs articulat într-un fel de mecanică funcțională a semnificării, pentru ceea ce nu este simplă îndrugare de vorbe, simbolistică derizorie și artificială, improvizație și ușurătate, pe scurt „ermetism de contrabandă” (Cornel Regman). Adică mai curînd pentru reversul ofertei poezilor; cred că așa se explică iuscita strategie a deplasării atenției în perimetrul formal, unde recapitularea satisfăcătoare a performanțelor e urmată de comentariul interpretativ. Ceea ce contează e ca acesta să fie posibil și, dacă ne dăm silința, el e, întotdeauna, pentru că la urma urmelor, vrînd-nevrînd, cuvintele semnifică, prin simplul lor contract de întrebuintare. Acesta este background-ul inițial al poeziei lui Virgil Mazilescu, cel care i-a premiat stilistica spectaculoasă (semantică abruptă și șocant dispersată în disparități lexicale, sintaxă dezarticulată, punctuație capricioasă) și a găzduit interpretările: toate presupun un fond comun de afectivitate de care exegeții poetului s-au cuprins cu voluptate. *Inefabilul* (Valeriu Cristea), *confesiunea unui insingurat* (Eugen Negrică), *conștiința realului poeziei* (Mircea Iorgulescu), *cota participativă și angajament existențial* (Lucian Raicu) - fiecare dintre aceste concepte presupune o implicare emoțională. Sigur că formal nu s-a schimbat nimic în poezia lui Virgil Mazilescu (apetența cititorului pentru tipul acesta de exhibiție ar fi însă de discutat), dar cit privește disponibilitatea noastră emoțională, modificările erau chiar inevitabile.

A GLOMERAREA sonoră de imagini din *Va fi liniște, va fi seară* e destul de obositoare, chiar și atunci cînd ea e construită după formula cripticului premeditat, care dizlocă o serie de lianți discursivi, comprimînd sistematic enunțul. După cum s-a remarcat, aproape fiecare text e și o

artă poetică și filonul teoretic persistent dezavantajează această poezie monocordă, pretențios și de multe ori neconvîngător complicată. Din autoizolarea sa romantic suspicioasă poetul deplînge inerența banalităților: „și după ce am inventat poezia într-o încăpere clandestină din adîncul pămînturilor sterpe-curajul și puterea (omenească) s-au topit ca aburul // și altceva în afară de faptul că m-am născut și că trăiesc și că probabil voi muri cutremurîndu-mă (ceea ce de altfel am vrut să spun și acum doi ani și acum trei ani de zile) deocamdată nu pot spune”. Gestul în sine al *descinderii* în poezie e tainic și grandios, însă el e urmat de previzibil, de comun, de toată încărcătura, sinceră dar strivitoare, de convenții și simplificări. Dincolo de conștiința dramei celui ce se știe victima sigură a stilisticii alterării, există aici o subtilă punere în scenă care trebuia să justifice apelul la retorica falsei disperări. Virgil Mazilescu își uzurpă singur confesiunea poetică nu numai pentru că așa îi impune discreția suferinței și a insingurării, ci mai ales pentru că pauzele, discursul sinuos, abandonat în ceea ce părea a fi apogeul său de semnificație, reprezintă de fapt legitimizarea *căutării*. Sceptic față de resursele limbajului, invocînd uitarea sau întrebîndu-se dacă „măsurători precise” sînt într-adevăr posibile și necesare doar „pe motiv că viața este intrucîtva insesizabilă”, poetul lansează de fapt *ipoteze*, toate bazate pe aceeași stratagemă a eschivei, a confesiunii parțiale, aproape întimplătoare. Dezavantajul vine din faptul că pînă la urmă se strîng prea multe ipoteze, discontinuitatea devine monotonă, chiar dacă nici o clipă nu uităm să o raportăm la o instanță subiectivă. *Refuzul de a vorbi* devine - cum probabil era și intenționat - exasperant, însă de o exasperare care nu tensionează poezia, ci mai curînd o transformă într-un conglomerat de cuvinte, agreabile poate dar și ușor plicticoase. Complicîndu-se ironic dar și cu sinceritate de experiment, lirismul din *Va fi liniște, va fi seară* ajunge la un fel de perversiune a sensului prin contaminare sonoră, chiar dacă e ușor de presupus că un asemenea efect era calculat tocmai prin încrederea în șansele lui de reușită.

„Lecția de simplitate” pe care Mazilescu pretinde a o respecta nu e deloc clară, mai curînd am fi tentați să recunoaștem ceea ce el pretinde că a „părăsit pentru o vreme”: „arta înaltă a descrierii”. Și totuși asta face, *descrie*, cu o frenezie a vizualului care oricît ar mima răceala și detașarea, nu și dezmente abandonul, total și încîntat, în contopirea imaginilor. Un fel de hazard al vizualului este cel care uneori produce versuri excepționale, profitînd de o ordine subită adusă de înșeși obiectele descrise. Fericita întîmplare e fortificată de o naturalitate verbală care însoțește toate poeziile lui Mazilescu, manifestîndu-se în cîte un *vai, of*, sau sancționări afective ingenios alăturate speculației metafizice („amintiri care au prins rădăcini într-o groapă / *frumos le stă lor acolo n-avem ce spune*”).

A MBITIOS ermetice, poeziile acestea ascund un nucleu epic, o mică fabulă personală, un episod moralizator care aspiră la înălțimea generalizatoare a filosoficului. *Poveștile pentru Ștefana*, cel mai explicit narative, sînt importante tocmai pentru trecerea pe care o fac spre tonul direct, cu adevărat simplificat, pînă la percutanța cinismului uneori, din *Guillaume*



poetul și administratorul. Evazionist într-un spațiu al singurătății privilegiate, cum se voia în volumul anterior, Virgil Mazilescu își atinge scopul abia acum. Ambiguitatea titlului, care gramatical poate fi citit în cîteva feluri, e consolidată prin așa-zisele dialoguri dintre personaje pe parcursul poemelor. Drama *autenticității* lirice, izbăvirea de povara *știutului* și a *spusului* devine explicită și, în fine, este ea cea speculată, nu preambulele sau consecințele ei. Guillaume, poetul și administratorul sînt evident ipostaze lirice auctoriale, iar rostul lor e să alcătuiască o polifonie, un fel de trio simfonic în care entuziasmul și curajul de a începe poezia („n-a văzut numai kavafis n-a văzut numai eminescu”) „drumul despre care știi totul”, sînt protejate cu un soi de duioșie (vezi *poetul i se destăinuie lui Guillaume*), o milă care în același timp e încredere: „mă copilul meu mă străinul meu mă / unde te duci tu mă”. După ce a găsit într-adevăr calea sa de acces spre *exprimarea* poeziei, Virgil Mazilescu se lansează cu o superbă dezinvoltură, cu o grație care face din fiecare poem o bijuterie. Ludicul discret din *mica istorie sumbră (și aproape neglijenț redactată) cu personaje și întimplări destul de imprevizibile*, din *administratorul poate s-o sfecească în orice moment, administratorul vrea să pătrundă și el în republica literelor și îi citește poetului (spre marea stupefacție a acestuia) următorul text* este mai relevant și mai profitabil decît seriozitatea sterilă; am citat doar titluri, dar se vede că ele reprezintă de fapt alte texte, juxtapuse corpurilor propriu-zis ale poeziei. Această parodie benignă la romanele secolului XVIII cu capitole intitulate sub formă de rezumat e prilejul ideal pentru a deconstrui prejudecățile moderniste precum tensiunea poetică, așteptarea frustrată etc. Firescul, explicitul ca un soi de dădăceală tandră și inofensivă sînt de o ironie cuceritoare. Ce se afla însă în subsidiarul acestei *plaisanterie* ingenioase e mult mai serios și mai important decît exhibarea înfocată a poeziei ca implicare în viață. Totuși, miza de aici nu diferă de substanța intențiilor abuziv explicative din *Va fi liniște, va fi seară*. Regăsim căutarea, ezitarea urmată de ridicare din umeri, de dezarmată recunoaștere a vidului de „după ce am inventat poezia”. Virgil Mazilescu scrie poezie pur și simplu din curiozitatea de a afla *ce e poezia*. Nevoia lui de precizare, de temperare a derutei e satisfăcută de mai multe oferte de definiții, dintre care una e mai cuprinzătoare decît celelalte: poezia nu este „din punctul de vedere al autorului ei” „decît un amestec de huliganism (curaj) și / foarte bună creștere (curaj și mai mare)”.

Ludic, parodic, plurivocal și totodată vulnerabil în gravitatea lui de profunzime, *Guillaume poetul și administratorul* este un volum foarte viu și foarte prezent. E normal ca acesta să fie motivul sensului prioritar conferit de lectura actuală, dar dincolo de grila unor criterii, acesta este și felul în care Virgil Mazilescu poate părași o ingrată penumbră a ex-centricității.

Andreea Deciu

PENTRU O NOUĂ LECTURĂ

Din antologia proletcultismului
George DAN

Pâinea

Peste patru străzi te'mbie
Aburi calzi ca de lipie.
N'are fabrica reclamă,
Dar mirosul pâinii cheamă,
Ca o inimă de mamă...
Fabrica e „STEAGUL ROȘU”
Și portar e taica-moșu.
Dau binețe, spun ce vreau,
Și hârtia mea i-o dau...
Ochelarii ies din teacă,
Și moșneagul se apleacă
Și, citind, se dumirește...
Vără-n teacă ochelarii,
Dă hârtia și-mi vorbește:

- „După cum văd, vrei brutării
Să-i cunoști și-apoi să scrii
Niscai stihuri... poezii...
Foarte bine! Mergi și scrie
Despre sfînta brutărie!
Ea dă pâine tuturor,
Să muncească mai cu spor,
Căci viața se reazimă
Pe rotunda azimă...
Mergi pîn'la etajul trei
La „brutării” cu cercei,
La brigada de femei!

(Din *Viața Românească*, nr. 12, 1953)

Există o criză a culturii?

- Există astăzi în România o criză a culturii?
- De ce natură (economică, socială, morală, estetică etc.) este această criză?
- Socotiți criza culturii legată exclusiv de condițiile tranziției?
- Ce efecte ale crizei actuale întrevedeți pentru cultura de mâine?
- Considerați necesară reaprecierea moștenirii culturale a epocii comuniste? Vedeați vreă legătură între această reapreciere și soluțiile crizei culturale în general?
- Puteți oferi sugestii cu privire la valoarea culturii din anii dictaturii? Care sînt operele valoroase? Ce criterii socotiți utile în aprecierea valorii lor?

„Criza“ între dicționar și realitate

SE PARE că toată lumea e de acord că trăim într-o criză dar nu toți o definesc în același fel. Să fie din cauza viziunilor diferite? Ori din pricina semantismului vocabulei „criză“?

Este clar că nu toată lumea resimte în același fel fenomenul: cineva nu poate consulta o carte la bibliotecă fiindcă e „închis depozitul“, un altul nu-și poate vedea publicată cartea (fiindcă - se spune- „editura... (oricare) nu bagă milionul“), undeva se prăbușește un muzeu, altundeva - chiar speranța de a-ți mai vedea tipărite opiniile despre cărțile confrăților; cade în neant ideea (acum, bizară) de a vedea ridicîndu-se mereu firava dramaturgie română. Pretutindeni se infiltrează, se lățește și zumzăie nemulțumirea generală. Da, dar CRIZĂ nu înseamnă numai asta.

O veche deprindere de filolog mă face să deschid mai multe dicționare la cuvîntul în discuție. Accepții sînt numeroase. Între altele, găsesc: „lipsă, penurie“. Într-adevăr, lipsa subvențiilor pentru cultură înseamnă, *criză*. Diminuarea bugetului culturii, după 1990, s-a resimțit în toate domeniile - teatru, muzică, muzee, edituri, biblioteci.

De unde - „lipsă, penurie“, pe de altă parte, ar fi foarte grav dacă s-ar uita prețul pe care l-a plătit cultura românească pentru subvenționarea în timpul regimului comunist. Ceea ce numim „criză“ a început cu mult înainte. Se poate oare vorbi de „înflorire“ și de „normalitate“ cînd existau scriitori interziși - mulți dintre ei contemporanii noștri, cînd cărți bune zăceau cu anii în edituri doar pentru că „nu erau pe linie“? Și azi lîncezesc în teancuri de dosare „opere“/ „texte“ cărora „lectorul de carte“ de mult „le-a dat drumul“ numai că *înainte* nu s-au putut tipări „fiindcă...“ iar acum, din cu totul alte motive...

Aflu că, în ultima vreme, au început să se publice cărți ce fuseseră indezirabile, care *atunci* - sub aspect stilistic - erau novatoare iar azi pot părea epigonice. Dacă îți amintești de listele de titluri ale editurilor de stat, mereu mai ciuntite ori de tirajele mereu mai reduse, este evident că „penuria“ este veche. Atît doar că unii au resimțit-o mai mult decît alții.

Se potrivește aici și o altă definiție a cuvîntului „criză“: „faza critică în dezvoltarea unei boli“. Boala e veche. Numai că, vorba românului: „Lungește, Doamne, boala noastră, pîn-or fi căpșuni frumoase“. Se știe că sub vechiul regim s-a pus problema de „rezistență“ și problema de „supraviețuire“. Dar criteriul a rămas *esteticul*. Acum, la relectură, „criteriul estetic“ va fi îngerul-păzitor sau îngerul-exterminator, vor cădea din raftul întîi, unele cărți, altele, poate, vor rămîne. Da, dar cine va face „relectura“? Nimeni nu e autorizat, în mod special, să o facă. Eu cred că nu e vorba, în principal, de persoane, ci de schimbarea „unghiului de privire“. Evident, au dispărut acele criterii care,

automat, propulsau o carte și un autor (n-am spus o „operă“). Cine va face marea lectură?

N-am să înțeleg niciodată cum poate afirma cineva că în comunism viața culturală ar fi fost „normală“: pentru că, dacă e adevărat că au apărut cărți care vor rămîne, să nu uităm că *totul* a fost plătit cu *sacrificii* imense la diferite nivele ale vieții, în genere. A fost vorba de lupte, măcar de tensiuni. Și dicționarele arată că „tensiune“, „zbucium sufletesc“ sînt termeni sinonimi cu „criză“. Ceea ce este sigur e că trăim într-o sărăcie generalizată și că am schimbat un *fel* de criză, cu un *alt fel* de criză. Un tip de cenzură a fost înlocuit cu alt fel de cenzură - cea economică. Să nu uităm nici de cenzura cititorilor. Ar fi prea simplu să explicăm totul prin faptul că se cumpără multe cărți de proastă calitate. Eu aș zice că nu aceștia au fost vreodată cumpărătorii cărților noastre, nu ei au fost aceia pentru care se păstrau sub tejghea volumele bune. La cărți bune - cititori buni. Și trebuie să recunoaștem că au apărut pe piață - așa „capitalist-sălbatică“ precum o știm, traduceri de opere celebre din literatura universală. Nu era firesc ca bunul cititor să-și pună la punct biblioteca? Aud mereu cum profesorii spun că salariile sînt prea mici pentru a cumpăra toate cărțile pe care și le doresc. Indexările nu prevăd cheltuielile pentru cultură.

Aflu cu stupeoare că unele distinse persoane din edituri îi invită pe scriitori să scrie cărți pe „teme de actualitate“, sperînd că astea se vor vinde (?!). Cînd am mai auzit noi refrenul acesta? Așa pe nesimțite, ba cu tematica, ba cu numărul fix de pagini, ba cu preferințe pentru anumite specii literare, ne vine o nouă cenzură pe aceeași ușă pe care a ieșit cealaltă...

Corect ar fi să funcționeze criteriul estetic și să fie sprijinite tipăriturile de bună calitate. Criteriul estetic nu este însă apanajul lectorilor/criticilor dintr-o generație sau alta. În această ordine de idei, să o spunem - adversitățile dintre generațiile și grupurile literare ar putea împinge situația „de criză“ la dezastru fiindcă „demolarea“ reciprocă nu poate duce decît la pierderea „credibilității“ (estetice) și la debusolarea cititorului/cumpărătorului. Le place sau nu le place unora, a apărut și circula sintagma „om-de cincizeci-de-ani-cu-operă“. Nimeni nu poate afirma sau nega competența cuiva fără argumente serioase. E necesară stabilirea ierarhiei de valori. Ierarhizările, acum, se fac, se desfac, iarăși se fac... Cine își poate aroga dreptul de a o face el singurul, mai bine ca oricare altul? Așa se și explică faptul că au început să apară cronici alternative, la aceeași carte și în aceeași revistă. Important este că a dispărut superstiția după care ierarhia de valori culturale se stabilește, cumva, „la centru“.

Adriana Iliescu

de Emil Brumaru

Cei cinci mușchetari

S-O iei de la capăt? Cu cei trei mușchetari alături: Athos, Porthos și Aramis? Plimbîndu-te dezinvolt, călare, împreună cu d'Artagnan, pe străzile în pantă, pietruite cubic, înguste, cu cișmele laice în curți devastate de după-amiezele infinite în mirosul movilelor de frunze arse ale toamnei? Tristă trecere în revistă a grădinilor răvășite de anotimp, a fluturilor ghilotinați, a crizantemelor încartiruite în bruma finală? Inspectînd regimente de brusturi mustind vitejește în șanțurile umflate de ploii prin sitele din ce în ce mai dese ale uitării? Și cînd te gîndești că au fost moravuri moi și înflăcărare în cuvintele tale, obiceiuri leneșe ale frazelor tolonite pe paturi cu pologuri liliachii în perne cu puf de ibis, pătăranii stîrnind vîlve enorme în cabinetul auster al monseniorului Richelieu, batiste pierdute purtînd, țrîfite în colțuri, monograme celebre de aur, fese despicate adînc în umilița orgolioasă și gingașă a dantelelor regale, eghileți cu diamante etalate pe umeri goi, sîni babani exhibați glorios la balurile Annei de Austria în timpul baletului Merlaison și, desigur, și de Anna Arkadievna Karenina, șiruri șerpuid fastuos de amanți nesăbuiți, de la contele Alexei Kirillovici Vronski la George Villiers, duce de Buckingham. Nici o ghiulea nu zburda pe atunci în cerul fin și perfid al epocii fără un baron von Münchhausen îmbobîndu-ne într-o mie și una de minciuni copilărești și atroce. Fanfaronade zglobii, o, voi vechi tutungerii interzise, îmbibate de izul ziarelor îngălbenite pe rafturi înșgă uriașe borcane în care pluteau în derivă, atît de enigmatice, măslino ovale în untdelemnuri grecești, monstruoase în realitatea subită a puștiului ce eram, ca niște foetusuri în bocalele pline cu spirit violet din farmaciile alchimiștilor evrei. Iar pe pereți planșe cu schelete de gușteri!

Cinci mușchetari: Athos, Porthos și Aramis (cei mai strașnici gogomani-s!). Plus d'Artagnan și Eu! Cu servitorii strigați halandala la catalog: Grimaud, Mausqueton, Bazin, Planchet! Al meu - Gineta!! Fata din clasa a șasea, în travesti, căreia i-am dăruit, la o răscruce de dughene, cu dulce fior, un raportor de aluminiu!

Călăream în vîntul ușor, zbicînd vaste cearceafuri, puse la uscat de atașajii culturali, în văzul întregii nații și al Franței, pe frînghii întinse între burlanele bufante ale caselor curgînd în cărămizi făinoase și grinzile dramatice ale magaziilor de lemne putrezind fosforescent, frînghii sprijinite-n prăjini nostalgice în mahalalele noastre fragede și francofone.

Și peste toate suflul tragic și excitant al infernalei Milady. Rasă în cap și slăbind 7 kile de carne înfierată cu un crin de călăul din Lille. Taciturne Grimaud, în șampania contelui de La Fère, dînsa a dizolvat c-o agrafă, învîrtînd-o cu degetele-i hermetice, otrăvuri și mîrgăritare de amor letal.

Anne de Breuil, contesă de La Fère, Milady de Winter, Maya - aparență, iluzie ucigașă, înșelăciune cu urechea ciulită de-a pururi în azur, osîndită de noi cinci, în contumacie, pe malul rîului Lys...

(va urma după patruzeci și cinci de ani de comunism)

Criza instituțiilor de cultură

ÎN ULTIMII ANI s-a vehiculat pînă la saturație cuvîntul „criză“. Cu sau fără teme el ne-a astupat urechile ca un zgomot supărător, neliniștitor.

Multă lume se întreabă ce se întîmplă oare: nu mai scriu scriitorii, nu mai pictează pictorii, nu mai compun muzicienii? La o primă și foarte superficială analiză trebuie oricum despărțite foarte clar lucrurile: creația propriu-zisă nu se suprapune cu instituțiile care ajută la răspîndirea ei (edituri, teatre, săli de expoziție etc.) și nu are nici o legătură cu cei care stabilesc tabla de valori a momentului.

Nu cred că este vorba de o criză a culturii cît mai ales de o criză a instituțiilor de cultură. Cauza ei trebuie căutată atît în lipsa banilor cît și în lipsa de bunăvoință a autorităților. Această lipsă de bunăvoință se bazează în mare măsură pe credința vană a celor care

au sprijinit activ vechiul regim - a căror operă recitită azi suferă acut prin plasarea într-o realitate falsă - că întîrzirea apariției altor cărți va face ca valoarea operei lor să rămîna intactă.

La ora asta aproape fiecare scriitor tînr are o carte scrisă pe care nu reușește să o publice.

Criză a culturii apare atunci cînd, vlăguită, nația nu mai produce cultură. Atîta vreme cît pictorii, sculptorii, poeții, dramaturgii, muzicienii, regizorii de film, trupele de teatru cîștigă încă premii internaționale, nu cred că se poate vorbi de o criză a culturii.

Ceea ce se poate afirma însă cu certitudine este că există o criză adîncă a instituțiilor care ar trebui să sprijine cultura.

Anca Delia Comăneanu

Florența ALBU



De-a sila

Nu numai somnul rațiunii
dar și prostia trează naște
monștri.

Ce vorbărie - strada democrată
- tot la piciorul broaștei
școlirea - tot prin burtă
gândirea cetățeană.

Cînd gura sună
tot a lemn și-a lască
sublima poartă a limbii
și deșartului...

Blestem: locul și timpul
soarta
să ne purtăm de-a sila
semenii-n spinare
spre viitor...

Cînd și prostia trează
naște monștri
dar mult mai mulți
mai alții
decît somnul rațiunii.

Hei, Umbră!

În noaptea neagră de pământ
singurătatea sta cu mine
- umbră
pe un perete întreg

tăcerea cu miros de mucegai
și ceasul care
înaintează în materie
escavatorul - cupa de materie
mușcată răsturnată iar...

Mă uit în groapa sinelui
- mai e mult pînă dincolo
hei, Umbră,
mai e mult pînă dincolo?



Furnicar

Seară banală urbană
vociile străzii - praful sonor

zidit în ruina cotidianului
gunoaie - moloz
aici unde anii
depun în răsputii resturi
istorice
și ziua intră în șirul deceniilor
mușuroindu-se.

Ochiul de sus bleu spălăcit
peste furnicarul urban
cleștii-nclăștați pe grăunța
mai mare decît bestiola.

Doar hrana - înmulțirea -
împărțirea
existența noastră de toate zilele
o patimă mică-n istorie.

Oraș furnicar - insecta ecvestră
erou istoriei mărunțitoare.

Sorcova vesela

O noapte procreîndu-și morții!

Și tot mai cînți,
privighetoare,
și sufletul colindă în neant
cu sorcova vesela -

și brazii se găsesc în roșu
de fetia
dezvirginată
cînd trece țuica roșie-n
alaiul autohton
cu sorcova - vesela.

Sorcova - vesela
la brazii roșii
la căpățînile nuntindu-se
cu țeapa
sorcova - vesela...

De frunză verde lacrimă

O nerăbdare să mai plec să stau
să fac umbră. Prin tunele de
iarbă

trec trenuri
și semafoarele ridică și coboară
brațele de păpuși mecanice.

Distanțe ori iluzia plecării
cînd spațiul mioritic ne așteaptă
cu văi și dealuri răsturnate unde
pasc

mioare imemoriale -

aici - acolo vom porni
în transhumanțe veșnice cîntînd
de frunză verde lacrimă.

Doamne, ce bine să adormi să
dormi

fără tristețe
nechemat -

o soartă ne-a fost dată și aici
să fim părtași
la cursele de melci.

Lecție

Creierul tău
sînd dezgolit cenușiu
sub cenușiu zilei. În frig
în spaima de-aprilie

sub bețișorul elevilor silitori
arătînd forme de relief
canioane
vulcanii morți sau activi -

simțînd bețișoarele lor cum
urmează
izvoarele fluviilor
marele rift
drumul mătășii și-al
migratoarelor...

Ei se afundă-n materia cenușie
în cercuri concentrice
indescifrabile
și nu mai cunosc leșirea
și se nămolesc acolo în
tristețea
în oboseala pămîntului
din care au fost scoase toate
filoanele.

Zidul morții

Auzi cum suie trilul păsării
cu fioruri
crescendo fantastic
la zidul morții

reluînd sfîrșitu-început
în spiralele strînse
în viteza urcării
în căderea urcușului

- miez și ghem
altei defășurări-despletiri
cîntec - gușă divină

- și ce spune pasărea
ce spune ea
în ziua umbră negînditoare ?

Nimic din ce spune -
cum spune
încînta...Doamne, ce paroxism
al nimicului. Slavă !

Rod

Dar primăvara ! Darul desăvîrșit
stă-n toate. Un ochi al Domnului
privind grădina
gîndind-o după chipul
și-asemănarea sa.

Slavă - spun slavă clipei
cît firea firii nu ne-a însemnat
cît mai zburăm din floare-n
floare

beți de dansul
nuntirii
fluturi - flori

'nainte ca sămînța viernelului
să ne polenizeze gura
păcătoasă
în cîntecul de neasemănare.

Stanțe sentimentale

I

În vreme ce ploaia *cifrul morse*
bate în zidul comun
celulelor noastre
semnalele singurilor -
scandarea patetică

comunicarea de seară
la o ceașcă de ceai
de jasmin. Metafora închisului
emoției lirice - desuetudine !

II

Ceea ce am putea prinde-ntre
degete

fluidul pînza păianjenului
țesută-ntre noi
ani și fluturi efemeride
păcatul zborului
în lumina de seară

- prinși în lucrarea destinului
mic și gheros și exact.
plasa lui impunîndu-ne
în fine, rigoarea.

III

Un tren ne duce încă peste
vămile

acestui timp și continent
cu granițele necatrazate.
Ne-mbrățișăm
mai strîns - să trecem dincolo
să nu ne doară
realitatea sîrmelor ghimpate.

Umbre rățăitoare printre lupi
și-nzăpeziri. Apocalipsă alba.
La vama vămilor suntem iar
singuri
și ceasul bate pentru niciodată.

IV

La echinocțiul de primăvară
veni/reveni
bărbatul ca o cezură de aur
în versul clasic... Armonioase
tiradele
politice/poetice. Deși anacronic
efectul
deși pus la index de generațiile
poetice - politice următoare.

Stam împreună în seara ploii -
zăpezii de martie. Ca într-un ou
privit
în lumina luminării. Cînd se
alege plodul
următoarei puernițe - gemeni în
coaja
aceleeași realități: adaptabili și
neadaptabili.

Viața ca un peron

EU nu vreau să povestesc aici amintiri, ci doar lucruri pe care le contemplant și azi cu un sentiment de neliniște că s-ar fi putut totuși să nu aibă loc, și atunci nici lumina care le însoțește azi în amintire să nu fi existat": fraza cu care se încheie cel dintâi capitol al cărții lui Marin Preda *Viața ca o pradă* (ediția a III-a, p. 10) definește foarte exact spiritul acestor memorii referitoare la perioada formării intelectuale a autorului. Întâia ediție a apărut la Albatros în 1977. Am comentat-o în cronică *României literare*, sub titlul *Cartea unei cărți*, observând că, în fond, Marin Preda relatează tocmai acea „aventură a conștiinței” sale din care s-a născut romanul *Moromeții*. A doua ediție nu mi-e cunoscută. A treia, care o reproduce întocmai pe prima, este îngrijită de unul dintre fiii scriitorului și a fost tipărită de Editura Marin Preda, cu o copertă expresivă, dar fără nici o legătură cu conținutul, datorată lui Sabin Bălașa.

Viața ca o pradă nu este o simplă carte de amintiri, desigur, nici un roman, cum o subintitulează editorul actual din rațiuni care-mi scapă (adăugând și un motto inexistent în prima ediție). „Acțiunea” este urmărită pe trei planuri temporale diferite, deși învecinate. Cel mai vechi este acela de la mijlocul anilor '30, când copilul de 12 ani ia drumul Școlii Normale din Cîmpulung, împreună cu tatăl său, în speranța unei burse care să-i permită continuarea studiilor. Neizbutind să treacă de proba medicală (e miop), ajunge, printr-un concurs de împrejurări, elev normalist la Abrud, apoi la Cristuru-Odoarei și, după cedarea Ardealului de Nord, la București. Aceștia (1934-1940) sînt anii de ucenicie propriu-zisă, în sensul titlului lui Sadoveanu. Al doilea plan se referă la epoca bucureșteană a contactelor cu mediul gazetăresc și literar, a primei iubiri, a celor dintâi slujbe și a debutului la ziarul *Timpu*. Ne aflăm în toamna lui '40 și în primăvara lui '41, în plin regim legionar, și, apoi, în anii războiului. În fine, al treilea plan are în vedere o ședere la Sinaia, în

iarăna lui 1948-1949, când Preda începe să scrie romanul *Moromeții*, publicat abia după exact șapte ani, în decembrie 1955.

Ce legătură este între aceste planuri? Cum se știe, *Moromeții* este romanul satului din Cîmpia Dunării în preajma războiului mondial. Satul, așadar, al copilăriei lui Preda. Protagonistul are ca prototip pe tatăl scriitorului. Marin Preda însuși apare în roman sub înfățișarea lui Niculaie, cel mai mic dintre băieții lui Ilie Moromete. Această poveste de familie n-a putut fi povestită de la început de scriitor. Ea lipsește din prozele debutului. Avem în *Viața ca o pradă* o explicație a amintirii sau a ocolului. Din copilărie și adolescență, Preda reține în aceste memorii un episod extrem de semnificativ și care explică titlul cărții: înhățarea pînii de pe masă. Este cea mai veche amintire și începutul aventurii conștiinței de sine a lui Preda. Capitolul întâi (și, probabil, cel mai frumos din carte) completează acest episod cu câteva succinte aduceri aminte despre școala primară isprăvită în sat. Plecarea la Școala Normală înseamnă ruptura de sat, copilărie, familie. Debutul scriitorului, cu prozele publicate în anii '40, dintre care unele au alcătuit volumul *Întîlnirea din pămînturi* din 1948, va păstra tăcere asupra tuturor acestora. Subiectele provin din același mediu țărănesc, dar n-au legătură cu întâmplări personale. Atitudinea povestitorului este detașată, rece, obiectivă. Apoi, deodată, în sejurul de la Sinaia, trecutul îngropat în uitare izbucnește la suprafață. Abia acum își dă seama Preda de ce nu a reluat în volumul din 1948 o schiță precum *Salcîmul*, devenită moment caracteristic în *Moromeții*. Iată comentariul lui Preda: „Schița asta era un secret care nu trebuie dezvăluit [...] Acest salcîm doborât era singura întâmplare din ceea ce scriesem la douăzeci de ani care avea legătură adîncă, neștearsă, cu familia mea [...] Salcîmul era un cod care nu trebuia divulgat. Scena cu doborîrea lui îmi apărea acum ca o poartă pe care, dacă știam s-o deschid, intram pe un

teritoriu în care trăia o lume miraculoasă pe care o cunoșteam și pe care o puteam povesti” (p. 314). În continuarea pasajului din finalul *Vieții ca o pradă*, Preda mărturisește că la douăzeci de ani despărțirea lui sufletească de familie era deplină. Cum se produsese ea? Ce se întîmplase? „Și atunci, în tren, mi-am auzit gîndul șoptindu-mi: scrie și caută să afli ce s-a întîmplat” (p. 315). Nu e trenul copilăriei, e trenul de Sinaia. Răspunsul la întrebare mi-l oferă romanul *Moromeții*. După aproape un deceniu de instrăinare de ai săi, Preda revine în roman la copilărie și la figura tatălui. Anii debutului bucureștean, atît de bogați în unele privințe, au fost anii distanței maxime de lumea pe care adolescentul plecat cu trenul la București o abandonase și pe care romancierul o va regăsi în trenul de Sinaia.

Despre acești ani ne vorbește în primul rînd *Viața ca o pradă*. Dintre cele trei planuri temporale, acesta, mijlociu, se află în centrul memoriilor din 1977. Extraordinarul capitol de început, ca și acela final, nu conțin decît descrierea împrejurărilor care au constituit declanșatorul pentru roman. Emoționează, în amîndouă, facultatea lui Preda de a se chestiona pe sine însuși. Puțini scriitori români o posedă în egală măsură. Aș fi considerat complet neinteresante capitolele sinăiene, dacă aș fi crezut că trebuie privite în sine. Dar ele nu fac decît să-l pregătească pe acela final, al revelației, și au, din acest motiv, un rost important, în care scriitorul e pe cale să se reîntîlnească, fără s-o știe, cu lumea miraculoasă pe care o cunoștea (și o uitase) și pe care o va povesti în capodopera lui. Cantitativ, capitolele bucureștene (le numesc așa pentru o mai rapidă distingere) sînt cele mai numeroase. Le stau alături, poate, paginile care evocă anii de ucenicie propriu-zisă, comparabile cu ale unui memorialist de talia lui Sadoveanu. Capitolele bucureștene nareză, nu cu multă vlagă, și parcă fără plăcere, anii de instrăinare de ai săi (și eu spun că și de sine) pe care Preda i-a trăit din momentul în care „tata luă hotărîrea



marin preda

VIATA CA O PRADA

să se despartă de mine”. Capitolul IX, din care am citat, este absolut esențial pentru interpretarea faliei survenite în conștiința adolescentului. Fiul nu-și mai recunoaște tatăl în bărbatul șovăielnic care-l conduce la gară, la fel cum tatăl pare a nu-și recunoaște fiul în tînărul din tren. Gesturile dintre ei consumă o ruptură. Trenul pleacă și tatăl e pierdut din vedere „pe după coroana bogată a salcîmului...” Care salcîm, îi vine să întreb. Evident, ne-o spune Preda, acela care „străjuia peronul”. Nu cumva, totuși, e *celălalt*, salcîmul mitic al copilăriei redescoperit în momentul începerii lucrului la *Moromeții*? Capitolele bucureștene înfățișează și ele o ucenicie, aceea literară. De unde lipsa de vlagă, de plăcere cu care sînt scrise? Probabil de acolo că Preda nu e încă el însuși, că ceva din ființa lui s-a pierdut și nu s-a regăsit încă. Aș numi asta tema somnambuliei: la fel cum, ca elev, Preda este uimit de considerația pe care i-o dau profesorii și cei din jur, debutantul în literatură nu știe nici el de unde își scoate textele, mulțumindu-se să constate, oarecum perplex, că începe a fi socotit scriitor. Din somn, se va trezi cînd va scrie *Moromeții*. Atunci va deveni un scriitor profesionist (ceea ce nu împiedică prozele debutului de a fi excepționale) și un om sigur pe sine, care se cunoaște bine. A aflat ce s-a întîmplat cu el, pe acel peron de gară, cînd i s-a hotărît nu numai viața, ci și destinul literar.

... și Claudiu CONSTANTINESCU

Tandrețea lui Preda

BINE că *Viața ca o pradă* nu este roman, așa cum apare scris pe pagina de titlu a noii sale ediții. Pentru recitirea unui roman al lui Marin Preda, contextul prezent a ajuns uimitor de nefavorabil, creînd reflexul unei receptări reducționiste, în care literarul arde la focul prea iute al „ideologicului” univoc. S-a văzut lucrul acesta și în modul în care Ion Cristoiu a construit ultima ediție a *Delirului*, și în modul în care ea a fost întîmpinată de unii din comentarii săi. Mă gîndesc apoi la zavera iscată de la o vreme în privința „integrității” scriitorului Preda. În opinia susținută la *Contemporanul*, Preda acceptă compromisuri grave cu regimul ceaușist, în timp ce la *Caiete critice* Preda este o autoritate spirituală a timpului său, incomodă prin aceasta conducerii comuniste. În *România literară* nr. 4/93, într-un sprijin indirect al opticii a doua, apare un Preda foarte actual, cu observații extrem de valabile pentru lumea noastră post-decembristă. Oricum am privi, cert este că toate cele trei luări de poziție deslușesc un cititor al lui Preda scos din halatul de casă și vîrît în roba judecătoreștii morale, de obicei literarul ieșind sărăcit într-o asemenea percepție. Din fericire însă, *Viața ca o pradă* nu e roman și nu are

prea mult de pierdut la o astfel de lectură. Ba chiar i s-ar putea conforma cel mai bine. Căci, dacă în *Contemporanul* contestarea lui Preda avea în prim plan latura biografiei sale, dacă reabilitarea din *Caiete critice* (cu ceva accente idolatre, totuși) scoate în față mai ales efectul extraordinar la public al literaturii lui Preda, și dacă, în sfîrșit, în recentul articol al Monicăi Spiridon din *România literară* se marșează pe idei ale literaturii lui dar și pe eseurile sale din *Imposibila întoarcere*, *Viața ca o pradă* are „privilegiul” de a strînge în același volum și biograficul și direcția literară și eseul, în forma hibridă a confesiunii. Or, nicăieri nu e mai firească judecata morală ca într-un confesoriu.

E drept că îl putem suspecta aici pe Marin Preda de o anumită sentimentalizare a rememorărilor. Imaginile legate de tatăl său, de pildă, într-un fel arată în primul volum al *Moromeților* (unde raporturile tată-fiu sînt mai degrabă conflictuale), altfel, mai rezonante emoțional, apar ele în volumul al doilea, urmînd ca în *Viața ca o pradă* tablourile să fie dominate de tandrețe. Cu cît distanța în timp se mărește, cu atît privirile scriitorului au devenit mai candidă - un fel de dor crescut de la o carte la alta. Cam același lucru se petrece de altfel și cu „fotografiile” fraților săi, o

ascensiune pe scala căldurii înțelegătoare, de la *Moromeții*, prin *Delirul*, pînă aici. Semnul unei asemenea înduioșări marchează însă doar zona familială a amintirilor lui Preda. Ar fi aberant ca din pricina lor sau a unor scăpări de memorie, sinceritatea esențială a mărturisirilor să fie pusă la îndoială. Mai ales că Preda intuia acest risc și își luase el însuși măsuri de siguranță, avertizînd din vreme asupra îndreptării autobiografiei către adevăr, nu către idilizarea propriei imagini. Din 1971 încã, în *Imposibila întoarcere* el nota: „Nu există decît o singură cale sigură pentru scriitor de a se apăra de acele amintiri și ediții ale contemporanilor care i-ar vulgariza viața și opera. Să spună el însuși despre sine și creația sa astfel de adevăruri dure încît nimeni să nu mai poată trece peste ele”. O va face șase ani mai tîrziu, cu *Viața ca o pradă*, reluînd și aici ideea onestității autobiografice, prilej de dezamăgire în fața *Unei vieți de om așa cum a fost*, a lui Iorga: „Mai tîrziu aveam să aflu că autorul român se teme să fie sincer pînă la capăt [...]. El trebuie să ne arate că e cult, are acest complex, murdăriile propriului suflet le varsă în capul contemporanilor. Bineînțeles că tot nu scapă, vine unul care tot îi schițează adevărata biografie” (p. 112).

În *Viața ca o pradă* Preda încearcă să se definească pe sine, cel din anii '40, adică din perioada premergătoare scrierii *Moromeților*. Imaginea despre sine, cel de atunci, este imaginea spiritului său critic, analitic, din acea vreme, rareori completat cu luminări ulterioare. Nevoia de înțelegere rămîne starea lui constantă de

spirit și aproape tot ce se pomenește în volum devine în primul rînd un spectacol al inteligenței: de la radiografiile caracterelor umane, pînă la comentariul lecturilor sau al propriilor idei și evoluții literare. Chiar fascinația în fața cuvintelor vine la Preda în momentul revelației lor drept concentrări fermecătoare de gîndire. Iar legătura dintre moralitatea scriitorului și valoarea operei sale nu va fi pomenită în paginile volumului ca o declarație de principiu, ci ca o *demonstrație* veritabilă.

Inteligența caută mai puțin volutele speculative, cît robustețea înțelegerii limpezi a lucrurilor, coerența tipică scriitorului realist. Alături de sinceritatea pînă la capăt, acestea nasc un fel de obiectivitate precaută a afirmațiilor care acceptă, uneori, și nedumerirea sau formule de genul „așa credeam atunci”. Este uimirea în fața anormalului, ilogicului, sub care îi apar în special datele contextului politic respectiv: doctrina legionară, moravurile partidelor politice, apoi arestările din '46. Preda are ceva din spiritul liber al țărănilor care „combătea” în poiana fierăriei lui Iocan, dublat însă de o obsesie a rigurii. Este și ea, pînă la urmă, tot o formă a moralității.

Cînd imaginea unei verticalități morale prinde astfel o constantă, și posibilele compromisuri ulterioare se rup de înțelesul profitului abject. Cred că și din poiana lui Iocan, lucrurile se vîd mai degrabă astfel. Fără île.

Marin Preda, *Viața ca o pradă*, roman, ediția a III-a îngrijită de Nicolae Preda, Editura MARIN PREDĂ, 1993.

Postfilosofia

S-AR PUTEA ca lumea actuală să evolueze spre o nouă identitate cu sine. Spre o altă „stază fericită”. Tot așa cum ar putea, printr-o disoluție și epuizare internă să atingă un „sfârșit al istoriei”. Dar sfârșitul istoriei poate fi și încheierea unui ciclu și deschiderea altuia. Periodic umanitatea își anunță sfârșitul său sau al producțiilor sale și sfinștește întotdeauna într-un alt început, într-o regăsire dintr-o altă perspectivă a începutului. A ceea ce nu poate fi epuizat niciodată. Pentru că la început a fost cuvântul, logosul. Lumea este cum este, are ființă și dimensiuni ale ființei prin cuvânt. Ca oglindă a lumii cuvântul este, astfel, lume, în fapt chiar Lumea. Cuvântul nu are sfârșire, în articulațiile sale el este infinit, semnifică particularul și universalul, concretul și abstractul, regiunea și totalitatea.

Umanitatea a utilizat cuvântul în moduri diferite, a fost posedată de el în grade nuanțate, s-a recunoscut în el și s-a articulat prin el în diverse discursuri. Toate centre ale unei totalități, toate părți ale acesteia, reprezentând-o unitar și diferențiat, simultan sau succesiv, în căutarea - prin diacronie - a sincroniei relevată întotdeauna ca punct de rupere, ca desemnificare a precizatului, ca resemnificare a unisemnificativului. Istoria umanității este istoria limbajelor ei, evoluția ei, evoluția - asociată sau disociată - a acestora. O cercetare a acestora, o surprindere a ritmurilor lor interdependente ar permite portretizarea Cuvântului și a produsului său, Omul. Pentru că, de la orice nivel de semnificare s-ar pleca, rezultatul ar fi același, adică descoperirea posibilității infinite de articulare.

Acesta ar fi, în esență, sensul

Aurel Codoban, *Filosofia ca gen literar*, Editura Dacia, Cluj, 1992.

ascuns al *discursului asupra filosofiei* realizat de Aurel Codoban. Pentru că „în întregul ei, filosofia pare azi aservită comentării unor idei și adevăruri produse altundeva: dacă nu în filosofia greacă sau în istoria filosofiei, atunci cel mai adesea în știință sau în literatură și artă ori în istoria culturii. Această accentuată stare de „scolie” a filosofiei contemporane a fost resimțită mai profund ca o pierdere a forței creatoare și a audienței ei în raport cu celelalte forme culturale - știința, literatura, arta. Ea este cea care a făcut să se vorbească, între alte morți culturale, despre „moartea filosofiei”, sau cel puțin a făcut mai neliniștitoare întrebarea asupra locului cultural al filosofiei în lumea contemporană”.

Ca discurs specific, filosofia și-a avut propriul drum configurativ, și-a urmărit - uneori cu superioară detașare - autodefinirea, altfel spus, inventarierea sensurilor încorporate pentru definirea Sensului, înregistrarea tematizărilor dominante pentru stabilirea temei unice. Demers similar de altfel cu cele ale altor forme de spiritualitate, demers de contrapondere cu acestea, justificând concomitent întretăierile, interdependențele. De la „începuturile” sale filosofia și-a întemeiat proiectul pe proiectele religiei, științei, artei, le-a oferit fundamente (abandonate și reluate), a tematizat împreună cu ele, în succesiunea sau concomitența lor, în definirea unei paradigme, s-a distanțat de unele pentru a privilegia (și a fi privilegiată) de altele. Drumul filosofiei de la contemplare la acțiune, de la definirea existenței la justificarea cunoașterii este zigzagat, plin de suișuri și coborâșuri, inițiativ sau inițiat. Filosofia a fost magică și mitizantă, religioasă, științifică, artistică. Un cerc, un fragment hegelian de spirală îi anunță moartea și re-nvierea.

„Ne-am putea întreba - scrie Aurel

Codoban - de ce tocmai în epoca noastră filosofia și-a pierdut propria înfățișare în profitul științei sau literaturii? La această întrebare există cel puțin două răspunsuri. Cel pozitiv, mai prudent, ni-l oferă lordul C.P. Snow, prin distincția între „cele două culturi”. În acest caz trebuie să admitem că, în contemporaneitate cultura s-a scindat într-o „cultură științifică” și o „cultură literară”. Și că, față de o știință preponderent operațională, față de o „cultură științifică” organizată de tehnică și tehnologie, filosofia se află de partea „culturii literare”. Cel de-al doilea răspuns, mai filosofic și mai dramatic, este în convergență cu sensul afirmației lui Dilthey, după care filosofia nu reprezintă, ca literatura sau religia, o posibilitate permanentă, că ea este numai un produs cultural al anumitor faze sau momente la care se ajunge venind de altundeva și de la care se pleacă spre altceva”. Ambele răspunsuri sunt valabile.

Aventura filosofiei, considerată prin deplasarea practicilor ei discursive, devine, la disecție, fascinantă, justificată și justificatoare. Justificatoare pentru coabitările cu celelalte forme de spiritualitate, justificată pentru realizarea autonomă a discursului propriu cu finalitatea lui aparte. Istoria acestei continue alterități se concretizează actualmente în situația că „după ce filosofia occidentală și-a consumat în istorie substanța și energia semnificativă a conceptelor și le-a redus la calitatea unor semne ale discursului, la acele metaforice și metonimice ale ordinii limbajului, acestui avatar metafilosofic al său nu-i mai rămâne decât frumusețea seducătoare a arăsurilor filosofiei nonfigurative”.

Nu voi desfășura aici întreg arsenalul argumentativ prin care A. Codoban își susține concluzia. Voi constata însă că el este vast, sofisticat, riguros în angrenajul lui. Nu voi



comenta concluzia, curajoasă și surprinzătoare pentru mulți adepți ai unei anume orientări filosofice sau practicieni ai filosofiei universitare. Incitant în sine, eseuul lui Codoban poate avea ca motto o celebră formulare, adaptată: „Secolul XXI va fi filosofic sau nu va mai fi!”. Ceea ce este literatură. Voi constata însă că într-o lume atât de complex sectorializată, cum este lumea noastră, într-o lume a orgoliilor explozive acumulate de toate formele spiritualității, filosofia nu are altă șansă decât reînnoirea deliberată la situația inițială, la redescoperirea rolului magic al cuvintelor.

„Discursul filosofic, ca și cultura, este efectul intervalului dintre zei și ființă. Orice filosofie este o gnoză. Filosofia a fost o gnoză la cealaltă extremitate a intervalului, în momentul în care transcendența era plină, pozitivă. Ea este nu mai puțin gnoză la această extremitate a intervalului, unde stă alături de avangardele artistice, de lirica și romanul modern, de teologiile morții lui Dumnezeu. Discursul de gen literar al filosofiei de azi ne spune tocmai că ea este acum gnoza unei transcendențe negative”.

„Romanul” filosofiei, roman al eternei ei reveniri, merită să fie citit.

Toma Roman



DINCOLO este un roman al căutării. Manu, personajul principal al cărții, pornește în căutarea iubitei și intră în labirint, îl parcurge pe acesta cu perspicacitate, însă în clipa marii încercări greșește. Precum Orfeu care întorsese capul fiind mai avea câțiva pași până la ieșirea din Infern, Manu nu recunoaște în cea care i se dăruiește pe Milena de care era îndrăgostit, pe ireala Milena, femeia care alcătuisse arăsurile labirintice ale rătăcirii sale.

Eugen Șerbănescu - *Dincolo*, roman, Editura Romfel, București, 1992.

În căutare

Eroarea făcută transformă drumul eroului; căutarea iubirii era de fapt o căutare a sinelui, o tentativă (dirijată de Milena și profesorul Costea) de a-și depăși propria condiție. Neputând să descopere în Laura pe Milena, Manu se descoperă, remarcă prăpastia dintre cele două fețe ale sale, dintre el și el.

Romanul lui Eugen Șerbănescu, pe lângă regășirile lui Manu, prezintă implicit, la un alt nivel, o experiență (să îi spunem din nou căutare) a autorului însuși. Încercarea de a-și descoperi propria voce. Propriul stil. Astfel, în prima parte a cărții apar numeroase tentative de liricizare a textului, care dispar total în a doua parte a volumului, lăsând impresia unei discontinuități stilistice datorate fie unei distanțe în timp între elaborările celor două fragmente, fie lipsei unei finisări care ar fi dus la omogenizarea dorită.

Acel „lirism” necesar apare din prima frază a cărții. Profesorul de geografie Costea își fascinează elevii și chiar colegii cu un discurs desprins parcă din jurnalul unui adolescent veșnic respins la „Poșta redacției”: „Groenlanda e un anotimp al sufletului omenesc (...) Everestul e orgoliul lui nemăsurat, Pacificul - setea de nemărginire, taigaua - asprimea neostenită, Niagara - nebunia voluptuoasă, (...)”. Totul ar fi bine dacă astfel de gongorisme ar rămâne

caracteristice doar pentru acest personaj, care la urma urmelor ar putea fi chiar un adolescent întârziat, însă nu se întâmplă așa, „poeticizarea” deformează și discursul auctorial. Apar astfel pseudomaxime de o mare „profunzime”: „De n-ar fi fost clădirile, bulevardul însuși ar fi pierit și el, ca suflat de vânt”, sau descrieri de „roman al construcției socialiste”: „Începură să se suie pe schele (...), gemeau punțile de scinduri sub călcătura lor apăsată, dușmănoasă (...) Soseau cărămizii (...) Și miinile lor, ale lui Toader, Fane și ale celorlalți, bătătorindu-le, mângându-le părintește, binecuvântându-le ca pe niște odoare, tănuite pentru totdeauna”. De altfel chiar meseria lui Manu (era zidar) amintește de proletcultism. Mai ales că în final fostul muncitor ajunge scriitor de succes. Iar profesoara Milena se îndrăgostește de șantierist deoarece acesta se agățase de cablul unei macarale la etajul șase al clădirii în construcție: „Mi-ai plăcut atunci, când te-ai agățat de sîrmă... Aveai o măreție, așa... strîngeai în palmă cablul, îl strîngeai cu o superbie...”.

În momentul în care Eugen Șerbănescu renunță la ambițiile poetice (și o face brusc și total, după cum spuneam), cu noul ton, obiectiv, începe să scrie o altă carte, de atmosferă fantastică apropiată de aceea a prozelor scurte ale lui Eliade.

Unele dintre „tablourile” din care este constituită cartea sînt memorabile - de exemplu acela în care Manu se duce la adresa de pe cartea de vizită a Milenei și are impresia că îl aude dincolo de ușă pe *maistrul* (sic!) său, sau fragmentul în care, reîntorcîndu-se la aceeași adresă, îl găsește pe scriitor. Pînă la *Epilog* romanul are un echilibru aproape perfect, îndepărtîndu-se puțin de perfecțiune atunci cînd de mai multe ori la rînd Manu nu o găsește în casele unde o caută pe Milena, aceasta plecînd de fiecare dată cu cîteva clipe înainte de sosirea zidarului.

Epilogul sus amintit, care schimbă toată drama lui Manu într-un joc al regășirii sinelui, oferă *soluția* cărții. Acest lucru se petrece însă artificial, Eugen Șerbănescu (despre care aflăm de pe coperta a doua a volumului că este și dramaturg) preferînd oricărui alt procedeu unul teatral: Milena, Manu și Costea se întîlnesc și „lămuresc” împreună misterele celor petrecute cu patru spre zece ani înainte, pe vremea cînd celebrul scriitor mai era încă lucrător în construcții.

Dincolo, carte inegală ca realizare, construită însă cu multă ingeniozitate epică, este pentru autor o investigație a propriilor resurse, care nu de puține ori se dovedesc în stare să îl poarte pe acesta în adîncuri. Pentru cititor, o lectură interesantă, mai ales atunci cînd romancierul reușește să ajungă *dincolo*.

Bogdan Dumitrescu

Poetul și ctitoriile cuvîntului

ÎNTR-UN interviu din 1985, Ștefan Aug. Doinaș îl alege drept simbol tutelar pe Orfeu - o efigie mitică altminteri recurentă în scrierile sale, de la poezie la eseu. La un ins „solar”, de echilibru clasic, fidel al lui Paul Ambroise Valéry - deci predisus să se așeze mai curînd sub un semn narcisist - statornicia aspirației orfice poate să pară surprinzătoare. Un volum recent de eseuri - *Măștile adevărului poetic*, Cartea Românească, 1992 - iluminează și justifică opțiunea poetului: tema orfică a cîntului întemeietor asigură un argument de unitate discursului dezinvolt al autorului, trecînd, fără nici o crispare, de la expozeul teoretic doct la comentariul poeziei românești și universale.

Înainte de a ne angaja pe itinerariile demonstrative deschise cu generozitate de carte, se cuvine să precizăm două lucruri. Ele țin de felul spunerii și de orizonturile ei.

În discursul lui Ștefan Aug. Doinaș, cunoașterea avizată a poeziei merge mîna în mîna cu inițierea profesionistă - deopotrivă ca extensie și adîncime - în domeniul arid și incomod al poeziciei. Cu precădere textele incluse în primul compartiment al volumului - *Lirismul ca mască și adevăr* - sînt complet diferite de „metapoezia” produsă abundant de creatorii veacului nostru. Altfel spus, de glozele, în general sagace, ale poezilor moderni pe marginea poeziei - a lor sau a altora. În limitele unui tehnicism strict funcțional, niciodată ostentativ și strident, autorul demonstrează o ușurință expertă de mișcare între semianaliză și teoriile comunicării, între stilistica structuralistă și teoria textului de tentă semiotică ș.a.m.d. Kristeva și Todorov, Emil Steiger și Kate Hamburger, Brice Parrain și J.-Fr. Lyotard, Genette și Gadamer, Maria Corti și Teun A. Van Dijk - ca să cităm la întâmplare - sînt tot atîtea *Figuri* ale meditației contemporane asupra limbajului, cu care autorul dialoghează sistematic în

Șt. Aug. Doinaș - *Măștile adevărului poetic*, Editura Cartea Românească 1992

carte, depășind, fără efort, șpagatul reflexiv care îi desparte adesea.

Este doar unul dintre simptomele care situează decis rostirea lui Ștefan Aug. Doinaș în *lăuntru* unui context intelectual anumit: epistema modernă, în care limbajul devine o *obsesie interdisciplinară* persistentă. Pe firul unei fixații bimilenare - preocuparea față de puterile cuvîntului, articulată teoretic de filosofia grecească - eseistul deambulează pînă în secolul nostru, cînd fascinația în fața limbajului se traduce în ontologia heideggeriană și în filosofia analitică derivînd din Wittgenstein, în lingvistica saussuriană și în hermeneutica lui Gadamer, în meditațiile lui T.S. Eliott și ale lui Paul Ambroise Valéry, dar și în glozele gînditorului artist care a fost Nietzsche, trădînd încrederea în *dimensiunea ontologică* a verbului, în solidaritatea dintre om și limbaj, dintre limbaj și lume.

În acest orizont speculativ contemporan, trebuie înțeleasă convingerea eseistului român că *felul de a fi al omului în lume este indisolubil legat de limbaj*. Este și busola care orientează itinerariile comentatorului în universul poeziei moderne.

Pentru Ștefan Aug. Doinaș, poezia are vocația de a actualiza și de a realiza principiul activ al limbajului: aptitudinea sa *infaptuitoare*, capacitatea de a-și păstra o anumită inițiativă în raport cu realul.

„Pentru ca inițiativa cuvintelor în poem să poată fi înțeleasă în adevărul ei sens, cel propriu - explică eseistul - trebuie să postulăm o inițiativă a limbii în general, în cadrul căreia raportul om/limbaj să suporte o radicală mutare de accent, o subordonare inversă.”

Cultura europeană datorează o asemenea „răsturnare copernicană” de perspectivă în primul rînd lui Heidegger care, după cum nota undeva Gabriel Liiceanu, „pune capăt conjurației bimilenare a metafizicii și a iluziei ontologice a demiurgiei subiectului lingvistic, care ar crea textul fără o sculptare prealabilă a limbii.” Eseurile lui Ștefan Aug. Doinaș revin cu insistență la rolul decisiv jucat de Heidegger în ridicarea anatemei

aruncate de Platon asupra Poeziei și a Poetului.

După cum observă autorul, gîndirea europeană execută o piruetă semnificativă între *contestarea* poeziei de pe pozițiile filozofiei și *reabilitarea* ei de pe aceleași poziții; mai precis, între metafizica platonice și ontologia heideggeriană. Sau, în termenii eseistului, între „sistemul metafizic al Ideilor pure, pe de o parte și meditația asupra Ființei (*das Sein*) în diferența ei ontologică față de ceea ce ființează (*das Seiende*).”

Recuperînd, după un hiatus îndelung, meditația aurorală a presocraticilor asupra ființei, drept o chestiune esențială a filozofiei, Heidegger deschide calea interesului modern pentru limbaj. De ce? Fiindcă Limba este chiar lăcașul Ființei (*das Haus des Seiens*). Și în același timp asupra poeziei, în calitatea ei de „limbă originară” (*Ursprache*). Falia ontologică întreținută vreme de secole între limbaj și ființare poate acum să fie depășită.

Acesta este orizontul filozofic care îngăduie să se înfiripe în secolul nostru conștiința teoretică a valorii intrinseci a cuvîntului, și ipoteza conform căreia semnificanțul lingvistic este în stare să emane o semnificație proprie. Verbul își recuperează astfel virtuțile întemeietoare, părăsindu-și rangul umil de unealtă docilă, de instrument și de vehicul al unui sens de care ar fi străin prin substanță.

Este și orizontul speculativ în care rodește teoretic definiția nietzscheană a scriiturii ca operație originară în raport cu sensul, pe care nu se mai mulțumește să-l „descopere” și să-l „transcrie”.

Iar *Figura* - în sens etimologic - care întruchipează o atare turnură a sensibilității și a gîndirii moderne este exact Orfeu - cel celebrat deopotrivă de Rilke și de Heidegger, dar și cel ales de Doinaș drept efigie și drept garant al sinonimiei *cîntare-ființare*.

Acestea sînt premisele cărții. Ele se regăsesc în secțiunile următoare, mai mult „aplicative”, ale volumului și în special în *Cîteva măști lirice* și în *Orizont poetic european*. Eseistul circulă pe orizontală și pe verticală, de la text la text, de la text către lume,

Ștefan Aug. Doinaș

MĂȘTILE ADEVĂRULUI POETIC



fascinat de înfiriparea texturii literare și de modul în care ea răspunde apelului tacit al lucrurilor și apelului ființei. Beneficiarii unui asemenea tratament hermeneutic sînt deopotrivă Paul Celan și Geo Dumitrescu, Hermann Hesse și Lucian Blaga, Radu Stanca și Matei Vișniec, între alții.

L-am lăsat cu intenție deoparte pe Nichita Stănescu. Ștefan Aug. Doinaș îi consacră un capitol amplu, exemplar pentru subtilitatea cu care poate fi urmărită relația discurs poetic / discurs filozofic și respectiv discurs poetic / real. „Limbaj ca lume, pe de o parte și lume - în sens de univers al experienței - ca limbaj, poezia stănesciană reprezintă în același timp o «revoluție poetică» în sfera discursului și o nouă viziune - verbalizată - asupra realului” - conchide interpretul.

Într-un plan definitoriu, poezia lui Nichita Stănescu se impune drept o „cutremurare” cvasi-totală a limbajului poetic consacrat. Pe cînd în altul, nu mai puțin esențial, ea articulează cu mijloace proprii o „critică a rostirii poetice tradiționale”.

În întregul ei, cartea de eseuri a lui Ștefan Aug. Doinaș dă seamă de încrederea autorului în Poezie ca liman al ființei, ca tezaur al culturii sau ca o cale a mîntuirii, pentru scepticismul omului modern. Protagonistul ei necontestat rămîne însă „Cuvîntul care zidește”.

Monica Spiridon



PENULTIMUL volum al lui Bedros Horasangian - *Portocala de adio* - se încheie cu o ironică apologie a romanului. Ne (mai) suportînd „umilința prozei scurte” personajul - agronom și medic - hotărîște să scrie „ceva de ampoare, o frescă a umanității în secolul XX”. Urmează al treilea roman - mi-am zis - ; și, iată, în 1992 prozatorul publică la Editura Fundației Culturale Române un „roman în foarte multe părți”: *Misteriosul om în*

Bedros Horasangian, *Misteriosul om în negru sau Ora melomanului*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1992.

Intra-textualism pentru pian solo

negru sau *Ora melomanului*. Fragmente din *Ora melomanului* mai fuseseră publicate în *Parcul Ioanid* (Editura Eminescu, 1986), altele în volumul de debut - *Curcubeul de la miezul nopții* („Tell me, I love you” se numea atunci *Prețul Mercedes Benz* cu *Janis Joplin*... - *Un ciorap, doi ciorapi*); într-adevăr, în noul volum, vechile proze scurte sînt revăzute, cu unele cuvinte scoase și uneori dispuse altfel în pagină.

Avem, așadar, de-a face cu un roman în foarte multe... schițe și nuvele, republicate în marea lor majoritate; uneori sînt folosite și fragmente din romane anterioare (*Sala de așteptare*). Totul structurat și dispus epic în funcție de două premise: cuvintele nu exprimă adevărul și nimic nu e întâmplător (sau „totul e important și grav”). Răspunsurile acestei structurări de vechi și noi proze scurte ar fi: muzica poate să exprime esențialul și „cea mai banală realitate este uneori fantastică”. (L. Raicu)

Bedros Horasangian pare a formula o nouă poezică și a inaugura o nouă formă epică. Poetica este aceea a primatului sunetului ca declanșator de imagini (în proză!), iar forma epică - romanul în foarte multe părți, fără nici o legătură între ele, dar cu un principiu (pretext) unificator: muzica. Iar dacă doar sunetul contează, părțile „romanului” pot fi alese din propria operă anterioară, prin permutări succesive și uneori schimbarea titlului. Cortăzar face acest lucru în *Rayuela* (*Șotron*), folosind texte străine, dar și un altfel de limbaj, în care rezonanța sunetului este mai importantă decît cuvîntul ((de) scrierea unei scene de dragoste fără a folosi cuvintele limbii spaniole). La Bedros Horasangian este doar desenat portativul

și scrise cuvintele sub el.

Astfel, în *Ora melomanului*, *Întoarcerea din Închiderea* ediției devine *Denunțul. Suită simfonică; O primăvară uscată. Totul de la capăt din Parcul Ioanid se transformă în Piesă pentru violoncel solo; „Unul dintr-o mie” se numește acum *Microcosmos pentru pian; La aer curat* (din volumul de debut) devine *După-amiaza unui faun*, iar „*Cubul rubic*” din același volum poartă titlul *Divertisment pentru orchestră și coarde*. În cîteva cazuri titlurile rămîn neschimbate (*Rondo-Brillant, Triplu concert de Wilhelm Berger, Marea lui Debussy, cu Arturo Toscanini*) sau aproape neschimbate (*Nimeni nu poate pretinde că a traversat Oceanul Pacific pe jos* suferă o subtilă transformare matrimonialo-revanșardă devenind „*Nimeni nu se poate lăuda că și-a lăsat nevasta și a plecat cu o orchestră simfonică după el*”).*

N-aș fi putut evita această lungă enumerare de proze cu două titluri, deoarece în aceasta stă noutatea volumului de față; minimele schimbări în text sînt uneori bizare: Tomescu devine (mai muzical) Tatomișescu și are nostalgia unei căsuțe de odihnă oarecare, nu la „Cheia”, ca în prima variantă, o trimitere la Roger Caillois este eliminată ș.a.

Și, totuși, în afara titlurilor muzicalizate mai există ceva nou în *Ora melomanului*: cele trei proze „politice”; într-una, un anumit Brăiloiu cîntărește de zor anii de pușcărie ai candidaților la alegerile din '90 și are principii (adică „nu-i arde de politică”); în alta sînt rememorate etapele obsedantului deceniu după moartea lui Elvis, începutul Beatlesmaniei și anul în care a început să cînte Dalida. Cu proza aceasta și cu cea care

încheie volumul (*A doua moarte a Irinei*) Bedros Horasangian este la marginea tentativei sale de remaniere muzicală a realului. La fel cum în *Kiss me quick*, pretextul neputinței de a acționa (nu oricine poate fi un Kirilov) este apartenența la o „generație pierdută”, în ultima proză - *Lonely woman* - piesa pentru saxofon a lui Ornette Coleman nu mai este decît singurul posibil răspuns al unui Tonio Kröger care a încetat să mai simtă, fără să primească nimic în schimb.

Temele sînt - evident - cele cunoscute: (ne) întâmplări din realitatea imediată, sing-singurătatea, cuvîntul echivoc, scrisul (a fi fără a avea), adevărul; maniera - o autenticitate de tip gidian, iar premisele: disoluția genurilor literare și răspuns la „nevoia de story” cu discontinuitate și fragmentarism.

Dar pe toate - teme, premise formale, modalități stilistice - le știm din cărțile anterioare ale autorului. Interesant ar fi de văzut de ce *Pisica neagră de pe strada vecină* devenită *În studiourile radiodifuziunii cînd s-au încurcat benzile și Iosif Sava e plecat în concediu* și încadrată în pretextul „muzica - singura cale de acces pentru noi înșine” spune într-adevăr altceva. Noul volum (numit ironic roman) putea fi făcut în fel și chip, și în afara de pulverizarea genurilor literare, mai pune o dată problema marchizei care „a ieșit la ora cinci”. Într-o intra-textualitate cu repertoriu cunoscut. Să vedem ce surprize ne rezervă volumul în curs de apariție la Cartea Românească.

Simona Sora

Homo Europaeus și fertilitatea ambiguității

FIIND universală, civilizația Europei nu poate fi definită nici rasial, nici etnic. Dacă ne referim la criteriile care fixează limitele ei orientale, vedem că ele sunt fie demagogice („Europa de la Atlantic la Vladivostok”), fie inconcludente (linia Hamburg-Triest, despărțind Europa dens populată de restul). Variante mai rafinate vorbesc de limita de pătrundere a influenței Bisericii catolice, de granița dintre proprietatea agricolă privată și cea devălmașă, în fine, de linia care separă societățile cu clase mijlocii de cele fără. Acestei Europe, concepută instituțional, demografic și economic, Victor Neumann îi opune o Europă definită prin tipul de om pe care o anumită stare de civilizație europeană îl propune. Și anume, Europa este lumea care îl face posibil pe *homo europaeus*. Singure geografii sau statalitățile nu ajung. Pentru un astfel de concept electiv, data „intrării” în Europa a Europei înseși nu poate fi decât data apariției primului om european universal, pe care V. Neumann o leagă de punerea în circulație, în Occident, a unor noi forme de viață și de gândire, între secolele XIV-XVI. Evident, prin această definiție, vechea și, azi, demonetizată antinomie dintre Renaștere și civilizația Evului Mediu este exacerbată. Dar merită să luăm în considerație argumentele de lucru propuse: întâi de toate, este evident că în zona noastră nu Evul Mediu Occidental este influent, ci numai, restrâns la sferile aulice, Renașterea și, mai apoi, în mod masiv, prin nașterea unei noi clase politice active, Iluminismul; astfel că, din punctul de vedere al eficacității modelelor culturale, universal s-a dovedit a fi nu Evul Mediu, în ciuda catolicității sale, ci Europa aceluși tip uman pe care V. Neumann l-a botezat *homo europaeus*. În al doilea rând, este notoriu faptul că noi nu am cunoscut experiența unui Ev Mediu de tip Occidental și că prima noastră intrare ne-geografică în Europa este datorată tocmai ecloziunii valorilor universaliste, liberale, locale, pe care, în contra medievalității, *homo europaeus* le-a încarnat. Prin intermediul acestei noi paradigme a omului, Apusul și Răsăritul redevin, după un mileniu, convergente. La noi, *terminus a quo* este fixat de V. Neumann în jurul lui 1550, dată de la care începând „experiențele individului creator își vor pune pecetea asupra colectivității” (pag. 11) cu o vitalitate necunoscută înainte.

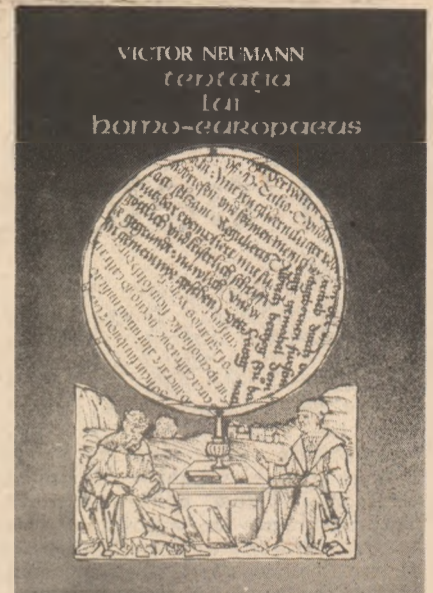
Născut în Occident ca o reacție la *homo religiosus* (Erasmus fiind, în concepția autorului, primul european modern), noul tip de om pătrunde în Răsărit ca o alternativă polemică la *homo otomanicus*. Victor Neumann îl definește recurgând la antinomiile deja clasice ale modernității: umanism *vs* antiumanism, unitate *vs* disoluție, istorie *vs* eternă reînnoire (pag. 249), individualitate *vs* religii (care, toate, sunt negatoare ale conștiinței persoanei, cf. pag. 16), cultură *vs* stare de minorat mental (pag. 192) &c. În rezumat, omul european substituie copilăriei comunitare a tradiționalismului o gândire liberală, raționalistă (pag. 192) capabilă să creeze un *sensus communis* bazat pe triada „apropiere-cunoaștere-comunicare” (pag. 251); *homo europaeus* este „pînza de fond care unește

oamenii” împotriva răului, instinctelor și irațiunii, fiind un soi de „mental colectiv” (pag. 7) restaurat. Nu este greu să ne dăm seama că aceste trăsături nu sunt omogene: unele sunt atribute ce țin de conștiință și, deci, de omul individual, de o natură umană eternă, care transcende istoria pentru că nu depinde de ea (rațiune, individ, libertate, autonomie &c.), iar altele sunt predicatelor unui subiect colectiv transpersonal, care își trage substanța din istorie, pentru că o încarnează (*sensus communis*, istoricitate, mental colectiv &c.). Recunoaștem în prima serie concepția despre om a iluminismului, în cea de a doua amprenta romantismului german. Dacă, logic, definiția lui *homo europaeus* tinde după o sudură a contrariilor, istoric vorbind, ea nu este deloc contradictorie. Situația de pe teren este așa cum ne-o prezintă V. Neumann: un spirit universalist, legitimat deopotrivă în universalitatea conștiinței individuale și în particularitatea ei „înrădăcinată”, pătrunde în lumea lui *homo otomanicus*, producând două dizlocări decisive: pe de o parte, în numele naturii umane, demolează atât „particularul” religios, cât și „rațiunile” care făceau inevitabilă dominația politică; pe de altă parte, în numele sufletului colectiv, este deklasată opera de înrădăcinare în național a acestei naturi eterne, pînă acum vagante, care, prin pedagogii politice diverse (revoluție, difuziune culturală &c.), va fi naturalizată în fiecare țară central și est-europeană, sub forma sufletului național. Altfel spus, Voltaire emancipează spiritul aservit, punîndu-l față în față cu falsitatea rațiunilor care îl aserveau, Herder fixează spiritul proaspăt emancipat în identitatea limbii și a *Volksgeist*-ului, iar Rousseau transformă strania faptură astfel rezultată într-un principiu suspendat, care stă la originea conceptualului politic de națiune: puterea poporului se reprezintă, dar nu se delegă. Prin această antinomie conceptuală explică V. Neumann atât procesul prin care difuziunea noii paradigme de om s-a dovedit fertilă în zona noastră de Europă, cât și finalitatea contradictorie la care a condus, i.e. universalitatea omului (exprimată politic prin liberalism) și înrădăcinarea lui (reprezentată prin naționalism).

CARTEA pe care ne-o prezintă azi Victor Neumann pune în lumină cu o impresionantă erudiție (vezi pag. 115, n. 2, între altele) fertilitatea ambiguității definiției istorice a noțiunii de *homo europaeus*. După ce îi definește conceptual și metodologic tiparele (cap. I), autorul îi conturează substanța propriu-zis istorică, indicînd succint rolul pe care l-au jucat în formarea sa Renașterea (cap. II) și criza de conștiință generată de Reformă (cap. III). Este acum sarcina iluminismului să transforme simpla convocare a unor „marginali” într-un *homo novus* autonom și independent, care, stăpîn și sigur de sine, va contribui la emanciparea europeană a Europei de est și centrale (cap. V). Avem conceptul, rămîn să fie precizate căile și agenții prin care noul spirit se răspîndește în lume: în sens larg, este vorba chiar de regiunile de contact cu populațiile lor, amestecate și întrepătrunse; în sens restrîns, V. Neumann se referă la diaspora evreiască (agent de iradiere privilegiat, căci posedă dubla natură a mesajului lui *homo europaeus* însuși: universal în aspirații, pentru a nu fi aservit ca străin de cutuma locului, particular în

înrădăcinare, pentru a nu fi desființat prin asimilare), excelent exemplu de omologie între mesaj și mediul său de propagare (cap. IV). Sunt apoi analizate așa numitele „coridoare culturale” (Răzvan Theodorescu, 1982), pe care V. Neumann le identifică, pentru mediile aulice, cu bibliotecile și circulația de cărți (cap. VI). În fine, alegînd Banatul secolului XVIII ca zonă tipică pentru procesul de convergență al mentalului centro-răsăritean (pag. 51), în capitolul VII ne este oferit un studiu de caz pentru ceea ce autorul numește o stare exemplară de civilizație a Europei central-sud-orientale.

Aș vrea să mă opresc în continuare asupra unei ambiguități conceptuale deosebit de fertile. Prelungind neomogenitatea de predicat semnaltă mai sus la definiția lui *homo europaeus*, V. Neumann privește neori Europa ca pe o *paideuma*, „un singur organism spiritual”, la care participă atât Apusul, cât și Răsăritul (pag. 13), alături ca pe o comunitate care se face pe sine prin decizia individualităților care o compun (pag. 16). Această oscilație între polare opuse devine brusc vizibilă cînd caracterizează gândirea lui Herder ca fiind „culmea filosofiei luminilor” (pag. 139), ceea ce este în mod manifest fals, dacă admitem că istorismul nu derivă din tipul iluminist, ci din negarea principiului naturii umane eterne. Or această dificultate de conceptualizare traduce o foarte interesantă problemă istorică, ilustrată de V. Neumann printr-un pasaj celebru din Pierre Chaunu, și enunțată de el astfel: în interiorul unei unități geopolitice date, există simultan mai multe vârste istorice (pag. 149). Atunci cînd propune ca mijloc de difuzare al lui *homo europaeus* „coridorul cultural” al bibliotecilor, autorul se confruntă tocmai cu această problemă: căci este evident că bibliotecile sunt culoare de pătrundere *numai* pentru cultura scrisă (pag. 197). Ce facem cu cele nouă zecimi de analfabeți? Ideea că „masele” aveau nevoie de texte mi se pare greșită, căci principiul de ființare al culturii orale face caduc mineiul tipărit, sau acel *Octoib Tipicon* despre care ni se spune că a fost achiziționat, la sfîrșitul secolului XVIII, de anumite comunități din Banat (pag. 195). Pe credința sa potrivit căreia „cartea nu are granițe” se întemeiază ceea ce am putea caracteriza drept un idealism al bibliotecii: el implică faptul că mentalul colectiv este pus în mișcare de cărți (pag. 204). Între sufletul colectiv și cultura individuală, soluția de continuitate propusă de V. Neumann este un soi de difuzivitate prin convectie (fără transport de „materie”): într-adevăr, deși admite că, în absența școlilor medii și superioare (care întârzie pînă la începutul secolului XX), influența cărții dincolo de cercurile religioase închise și a mediilor nobiliare este nulă (pp. 44, 137), Neumann vorbește totuși de o penetrație retardată, care ar da seama de difuzarea paradigmei noului om european și în straturile analfabete ale societății (cf. pag. 76). Aici acționează cele două teorii alternative de care dispune, și care au condus la cele două noțiuni polare privind atât Europa, cât și atributele proprii lui *homo europaeus*. Prima, cea „iluministă”, postulează posibilitatea transformării substratului prin difuzarea retardată a inițiativelor aulice. A doua, cea de tip „romantism german”, afirmă existența unui continuum cultural autonom și anterior, care face ca „masele” să participe, în principiu, la același curent de idei ca și mediile nobiliare și burgeze. Iată mai jos, în



rezumat, armătura intelectuală a construcției sale istorice. Mediul natural de încadrare pentru oricare din țările aflate în stînga axei Hamburg-Triest este lumea central și est-europeană, pînă la Revoluția franceză. De ce? Pentru că, indiferent de istoriile lor diferite, limbajul elitelor suferă atracția valorilor încarnate de *homo europaeus*, care, pînă la acel moment, este resimțit ca motiv de integrare: „masele” sunt mute, continuumul este dat de natura umană eternă, deci eficacitatea difuziunii este perfectă. După 1789, moștenirea intelectuală a lui *homo europaeus* conduce la un nou limbaj politic, care alterează continuumul de civilitate transetnică exemplificat de Neumann prin Banatul secolului XVIII: fosta unitate culturală este interpretată în termenii unui substratum național ultragiat. Din acest moment, eficacitatea „idealismului bibliotecii” se traduce prin inventarea unui nou continuum (separat din primul după noile criterii, adică Herder *vs* Voltaire), sufletul național, rezultatul împreunării paradoxale dintre *Mumele* lui Goethe și *voința generală* a lui Rousseau. Dacă fanarioții fuseseră intermediarii integrării europene a Sud-Estului (pag. 135) în perioada de validitate a modelului „naturii umane” (continuum cultural transetnic), pașoptiștii devin acum, după victoria romantismului german asupra iluminismului francez, purtătorii de cuvînt ai noii interpretări de *homo europaeus*, întrupare atât a ideii naționale (natură umană eternă înrădăcinată), cât și a aceluși nou tip de universalism numit revoluție. Revoluția este chemată să impună, prin „difuzivitatea” specifică pedagogiei ei, noul continuum (sufletul național) întregii societăți, indiferent de vârsta seriei istorice căreia „masele” îi aparțin. Solidară cu principiul egalității care, după opinia lui de Tocqueville, a emers din Revoluția franceză, sarcina omogenizării istorice a societății a fost opera căreia s-au dedicat, la noi, generația pașoptistă, și, după victoria ei politică (1859, 1866), Statul capitalist și burghesia română. Ca să ne dăm seama de dificultatea operei lor, să ne amintim că Varlaam și Descartes, care își publicau operele capitale în același timp, trăiau de fapt „pe planete culturale diferite” (N. Manolescu), iar la mijlocul secolului XIX, decalajul temporal era încă de regăsit, intact: un călugăr de la Cozia, la 1842, putea fi convins că Traian luptase cu nimeni altul decât cu Mircea-Vodă.

CARTEA lui V. Neumann se oprește pe pragul distrugerii continuumului cultural pe care civilizația Banatului din secolul XVIII a încarnat-o magnific. Să mai spunem că, asemeni unuia din eroii săi, Dositei Obradović, Victor Neumann este și el un poliglot, ilustrînd cu propria sa ființă utopia acelei stări de civilitate pluriculturală și transetnică al cărei interpret s-a făcut. Acest volum este primul dintr-o serie de trei: următorul „va cuprinde o retrospectivă pe verticală a societății secolului al XVIII-lea”, iar ultimul va fi un eseu teoretic privind conceptul de *homo europaeus* ieri și azi. Le așteptăm.

H.-R. Patapievici

Victor Neumann, *Tantația lui Homo Europaeus. Geneza spiritului modern în Europa Centrală și de Sud-Est*, Editura Științifică, București, 1991, 280 pag.

Din oratoria lui Delavrancea

B ARBU DELAVRANCEA (1858-1918), debutând ca poet în 1878 (cu un volum pe care - caz rar - și l-a retras din librării) a revenit în literatură, după absolvirea studiilor în drept, cu proză, publicând, din 1885 pînă în 1903, cinci volume de nuvele naturaliste ca gen, incontestabil dovedind har și vocație. Peste șase ani, în 1909, se dezvăluie ca dramaturg printr-un triptic de drame istorice (*Apus de soare, Viforul, Luceafărul*), dintre care cea dintîi, rezistentă, a intrat în patrimoniul clasic al dramaturgiei românești. Și-a dramatizat, apoi, două nuvele (*Hagi-Tudose și Irinel*), scriind și o nouă piesă de teatru, *A doua conștiință*, publicată postum în 1923. Dramaturgia sa e - s-a observat - o ipostază a marelui său har care a fost oratoria. O oratorie dezvoltată la bară, ca unul dintre marii avocați ai epocii, și ca om politic. Maiorescu l-a recomandat odată, cînd Delavrancea trecuse de la liberali la conservatori, a fi fost, ca orator, „cel mai strălucit al României contemporane”. Și avea, atunci, rivali străluciți de n-ar fi decît să-i numim pe T. Maiorescu, P.P. Carp, Take Ionescu, Gh. Panu, Al. Marghiloman. Ca om politic a început prin a fi liberal (deputat prima oară în 1894), rostind discursuri mult ascultate și ducînd răsunătoare campanii de presă, după care, supărat, a trecut la conservatori, devenind și ministru în guvernul P.P. Carp din 1910-1911. Și Academia l-a invitat printre nemuritori în 1912, acolo unde prietenul său, incontestabil mult mai înzestrat, Caragiale, nu numai că n-a putut intra dar i-a fost respinsă, de la premiere, în două rînduri, opera. Caragiale, deși, repet, bun prieten, i-a ironizat acid (în corespondența cu Zarifopol) dramaturgia și chiar manifestările publice, cu prea dese discursuri patetice.

Și alții, în epocă, mai ales adversarii, n-au ezitat să-l boteze pe orator drept „Palavrancea”, pentru năravul de a trece de la un registru politic de partid la altul, cu o prea mare ușurință. Dar omul Delavrancea s-a bucurat în viață de toate onorurile, fiind mereu în prim plan.

Năravul schimbării registrelor va transpune și în oratoria sa în jurul problemei transilvane. Aceasta a fost una dintre temele predilecte, în care, se simte, investise conștiință și imense potențialități de sinceritate curată. A luptat, cu arma sa cea mai eficientă, (să mai spun că oratoria ?) și ca om politic pentru dezrobirea nu numai a Transilvaniei, dar a tuturor provinciilor subjurate de habsburgi (Banatul, Bucovina de nord). Și a fost o luptă de mare răsunset, scriitorul murind, în refugiu de la Iași, cu opt luni înainte de a-și vedea visul reîntregirii naționale împlinit.

Cestiunea transilvană avea tradiții în vechiul regat, chiar înainte, de întemeierea, în 1891, a „Ligii culturale pentru unitatea culturală a tuturor românilor”. În 1893, cînd s-a declanșat procesul memorandiștilor, starea emoțională participativă a crescut în intensitate, fiind urmărită cu sufletul la gură dincoace de Carpați.

Barbu Delavrancea, *Cestiunea națională*. Ediție și prefață de Emilia St. Milicescu. Editura Fundației Culturale Române. Colecția „Argumente”, 1993.

Această bătălie justițiară trebuia slujită cu rectitudine, indiferent de coloratura de partid. Dar Dim. A. Sturdza, fire necontrolată (în 1908, cînd în sanatoriul Suresnes, de lângă Paris, un mare medic i-a diagnosticat alienația mintală, s-a arătat uimit că pacientul fusese, pînă de curînd, prim-ministru al unei țări, deși maladia se declanșase, aprecia somitatea medicală, de peste un deceniu) a avut nefericita idee de a transforma problema transilvană în obiect al disputei dintre partide. Partidul Conservator, la putere în perioada procesului memorandiștilor, nu putea lua apărarea luptătorilor prin declarații publice. Și asta din cauza statutului României de coparticipantă în tratatul Triplei Alianțe. Sturdza, pentru a forța căderea guvernului conservator în favoarea Partidului Liberal pe care îl conducea din 1891 (cînd murise I.C. Brătianu), s-a rostit, în discursuri cu ecou, în favoarea unei acțiuni ferme față de guvernul de la Budapesta. Dar în 1894 (pentru a capta bunăvoința regelui Carol I și chiar a Puterilor Centrale) dezavuează propriile afirmații, odată printr-o scrisoare în *Pester Loyd*, și, în același an 1894, în septembrie, denunță, într-un discurs, stipendiile secrete prin care guvernul român, prin ministrul Instrucțiunii Take Ionescu, le acorda mișcărilor de eliberare din Transilvania. A căpătat, în octombrie 1894, guvernarea și, atunci, într-un penibil discurs rostit la Iași, a retractat tot ceea ce afirmase în opoziție, declarînd, imperturbabil, „necesitatea eliminării oricărui amestec al României în treburile interne ale monarhiei vecine”. Lumea era scandalizată de această rușinoasă retractare, acum atît folosită de conservatori, iar bătrînul om politic ardelean Ion Rațiu a declarat amărît: „Cei de dincolo se folosesc de cauza noastră, unii ca să se susțină la putere, alții, și mai virtuoși, ca să ajungă la putere”. Delavrancea, de bună credință, s-a angajat la început, alături de Sturdza, în dezavuirea atitudinii „trădătore” a guvernului conservator. Cînd au venit retractările lui Sturdza, după o năuceală, a reacționat. Dar nu imediat, pentru că, în 1894, devine deputat pe listele liberale și rămîne, cuminte, în partid încă trei-patru ani. Clarviziunea sa, a avut, deci, parte de strieri oportune, ca să nu le spun, cum au și fost, de-a dreptul oportuniste. Despărțirea s-a produs tocmai în 1898 în urma nebunestii decizii a premierului Sturdza de a sista plata rentei școlilor române din Brașov, hotărîre din plin exploată de conservatori. Delavrancea nu mai poate tolera duplicitatea lui Sturdza și ia foc. Discursurile sale, în adunări publice sau în camera Deputaților, de o vibrație copleșitoare, îl stigmatizează pe fostul său șef de partid, denumit acum „omul fatal” și „îngelătorul tuturor românilor”. Situația îi era însă delicată ca unul care, odinioară, îl urmărea pe premierul Sturdza și acum îl acuza cu patetică violență. În martie 1899 a și spus-o: „Sunt unii cari au îndrăznit să mă acuze că m-am schimbat!... Nu eu m-am schimbat, ci altul m-a îngelat, înșelînd și Coroana și poporul”. Cere, tot atunci, ca „numele lui Dimitrie Sturdza să fie șters din paginile istoriei noastre contemporane”, ceea ce era o aberație. Sturdza nu avea cum să fie eliminat din istorie, cel

mult se putea cere să apară cu mențiunea stigmatizatoare necesară.

V REMEA a trecut. Și a venit zbuciumata perioadă a neutralității. Delavrancea, conservator acum (fusese, am văzut, și ministru în guvernul Carp), s-a instalat, din nou, în situație dilematică. Partidul său, prin unii dintre fruntașii săi proeminenți, a considerat, la izbucnirea războiului, că România fie trebuie să opteze pentru păstrarea unei neutralități favorabile Puterilor Centrale (Maiorescu, Marghiloman), fie să se alătore de Puterile Centrale (P.P.Carp). Delavrancea, fidel convincerilor sale, considera că trebuie să ne alăturăm neîntîrziat Antantei, trecînd Carpații pentru a elibera Transilvania. Se înfîlnea în opinii cu conservatorul dizident Take Ionescu, președintele Partidului Conservator Democrat, și cu N. Filipescu, adversarul lui Marghiloman. Împreună, vor colabora în „Federația Unionistă”, apoi în „Acțiunea Națională”. Adunări publice impresionante, în care se rosteau discursuri incendiare, cereau intrarea imediată în război. Delavrancea era, după Take Ionescu și N. Filipescu, cel mai activ orator la aceste adunări, urmate adesea de marșuri zgomotoase. Calul de bătaie a devenit acum premierul Ionel Brătianu care nu știe asculta verdictul „instinctului național” (expresia e a lui Take Ionescu) și amîna, vinovat, declanșarea ostilităților. Cîte fraze învâpăiate, ce-i drept, de bună credință, n-a revărsat, în 1914-1916, Delavrancea! („Nu mai vroim - declara în octombrie 1915 - să avem răspunderea govăirii molatice a dlui Brătianu. Să știe și țara, și Coroana și străinătatea că noi ne-am lepădat de asemenea cîrdășie care ne împinge de-a dreptul la dezonoare. Noi vrem, de îndată, mobilizarea!”). În 1916, firește pînă la 15 august, cerea chiar demiterea guvernului. Dreptate n-aveau însă gălăgioșii tribuni ai „Acțiunii Naționale” ci Ionel Brătianu cu guvernul său liberal. Nu putea angrena țara în război, înainte de a obține tratate care să ne garanteze reîntregirea graniței de vest și cea de nord (Bucovina), armament și muniții. Numai după ce a obținut, cu greu, aceste tratate, a declarat mobilizarea. Pînă atunci, Brătianu tăcea ca un Sfînx și oferea promisiuni asigurătoare. Belicoșii nu le acceptau și îl injurau nedemn și nedrept. Înțelept a procedat N. Iorga, care a sprijinit guvernul, neaderînd la corul belicoșilor zeloși. Că, apoi, garanțiile înscrise în tratatul militar n-au fost aplicate, aliații înșelîndu-l pe Brătianu, nu era vina lui. A urmat temporara înfrîngere pe fronturi (la început se credea că va fi unul singur!), refugiul, pînă la învingerea finală. România a avut și noroc. S-au prăbușit amîndouă imperiile vecine, încît am izbutit să recăpătăm și Basarabia de care Delavrancea și ai lui nu suflaseră, în anii neutralității, nici un cuvînt. Cere alianța cu Antanta, invocînd Franța consorț. Dar Antanta însemna și Rusia țaristă, vecina noastră dușmană, care ne răpise Basarabia, unde două milioane de români erau practic de-naționalizați, și care urmărea sabotarea României după victorie (vestitul document Polivanov), încît să nu căpătăm ceea ce ne fusese garantat prin tratate. Basarabienii n-aveau și ei

BARBU
DELAVRANCEA

cestiunea
națională



dreptul la reîntregirea cu țara iar „instinctul național” nu trebuia să ducă gîndul și spre acești români dezmoșteniți ?

Ediția pe care o comentez adună toată oratoria lui Delavrancea în jurul „cestiunii naționale”. Editoarea, dna Emilia St. Milicescu, specialistă, prin dragoste monomană pentru un singur autor, în opera și viața lui Delavrancea, a adunat, în această ediție, tot ce intra în raza temei. Prefața, informată, este, din păcate, plată și idolatră, nefîndrîznind să observe nici un cusur în atitudinea politică a unicului scriitor preferat pînă la adulație. Interesul ediției e că aici aflăm, pentru prima oară adunate, textele integrale ale unor discursuri în care, în ediția critică Delavrancea, alcătuită tot de dna Milicescu, cenzura fie a eliminat texte întregi, fie le-a ciumpăvit. E un merit, deloc minor, care trebuie elogiat ca o faptă de aleasă cultură. Am găsit, la note, și o împardonabilă eroare. La pagina 128 se spune că Slavici, rămas în București ocupat de nemți, a condus „Ziarele Lumina și Seara, favorabile Germaniei”. E aici o dublă dezinformare. E vorba nu de ziarul *Seara* al lui Bogdan-Pitești, ci de *Ziua*, întemeiat, cu banii legației austriece, în august 1914, și întrerupt la declanșarea războiului, Slavici fiind și încarcerat pentru că a fost directorul acelei odioase publicații. Apoi, în anii ocupației, Slavici nu a condus *Lumina* (a condus-o C. Stere) ci *Bukarester Tagblatt*, ceea ce îi va aduce, după război, o condamnare. Să fie această notă eroarea dnei Milicescu, rătăcită oriunde nu e vorba de Delavrancea, sau redactarea ediției, dna Rodica Pandele, care, neinformată, a improvizat după ureche? Oricui i-ar aparține, e regretabil că a apărut.

ÎN LIBRĂRII

* Victor Felea - JUCĂTOR DE REZERVĂ. Versuri. (Editura Cartea Românească, București, 1992, 128 p., 45 lei).

* Haralamb Zincă - DRAGUL MEU SHERLOCK HOLMES. Roman în colecția „Trenul de noapte”, din seria „Povestiri polițiste celebre”. (Editura Cogito, Oradea, 1993, 202 p., 300 lei).

* Ioan Tepelea - POVERILE DIN OGLINDĂ. (Editura Fundației „Cele trei Crișuri”, Oradea, 1992, 68p., 120 lei).

* Andrei Stoiciu - VINE FURTUNA. Roman. Traducere din limba franceză de Madeleine Karacașian. (Editura Coresi, București, 1992, 180 p., 700 lei).

Cicatricea intelectu



MATEI CĂLINESCU este profesor de literatură comparată la Indiana University, Bloomington. A părăsit România în 1973. Pe când se afla în România, a publicat trei volume de poezie, șapte volume de critică literară și un roman scurt, *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter* (1969). De când se află în Statele Unite, a publicat numeroase eseuri și o carte despre modernitate (*Cinci înfățișări ale modernității*, prima ediție 1977, a doua ediție 1987). A terminat recent de scris o carte despre actul re-citirii, intitulată *Relectura* (care urmează să apară la Yale University Press în 1993). Este de asemenea co-editor, împreună cu D.W.Fokkema, al volumului *Cercetare a postmodernismului* (1988).

LIDIA VIANU: Este cenzura unul dintre motivele pentru care nu vă aflați acum în România?

MATEI CĂLINESCU: Este, dar numai unul dintre ele. Cenzura - mă refer la cenzura oficială, instituționalizată - e de fapt doar unul, și poate nici măcar cel mai important mijloc prin care un regim totalitar își exercită controlul asupra gândirii. În ce privește controlul gândirii, aș discuta trei aspecte, ori etape, pe care le voi numi: (1) „pre-cenzura”; (2) cenzura propriu-zisă; și (3) „post-cenzura”. Evident, clasificarea mea reflectă propria mea experiență - lucru care se ve vedea imediat -, dar încercă în același timp să ofere o descriere mai cuprinzătoare a cenzurii în societățile totalitare.

Pre-cenzura e pe departe elementul cel mai important din această triadă. Nu trebuie confundată pre-cenzura cu auto-cenzura, cu toate că și auto-cenzura face parte din ea. Înțeleg prin pre-cenzură toate mijloacele de represiune cu ajutorul cărora puterea totalitară creează o atmosferă generală de teroare ideologică sau alt fel de teroare, înrudită cu cea ideologică. Această teroare e adesea fizică și e resimțită - în grad mai mic sau mai mare - de către toți membrii societății. Principala ei consecință e apariția a ceea ce eu numesc „mentalitatea de ostatec”. Am să explic pe scurt această noțiune, evocând o amintire de-a mea. Ca licean în București, între 1946-1952, am descoperit că vreau să scriu - scriam,

ca majoritatea adolescenților, poezie, și, mai scriam de asemenea aforisme și cugetări de o naivitate fără margini. Cam tot pe atunci am început să țin un jurnal. În această vreme, țara se rusifica după modelul socialismului stalinist (oamenii erau terorizați că trebuie să fie fericiți). Era multă lume arestată și închisă, cu sau fără vreun proces, în lagăre de muncă forțată, dintre care cel mai vestit și cumplit era canalul faraonic Dunăre-Marea Neagră. Eu însumi mă trăgeam dintr-o familie „burgheză” (tatăl meu era inginer cu studii în Franța, iar mama provenea dintr-o familie de moșieri, a căror avere fusese naționalizată), și eram foarte conștient că aparțin unui grup persecutat. La vremea aceea, printre cei arestați se aflau mulți intelectuali „burghezi”, și circulau tot felul de istorii despre motivele arestării lor. Îmi amintesc unul dintre cazuri, Alice Voinescu, autoarea citorva cărți (printre care una despre Montaigne), despre care se zvonea că ar fi corespondat cu André Gide și care, ca și Gide, își ținuse mulți ani un jurnal. Când a fost arestată, se povestea - și nu mă îndoiesc că era adevărat - că jurnalul a fost confiscat de securitate și mulți alții, ale căror nume erau menționate acolo, au fost interogați și arestați. Ce puteau să însemne toate acestea pentru mine, un scriitor tânăr și un începător în ale jurnalului? Cu toate că nici nu-mi trecea prin cap că aș putea publica - și eu, și prietenii mei de la liceul Titu Maiorescu, printre care se afla și cel ce a devenit ulterior psihiatrul dizident

Ion Vianu, disprețuiam profund pe scriitorii oficiali care scriau după normele realismului socialist -, nu se putea să nu fiu influențat de atmosfera de teroare intelectuală. Revin aici la chestiunea mentalității de ostatec. Jurnalul pe care-l țineam pe atunci, și care s-a pierdut, nu conținea numele prietenilor ori ale altora, de teama că, dacă mi se întâmplă ceva, ar putea fi și alții acuzați. Și, practic, oricând, se putea întâmpla ceva rău cu mine - ori cu oricine altcineva cu originea mea socială. Prin urmare, jurnalul meu a fost tot timpul, în mod paradoxal, foarte impersonal și abstract. Cele mai clare lucruri din el erau impresiile mele de lectură, inclusiv numele autorilor și titlurile volumelor. Ai numi situația pe care am descris-o aici un aspect al cenzurii, ori autocenzurii, sau ești de acord că e cazul să inventăm ceva asemănător acestei categorii oarecum greoaie, poate, de pre-cenzură, pentru a descrie fenomenul în chestiune?

L.V.: E desigur un efect al cenzurii înainte ca aceasta să acționeze de fapt propriu-zis, un pre-efect, și deci nu văd nici un nume mai potrivit decât pre-cenzura. V-a împiedicat această pre-cenzură să vreți să scrieți, să scrieți chiar? Iar dacă nu, cum ați depășit-o în gând, cum ați trăit cu povara că nu erați liber să scrieți, apărută chiar înainte de aceea că nu erați liber să publicați?

M.C. Pre-cenzura nu m-a împiedicat să continui să scriu, dar a avut cu siguranță o mare influență asupra lucrurilor pe care le scriam, și, mai subtil, asupra stilului meu. Consider că o anume imprecizie, o înclinare evazivă a scrisului meu în românește

de atunci încolo au izvorât din acest fapt. Pentru a descrie exact intensitatea teroarei ideologice, aș vrea să adaug că ceea ce am numit pre-cenzură afecta nu numai ceea ce se scria, dar și ceea ce se citea. Pe atunci - și chiar prin 1958-'60 -, se închideau oameni doar fiindcă au citit sau circulat anumite cărți. N-am să uit niciodată cum am citit *Noua clasă*, de Djilas - un exemplar obținut de la Miron Radu Paraschivescu în 1960, cred -, îngrozit de simplul fapt că am citit-o, că am asimilat cuvintele și ideile ei eretice, că am participat, fie și în mod nevăzut, la o crimă ideologică. Pre-cenzura era poate principala strategie de a-i face pe oameni - oamenii care nu credeau în comunism ori alte idei de acest fel - să se simtă vinovați de „păcate” ideologice, de ceea ce Orwell numea „thought-crimes” (crime de gândire).

Trebuie să repet că la vremea aceea, ca și în anii de facultate (1952-1957), nici nu-mi trecea prin cap să public, scriam exclusiv pentru mine și câțiva prieteni. Cât despre jurnalul meu, trebuie spus că genul e prin definiție menit să se adreseze unui singur cititor, care e autorul însuși. Așa stau lucrurile, chiar dacă unii scriitori moderni și-au conceput jurnalele pentru a fi publicate parțial sau total, chiar și în timpul vieții lor (André Gide, Julien Green etc.). Corectitudinea ideii mele că jurnalul e un gen tănuț se verifică ușor prin absența convenției retorice „dragă cititorule” din orice jurnal, fie el publicat ori nu. La vremea respectivă jurnalul meu era în mod foarte literar, nu doar retoric, un fel de a scrie în tănuț. E bine știut, desigur, că a tănuț, în orice chip, e o primejdie de moarte în orice stat sau instituție totalitară. Pre-cenzura și mentalitatea de ostatec



ală

izvorită din ea erau menite să creeze o societate perfect transparentă. O societate transparentă, o societate fără taine ori intimitate - aceasta ar putea fi una dintre cele mai bune definiții pentru idealul totalitar, fie el de dreapta ori de stînga. Democrația e de regulă netransparentă, opacă.

L.V.: *Cînd ați intrat în conflict cu al doilea moment al triadei dvs., cu adevărata cenzură ?*

M.C.: Primul meu post stabil după absolvirea facultății a fost acela de corector la *Gazeta literară*, unde am intrat în 1957. Unul dintre cei mai buni prieteni ai mei de pe atunci, Nichita Stănescu, izbutise să-l convingă pe Paul Georgescu, redactorul șef, să mă angajeze. A fost o perioadă foarte interesantă. Aveam colegi în biroul de corectură de la tipografie, unde lucram „tipografia din glumă” pe viitorul critic literar Gabriel Dimisianu, viitorul eseist și istoric de artă Modest Morariu, și pe cel care a tradus în versuri *Art Poétique* de Boileau, Ionel Marinescu. Atunci am descoperit realitatea cenzurii. După cum am observat, erau cel puțin trei feluri de cenzură, dintre care cea instituționalizată, numită eufemistic *Direcția presei*, era probabil cel mai puțin importantă. Cel mai temut era controlul revistei de către secția ideologică a Comitetului Central al Partidului. Activiștii de acolo cercetau întotdeauna șpalturile în forma lor finală și puteau scoate orice, fără nici o explicație. Simplul fapt că ceva era scos de secția ideologică însemna posibile mari necazuri: implica primejdia ereziei și posibilitatea ca prințul să facă cercetări și s-o împărțeze. Un alt fel de cenzură era exercitat de redactorii revistei și de însuși redactorul șef. În cele din urmă, venea *Direcția presei*, care putea scoate fraze ori cuvinte (la vremea aceea erau interzise, chiar și încorporate în metafore poetice, toate cuvintele legate de religie, Dumnezeu, ingeri etc.: a fost considerat un semn de bun augur cînd a reușit Nichita Stănescu, în 1959, să publice un poem în care menționa aripa unui inger).

Cam pe atunci am început și eu să public. Mai întîi poeme, apoi scurte recenzii. Făceam parte dintr-un grup de tineri scriitori, dintre care voi menționa aici pe Nichita Stănescu, Mircea Ivănescu, Petre Stoica, Cezar Baltag. Eram cu toții ceea ce aș numi moderniști în secret, și eram încurajați indirect, uneori aproape schizofrenic, de Paul Georgescu, care era, dacă așa ceva există, în același timp stalinist, Troțkist și admirator al lui Arthur Koestler, André Gide, André Malraux și George Orwell. Paul Georgescu era în același timp fanatic dar și cinic pînă-n pinzele albe, și avea, fără îndoială, o inteligență superioară și mare fler literar. Începînd să public, eram conștient că am intrat într-un joc nou, cu regulile lui nescrise, protocolul și șmecheriile lui. Intram, moral vorbind, pe o scenă literară duplicitară pentru toți, în afară de scriitorii care izbutiseră să se autoconvingă cu adevărat, pînă-ntr-a-



colo că ajungeau să creadă *sincer* stupiditățile propagandistice ale realismului socialist. A lucra constrîns de cenzură (în toate cele trei ipostaze ale ei) era echivalent cu semnarea unui pact cu diavolul, în speranța că o să poți să-l păcălești pînă la urmă. Problema mea, și cea a prietenilor și colegilor mei deopotrivă, era în esență aceea că împărțeam un crez ori erezie comună, și ne străduiam să ne comunicăm pe ocolite convingerile unui public mai larg.

L.V.: *Cît de ocolit vă puteși permite să fii ? Cît de departe puteși merge fără să vă fie teamă că v-ați putea pierde publicul, că ar putea înceta să existe comunicarea cu el ?*

M.C.: Întrebarea ta aduce în discuție dilema comunicării indirecte în condițiile cenzurii totalitare și, mai larg vorbind, a controlului exercitat asupra gândirii. Speri să-l păcălești pe dracul, dar adesea te păcălești pe tine însuși. Simplul fapt că accepti jocul după regulile impuse de cenzură conduce la concesiile și compromisuri, care sfîrșesc inevitabil prin a deveni o povară pentru conștiința scriitorilor implicați. Pentru a ne ușura de această povară, ajungem nu o dată să justificăm mijloacele (urte) în numele scopului (frumos). La vremea aceea ne făceam iluzii că sistemul - în cazul de față, sistemul de comunicare prin literatură - putea fi schimbat din interior. Era o eroare. Pe de altă parte, prietenii mei și cu mine am fost norocoși, mai tirziu și într-un anume sens: regimul comunist românesc a trecut printr-o perioadă de aparentă liberalizare, între 1964 și 1971. Aceasta înseamnă că pre-cenzura a devenit în general mai puțin apăsătoare (cu toate că era din cale afară de aspră cînd se concentra asupra unor anumiți dizidenți sau dizidenți potențiali), cenzura propriu-zisă s-a înmuiat, iar ceea ce am numit post-cenzură a devenit, de asemeni, mai suportabilă.

L.V.: *Ce înțelegeți prin post-cenzură, ce rau anume a făcut, după răul esențial făcut de pre-cenzură și de cenzura propriu-zisă ? Atîția virtuali scriitori buni au fost uciși în fașa de primele două că, pentru a ajunge la a treia poartă a iadului, mintea trebuia să aibă ceva cu adevărat diabolic în ea. Cît de tare afectă pactul cu diavolul - chiar*

dacă izbuteai să-l păcălești - inteligența scriitorului care nu renunța la scris și încheia alte și alte pacte semnate cu sînge ?

M.C.: Înțeleg prin post-cenzură o chestiune pur mintală, și anume ceea ce se întîmplă în mintea scriitorului care și-a văzut cartea publicată, și ce se întîmplă în mintea cititorului în vreme ce judecă volumul. Să mă explic. Post-cenzura nu e o instituție ori altceva de natură exterioară, ea este o stare de spirit. Cuprinde o varietate de simțăminte posibile, de la bucuria de a-l fi înșelat pe cenzor și de a fi reușit să exprimi o parte din adevăr (adevărul întreg nu poate nimeni nădăjdui să-l spună în interiorul unui sistem de cenzură politică), pînă la sentimentul zădărniceii, rușinii, istovirii. Odată ce s-a încheiat lupta complexă de a scrie o carte interesantă și de a o trece de cenzură, prin toate etapele cenzurii, inclusiv toate felurile de autocenzură, scriitorii au comportamente diferite. Unii se mîndresc, chiar foarte tare (ca un fel de compensare psihologică) - de unde și atitudinile larg răspîndite de egotism și megalomanie în rîndurile intelectualității literare din țările totalitare. Văzută din exterior, această megalomanie poate apărea oarecum exotică și chiar pitorească. Văzută dinăuntru, te poate aduce în pragul disperării. (În glumă spus, unul dintre motivele pentru care am părăsit România în 1973 a fost faptul că acolo eram înconjurat de prea multe genii: puțin înainte de 1970, am început să manifest o alergie din ce în ce mai acută la prezența fizică a geniului literar). Alți scriitori, din contră, cad pradă tendinței de a se critica și a se îndoii de sine. Logica lor e următoarea: din moment ce mi s-a publicat cartea, precis că e ceva necurat în ea.

L.V.: *Ați publicat o carte care și azi are un enorm succes. Ați publicat-o pe cînd încă vă aflați în România. V-ați gândit vreodată că ceva nu e cum trebuie în ea ? V-ați simțit vreodată frustrat sau descurajat de a mai scrie în timpul cînd v-ați aflat în România ? Cum vedeți soarta trecută, prezentă și viitoare a altor scriitori ca dvs., care sînt încă acolo, și se luptă cu ceea ce acum se numește libertate ?*

M.C.: Cartea era un fel de roman scurt, concentrat asupra unui personaj

neverosimil, un profet evreu don quijotesco din orașul balcanic București. L-am scris „pentru sertar” cînd după 1960 și, spre uimirea mea, a căpătat sorți de publicare în ultimii ani înainte de 1970 (prima ediție a apărut în 1969). Deși cînd am depus eu manuscrisul (1968) așa-zisa liberalizare despre care vorbeam mai înainte ajunsese la punctul de vîrf, cenzura întreită era încă puternică. Pre-cenzura era mai puțin apăsătoare, însă mentalitatea de ostătec nu dispăruse, iar rarii dizidenți au fost primele ei victime (au fost ostracizați de confrății lor pentru binele profesiei, al Uniunii Scriitorilor, pentru bunăstarea categoriei de intelectuali literați, ale căror interese ar fi avut altfel de suferit). Cenzura instituționalizată era mai îngăduitoare, iar post-cenzura mai suportabilă. Cu toate acestea, a trebuit să-mi iau unele precauții cînd am depus manuscrisul. De exemplu, a trebuit să reiasă clar că personajul cărții a trăit prin 1920-1930, ceea ce elimina ori limita sensul contemporan al cărții. Au mai fost și alte schimbări ori omisiuni, pe care le-am operat eu însumi ori le-am acceptat la sugestia unui redactor extrem de binevoitor.

Cartea a avut mare succes, dar de-a lungul anilor, mai ales din 1973 încolo, s-a schimbat atitudinea mea față de ea. Ca să fiu sincer, o vreme mi-a fost frică s-o recitesc. Poate nu chiar atît cît în fața celor ce scrisesem în România în special între 1958-1964, dar destul de tare, oricum. Acum cîțiva ani, un prieten, un fost student al meu la universitatea din București, care acum locuiește la Atena, în Grecia, mi-a scris, propunîndu-mi să traducă volumul în grecește. Am răspuns, nu, mai bine mai așteptăm. Poate voi avea într-o bună zi curajul să recitesc cartea și atunci poate o să-mi doresc o reeditare în românește, cu o lungă prefață autobiografică. Poate că prefața va salva cartea, cel puțin în ochii mei. Sigur că n-ar fi cinstit să dau vina numai pe cenzori. Cînd nu reușești să-l păcălești pe diavol, trebuie să dai vina pe tine însuși mai întîi de toate. Și ca să închei, aș spune că post-cenzura e conștiința unei cicatrici intelectuale - o cicatrice de care nu poți scăpa pînă la moarte, fie că-ți petreci viața, după apariția cicatricii cu pricina, în interiorul unui regim totalitar ori în afara lui.

Lidia Vianu

Posteritatea contemporană (II)

REVIZUIRI

Gh. Gr.: Una din prejudecățile cele mai active ale oportuniștilor din al treilea val o formează mentalitatea lor conservatoare. Osteniți în efortul lor de adaptare nu numai literară (aproape inaparent în trecut, izbitor azi), nu mai sînt capabili a privi înaintea, cramponîndu-se, aidoma bonzilor ideologici, asupra unui trecut pe care doresc a-l dogmatiza la maximum. Vor să ne convingă asupra faptului că nimic n-ar fi de revizuit (Eugen Simion), că orice controversă asupra tablei de valori stabilite în „epoca de aur” ar fi măcar zadarnică, dacă nu suspectă de rele intenții. Pun în discuție discuția însăși, excomunicînd-o. Evident, nu pot fi respinse creațiile reprezentative, perene, ivite în spațiul ingrat al comunismului, de regulă în răspăr cu ideologizarea, într-un veritabil slalom printre feluritele piedici, dar nici omologarea necritică, îmbrățșarea tuturor producțiilor lui, așa cum a putut apărea în dările de seamă critice care le-au acompaniat, nu este rezonabilă. Cerințele mutației valorilor sînt accentuate aici de necesitățile corijării unor anomalii izvorâte din lipsa democrației. Și nu e vorba atît de integrarea autorilor siliți a se expatria ori a celor trecuți la index sau marginalizați din alte motive (operație cu care, teoretic, toți ar fi de acord), cît de o reevaluare a proporțiilor, de o privire critică, aptă a reface din interior un tablou plin de lacune și de tendențiozități, covrșit pe alocuri de orbitoare lumini hiperbolice, pătat alături de aprecieri vădit zgîrcite ori acrimonicioase. Solul literaturii române de azi, călcat cu pasul, arată diferit de cel tras cu grăbire în bilanțuri sărbătorești și în manuale. Ciuruit mereu de țșnirile unui lichid din subsoluri inavuable, cu efect distrugător, se cuvine străbătut cu luare aminte, prospectat, asanat. Nu e defel un loc al armoniei definitive, așa cum încearcă a-l interpreta cei interesați a-și păstra privilegiile, ci unul accidentat, înțesat de elemente controversabile, dacă nu de-a dreptul de injustiții (și ce e mai primejdios decît o injustiție ce se cronicizează?). Care este opinia dv. asupra revizuirii literaturii române contemporane?

M.L.: Revizuirile, cine n-o știe?, fac parte din orice activitate culturală normală. Nu de ieri, de azi. Punerea în discuție, periodică, a valorilor prea stabilite e o constantă a vieții literare. Cunoscind și ea injustițiile ei (de pildă, în Franța n-au ieșit din purgatoriul uitării pînă acum nici André Gide, nici Montherlant, plătind, primul mai ales, poziția dominantă din timpul vieții). Injustă sau nu, operația asigură peisajului intelectual de pe toate meridianele vitalitatea sa. Altfel n-ar exista nici curente, nici generații literare, nici reînnoiri.

La noi, revizuirea devine o necesitate mult mai imperioasă. Deoarece, oricît de probi și clarvăzători vor fi fost criticii ce stabileau ierarhiile, ei nu puteau fi total impermeabili la ambianța festivă. Nu totdeauna a fost evitat, în ciuda lucidității lor, amalgamul falselor valori impuse prin funcții și partid („sandalele de aur” ale lui

Zaharia Stancu rămîn paradigmatică din acest punct de vedere) cu cele reale. Apoi, ca pentru a răspunde și face față „cultului personalității” lui Ceaușescu, scriitorii aveau tendința de a decreta valori absolute, intangibile. Ridicau statui. Ori de cîte ori s-a încercat, din 1989 încoace - și s-a încercat destul de rar - să se destabilizeze oarecum soclurile, s-a protestat: sacrilegiu! Pentru a nu mai pomeni că faptul de a redechide problema moralității civice a unor scriitori echivala, pentru conservatori și apărători, cu a le nega opera. Te vedeai acuzat - așa cum a fost Virgil Ierunca pentru *Românește* - de mentalitate a „războiului rece” (stranie reînvierea acestei acuzații comuniste la necomuniști notorii - deoarece există și această specie printre idolatrii de statui). Sau, cu sintagma ceaușistă: „Nu e momentul”. Repet, astfel de „argumente” nu izbesc cînd vin de la oportuniștii de ieri și de azi. Dar ele au fost adoptate și de intelectuali din opoziție, nepătați de conformisme dirijate. Pînă și optzeciștii - generația cea mai la adăpost de complicitate cu o putere ce n-o mai lua în seamă, Ceaușescu prin anii '80 nemaiafvînd nevoie de intelectuali - după ce anunțaseră prin 1990 că se vor lansa în „revizuirii”, par a se fi potolit.

Riscul acestui imobilism e și etic și estetic. Etic, deoarece dacă un anume tip de complicitate cu agresorii spiritului nu este numit și analizat, el se poate oricînd repeta (a și început).

Estetic, fiindcă nediscutînd nimic instalăm literatura română într-un fel de cimitir al gloriilor naționale. Cu flori și discursuri la aniversări. Gîndirea critică - gîndirea pur și simplu - se atrofiază în unicitatea discursului omagial. Iar o operă neopusă examenului critic, oricît de mare ar fi ea, devine o simplă piesă de muzeu.

E grav că mai trebuie să amintim astfel de evidențe.

V.I.: Cred că revizuirile sunt pe de o parte o apogiatură a memoriei, pe de alta o încercare de a reînprospăta miezul interogativ al unei opere literare. Memoria a fost - într-un regim totalitar - agresată de tot felul de tabuuri. La acestea se mai adaugă autocenzura făcătorului de ierarhii care excludea, conștient sau nu, orice ar fi putut tulbura un anumit consens de mentalitate. Se cuvine a se ține seama și de apelul nediferențiat al modei. Putem vorbi chiar de o „întrecere socialistă” întru ridicarea soclului unor scriitori unși ca statui perene. Evident că în spațiul acestei nerăbdătoare clasicizări rămînea puțin loc pentru marginali, blestemați sau pur și simplu uitați. Revizuirile ce vor veni - dacă vor veni - trebuie să tămăduiască aceste răni mereu vii, în pofida timpului ce s-a scurs.

Povestea miezului interogativ e mult mai „actuală”. Orice imobilism sau blocaj echivalează cu o capitulare orientată. Nici o istorie literară, nici un bilanț critic nu se mai pot prezenta decît ca obiectul unei revizuirii esențiale. Mitologiile se cer deconstruite fără cruțare sau complezențe „de epocă”. Criteriul est-etic poate remedia în acest sens multe din adevărurile deturnate de inconștientă sau complicitate. Iar celor care ar bănuși eticul de o împuținare a esteticului le ținem la

dispoziție o bogată bibliografie de studii filozofice de unde pot învăța, fie chiar în ceasul al unsprezecelea, tocmai contrariul.

NEO-COMUNISM

Gh. Gr.: În epocile mai îndepărtate, exista practica otrăvirii fîntînilor. Barbaria comunistă a perfecționat-o, transpunînd-o în sfera ideală, conform programului său de a asasina sufletele și de a le exploata, asimilațional, în trupuri vii. Și anume a căutat a intoxica nervurile mari ale vieții spiritului, cu aparența pulsării acestora în continuare și chiar a revitalizării lor. Astfel a fost contrafăcut și sentimentul național. Se știe cum l-a sabotat geniul Carpaților, atribuindu-i un exces nevropat, o nerușinată adresă auto-omagială și o sinistră orientare xenofobă. Trucul a prins într-un mediu secătuit de patriotism, în care pecetea internaționalist-cominternistă reprezenta lacătul ce-i închidea resturile înfricoșate. Dar consecințele dureroase n-au întîrziat a se ivi. La nivelul propagandistic, s-a instalat mentalitatea funestă a naționalismului primitiv, izolaționist, vrăjmaș deopotrivă al Occidentului, al etniilor conlocuitoare și al vecinilor. Pricina tuturor relelor era aruncată în spatele străinului. La nivelul intelectualilor, s-a produs reflexul de saturație și apoi cel de greață la orice referire patriotică. Propriul exces, de fapt intenția diversionistă ce se folosea de exagerare ca de un camuflaj, a blocat patriotismul românesc pentru nu se știe cît timp. Cu atît mai dificilă ni se înfățișează situația, cu cît puterea neocomunistă perpetuează nesăbuinta naționalismului. „Sus”, asistăm la spectacolul de operetă, inaugurat de dictatură, al comemorărilor, al inombrabilelor prilejuri festive, a sezonate acum și cu un fum de tămăie oficializată, care plictisesc cumplit, mfnesc și exasperează, „jos” urmărind izbucnirea tot mai sălbatică a național-comunismului, chemător la luptă feroce împotriva tuturor străinilor, care consternează și ne compromite în lume nu mai puțin decît un canibalism probat. Aidoma unor homunculi ai apocalipsului, pe ruinele României țopăie „românii verzi”. Se vede treaba că Răul, rămas nechimbat, are nevoie de ei, ca de

niște agenți verificați. În gurile lor schimonosite de furie, cuvîntul patrie a devenit insuportabil de agasant, dacă nu unul de ocară. E drept că trăim un moment al depășirii vendetelor etnice, al integrării continentale, că „patriotismul” lăcrămos și declamator, pășunist, n-are nici un viitor, dar acest naționalism grotesc și furibund nu stă la fel de departe de firescul patriotism, ca și de idealul concordiei supranaționale? Știu că nu-l putem eradica, dar cum i-am putea măcar reduce urmările?

M.L.: Alain Besançon spunea - și îmi place s-o repet - că oriunde se instalează, comunismul duce la o caricatură a tradiției locale. Sub stalinism, a fost exportată caricatura rusească (de la Ivan cel Groaznic și Potemkin citre). După moartea lui Stalin, statutul sateliților devenind mai puțin rigid, s-au suprapus și caricaturile autohtone. Noi am avut parte, cum atît de bine o amintim, de parodia naționalistă a lui Ceaușescu. Sunt de părerea Dv., prin voievozi deghizați aducînd pîinea și sarea filiației Conducătorului, prin decebali de ocazie și „cîntări ale României” - și ale „Flăcării” - Ceaușescu împreună cu ciracii săi ne-au deznaționalizat, împiedicîndu-ne să facem după '89 diferența dintre sentimentul național (cel care a dus la dezrobirea țărilor baltice, de pildă) și naționalismul de tip șovin în versiunea lui ceaușistă, îmbinînd doctrina de extremă stîngă cu una de extremă dreaptă.

E drept că „naționalismul” face ravagii și în țări limitrofe, e drept că barajul împotriva democrației e ridicat și aiurea de forțele combinate ale șovinismului și comunismului. La Leningrad, Pamiat manifesta alături de staliniști, contopindu-se cu ei, în Bulgaria același fenomen, chiar în țări ce păreau mai prezervate exacerbarea naționalismului face ravagii: fără a mai lua exemplul fostei Iugoslavii, în Ungaria se manifestă chiar la nivel oficial, iar în Slovacia duce, în ciuda prezenței reconfortante pentru adevăr și democrație a unui Havel, la sciziune.

La noi mi se pare mai grav, nu încă prin rezultate, ci din pricina moștenirii ceaușiste. În ziarele extremei drepte și extremei stîngi, aceleași slogane duc spre aceleași concluzii, minciuna și contrafacerea dominîndu-le pe amîndouă.

„Ce e de făcut?” (e unica dată cînd îl parafrazez pe Cernișevski, via Lenin). Dacă guvernul și președinția ar avea intenția să se îndrepte real spre democrație, ar fi foarte simplu: scoaterea în afara legii a mișcărilor și



O ambiție „dezordonată și imensă“

periodicelor ce cultivă incitarea la ură etnică sau rasială (amîndouă, de fapt) și visează la restaurații posibile sub o formă sau alta ale comunismului și ceaușismului. Că puterea protejează dimpotrivă astfel de tendințe (cînd nu le ațîță), că se relege și cu voturile lor, dovezile abundă din '89 încoace. Culminînd cu prezența în guvern a unor ceaușiști notorii, iar în Senat și în Cameră a marilor lătrători de ieri. Ca să nu mai pomenim de confiscarea ecranului de televiziune pentru a le populariza retorismele de nouă și mai veche circumstanță. Cu o astfel de rușine cotidiană sub ochi și în urechi nu se poate, evident, spera ceva de la puterea actuală.

Ar reveni, logic, opoziției politice și intelectuale să restabilească statutul normal al sentimentului național, protestînd, fără teamă de a se repeta, nici oboseală, împotriva acestei caricaturi a caricaturii căreia îi suntem zilnic spectatori. O face, de altminteri, deseori. Nu însă sistematic, nici destul de vehement. Semnele de exclamație obolesc. Iar dezolarea pune stăpînire pe mulți dintre cei ce au impresia de a vorbi și țipa în pustiu.

Fără această distincție între un sentiment național firesc, necontrariînd conlucrarea internațională (deocamdată cel puțin, Europa pe cale de a se face e o Europă a patriilor) și șovinismul, fascismul, ceaușismul incitator la ură - sub pretext de naționalism -, nu se poate întreprinde nimic.

V.I.: Practica „otrăvirii fîntînilor“ am impresia că nu aparține totuși unor epoci mai „îndepărtate“, ci e din nou actuală, dacă ținem seama de un minim transfer metaforic (fîntînă-suflet; fîntînă-conștiință). Deloc metaforic mi se pare însă neo-comunismul. Cine îi neagă existența este fie orb, fie orbit. Se întinde o imensă pînză de păianjen în care opoziția democrată să se zbată ca o muscă bine intenționată. Cum de s-a ajuns aici? Din motive socio-politice desigur analizabile pentru un sociolog (răsăritean și rece). Rămîne însă o necunoscută: „celula românească“, pentru care e nevoie de o disciplină încă inedită (ar fi de convocat istorici, sociologi, psihologi, dar și metafizicieni sau filozofi ai „istoriei“).

În așteptare, asistăm la voința neo-comunismului de a transforma țara într-un trib. Moștenind de la Ceaușescu diversivitatea naționalismului șovin, neo-comunismul o amplifică, profitînd, e drept, de confuzia neputincioasă a occidentalilor, de lipsa lor de imaginație politică după prăbușirea zidului de la Berlin. Nu ne este întîrziată doar intrarea în Europa, dar și în România. Deoarece în România e umilit azi pînă și sentimentul național, ce nu poate coexista în nici un fel cu naționalism-ceaușismul renăscut poate sub alte forme, în orice caz, din aceeași matcă nefastă.

Matcă și paradă. Sfaturile pe care I.L. Caragiale le da unui tînr în septembrie 1899 mi se par acum poate și mai necesare decît atunci: „Tinere, să-ți fie patria scumpă ca și mama ta! S-o iubești și s-o respectezi din adîncul sufletului tău! De dragostea și respectul tău pentru ea să nu faci vreodată reclamă și paradă. Ba, ai dreptul și datorita să urăști, să lovești, să sfărîmi pe acei frați ai tăi ticăloși, cari, în loc s-o

iubească și s-o respecte ca pe o mamă cuminte, onestă și severă, o curtează, o măgulesc și o exaltează ca pe o bătrînă cochetă, nebună, bună de tocat“.

Gh. Gr.: Ceea ce frapează în viața României de azi este o creștere a elementului irațional. Mai pe toate drumurile publice este instalat cîte un indicator al irațiunii care dirijează circulația. Înfăptuirea reformei se face prin frînarea ei, comunismul, internaționalist prin definiție, se aruncă în brațele naționalismului, firește, anti-internaționalist, luptăm pentru reîntregirea patriei susținînd regimul Moldovei independente ș.a.m.d. La temelia tuturor acestor fenomene se află un scenariu al absurdului, care, departe de a exprima o vocație rafinată a unei viziuni gratuite, divulgă nevoia de a ascunde, o nevoie elementar-biologică, analogă cu cea a sepiei producătoare a vestitului dor protector. Ce vor să ascundă (ne)onorabilii noștri concetățeni trăgători de sfori? În primul rînd, bineînțeles, intențiile lor de cîpățuire, pe baze, în genere, restauraționiste. Însă, în egală măsură, și trecutul lor compromițător. Încredințat că nimic temeinic nu se poate clădi decît pe un act de justiție care să ne delimiteze de acest trecut, m-am ocupat, cu suficientă naivitate, după cum mi-am dat seama, de chestiunea sancțiunilor ce ar trebui aplicate celor mai cunoscuți slujitori ai regimului comunist din rîndul oamenilor de litere. N-am izbutit a strîni decît vacarmul celor vizați și al subalternilor lor... Și cu toate acestea continui a spera că un Nürnberg, fie și numai al generalizării rigorii conștiințelor, va interveni pentru a-i pedepsi pe vinovații între vinovați, care-și amestecă litera infestată cu litera celor cinstiți, conștiința terfelită cu dreapta conștiință, și care-și continuă cu cinism defăimarea. Oare germanii și francezii au fost, la sfîrșitul ultimului război mondial, niște abuzivi? Atîta vreme cît bunăoară un Adrian Păunescu sau un Eugen Barbu sau un D.R.Popescu (și alături de el întreaga „conducere operativă“ a Uniunii Scriitorilor ce l-a secundat întru impostură, neadevăr și represivitate) nu vor primi ceea ce merită, nu vom avea sentimentul că ne aflăm pe un teren ferm, ci pe o suprafață precară, de nisipuri mișcătoare, din care, în orice zi, se poate înălța hidoasa sterilitate ideologică ori de altă natură. Pot sta oare asemenea inși vreodată, pînă la sfîrșitul vieții lor, alături de confrății noștri (mai sînt și din aceștia și nu chiar puțini) demni, drepiți, ce nu s-au smerit decît în fața moralei și a lui Dumnezeu? Eu unul cred că nu! Circumstanța că unii parlamentari nu face decît să le amplifice grotescul culpabil, precum un voal de mireasă pe figura unei femei ușoare, uzate de vîrstă și de viciu pînă-n ultimul hal... Dar vād că o discuție largă, generoasă, cu fulgerări în inima lucrurilor, nu e, în această privință, pînă una-alta, posibilă. Oare de ce? Cum socotiți că ar trebui tratată problema vinovațiilor de acest soi, într-un cadru civil ce se respectă?

(continuare în numărul viitor)

A STOLPHE LOUIS LENOR, marchiz de Custine, face faimoasa lui vizită în Rusia țaristă (1839) cam în aceeași perioadă în care Tocqueville descoperă la 1835 America, de unde cartea celebră „Democrația în America“. Marchizul de Custine, nobil stricat pînă în măduva oaselor, scandalos, recunoscîndu-și pe față, cu o bucurie neagră, toate viciile, (homosexual, bătut măr de doi cazaci), completează tabloul celor două mari puteri mondiale în devenire, prin ale sale „Scrisori din Rusia“, cu o sută și cincizeci de ani înainte, adăugînd încă patru ani pînă în 1993, anii decisivi, se pare, pentru viitoarea soartă a omenirii.

Cînd marchizul vede Rusia, Tolstoi și Dostoievski erau copii încă, adolescenți. Gogol ajunsese la maturitate. Doar el i-ar fi putut face față. Iar astăzi, după atîta distanță în care genurile se contopesc, memoriile, observațiile geniale, directe ale marchizului, asupra realităților rusești din epocă, se potrivesc, se îmbină în mod ciudat cu „poemul“ „Sufletelor moarte“. Ce scrie cîrcotașul de Custine, vîzînd ce vede cu ochii săi, mirosînd ce miroase cu nasul său fin, decurge, sau curge, vine la vale, asemeni unui rfu sprinten, spumos, izvorînd dintr-o grotă uriașă, insondabilă, grotă răsunînd și azi de rîsul lui Nikolai Vasilievici. În 1839, Gogol avea treizeci de ani. În acel moment, el era unul dintre cei mai mari scriitori ai lumii, dacă nu primul, secolul al nouăsprezecelea abia căzîndu-se să nască sau să-i crească pe ceilalți monștri ai prozei universale.

Societatea rusească a vremii, marchizul călător o vede dominată de „o disciplină milităroasă substituită ordinii cetățenești, starea de asediu devenind starea normală a societății...“ Rusia i se pare „o țară de pasiuni dezlănțuite sau de caractere debile, de revoltați sau de roboți (automates), fără intermediar între tiran și sclav“. Totul mînat de o ambiție „dezordonată și imensă“. Un imperialism „care nu poate încolți decît în sufletul oprimaților și care nu se hrănește decît din nefericirea unei întregi națiuni, care, lăcomă din pricina lipsurilor, propune dinainte la ea acasă, printr-o supunere înjositoare, speranța de a exersa tirania asupra altora...“. Și marchizul exclamă: „Oare cu ce i-o fi greșit omul lui Dumnezeu, osîndînd șazeci de milioane de semeni ai săi să viețuiască în Rusia?... Stalinistologii noștri moderni se apleacă, fie surzînd, fie înghețînd, asupra observațiilor celui mai scandalos autor al vremii sale... „O reîntoarcere în forță a tuturor arhaismelor... „Ritualizarea bizantină“, ca pandant al celei birocratice...“

Rafinatul, ticălosul de marchiz avea o olfacție teribilă pe care în zadar încerca s-o tempereze cu batistele lui franțuzești parfumate cu Eau de Cologne. În căldura verii lui 1839, sta gata să leșine, trăznit de „duhoarea de varză acră și de piei vechi unse, parfumate, mirosul Rusiei“,...virtualități vulcanice din

care istoria avea să facă o tragică realitate.

Gide va călca și el pe urmele lui de Custine, scriind „Întoarcerea din U.R.S.S.“. Cînd a fost acuzat că ar fi fost plătit de burghezia occidentală ca să denigreze „socialismul victorios“, a scos imediat acel volum țepăn „Retușuri la întoarcerea mea din U.R.S.S.“, unde, cu sinceritatea sa nelimitată, declara că s-ar fi îmbogățit incomparabil mai mult, dacă ar fi primit aurul proletar. Este ciudat cum doi scriitori „stricați“, atacați pentru imoralitate în viața lor privată, fac din adevăr, indiferent care ar fi, un principiu de viață incoruptibil. Astfel își termină și marchizul de Custine scrisorile: „Si je n'étais resigné à leur injustice, ne n'imprimerais pas ces lettres. C'est un regret pour moi, mais je préfère le regret au remord“. - Dacă m-aș fi resemnat înaintea nedreptății lor, n-aș fi tipărit aceste scrisori. E pentru mine un regret, dar prefer regretul, remușcării...“

**

*

De marchizul de Custine, cel mai mult mi-a vorbit un alt marchiz, al nostru, Belu Șilber, un aristocrat al spiritului, căzut în neantul capcanei marxiste. Iar îl pomenesc... A fost un ins micuț de statură. În coșciugul de pe rampa crematoriului se strînsese și mai mult în el, parcă de oroare și de dezgust. Avea cel mult un metru și ceva; dimensiune adăpostind un intelect colosal. Am fost de față. N-a vorbit nimeni. Imnul funebru al lui Chopin se apropia de sfîrșit. Cînd a apărut ea, cea mai distinsă doamnă a generației lor, Henriette Yvonne Stahl...Era îmbrăcată toată în doliu, cu niște mărgele negre la gît, atîrnînd pe bustul ei de boieroaică în exil; și s-a apropiat de sicriu, a tras o cruce mare, ortodoxă, s-a aplecat să sărute fruntea mortului, și, aplecîndu-se, mărgelele, într-un balans larg, loviră marginea coșciugului care scoase un sunet alarmat... Mi se păruse ori nu? Belulică surîdea.

Mă plimbam des cu el, ne iubeam din cauza anticarului Brummer, deși în peripatetizările noastre, într-o seară, îmi atrăsese brusc atenția, cu umorul lui vitriolant: „Ferește-mă, Doamne, de filosemiți, că de antisemiți mă apăr singur!“... Într-un caiet vechi de notițe, găsesc: „La 70 de ani, Belu S. se îmbracă subțire, cel mult un fîș pe el și cu capul gol, nefcărînt. Tremură tot timpul. Un domn bătrîn care emană veșnic o senzație de frig (acumulat la închisoare). Vîrînd să rămînă tînr, se îmbracă sumar totdeauna. Mergi alături de el și-l auzi clătînînd ușor, ușor. Asta-mi face bine, - zice - clătînitul activează organismul. Dar asta mie mi se pare mai degrabă o continuă crispăre lăuntrică, din ce în ce mai profundă; un scrîșnet, un geamăt subteran de ghețuri căutîndu-și culcușul, să se așeze între ele după legile echilibrului glacial, temelia eternității.“

Constantin Țoiu

de Marina Constantinescu

Shakespeare, contemporanul nostru

PIESELE lui Shakespeare, fie ele tragedii sau comedii, conțin două caracteristice transformate în două calități: *modernitatea* și, de aceea, *actualitatea*. Lectura lor dizolvă timpul dintre secole și mărește spațiul desfășurării acțiunii, pentru că, peste tot și oricând, există istorie, regi și servitori, povești, visuri și realități, oameni. Shakespeare „se plimbă” astăzi printre noi pentru că ceea ce a scris el este viață, cu dragoste și ură, cu crime și comploturi, cu frustrări și cu grile impuse dar nerespectate în primul rând de cei care le-au conceput, cu zi și cu noapte, cu lumi văzute sau mai puțin văzute.

Tompa Gabor (al cărui spectacol *Cîntăreața cheală* a fost pe primul loc în topul, din păcate nu și cel oficial, al oamenilor de teatru, după terminarea Festivalului de teatru *I.L. Caragiale*, ediția a III-a, care au apreciat nu atât „originalitatea”, cât perfecțiunea lui) a montat la Teatrul Maghiar din Cluj *Visul unei nopți de vară*, cea mai erotică dintre piesele lui Shakespeare, un spectacol care se bazează pe cele două caracteristici-calități shakespeariene despre care am vorbit mai sus. Tocmai de aceea este și modern și actual. Și textul și spectacolul dezvoltă calitățile, acoperind mai multe niveluri ale socialului și ale moralității, mai multe valențe. Dacă conflictul de la Teatrul de Comedie n-ar fi, s-ar putea povesti despre încă trei montări ale acestei piese, care se joacă în același timp în țară: montarea lui Ducu Darie de la Comedie, cea a lui Liviu Ciulei de la Teatrul Bulandra și montarea lui Tompa Gabor din această stagiune la Teatrul Maghiar din Cluj. Din păcate conflictul există și spectacolul lui Darie nu se mai joacă.

Dacă spectacolul lui Liviu Ciulei este extrem de riguros, acoperind zona clasică de punere în scenă, și menține în prim-plan trupa de actori amatori care „naște” greu o reprezentare, spectacolele celor doi regizori mai tineri au în vedere ludic, monopolul puterii (Ducu Darie) și o re-evaluare a lui Puck, a sexualității și a eroticului (Tompa Gabor), accente care-i îndepărtează de clasic și îl aduce în modern. Actual și modern este, de fapt, Shakespeare. Actorii din *Visul* lui Tompa Gabor poartă adidași, tricouri, pantaloni scurți (în special cele două cupluri de îndrăgostiți și actorii amatori), rochii lungi sau scurte de seară, costume elegante, papion, duc în mână genți tip diplomat. Nu numai costumele sînt cele de astăzi, ci și problemele: tinerii fug pentru că nu mai acceptă interdicțiile dictate de părinți; homosexualitatea; viața trăită sub semnul dorinței și al întîmplării. Năpustirea lui azi în spectacol este șocantă la început. Felul de a-l articula însă, îl scoate pe spectator din această stare și îl convinge lămurindu-l. Regizorul întrerupe tradiția teatrală de a-i costuma pe actori, pentru acest spectacol, în tunici sau văluri. Ei sînt îmbrăcați după cum moda noastră impune. Și se luptă în interiorul cetății (sugerată și de decorul din spectacol) cu norme, interdicții, aranjamente. În afara cetății însă, în pădure, în natură, ordinea socială și ordinea morală sînt ucise de instinctele primare, și ele extrem de naturale, care se dezlănțuie. În pădure se petrece cea mai mare parte a visului (sau a coșmarului), a dezlănțuirii.

Spectacolul se sprijină pe două puncte esențiale: *Puck* și *sexualitatea*. Tot tradiția ne-a obișnuit cu jucăușul spiriduș, cu piticul pus pe șotii. Iată că lectura extrem de profundă și documentată a regizorului oferă acestui personaj cu totul alte conotații, pe care le susține și le argumentează meticolos, fascinant și Jan Kott: „faun, diavol și Arlecchin într-o singură făptură”. Puck (jucat în travesti de Spolarics Andrea, doamna Smith din *Cîntăreața cheală*) este și Robin-Bun-Băiat și diavolul și cel care „regizează” spectacolul lui Oberon”.

Puck este chiar unul dintre numele diavolului. Înalt, îmbrăcat în negru el este, în spectacol, un personaj malefic, mefistofelic, și nu spiridușul nevinovat, inocent și înconjurat de zâne. Este prezent peste tot în această pădure și nu ascultă nici de timp și nici de spațiu. Puck este personajul care se mișcă liber, după voie, este actorul cu calitate deosebite care participă la repetițiile precare, de începători amatori ale celor din trupa lui Master Quince, bătîndu-și joc de nepriceperea și de improvizarea lor, dar participă și la jocul plăcerilor provocate și dezlănțuite de Titania și alaiul ei. Se materializează, se încarnează parcă aici și aproape trăiește extazul erotic necontrolat, la care nu opune nici chiar el rezistență. Actrița Spolarics Andrea, travestită în Puck, corespunde opțiunii regizorului. Dinamică, poate prea „drăcoasă”, Spolarics Andrea simte personajul așa citit, iar alura, intuiția și precizia o ajută să-l vizualizeze convingător și în forță, chiar dacă uneori spontaneitatea este umbră de proprii maniere și tipare.

Trecerea spre cel de-al doilea punct important al spectacolului este deja făcută: *sexualitatea*. Subiect tabu și controlat, el capătă, conform verificatului principiu că ceea ce este interzis atrage printr-un miraj necunoscut, proporții care pendulează între fascinație și dezgust, între vis și realitate, între uman și animal, într-o notă ce se apropie deseori de grotesc. Pe scenă vedem o lume mai mult ne-văzută ziua, o lume care se dezlănțuie noaptea, în vis, fiind subconștientul este singurul care nu doarme și lucrează plin de hărnicie (ca brutarul din nuvela lui Tournier „Pierrot sau Tainele nopții”). Plăcerile ținute bine în frîu ziua, sparg lăcățele constrîngerilor morale și sociale și evadează noaptea, în vis. Realitatea de peste zi este frustrantă. Visul de peste noapte este compensatoriu. Totul se naște din dorință și din întîmplare. Ele împreună formează, despart și iar formează cuplurile ale căror pioni sînt: Hermia, Lysander, Demetrius, Helena, Titania, Fundulea metamorfozat pentru o noapte în măgar. În pădurea traversată de plăceri, alegerea partenerului este aleatorie. Ritmurile visului devin alerte și violente. Această situație din visul unei nopți se țese în jurul Titaniei, personajul care a coborît cel mai departe în valesa desfrînării. Ea vine de acolo însoțită de un alai-cor format din două femei și doi bărbați, care mimează,



Scenă din spectacolul *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare. Regia: Tompa Gabor. (Teatrul Maghiar de Stat Cluj).

provoacă și acompaniază plăcerile. Partenerul este un măgar, simbol al potenței și nu al neghiobieii. Titania desfăce grațiile, iar din adîncuri, de sub scenă, urcă însoțitorii ei, un grup ghidat de instincte primare. Primar este și eroticismul din visul ei: cu un om metamorfozat în animal. Experiența este foarte bine vizualizată pe scenă. Simbolistica animalică aleasă de Shakespeare amplifică eroticismul.

Din păcate, Titania - personajul care ar trebui să fie un argument al regizorului pentru acest al doilea punct - este interpretată de Sebök Klara mult sub ștacheta fixată, se pare, cam sus de Tompa Gabor. Jocul ei superficial descoperă o superficialitate a percepției și a înțelegerii intenției regizorale. La cealaltă extremă se întrec în interpretări remarcabile actorii celor două cupluri de tineri îndrăgostiți, dar și cei din trupa infantilă a meșterului Gutuie. Nimic nou însă în reprezentarea acestora de la curte. Scena pare un decupaj din școala Peter Brook, Liviu Ciulei. Lumea s-a trezit la moralitate, și-a îmbrăcat ținuta de gală. Sintem din nou în cetate și facem ce trebuie.

În nebunia pe care o trăiesc în *Visul unei nopți de vară*, toți cîntă și dansează astăzi, îmbrăcați ca astăzi, muzică rock. Spectacolul lui Tompa Gabor este o operă rock care demonstrează că Shakespeare este contemporanul nostru.

Teatrul Maghiar de Stat Cluj - Visul unei nopți de vară de Shakespeare. Traducerea: Arany János. Regia: Tompa Gabor. Decor: Both András. Costume: Dobro Kóthay Judit. Muzica: Tompa Gabor. Distribuția: Dehel Gábor, Lászlo Gerő, Hatházi András, Salat Lehel, Boér Ferenc, Jancsó Miklós, Nagy Dezső, Bács Miklós, Ylle Ferenc, Sata Arpád, Pardanschli Krisztina, Kovács Zsuzsanna, Reklita Rozália, Csiky András, Sebök Klára, Spolarics Andrea, Panek Koti, Biró József, Albert Julla, Pál Tibor. Data premierei: 11 noiembrie 1992.

PLASTICĂ

Patru întrebări pentru maestrul Ion Irimescu

I. Ce reprezintă pentru un artist momentul împlinirii a 90 de ani? Pentru omul obișnuit poate însemna o simplă amănare a morții, pentru artist este mai mult decît atât?

R. Da, pentru un artist care a urcat multe trepte, unele mai ușoare, altele mai grele, înseamnă un bilanț și o privie spre începuturi. El poate să-și cîntărească viața, să vadă cît ar fi fost în stare să dăruiască și cît a dăruit de fapt. Dar nouăzeci de ani înseamnă și o vîrstă la care nu mai poți renunța, chiar dacă știi că nu ți-a mai rămas mult timp. Eu vin în fiecare zi și muncesc așa cum am făcut-o întotdeauna. Și mulțumirea mea e că nu sînt acasă, în papuci și în halat, ci aici, în atelier. Iar speranța mea e să nu mor în pat, în așteptare și suferință, ci aici, printre lucrările mele, cu mîinile pline, muncind.

I. Ați străbătut o istorie lungă, incomodă și plină de evenimente, istorie care, pentru dumneavoastră, este și o istorie a artei. Dacă ar fi să luați lucrurile de la început, ați avea perioade, etape, la care ați renunța sau pe care le-ați gîndi altfel?

R. Sigur că timpul și experiența sînt mai schimbă ideile și părerile. Știți, eu am la Fălticeni un muzeu căruia i-am dăruit cîteva sute de sculpturi și peste o mie de deseme. Unele sînt expuse, altele sînt în mapă. Dacă le-aș lua, așa, la răsfoit, m-aș mai uita la cîte unul și aș zice: uite, parcă asta trebuia făcut altfel. Am mai fost prins și în anumite activități în afara muncii artistice, care mi-au consumat din timp, dar am făcut totul cu credința că fac bine. Însă, în profunzimea lor, lucrurile s-au petrecut așa cum trebuia.

I. Ați fost contemporan cu generații celebre de artiști și sînteți contemporan cu alte generații de artiști tineri, unii împliniți deja, alții promișînd foarte mult. Cum vedeți legătura dintre sculptura noastră, așa cum era ea în primele decenii ale secolului, și ceea ce se întîmplă în sculptura de astăzi?

R. Eu aici aș putea răspunde într-un anumit fel: de la primele manifestări artistice ale omenirii, de la desemele rupestre din peșterile Altamira și Lascaux, trecînd prin epoca lui Pericle, prin arta lui Michelangelo și pînă în zilele noastre, faptele care dau unitate artei sînt mai puternice decît cele care diferențiază epocile. Așa că sînt lucruri care se regăsesc și în arta noastră mai veche, cea din perioada marilor maeștri - Grigorescu, Luchian, Paciurea, Pallady și alții - și în perioada actuală.

I. Urmăriți activitatea celor mai tineri, arta lor?

R. Sigur că da. Noi avem un tineret foarte talentat și care este admirat pentru forța și talentul lui. Există, astăzi, și abundență și valoare în arta celor tineri. Rămîne ca faptele să se așeze și ca tinerii de acum, care lucrează în condiții destul de grele, să-și stabilească locul lor. Întotdeauna artiștii au fost mulți, dar nume au rămas puține. Oricum, eu am mare încredere în tineri și în viitorul artei lor.

A consemnat
Pavel Șușară

Godard = Godard

...pentru că, de la *Cu sufletul la gură* (1959 - anul nașterii mele) încoace, nu știu alt cineast care să fi urmărit mai „cu sufletul la gură” această frumoasă iluzie numită Cinematograf: la Godard, *À bout de souffle* este mai mult decât o referință, mai mult decât un film-cult, mai mult decât dungile orizontale ale tricoului lui Jean Seberg contra dungilor verticale ale halatului lui Belmondo - *à bout de souffle* este (ca și *travellingul*) o morală! (și în această „incontornabilă” morală s-ntoarce și acel oarecare *Breathless American-remake*, și *Subway-ul* lui Luc Besson, cu referența sa de-nceput „obraznic” - godardian și cu finalul său obosit-godardian...);

...pentru că *A-și trăi viața* este, la rândul său, mai mult decât un film-despre-o-vinzătoare-de-discuri-devenită-prostituată - este, în primul (și cel mai important) rând acel insert-devenit-personaj, narator complice și absent totodată, voce îndepărtată, „a constatării, a fatalității albe” (cum zice Barthes) și irepresibil prezentă în *medias res*, *acea voce scrisă* care o duce pe Nana (=Anna Karina) la scena finală, brusc (și brutal) încheiată: este Vocea care încheie socotelile cu viața atunci când Viața și-a încheiat socotelile cu lumea, iar Lumea etc; acel insert-Fatalitate...;

...pentru că *Disprețul* (după Moravia) face, orice s-ar spune, obiect de artă dintr-o novelă oarecare dar, mai ales, din kitschul hollywoodian cel mai cinemascop-și-technicolor - este un film, să recunoaștem: enervant pe alocuri, lungit, răsfățat - dar cât de superior în ciuda defectelor sale! cât de subtil!... un film ce reușește perfor-

manța de a-i aduce laolaltă pe Fritz Lang, Brigitte Bardot și Jack Palance fără a fi parodie, fără a face să plesnească ecranul de ris sau ridicul și care, cu obstinație, obsesiv aproape, „de-construiește” mitul superproducțiilor cu subiecte antice construind, în loc, câteva momente-capodoperă...;

...pentru că a putut să facă în 1963 *Carabinierii* și că în 1993 acesta să ni se dezvăluie de un sarcasm genial - un fel de *Rușine* bergmanian jucat de oligofreni și poate, tocmai de aceea, mai veridic decât la Bergman - nu doar mai „în vervă” ci: mai derizoriu, mai dement, mai confuz și stupid totodată; mai aproape de ideea unui Război care a pierdut orice solemnitate și care se desfășoară - nu vedeți? - înafara oricărei Reprezentări...;

...pentru că, despre *Pierrot le fou*, nu poți să vorbești fără a vrea să-l vezi în fața ochilor: comentariu imposibil în care orice frază ar fi o imagine din film - un sunet - o frază muzicală, „gradul zero al interpretării” (mulțumesc, Susan Sontag); pentru astăzi, eu mi-aș alege să „vorbesc despre” Marianne (=Karina) repetând în dorul-lelii, pe plajă, „Qu'est-ce que je vais faire?... Je n'ai rien à faire...”;

...pentru că *Masculin/Féminin* continuă să mi se pară deopotrivă *just* și *incântător*...;

...pentru că eu consider *Chinezoaica* unul din cele mai incendiare filme ale ante-1968-ului: „incendiar” pentru că, 1) arde etapele, și 2) pentru că pîrjolește (precum „vitriolul”) acea pojghiță insesizabilă ce desparte comedia Modei de tragedia (tuturor) Ideologiilor...;

Jean-Paul Belmondo
și
Jean Seberg
în
À bout de souffle
(1960),
filmul-far
al noului val.



...pentru că *Week-end*, în angoasanta sa aiureală, în ruperea de ritm dintre prima și-a doua parte (adică de la „capitalism și schizofrenie”, cum ar fi spus Deleuze/Guattari, la „canibalism și scato-frenie”) rămîne un film-manifest de o tragicomică actualitate...;

...pentru că *Aici și aiurea* trebuie revăzut neapărat astăzi, cînd războiul din Iugoslavia a luat locul celui palestinian și cînd acest *chassé-croisé „politicos”* pe scena Istoriei ni se pare la fel de „fresc” precum locul pe care-l ocupăm în fața televizoarelor, acceptînd ca mass-media să fi luat locul creierelor proprii...;

...pentru că superbul *Pasiune* duce pînă la ultimele consecințe *adevărul* Cinematografului - care este *lumina*, în jocul ei de-a v-ați ascunselea cu *intunericul* („au revoir”, spune Hanna Schygulla în finalul filmului, și-apoi „descompune”, silabisind: *or... voir...*) - și ne face să ne dăm seama că acest *Adevăr* nu are (mai) nimic de-a face cu avatarurile unei povestiri...;

...pentru că *Prenume Carmen* transformă acel „or...voir...” în „aurora” și-i spune acestei minuni Film... făcîndu-ne să ne gîndim că *Pasiunea* poate fi (n-am fi bănuț niciodată!) *Asceză* atunci cînd mișcările (=planurile) sînt tăiate cu arcușurile cvartetelor lui Beethoven...;

... pentru că *Detectiv* este un delicios film cu început-cuprins-încheiere fără

a fi (de fapt) *despre nimic*!... un joc genial cu „ritmurile” (previzibile ale) unei povestiri - în absența Povestirii!...;

... pentru că *Soigne ta droite* este de un Haz Enorm!!! (și pentru că, tot el, ne aduce aminte că mult-invocata categorie de „povestire” este, totuși, o banal de simplă chestiune de *ideologie*...!);

... pentru că, în fine, sublimul *Nouvelle vague* și *Germania nouă zero* - ultimele Godard-uri văzute la București în cadrul *retrospectivei* (pentru care nu vom putea mulțumi *Indejuns Institutului francez și Cinematotecii române*...) - reprezintă, fiecare în parte, „probele fierbinți” ale acestui parcurs exemplar (și „cu sufletul la gură”) care se numește GODARD..., și care (spre fericirea noastră, a celor, fie și puțini, care mai credem în ideea că Cinematograf - ca și Frumusețea - trebuie să fie „convulsiv”... - altminteri, nu este deloc-, recunoscători lui „J-L.G.” că se încapăținează să nu-i pese, că se cramponează să-l doară în... de box-office, că face, pe scurt, pe dracu-n patru pentru a nu se supune unei logici a consumului care-i repugnă...), iată, ne salută din mers: *Je vous salue, Jean-Luc!*

Alex. Leo Șerban

Gînduri la 90 de ani

Gînduri la - 90 - de ani,

Acum în apropierea unui capăt inevitabil al vieții, mă întorc cu gîndul la celălalt capăt atît de frumos de viață, cînd eram tînr, elev al Liceului „Nicu Gane”, atunci cînd eram încărcat de visuri și idealuri spre viitor. Păstrez o vie recunoștință acestui prestigios așezămînt de cultură, precum și foștilor mei profesori care mi-au format prima treaptă, a celor multor trepte pe care mereu le-am tot ridicat, în lunga mea viață închinată unui ideal, înmugurit în primăvara vieții mele.

Doresc ca acest așezămînt de cultură Liceul „N. Gane” să fie un permanent izvor de mari valori cetățenești - puse cu multă dăruire în slujba Patriei noastre.

23.II.93

Acum în apropierea unui capăt inevitabil al vieții, mă întorc cu gîndul la celălalt capăt atît de frumos de viață, cînd eram tînr, elev al Liceului „Nicu Gane”, atunci cînd eram încărcat de visuri și idealuri spre viitor.

Păstrez o vie recunoștință acestui prestigios așezămînt de cultură, precum și foștilor mei profesori care mi-au format prima treaptă, a celor multor trepte pe care mereu le-am tot ridicat, în lunga mea viață închinată unui ideal, înmugurit în primăvara vieții mele.

Doresc ca acest așezămînt de cultură Liceul „N. Gane” să fie un permanent izvor de mari valori cetățenești - puse cu multă dăruire în slujba Patriei noastre.

Irimescu Ion

23.II.93

PRIMIM

Stimate domnule Director,

Citim cu justificat interes - săptămîna de săptămîna - paginile publicației pe care o conduceți cu atîta eleganță și competență științifică.

Mărturisim că, printre numeroasele motive ale acestor lecturi, există și unul pur profesional, ROMÂNIA LITERARĂ beneficiind, la „secțiunea Radio”, de semnătura, cunoscută și avizată, a doamnei Antoaneta Tănăsescu.

Sigur, ne fac plăcere cuvintele frumoase, dar suntem, mai cu seamă, atenți la semnalele critice și, ATUNCI CÎND SUNT JUSTIFICATE, încercăm să ținem cont de ele.

ATUNCI cînd semnalele sunt justificate...

Nu așa se întîmplă în cronica din nr. 5 (11-17 februarie curent).

Ni s-a părut că doamna Antoaneta Tănăsescu ne impută o precară mediatizare a emisiunilor noastre, precum și lipsa de interes a PANORAMIC-ului pentru noile prezențe din peisajul audiovizual.

La primul punct, și cu referire expresă la una dintre marile aniversări ale literaturii române - Bogza 85 -, vom spune că interviul acordat în exclusivitate de scriitor postului nostru de radio a fost difuzat (un fragment)

duminică, 7 februarie, în emisiunea „De toate pentru toți” (una dintre cele mai urmărite), cu trimitere la REVISTA LITERARĂ RADIO.

Cît privește SEMNAL-ul, căruia semnatura cronicii îi reproșează plasamentul („la mare distanță de RADIOJURNAL”), ne permitem să observăm că, într-una din emisiunile noastre de mare audiență - MATINAL - se fac, de asemeni, recomandări din programele zilei la radio.

În ce privește al doilea punct (lista posturilor nou apărute), am crezut și credem că revista noastră - PANORAMIC - este aceea care trebuie să fie contactată de cei interesați de un astfel de gen de mediatizare.

Mai amintim, în trecere, că postul național de radio are 5 programe (ROMÂNIA ACTUALITĂȚI, ROMÂNIA CULTURAL, ROMÂNIA TINETRET, ANTENA BUCUREȘTILOR, ANTENA SATELOR) și nu trei, cîte sînt semnalate în cronica din ROMÂNIA LITERARĂ.

Credem că acum milioanele de ascultători vor ști (și nu „știi” cum, dintr-o regretabilă dublă eroare de tipar, apare în ROMÂNIA LITERARĂ) că eforturile noastre de mediatizare a programelor radio sunt permanente, chiar dacă, uneori, ele trec mai puțin observate.

Paul Grigoriu

Badea de la capătul lumii

EMISIUNEA care a luat locul „Convorbirilor” în urmă cu două săptămîni mi se pare complet nefericită. Ideea acestor concursuri de imitații televizate e de un kitsch perfect. Și chiar dacă cei care se oferă se copiează o personalitate sau alta nu-și dau seama de asta, e umilitor, dacă nu chiar degradant, să vrei să fii luat drept altul. Dacă lucrurile astea ar fi făcute parodic, mai treacă-meargă. În varianta serioasă, ele sînt triste. Să concurezi pentru a deveni cea mai bună copie a cuiva înseamnă, de fapt, să renunți la tine însuși sau, mai bine zis, înseamnă să-ți mutilezi personalitatea de dragul unei competiții în care locul întâi e ocupat. Iar locul următor n-are nici o valoare.

Nefericit mi s-a părut și show-ul dat de Florin Piersic în care actorul a debitat vrute și nevrute, fără haz, fără măsură, elogiindu-se neobosit, de parcă s-ar fi aflat în campanie electorală, nu într-o emisiune de divertisment. Florin Piersic în rol de Florin Piersic și-a interpretat fără talent personajul.

Renunțînd la inginerul său, directorul general al TVR a găsit un bade, la capătul lumii, adică „la un capăt de lume”, și s-a conversat cu el. Apoi, în loc să-i mai țină omului de urît, editorialistul a dat fuga pe str. Dorobanți să ne povestească sfîtos ce-a mai aflat. E adevărat că editorialistul nu s-a lăsat pînă nu l-a reanimat oleacă pe descursatul său interlocutor nutrîndu-l cu o cugetare personală. Dl Everac care, dacă nu mă înșel, a cîntat colectivizarea face parte din acea categorie de orășeni pentru care țărani sînt un mister. Dar s-ar putea ca suficiența dlui Everac, îndelung lustruită, să-l înconjoare pe dramaturg de o sumedenie de alte mistere. Ceea ce nu-l împiedică pe autorul *Ștafetei nevăzute* să-și dea cu părerea despre tot ce mișcă în țara asta. Cînd nu exprimă locuri comune, dl Everac descoperă comploturi. Mai bine zis le adulmecă. Văzînd mișcare acasă la Tipătescu, Farfuridi intră la idei, dar cum nu e în stare să priceapă despre ce e vorba, îi miroase a complot, ca și dlui Everac.

Despre specificul național au discutat la Serata de pe 2 și dnii Octavian Paler și Iosif Sava. Fără să ia lucrurile în tragic și fără să caute comploturi, dl Paler a spus ce era de spus în această privință. Că procesul

integrării culturale nu trebuie să fie unul al aplatizării propriilor noastre trăsături. Numai că invitații dlui Sava își spun punctul de vedere pe programul 2, la concurență cu serialul *Dallas*, în vreme ce dl Everac și-a rezervat spațiu pe programul 1. Dl Paler nu pare speriat de muzica rock și nu vede în plăcerea tinerilor de a asculta așa ceva un simptom de decădere. Sau de dizolvare a specificului nostru cultural. De altfel, nu înțeleg de ce dl Sava asociază concertele lui Michael Jackson cu muzica pentru care pledează. Sînt lucruri diferite răspunzînd unor necesități diferite. Aceste concerte gigantice sînt un mijloc de refulare colectivă în care muzica devine un simplu pretext. Sau mai bine zis unul dintre ingrediente. Și nu dintr-un exces de fericire sau de armonie interioară se înghesuie adolescenții la aceste concerte. Există o navelă de Cortázar al cărei protagonist e un star de muzică rock, unul dintre acei ghitaristi ai anilor '60. Personajul, care-și consumă toată energia pe scenă, e asimilat treptat unui Christ. E împins de admiratorii săi să devină astfel. Cine a văzut partea pregătitoare a concertului lui M.J., inclusiv deplasările sale pe străzile Bucureștiului, s-a convins, cred, că nu e nimic mai primejdios și mai epuizant decît să devii idolul mulțimilor. Beatles-ii erau terorizați de spectatori lor înainte și după concerte. Terorizați prin exces de devoțiune. Iar sfîrșitul lui John Lennon, asasinat nu de un dușman înverșunat, ci de un admirator care îl luase pe Lennon drept model spune destule despre relația star-public. Toate aceste secte muzicale ale adolescenților n-ar trebui aduse în discuție ca termen de comparație cu publicul, fatalmente mai restrîns, de la Ateneu.

Probabil că aici s-a aflat eroarea celor două realizatoare ale emisiunii pentru tineret avîndu-i ca invitați pe Mircea Cărtărescu, Ioana Părvulescu și Alex. Leo Șerban. Adolescenții din studio se așteptau să vadă un om-spectacol, ceea ce Mircea Cărtărescu refuză să fie. S-a ajuns astfel la o discuție în care încercările realizatoarelor de a-l aduce pe autorul *Levantului* pe terenul unei mondenități instructive nu l-au găsit pe poet dispus să accepte această invitație. Pe bună dreptate.

Episodul 2514

Acest oraș în care sun la ușa unui prieten care întrebă, imediat, „cine e?” și-i spun: „Bach”, sau „Enescu” sau „Gluck”, sau „Borodin”, „Vivaldi”, „Cimarosa”, „Rossini”, „Buxtehude”, de fiecare dată altul și el îmi deschide cu plăcere repetînd numele din acea zi, eu învățînd asta de la un alt amic tot din acest oraș al meu, care de cîte ori îmi sună, anunță: „Vava” sau „Garrincha” sau alți fotbaliști celebri - acest oraș nu-l pot explica la Nisa, Vancouver sau Rimini, așa cum nu le pot explica „curat vampir” sau un medicament bucureștean „cimitirol tablete”, de azi, trecînd de la muzică la literatura română, hotărîndu-mă, pe Episcopiei, lîngă Ateneu, să încep cu Bassarabescu. ... sau cu „Sărmanul Klopstock”?

(va urma, d.m.t.)

*) Inițial, din jurnalul lui Tolstol, pentru „dacă mai trăiesc”.

RADIO

de Antoaneta Tănăsescu

Corespondență

ÎMI PERMITEȚI, domnule Bogdan Costea, să pornesc de la o afirmație situată în chiar debutul remarcabilei dvs. conferințe despre *Arta de a asculta și a dialoga*, transmisă nu demult în ciclul *Universitatea radio*. Spuneți atunci și acolo că dialogul, în special, comunicarea, în genere, e și artă și deprindere, tehnică, deci, ale cărei legi pot fi dacă nu pe deplin învățate, oricum bine approximate. Dar întorcîndu-ne, nu doar din pur detectivism etimologic, spre orizonturile limbii latine sau, mai departe, către cele eline, constatăm că etimologia nu e deloc uitată și că toate marile dicționare moderne, nemai-vorbînd de cele mai vechi, încep prin a defini arta ca pe o tehnică, un procedeu, o metodă de a face ceva opus naturii, accepțiune oarecum istorică (însă vie) pentru un cuvînt care la nivelul opiniei publice a înregistrat o vizibilă deplasare semantică. Incitanta dvs. ezitare între a accepta integral trecutul și a saluta integral prezentul în această simplă chestiune de lingvistică m-a îndemnat să vă adresez prezenta epistolă jurnalistică. De altfel, din fericire, și în continuare ați preferat nuanța verdictului. Astfel, enumerînd cele trei componente ale comunicării eficiente ați plasat pe primul loc tăcerea, disponibilitatea de a-l asculta pe celălalt, de a-i respecta, în acest mod, opinia și de a încerca, în liniște, a înțelege în ce măsură ea poate contribui la rezolvarea problemei aflate în discuție. *Savoir se taire*, ca să repetăm titlul cărții lui B. Blanchard, tradusă în 1936, la București, unde, de altfel, asemenea chestiuni erau deja bine cunoscute dacă ne gîndim că în urmă cu exact 67 de ani apăruse *Codul conversațiunii politice sau arta de a*

reuși în lume, cod urmat de atîtea alte îndreptare și sinteze ce nu aveau o altă optică asupra lui a vorbi/a tăcea. Și ce altceva, ca să mai coborîm încă o treaptă pe scara bibliografică, susținea La Bruyère cînd credea că una dintre cele mai mari nenorociri ce s-ar putea abate asupra noastră ar fi să nu avem atîta spirit pentru a vorbi bine și atîta judecată pentru a tăcea. Evocați trei condiții (caracteristici) ale comunicării, s-ar mai putea adăuga cîteva dar cum în cazul acestui ciclu timpul pare a avea răbdare să aștepte, alte ediții pot relua tema, abordînd-o, și acum vă citez, „în modul cel mai grațios cu putință”. Este o certitudine și nu doar o speranță, o certitudine confirmată de evoluția de pînă acum a serilor radiofonice de joi, dedicate, în acest an, managementului, seri la care au participat profesori universitari, conducători ai instituțiilor și colectivelor ce investighează domeniul. Așa că ni se pare îndreptățit a relua o notă apărută în „Panoramic”: „Pentru a satisface interesul manifestat față de subiect, dorim să publicăm în volum textele prelegerilor aparținînd unor importante personalități din domeniu. Așteptăm sponsori care să ne susțină financiar în această inițiativă de popularizare a noțiunilor de management”. Este un proiect angajant pe care redactorii (Doina Gădei și Elisabeta Iosif), împreună cu prestigiosul grup de colaboratori vor trebui să-l definească în detaliu așa încît trecerea de la un serial radiofonic la o carte să fie încununată cu succes. Șansele ca un asemenea deziderat să devină realitate există.

SPORT

Fair-play fără dicționar

NU PREA mai avem noi baschet, în schimb îl auzim pe Bogdan Stănculescu comentînd baschetul jucat de americani. Chiar dacă și el suferă de boala superlativelor, cărora le dă drumul în rafale, Stănculescu e unul dintre puținii noștri comentatori sportivi care mor pe microfon. I se poate reproșa că-i copiază pe comentarii de sport din Statele Unite. Nu mă deranjează. Are un fel de a rosti: „Magic Johnson! Magic Johnson!! Magic Johnson!!!” care te molipsește de baschet și dacă ești în camera vecină. Un bun comentator t.v. face cît jumătate din ceea ce se vede pe micul ecran. Chiar și atunci cînd joacă Estul cu Vestul în „All Star Game”. De ratat se mai ratează și acolo, iar dacă mai țineți minte transmisiunile sportive de prin anii șaiszeci, comentarii noștri mai mult asta vedeau la sportivii occidentali. De abia după apariția lui Topescu n-a mai contat care din ce sistem face parte. A contat însă pentru cei care-i contabilizau abaterile ideologice lui Topescu și-l trăgeau periodic pe dreapta. Cînd reapărea la microfon, avea el grijă, la început, să nu mai calce alături, după care iar îl lua gura pe dinainte, cu apolitismul lui. I se reproșa destul de des că se înfierbîntă. Așa că din cînd în cînd îi mai lăsa și pe alții, de la alte televiziuni. Acele „Goooooooooo!” pe care le tot încercă Dumitru Graur, dar nu-i ies, le-am auzit prima oară pe vremea lui Topescu și a lui Tudor Vornicu. Și cîte speculații nu s-au făcut atunci pe tema redeschiderii șurubului, cînd el se înghidea și presei i se atrăgea atenția să se „seriozizeze”.

Pentru un comentator care se respectă, adică vorbește monoton, povestește cum trece mingea de la un jucător la altul și între un cuvînt și altul își lasă cîte un minut de gîndire, ce face Bogdan Stănculescu e, firește, lipsit de măsură, poate chiar ridicol. Să faci atîta caz pentru un amărît de meci de baschet! Să răgușești de pe margine, de parcă ai povesti sfîrșitul lumii!

Cînd îl auzi comentînd pe Stănculescu nu te mai interesează rezultatul, ci spectacolul și pricepi ce înseamnă fair-play fără să-ți trebuiască dicționar.

Tușier

Stimată redacție,

„În mai 1970, deci cu prilejul proiectării la Cannes a *Reconstituirii*, funcționarii gogolieni au decis să mă radieze definitiv din cinematografia română. Câtă vreme voi fi încă în viață, pariul lor nu e definitiv câștigat” - scriam eu în „Albumul omagial închinat Chenzinei realizatorilor de la Cannes” în anul 1988. Și tot eu, într-un interviu publicat în 1984 în „Washington Post”, spuneam: „Știu că le stau ca o pacoste pe cap. Știu că ei ar fi fericiți dacă aş cere azil politic. Dar eu nu am o astfel de intenție. Mă voi întoarce în România peste două săptămâni. Pentru câtă vreme? Cât mai mult cu putință. Dacă voi putea lucra acolo, aş fi fericit să încep imediat un alt film. Nu voi ezita o secundă. Lucrez afară numai pentru că ei nu-mi îngăduie să lucrez în propria mea țară. Oare cât vor mai dura aceste coșmaruri?”

Și iată că astăzi, acum, la începuturile lui 1993, după victoria revoluției, am luat hotărârea dureroasă de a părăsi această țară, *dacă nu se face lumină deplină în promiscua istorie de calamie* despre care v-am informat prin simpla înșiruire cronologică a unor scrisori și articole apărute în presă.

Nici măcar faptul că o ticăloșie mărunță - exemplară, dar mărunță - incomparabilă ticăloșilor monumentale pe care zilnic le contemplăm împietriți de scribă, nu mă face să schimb această hotărâre.

Limpezirea acestei promiscuități e un fleac. Vă rog ajutați-mă s-o fac. Cereți revistei „22”, împreună cu mine, să producă proba faimoasei casete că fraza atribuită mie de Paul Goma („Am făcut și eu ca toată lumea”) îmi aparține. Firește, eu vă stau la dispoziție cu toate casetele cuprinzând intervențiile mele la Televiziunea franceză.

Lucian Pintilie

Nota redacției

Scrisoarea de mai sus, dl. Lucian Pintilie ne-a trimis-o însoțită de câteva decupaje din revista „22”. Acestea reprezintă:

1. un fragment din articolul d-lui Paul Goma (nr. 3/1993) în care d-sa susține că l-a auzit pe dl. Lucian Pintilie afirmând la Televiziunea franceză că a încheiat, „ca toată lumea”, un pact cu diavolul (citește cu securitatea) pentru a obține pașaport;

2. o notă a redacției (din nr. 6/1993), referitoare la articolul d-lui Goma, în care aceasta menționează că „nu împărtășește toate opiniile autorului căruia îi revine întreaga responsabilitate pentru afirmații și informații”;

3. un articol al d-nei Gabriela Adameșteanu (tot din nr. 6/1993) care nici nu confirmă nici nu dezmente afirmația incriminatoare a d-lui Goma, dezaprobind doar „credința că el poate distribui epetete, calificative etc. cu o severitate pe care pe pământ nu și-o poate da nimeni”;

4. scrisoarea din nr. 7/1993 a d-lui Lucian Pintilie către d-na Gabriela Adameșteanu în care i se cere redactorului șef o atitudine tranșantă iar revistei „22” să confirme sau să infirme, pe bază de probe, „autenticitatea acuzației” aduse de dl. Paul Goma;

5. un grupaj, în replică, de noi explicații ale d-nei Gabriela Adameșteanu (tot din nr. 7/1993) care însă nu limpezesc lucrurile ci mai degrabă sugerează imposibilitatea de a se ajunge, în cazul de față, la adevăr („... redacția a încercat să verifice adevărul celor scrise de dl. Paul Goma. Nici unul însă dintre cei întrebați nu și-au luat răspunderea să infirme sau să confirme frazele pe care dl. Paul Goma i le atribuie d-lui Lucian Pintilie. Nici unul nu era sigur că urmărise la televiziunea franceză toate interviurile d-lui Lucian Pintilie.”)

Am înfățișat pe scurt piesele acestui „dosar”, necunoscute, probabil, tuturor cititorilor noștri. În esență este vorba de o acuzație gravă adusă d-lui Lucian Pintilie, acuzație neprobată de cel care a formulat-o și respinsă ferm de cel căruia i se aduce. Mai este vorba și despre indecizia revistei „22” care nu s-a arătat preocupată, cel puțin pînă acum, să lămurească efectiv lucrurile.

Felul de a proceda al d-lui Paul Goma nu ne surprinde, dar, o dată mai mult, ne întristează. Nu ne surprinde pentru că nu este prima oară cînd dl. Goma își învinuiește contemporanii, fără a produce dovezi, de colaborare cu securitatea. Nu spunem că tot ce afirmă acuzator dl. Goma despre unul sau altul este indemonstrabil, însă demonstrația trebuia de fiecare dată

făcută. Acuzația de colaborare cu securitatea, ca și altele mai mult sau mai puțin grave, aruncate de dl. Goma în dreapta și-n stînga, dacă nu se întemeiază pe clare dovezi, riscă să-i creeze d-lui Goma o faimă de calomniator. Acesta este aspectul înfrîntător al faptelor. Impresia la care mulți au ajuns, în prezent, despre dl. Goma, este aceea că domnia sa nu poate suporta nici o vecinătate și că nu ațîf adevărul îl urmărește cît autoimpunerea ca unic model moral.

De neînțeles este și ambiguitatea adoptată de d-na Gabriela Adameșteanu în această controversă, ca să-i zicem astfel. Recunoaștem că e incomfortabilă poziția domniei sale între Paul Goma și Lucian Pintilie, dar adevărul nu poate fi decît unul singur și trebuie pus în drepturi. Iar dacă tot a acceptat să se vehiculeze, prin revista pe care o conduce, o acuzație de gravitatea celei aduse d-lui Pintilie, normal era să insiste pentru a obține de la dl. Goma producerea probelor. Iar dacă dl. Goma nu le-a putut produce, să i se recunoască loial celui lezat dreptul la reparație morală.

În ce ne privește, noi nu avem dubii, noi nu sîntem ezitanți în legătură cu marele artist și om de cultură Lucian Pintilie. Chiar și numai cele două declarații pe care le-a făcut presei occidentale în 1984 și 1988, deci în plină epocă de represiune ceaușistă, dovedesc că domnia sa nu a făcut nici un fel de pact cu diavolul în anii dictaturii. Pentru noi, dimpotrivă, ca și pentru atîția alții din această țară, Lucian Pintilie a reprezentat și reprezintă un reper al demnității intelectuale și al independenței de spirit. Ne putem oare îngădui să asistăm nepăsători la terfelirea onoarei unui astfel de om și la împingerea lui, tocmai acum, în exil, din această pricină? În nici un caz.

EPILOG

Primim, înainte de a intra în tipar, din partea revistei „22”.

Așa cum precizam în numărul 8/1993 al revistei „22”, pînă la închiderea ediției (23 februarie, ora 21) nu primisem caseta video promisă de dl. Paul Goma, singura în măsură să lămurească dacă dl. Lucian Pintilie a pronunțat la Televiziunea franceză fraza „Am făcut și eu ca toată lumea...”

Astăzi 24 februarie, ora 14, sîntem în măsură să precizăm următoarele:

1. La solicitarea redacției, dl. Paul Goma ne-a comunicat faptul că fraza în discuție nu există în nici unul din interviurile date de dl. Lucian Pintilie la Televiziunea franceză.

2. Cerîndu-și scuze revistei „22” pentru situația creată, dl. Paul Goma a admis că atribuirea acestei fraze inexistente, „Am făcut și eu ca toată lumea...”, d-lui Lucian Pintilie constituie o calomnie.

3. Regretînd cele întîmplate, redacția revistei „22” își exprimă scuzele de rigoare d-lui Lucian Pintilie pentru prejudiciul moral cauzat.

Redactor-șef
Gabriela Adameșteanu

Cele două fețe ale spiritului

ÎN ATĂ că în țara în care gurile rele sau numai frivole (... nous sommes ici aux portes de l'Orient, n'est-ce pas?), născute să facă din ființa umană în general și din cea românească în special o caricatură, un arhetip ignobil, reducînd exemplarele de lux ale neamului la dimensiunile mărunte, primitive, grotesci ale unui Mitică sau Pristanda, deci în țara în care destui pretind că Absolutul este deriziunea, zeflemeaua și nimicnicia, iar Caragiale profetul său, din cînd în cînd, împotriva curentului, unii își mai aduc aminte că trăim și în țara sfîntă a lui Eminescu.

Totuși, dacă am în vedere că și în termenii lui Eliade lumea ne apare ca un camuflaj, în care profanul ascunde (protejează?) sacral, trebuie să admit că asupra celor două dimensiuni, fețe ale sale se poate emite doar o judecată de valoare, nicidecum de existență, atît aparența cît și esența determinîndu-și, ca pe o fatalitate, simultaneitatea ontologică. Ergo... Astfel nu mă miră că părintele Valeriu Anania, de a cărui dragoste nu mă mîndresc, ci mă umilesc, în pragul Altarului pe care îl slujește, din aceste zile, în Clujul tinereții sale, unde a pătimit și s-a înălțat întru spirit, a scris un *Imn Eminescului*, apărut recent la editura Cartea Românească, de parcă ar citi în Sfînta Evanghelie, sondare în abisul ascensional, ceresc al lumii prin intermediul (prin intermundiile) universului imaginar al geniului nostru național.

Se știe că poetul suplinește nevoia de credință expresă în Sfînta Treime, într-un Dumnezeu Tatăl, Fiul și Sfîntul Duh (există în vasta sa operă, desigur, cîteva referiri - *Răsai asupra mea, Rugăciune* - la Fecioara Maria: „Rugămu-ne-ndurării / Luceafărului mărilor; / Ascult-a noastre plîngerii / Regină peste ingeri, / Din neguri te arată / Lumină dulce, clară / O, Maică preacurată / Și pururea fecioară, / Marie!”), printr-o mitosofie indică a genezei („Dar deodat-un punct se mișcă... cel dintîi și singur. Iată-l / Cum din chaos face mămă, iară el devine Tatăl”) și setea de repaos de la capătul tuturor suferințelor, reîncarnărilor, în varianta budistă a Paradisului creștin, Nirvana.

Imnul lui Valeriu Anania, al părintelui, arhimandritului, înalt Preasfințitului Arhiepiscop

Bartolomeu, este structurat din nouăsprezece cînturi - zece „trepte” și nouă „stări” dispuse pe două coloane, pagina („treapta”) din stînga definindu-se explicit și implicit ca o apologie istorică și rugăciune atemporală, o cosmogonie în care punctul central, ca într-un spațiu mandalic, îl ocupă demiurgul-poet, o jubilație a întregului univers (și m-am gîndit nu numai la „Isaia dăntuiește”, anunțînd Noul Ierusalim purificat, mîntuit de păcate, dar și la „Buna Vestire” „Bucură-te, Marie”, anunțînd nașterea lui Hristos), iar pagina („starea”) din dreapta un comentariu al universului eminescian, unde Valeriu Anania hermeneutul își înmoaie condeiul în cerneala operei adorate. Ceea ce m-a frapat în chip fericit la această dispunere, apropiată de tehnica muzicală a contrapunctului, este absența oricărei înghețări a discursului în vorbe dogmatice, rigide, imaginația și libertatea asociativă a poetului funcționînd, pline de farmec și prospețime, în cadrul versului clasic tradițional, regăsindu-și o nouă tinerețe. Voi cita din finalul acestui *Imn*, unde se vede atît de clar cum adevărul revelat al slujitorului Domnului din Cer se logodește cu adevărul inspirat al poetului de pe pămînt, el însuși o proiecție și o dialectică plină de farmec a sacralului și profanului, a conștiinței divine și a celei laice: „bucură-te-nflăcărare adunată-ntr-o scînteie / bucură-te strop de rouă revărsat în curcubeie / bucură-te ram pe care stelele-n ciorchin roiră / bucură-te alăută-n zbor cu strunele spre liră / bucură-te văz lăuntric ce-n auzul alb sence scrie / bucură-te Poezie! / bucură-te-ntregul nostru ce prin secolii s-a tot frînt / bucură-te darul pînii de-a se-ntoarce în cuvînt / bucură-te ne-mpărțirea inimii ce ni se-mparte / bucură-te bucurie din adînc și de departe / bucură-te cel ce-n moarte printr-o carte ni te dai / bucură-te-nevșnicirea Eminescului Mihai!” (*Treapta a noua*), și: „Extazele cernelii doar tu ni le-nfiori, / Mihaiul nostru unic și-al unei splendori. / Izvoade noi de-am strînge, tot am culege-n cale / Norocul de-al petrece de-al tău din ale tale. / Eternă stalagmită din stea stalactitară, / Statura ta ne-adună sub cer și peste țară. / Cuvîntul tău din ziua-l purtăm cu noi prin ere / Ușure ca o moarte și greu ca o-nviere” (*Starea a zecea*).

Hoc opus, hic labor, poeta dignus est!





Thomas Mann în 1893, la 18 ani, anul apariției schiței VIZIUNE.

Thomas Mann, *Tonio Kröger*, Povestiri 1, 1893-1903, (Ed. UNIVERS, 1992) este primul volum dintr-o bogată serie dedicată unui dintre cei mai importanți scriitori ai secolului nostru, serie cronologică în care sînt anunțate încă două volume de povestiri, toate romanele și eseurile. Inițiativa editurii Univers este una de excepție la noi și realizarea acestui prim volum este fără cusur (cu greseli de tipar, totuși): traducerea aparține lui Ion Roman, o amplă prefață semnată de Ion Ianoși (creația thomasmanniană din perspectiva întrebării globale „Romancier sau novelist?” și a legăturilor dintre operele timpurii și cele de maturitate) și, ceea ce face din volumul acesta o eficientă și bine gândită

LA PLECAREA dintr-un oraș, un scriitor este oprit de proprietarul hotelului în care locuise și de un polițist aflat pe urmele unui escroc. Scriitorul nu are acte la el. În portofel își găsește doar o corectură semnată cu numele lui și încearcă s-o prezinte în locul actului de identitate. În timp ce polițistul și hotelierul citesc, scriitorul urmărește lectura peste umerii lor, încercînd să vadă la ce pasaj se găsesc. „Ajunseseră la un moment bun, o poantă și un efect pe care le prelucrase excelent. Era mulțumit de sine”.

Această scenă emblematică se află în *Tonio Kröger*, nuvela pe care Thomas Mann o dedică întrebării „Dar ce este artistul?” Scena are și elemente autobiografice care se regăsesc în întreaga nuvelă. Ideea conținută în această întimplare este că spaima de a fi arestat nu înseamnă nimic, pentru un artist, față de spaima că opera lui ar putea să nu placă, iar mulțumirea de a fi creat un lucru reușit este incomparabil mai puternică decît aceea de a scăpa dintr-un pericol oarecare.

În creația thomasmanniană complexa problemă a artistului este o constantă. Abordată din diverse unghiuri, tema apare în aproape toate povestirile și nuvelele lui Thomas Mann din primii 10 ani de creație, de la *Viziune*, 1893 (publicată sub pseudonimul Paul Thomas, de fapt ambele prenume ale scriitorului) și pînă la *Tonio Kröger*, 1903, încheiată după apariția primului său roman, *Buddenbrooks*. Excepțiile sînt cîteva povestiri care merg spre alte zone ale viitoarelor scrieri thomasmanniene; boala, moartea (amestecată cu viața) - *Drumul spre cimitir*, *Moartea* și, în altă categorie, cele mai naturaliste povestiri ale scriitorului german: mai întîi *Tobias Mindernickel* umilul sadic care-și chinuie și-și ucide cîinele, apoi *Micul domn Friedemann*, infirmul care va fi împins la moarte de cruzimea „blîndă” a unei doamne și *Luischen* în care o soție, de asemenea sadică, își supune mătăhălosul bărbat, pe avocatul Jacoby, unei apariții scenice de un ridicol monstruos și-l va ucide astfel. În celelalte texte tema artistului revine însă obsesiv, fie abia atinsă, fie atent disecată. În timpuria *Viziune* sau în *Dulapul cu haine*, protagoniștii se lasă pradă unor trăiri pe care amestecul de imaginar și concret, de realitate și ficțiune le fac să semene cu germenii unor creații artistice, iar în *Dezamăgire* monologul personajului principal are la bază o nemulțumire de tip artistic, asemenea celei date de o creație nereușită. *Gladius Dei* privește arta prin rigorile - monstruoase și ele - ale fanatismului, personajul fiind un Savonarola modern. Dar personalitatea artistului, așa cum o înțelege Thomas Mann se conturează în această perioadă din patru texte: *Paița*, *Tristan*, *Flămînzii* (subintitulat *studiu*) și, desigur, *Tonio Kröger*. Aceste texte

CRONICA TRADUCERILOR

Thomas MANN

Artistul

ediție critică, nota bio-bibliografică, notele și comentariile lui Thomas Kleininger. Acestea merită o atenție aparte fiind nu numai un aparat critic util, dar și o analiză subtilă a textelor, cu conexiuni pe care numai un bun cunoscător al literaturii thomasmanniene și al contextului literaturii germane le putea face.

Deocamdată editura Univers ni-i promite pe novelist, pe romancier și pe eseist. Sugerăm să nu fie uitat nici epistolarul (prea puțin tradus la noi) și nici, eventual, micul dar densul volum de amintiri ale Katiei Mann, de asemenea netradus în limba română. O ediție *Thomas Mann - opere complete* nu poate fi decît un reper fundamental în peștișul peisaj al traducerilor oferite publicului românesc la ora actuală. Aceasta cu atât mai mult cu cît Thomas Mann nu este un autor inegal, indiferent dacă scrie la 18 ani sau la aproape 80. O distincție se poate face totuși: depinde cît *forte* asociem adjectivalui bun atunci cînd caracterizăm valoarea unui text al său.

parcurs traseul de la artistul-paița spre artistul-artist, dar, cu acel simț al nuanțelor și al relativității care nu-l va părăsi niciodată, granița între cele două ipostaze nu este tocmai bine închisă, identificarea este uneori grea. Să ni le amintim. *Paița* este povestea unui om plin de daruri histrionice, făcut să se amuze și să ducă o viață ieșită din albia strîmtă a regulii. Calitățile sale artistice nu ajung însă la împlinire, el rămîne la stadiul de „paița” și, în dezacord cu sine însuși e condamnat la mărunte gesturi de clown. Nu reușește să-i spună vreun cuvînt fetei pe care o iubește în taină și nici să-și pună capăt zilelor. Înțelege pînă la urmă că și a fi paița e o fatalitate și o damnaie.

Tristan, în care apare un viitor topos thomasmannian, sanatoriul, dezvoltă, paralel cu tema dragostei și aceeași temă a artistului neîmplinit. Aici poartă numele de Detlev Spinell (derivat de la „păianjen”) și este un scriitoraș, un *condeier* al cărui comportament „artist” este, din nou, numai în parte prezentat parodic, după cum și dragostea sa, tot „diletantă” este numai în parte ironizată. Moartea „Isoldei” dă dreptate dragostei scriitorului dar nu-l salvează de micimea înăscută. Cele cîteva pagini din *Flămînzii* sînt un studiu pentru părțile a 2-a și a 8-a din *Tonio Kröger*, adică scena în care blondul Hans și blonda Inge vor dansa fericiți sub ochii lui Tonio Kröger (în *Flămînzii* tot Detlev, ca în *Tristan*) care de data aceasta e un artist adevărat și împlinit.

Care este deci portretul artistului în tinerețea creatorului său Thomas Mann? Cum apare el dacă facem o sinteză între cei doi diletanți și cei doi artiști, sinteza între paița și Tristan-Detlev pe de o parte și Detlev-Flămîndul și Tonio Kröger pe de altă parte? Artistul din tinerețea lui Thomas Mann poartă convențional numele de Tonio Kröger, nume sudic și nordic, exotic și grav. Este damnat de timpuriu, dintr-o vreme „cînd s-ar cuveni să trăiești încă în pace și bună înțelegere cu Dumnezeu și cu lumea”. Artistul e însemnat (ca și la Hesse mai tîrziu, în *Demian*) și deci ușor de recunoscut, devine creator abia după ce a murit cel puțin o dată ca om, iar talentul său nu e o convenabilă „podoabă socială”. El este cel care va privi de pe margine dansul celor pe care li iubește tocmai pentru că nu sînt ca el, al celor pentru care, cu toată posibila lui celebritate nu va însemna mai nimic. Pînă aici portretul înfățișat de Thomas Mann intră surprinzător de bine în canoanele romantice. Dar artistul Thomas Mann simte că artistul lui Thomas Mann ar fi unul convențional dacă ar rămîne un simplu damnat. Deși nu împlinise încă 30 de ani, simțul artistic sigur îl face pe scriitor să nuanțeze realist aceste trăsături dîndu-le o complexitate cu totul nouă. Pentru scriitor totul pornește de la valoarea cuvîntului pe care el o percepe intens, astfel că pare „un om căruia îi vine mai greu să scrie decît altor oameni”. „Îndestul un aventurier pe dinăuntru” adevăratul artist nu mai are nevoie și de semne exterioare, dimpotrivă, se îmbracă și se poartă cuviincios, gesturile lui sînt cuminți sau chiar stingace. Din păcate, toate eforturile sale de a părea ca toți ceilalți nu-l vor putea păcăli pe non-artist, care-l va percepe imediat ca pe un pericol de care e mai bine să se aperse (ca în scena în care Tonio Kröger e cît pe ce să fie arestat).

Chiar oprit la jumătatea drumului, (copil, diletant, sau paița) posibila artist vede altceva, citește altceva, înțelege altceva, așteaptă altceva și primește altceva decît ceilalți oameni. Scenele dintre Hans cel admirat de toți (inclusiv de micul Tonio) și Kröger spun multe despre raporturile artistului cu lumea, chiar și atunci cînd lumea înseamnă un singur om; cît timp sînt doar ei doi, Hans îl acceptă, face chiar efortul să-l înțeleagă, cînd apare însă al treilea se nasc imediat și „fără să fie nevoie” reproșurile lui Hans, înțepă-

turile malițioase al căror rost e acela de a nu permite a fi suspectat el, Hans, de o posibilă îndrăgire a ciudatului Tonio. Raportul dintre artist și viața pe care o iubește, viața pe care ar vrea s-o trăiască, este același ca între Tonio și Hans: „Nu făcea nici o tentativă să devină la fel ca Hans Hansen [...] Dar rîvnea în mod dureros să fie îndrăgît de el, așa cum era, și-i căuta dragostea în felul său, un fel molcom și interiorizat, plin de devotament, de suferință și melancolie”. Viața îl tolerează pe artist, dar îl și zgîndăre: „Și strădania nu i-a fost zadarnică, deoarece Hans, care dealtminteri prețuia la el o anumită superioritate [...] înțeluse foarte bine că aici ființa un sentiment neobișnuit de puternic și de gingaș pentru el, se arătă recunoscător și-l făcu întrucîtva fericit răspunzînd aceluși sentiment - dar îl supuse și la chinurile geloziei, dezamăgirii și ale osteneții zadarnice de a stabili o comunitate spirituală” (p. 232). Semnificativ e că Thomas Mann își definește întotdeauna artistul prin raportare la sentiment și abia apoi la creație, căci numai unul care știe să simtă e capabil de creație. Artistul lui e mereu îndrăgostit și iubește viața mai mult decît cei care o „reprezintă”.

Întrebarea din *Tonio Kröger*, „Ce este artistul?” revine, zece ani mai tîrziu, în *Moartea la Veneția*: „Cine poate talmăci esența și caracteristica firii artistului?” La cincizeci de ani, perspectiva lui Gustav von Aschenbach este în fond aceeași cu a lui Tonio Kröger la treizeci și ceva de ani pentru că ei trăiesc aceleași lucruri, iar ochii lor pătrund pînă acolo unde lucrurile „sînt triste și complicate”. „Cine înțelege adinca contopire a celor două instincte, al disciplinei și al desfrîului, de care depinde această fire? Căci faptul de a respinge soluția salvatoare a trezirii nu e altceva decît desfrîu”. Prin prisma acestor cuvinte din *Moartea la Veneția* sînt tentată să interpretez scena dansului din partea a 8-a a nuvelei *Tonio Kröger*, care o repetă aproape identic pe cea din adolescență, drept o reverie a lui Tonio, o plămuire a imaginației sale care refuză și ea „soluția salvatoare a trezirii”, căci arta e definită de Thomas Mann, simplu dar neechivoc, drept „dorul de a plămui”. Poate de aceea artiștii săi sînt mereu îndrăgostiți.

Ioana Pârvolescu

Două desene de Egon Schiele în România

INTR-O COLECȚIE particulară bucureșteană cu numeroase picturi și desene de valoare, am avut surpriza, cu totul deosebită, de a descoperi două desene de Egon Schiele (1890-1918), cunoscutul pictor și mai ales desenator austriac, reevaluat astăzi drept una din marile figuri ale expresionismului în Europa centrală. Desenele reprezintă două nuduri feminine, lucrate în tuș pe hîrtie, semnate, unul în dreapta jos, datat 1918, avînd dimensiunea 0,47 x 0,31, celălalt în dreapta mijloc, datat tot 1918, cu dimensiunea 0,46 x 0,31. Ambele semnături sînt specifice lucrărilor lui Schiele, adică „Egon Schiele”, în tuș negru, cuvintele fiind înscrise într-un pătrat negru. Desenele - de un puternic erotism, sînt pur liniare, fără umbre, la fel ca toate operele de acest fel ale lui Schiele, trăsăturile avînd specificul lor caracter spasmodic, tensionat.

Artistul, discipol al lui Gustav Klimt, are unele asemănări în desenele sale cu viziunea lui Kokoschka din 1910-1916, vag influențat de Van Gogh, Munch și Hodler - pînă la un punct, mai ales în prima perioadă de creație, și de Jugendstil. Schiele a lucrat la Viena, a participat la importanta expoziție de artă modernă din 1912 de la Koln, iar în 1913 a colaborat la revista berlineză „Die Aktion”, de orientare expresionistă de stînga. Acolo îl va fi întîlnit pe Artur Segal, colaborator la aceeași revistă. Ca și acesta, a luat parte la expozițiile „Secession” de la Berlin și München, în 1916.

Consacrarea i-a adus-o marea, prima și ultima lui expoziție personală retrospectivă de la Viena, în 1918, unde au fost incluse și cele două desene mai sus menționate. Este posibil - probabil - ca ele să fi ajuns în România prin intermediul direct sau indirect al scriitorului H. Bonciu, care l-a cunoscut pe Schiele, după cum afirmă criticul de artă Andrei Pintilie într-un articol publicat în revista „Arta”, în 1986. Egon Schiele a decedat în 1918 de pe urma gripei spaniole, de care, cu trei zile înainte lui, decedase și partenera sa - din 1915 - Edith Harms, modelul celor două nuduri.

Reînnoita celebritate a lui Schiele a apărut odată cu expoziția de la Muzeul din Hamburg, în 1981, intitulată „Experiment Sfirșitul lumii. Viena în jurul anilor 1900”, și concepută de Werner Hoffmann. Makart, Klimt, Kokoschka, Gerstl, Schiele, Arnold Schönberg (cu opera lui plastică) și Alfred Kutin sînt plasați în contextul polemic și profetic al scrierilor lui Karl Kraus, Hermann Bahr și Musil.

Unul din cele două desene aflate la noi în țară se aseamănă mult ca manieră cu acuarela „Fată în cămașă albastră”, din 1917 (0,46 x 0,29), aflat într-o colecție particulară elvețiană. În general, desenele din ultimele luni de viață ale artistului sînt ceva mai potolite; s-ar putea presupune că în creația lui Schiele, dacă el mai trăia, ar fi intervenit o întorsătură. Al doilea desen din România se situează în acest context.

Amelia Pavel

Susan Sontag la poalele vulcanului



DEZERTAREA tot mai multor somități științifice din spațiul arid al cercetării și exilul în mult-hulita „fictiune” nu mai scandalizează astăzi pe nimeni. Exemplul lui Umberto Eco e prea recent și prea eclatant pentru a mai lăsa loc controverselor. La sfârșitul anilor '70, ceea ce a ajuns astăzi regula era anunțat doar de câteva surprinzătoare excepții. Ultimul text al lui Barthes, *Délibération*, arăta cu claritate că marele semiotician operase o cotitură în activitatea sa, optînd pentru jurnalul intim ca formă de literatură, după ce, în *Fragments d'un discours amoureux*, revoluționase arta investigării critice. Urmat deîndată de Julia Kristeva și Philippe Sollers (prezențe constante, an de an, pe listele de best-sellers), în spațiul francez, de Julian Barnes, în cel englez, acest „comportament deviant” nu mai șochează pe nimeni. Când, săptămîni în șir, Susan Sontag s-a plasat pe primele locuri în topurile de carte americane, evenimentul a fost primit cu cel mai firesc aer din lume.

E greu de spus în ce măsură succesul fenomenal al celei mai recente cărți semnate Susan Sontag, *The Volcano Lover* („Îndrăgostitul de vulcani”) e opera unei magistrale orchestrări de culise, ori consecința interesului real al publicului față de una din figurile de prim ordin ale vieții culturale americane. În orice caz, apariția acestei cărți e un bun prilej de meditație asupra capacității mass-mediei de a crea și impune publicului o întreagă mitologie, precum și o cât se poate de subiectivă scară de valori.

Data oficială a lansării *Îndrăgostitul de vulcani* a fost 24 august 1992. Însă, trei săptămîni mai devreme, la 2 august, cititorii lui *The New York Times Magazine* aveau surpriza să descopere chipul leonin (inclusiv faimoasa meșă căruntă) al d-nei Sontag, privind multicolor, de pe copertă, spre cele trei milioane de cititori ai revistei. Titlul, de primă pagină, „Susan Sontag Finds Romance”, speculează ingenios ambiguitatea cuvîntului *romance* („romant”, dar și „idilă”), întrebuintat de către autoare pentru a-și defini cartea. Cele șapte pagini de revistă - un adevărat documentar, pe jumătate fotografic, pe jumătate biografic - nu acordă mai mult de câteva rînduri romanului propriu-zis. Ele se centrează pe viața tumultuoasă a scriitoarei, pe „încercările” prin care a trecut (inclusiv o operație de cancer), iar rezultatul firesc e crearea imaginii unui personaj plin de seducție. Nu lipsește nota senzațională (căsătoria, la șapte-sprezece ani, cu unul din așii psihanalizei americane, Philip Rieff),

nu lipsește nici enormitățile: Carlos Fuentes o compară, într-un mod de-o dezarmantă imprudență, cu însuși Erasmus.

Unică a fost și primirea critică a cărții. La 16 august 1992 (în săptămîna premergătoare lansării oficiale), atît *Book World* (suplimentul literar al lui *The Washington Post*), cit și *The New York Times Book Review* consacrau recenzii superelocvente acestui indubitabil hit literar. „Dragoste și moarte în umbra Vezuviului”, titra populist *The Washington Post*, iar extrem de sobra *The New York Review of Books* anunța, pe prima pagină, cu o ușoară undă de ironie, totuși: „Îndrăgostitul de vulcani” de Susan Sontag și alte proze estivale.” Singura recenzie negativă a apărut în *The New Republic*, nonconformistul săptămînal washingtonian, unde cartea Susanei Sontag e masacrată fără milă. Această unică notă discordantă într-un cor evoluînd alegru la unison n-a avut alt rol decît să învieze peisajul prea previzibilelor elogii. Ba unii au susținut chiar că „înjurătura” cu pricina era prevăzută în scenariul lansării bombeii de 400 de pagini a d-nei Sontag.

În orice caz, succesul de piață al *Îndrăgostitul de vulcani* este indiscutabil. Din regină a culiselor literare ale New York-ului, Susan Sontag a devenit foarte serioasa concurentă a unor autoare notorii de best-sellers, de la Erica Jong și Judith Krantz, la Danielle Steel și Margaret Atwood. Dar a o așeza pe Susan Sontag în compania acestor nume nu înseamnă, nici pe departe, a-i aduce elogii. Cărțile sale o așează, în mod logic, în altă „grupă valorică”, alături de Alice Walker ori Toni Morrison, autoare de primă mîna, în ciuda imensului succes de public.

Dincolo de astfel de considerații, prezența neașteptată (însă migălos pregătită) a lui Susan Sontag pe rafturile literaturii de largă audiență trădează, după cite se spune, decizia ei de a-și concentra eforturile în direcția obținerii Nobelului. La o primă vedere, această supoziție - intens alimentată de presa literară americană - pare hazardată. Analizată mai atent, ea arată că mecanismul marilor premii internaționale își are centrul de greutate la New York, iar Susan Sontag nu e tocmai străină de modul de funcționare al acestuia. De altfel, există o temeinic motivată părere că Papasa din Manhattan a contribuit hotărîtor la propulsarea spre premiul literar suprem a cîtorva dintre laureații ultimilor ani. S-a spus și s-a scris că Elias Canetti își datorează premiul excelentului studiu pe care l-a publicat despre el Susan Sontag. Iar



Lady Hamilton în chip de bacantă (Pictură de Elisabeth Vigée-Lebrun)

inițiatii în secretele vieții politico-literare șoptesc că pînă și în premiera lui Joseph Brodsky influența d-nei Sontag a fost hotărîtoare.

SUB aceste auspicii, „romanțul” Susanei Sontag depășește interesele obișnuite al unei cărți nou apărute. Dincolo de zarva și de adjectivele care i-au însoțit lansarea, *Îndrăgostitul de vulcani* e o construcție narativă extrem de serioasă. El nu e doar produsul manufacturier al unui autor inteligent, care și-a alcătuit cartea după un rețetar îndelung verificat. Pe de altă parte, Susan Sontag nu s-a putut sustrage cu totul tentațiilor, adeseori superficiale, ale scriitorului postmodernist. *Îndrăgostitul de vulcani* abundă în aleatorisme temporale și în coincidențe de împrejurări și situații narative neexplicate, ori, pur și simplu, în fragmente derivînd din voința de a domina a unui autor care privește cu oarecare dispreț regulile compoziției romanești.

În general, *Îndrăgostitul de vulcani* are alcătuirea plină de dinamism a unei narațiuni evoluînd în două chei: nota patetică, precum în



Desen de David Levine

paginile în care aflăm despre vocația de colecționar a personajului principal, Il Cavaliere, și șarja sarcastic naturalistă, în stilul portughezului José Saramago, precum în scena antologică a defecăției regale a Bourbonului dominînd la Napoli. Inflexiunile burlești, plăcerea rabelaisiană a narațiunii fără perdea și o certă preferință pentru elementul grotesc amintesc frapant de libertățile de tehnică și de lexic pe care veacul al optprezecelea le descoperea cu binecunoscuta exaltare.

Însăși narațiunea centrală poate fi definită în termeni grotesți, așa cum a făcut-o Gabriele Anan, într-o analiză a romanului: povestea de dragoste, sub privirile unui soț blajin și distins, dintre o femeie grasă și un bărbat scund și ciung. Dar nu numai atît. Pentru că *Îndrăgostitul de vulcani* e mai mult decît un roman postmodernist, chiar dacă el nu e în totalitate o poveste morală, așa cum îl definește cronicara lui *New York Review of Books*. Lucrarea hibridă (fără a fi și confuză), romanul lui Susan Sontag e oglinda desăvîrșită a propriului său autor. O carte mustind de inteligență și de un farmec cărturar, în care abundența de referințe, de citate, de digresiuni livrești nu e nici o clipă supărătoare. Susan Sontag se dovedește un maestru al evitării exceselor, chiar dacă, privite mai atent, considerațiile ei despre călătorie, despre pictură, despre

revoluție, despre ironie, despre intelectualitatea liberală și-ar găsi un loc mai potrivit în una din cărțile ei de eseuri.

Dar Susan Sontag n-a vrut, sub nici un chip, să renunțe la vreunul din atuurile care i-au adus notorietatea în lumea intelectuală. Dacă la Eco sau la Julian Barnes erudiția e punctul de plecare al creației, la Susan Sontag aceasta intră în compoziția narațiunii. Maximele și cugetările intersectează firesc textura unui discurs întins pe mai multe nivele, iar frazele memorabile nu sînt decît consecința naturală a unui proces laborios de autoînnobilare a textului.

Îndrăgostitul de vulcani poate fi redus - dacă vrem cu orice mijloc să păgubim ansamblul - la povestea de dragoste, în trei, a unor personaje care suscită, în egală măsură, simpatia cititorului. Sir William Hamilton, trimisul coroanei britanice la Napoli (și, în mod evident, preferatul autoarei) e înzestrat cu toate calitățile gentleman-ului clasic: inteligență, frumusețe, sensibilitate, rafinament, toleranță, compasiune. Evoluția lui, liniară de la un capăt la altul al cărții contrastează cu imaginile și biografiile celorlalți doi protagoniști. Emma Hamilton, a doua soție a lui Sir William, din personajul fermecător și grațios de la început, devine subiectul unui proces disolutiv accelerat. Fascinația vulgarității, decăderea progresivă și fără cale de întoarcere, în sfârșit, aspectul fizic monstruos fac din Lady Hamilton un personaj memorabil, însă la antipodul celui șarmant și sexy din diversele ecranizări, mai mult sau mai puțin idealizate, ale celebrei idile. Al treilea personaj, Lordul Nelson, deși vădit antipatizat de către autoare, intruchipează, la modul romanțios, toate virtuțile războinicului clasic. Îndrăzneț pînă la imprudență și prostie, el rămîne în permanență sub vraja supraponderalei și mahalagioacei Emma Hamilton, într-o aventură amoroasă privită cu multă îngăduință de către pașnicul Sir William. Sfârșitul lui Nelson, lipsit de glorie, într-un fel de semi-dizgrație, e prezentat cu un aplomb moralizator, care trădează poziția declarat romantică a titlului cărții.

E de discutat, desigur, în ce măsură *Îndrăgostitul de vulcani* e un roman în sensul medieval al cuvîntului. Întrevedem în demersul Susanei Sontag o certă intenție de a înnobilă un gen literar de care se abuzează astăzi imens, devenit materie primă pentru atîția mici meșteșugari și confecționeri de maculatură pretențioși intitulată roman. Cele patru monologuri care încheie cartea, în fapt, patru depoziții postume a patru femei (Catherine, prima soție a lui Hamilton, Emma, mama Emmei și Eleonora Fonseca di Pimental, o lady din înalta societate napolitană, editoarea unei publicații republicane, care i-a atras condamnarea la moarte) dovedesc, dacă mai era nevoie, că Susan Sontag nu s-a limitat să le concureze pe Erica Jong ori Judith Krantz. Ea face o clară trimitere intertextuală la monologul final, al lui Molly Bloom, din *Ulise* al lui James Joyce. Cochetînd cu literatura de larg consum, vîndută în super-market-uri și în aeroporturi, Susan Sontag ne aduce aminte că ea rămîne, înainte de orice, un intelectual de rasă.

Ilona Mihăieș

Reprezentarea trupului uman



● Trei expoziții pariziene sînt dedicate, cu totul întimplător, reprezentării trupului uman. Muzeul Rodin prezintă pînă la 11 aprilie o colecție de piese păstrate multă vreme în atelierul artistului de la Meu-

don și care arată cum Rodin a lucrat în serie la numeroasele lui sculpturi prin combinarea unor membre, capete sau torsuri „prefabricate”. Muzeul Picasso consacră o mică dar edificatoare expoziție reprezentării de către artist a Crucificării, făcîndu-se legătura și cu cîteva lucrări pe aceeași temă de Francis Bacon, Willem de Kooning, Graham Sutherland și Renato Gutzso. Această expoziție va rămîne deschisă pînă la 1 martie, apoi va fi prezentată la Montréal (26 martie - 16 mai). În sfîrșit, Muzeul Seita prezintă o cuprinzătoare selecție de desene ale lui Egon Schiele. În imagine: un autoportret a lui Schiele prezentat la Paris.

Primăvara Geniilor

● Biblioteca Națională din Paris organizează la Galeriile Mansart și Mazarine, de la 25 februarie la 25 mai, expoziția *Primăvara Geniilor*. Cicero, Rembrandt, Pascal, Vand Dyck, Mozart, Chralotte Brontë, Hugo, Rimbaud, Liszt, Picasso înainte de a împlini douăzeci de ani aveau o operă constituită. Cum au fost primiți și recunoscuți? În Evul Mediu, ori drept copiii diavolului asemeni lui Merlin ori copii aleși. Din sec. al XVI-lea pînă în al XVIII-lea au

fost încurajați. Secolul luminilor a preferat însă copiii „model”, copiii „minune”. Romanticismul și sec. XIX au fost leagănele adolescenților străluciți și revoltați, Rimbaud fiind exemplul clasic. Secolul XX pretinde „măsurarea” geniului, copiii „supradotați” fiind priviți cu neîncredere. Expoziția, la care au colaborat numeroase muzee, instituții și colecționari francezi și străini înfățișează istoria acestor copii fără pereche, evoluția lor, operele și „chipul” lor.

Semnat Bernard Shaw

● Din cugetările lui Bernard Shaw apărute recent în traducere franceză la Editura Le Cherche Midi: „Americani sînt fericiți cînd

pot să-și adauge o căsuță garajului lor”; „Numai cadavrele au răbdare să suporte *Requiem-ul* de Brahms”.

Shakespeare și cinematograful

● Marele Will este autorul cel mai des adaptat pentru cinema: există 273 de versiuni ale pieselor sale și 31 de adaptări moderne. Numai după *Hamlet* s-au făcut 41 de filme. Și seria continuă. Al Pacino a anunțat de curînd intenția sa de a realiza, în calitate de regizor, un *Richard III*, la Hollywood.

Paradisul



● Hervé Guibert (1955-1991) a scris romanul *Paradisul*, apărut acum la Gallimard, în ltimele sale luni de viață. Bolnav de SIDA, Guibert a publicat în cursul anului 1991 romanul *Omul cu pălărie roșie* (din care a apărut și în revista noastră un fragment, anul trecut) și, înainte de acesta, un jurnal de spital, *Cytomegalovirus*. Ca și în cărțile precedente, *Prietenul care nu mi-a salvat viața*, *Valetul meu și eu*, Hervé Guibert amestecă autobiografia și ficțiunea, transformă autoportretul în fabulă și tragedia în deriziune, întrepătrunde realul, virtualul și livrescul cu o dezinvoltură impresionantă. *Paradisul* este un roman de dragoste, cu exotism, sex și cruzime. În ultimele pagini ale cărții, voalul ficțiunii se rupe și autorul apare în prim-plan, cu angoasele sale.

„Furtuna deșertului”

● Trei traducători au realizat în timp record versiunea franceză a *Memoriilor* generalului Norman Schwarzkopf (în imagine) scrise în colaborare cu Peter Petre. (!). Așteptate cu nerăbdare de politologi, militari, dar și de publicul larg, meoriile celui ce a fost actorul principal al evenimentelor desfășurate între



august '90-martie '91 în Golful Persic și a apărut acum cîteva zile și la Editura Plon.

Drumul spre Indii

● Între 4 martie și 15 mai la Chapelle de la Sorbonne va fi deschisă expoziția *Indes merveilleuses* organizată de Biblioteca Națională și Cancelaria Universității din Paris prezentînd pentru întia oară în Franța, drumurile oceanice spre noile teritorii cucerite în secolele XV și XVI. Visele evului mediu s-au confruntat cu o realitate diversă, neașteptată. Naviga-

torii au înconjurat Africa ajungînd în Indiile orientale - Asia - pînă în Japonia și spre apus, peste Atlantic în Indiile Occidentale - America. În scenografia lui Richard Peruzzi expozitele rare: obiecte necesare traiului, hărți, gravuri, cărți și manuscrise - unele împrumutate din Spania și Portugalia sînt mărturia vechilor civilizații indigene.

Poezie și pictură

● Poezia și pictura se amestecă uneori. Expoziția deschisă de la 12 februarie la 23 mai la Centre de la Vieille Charité și la Centre international de Poésie la Marsilia cuprinde caligrame de Apollinaire, Pierre Albert-Birot, Ezra Pound și Lewis Carroll, opere ale letrîștilor și situaționiștilor și e un prilej de analiză a sincretismelor avangardei.

Auster



● La 45 de ani, Paul Auster (în imagine), cel mai european dintre scriitorii new-yorkezi, autor de romane polițisto-metafizice, a publicat cea de-a opta carte a sa, intitulată *Leviathan*, inspirată dintr-un fapt real. Considerat în America drept un post-post modern, ca și Don Delillo, Paul Auster respinge orice etichetă de felul acesta.

Omagiu



● Sir Dirk Bogarde și Sir John Mills s-au numărat printre actorii care s-au adunat la Londra pentru a-l omagia pe renumitul

actor Sir John Gielgud (în imagine), în vîrstă de 88 de ani, cu prilejul decernării primului premiu anual Shakespeare Globe Trust.

Mallarmé inedit

● Jean-Pierre Richard, autorul monumentalei cărți *Universul imaginar al lui Mallarmé* (Editura Seuil, 1962) a publicat un text inedit al poetului, într-o ediție în facsimil, însoțită de comentariul său și de desenele lui F. Rouan. Volumul se numește *Epouser la notion* și a apărut luna aceasta la Editura Fata morgana.

SCRISOARE DIN LUND

LA LUND nimic nu e ostentativ, complexitor, zgomotos. Poate și pentru că orașul a străbătut secolele dezvoltîndu-se în tihnă și în respect tradiției. Născut pe la 1000, din voința unui rege viking din Danemarca, în stăpînirea căreia se afla pe atunci sudul Suediei, burgul a crescut - ca orice așezare medievală - în jurul catedralei. Considerată a fi cea mai frumoasă construcție romanică din țară, catedrala te întîmpină cu două neobișnute turlle gemene și cu o față severă, din blocuri de piatră înnegrite. La intrare, în stînga, străjuiește, din veacul al XIV-lea, marele ceas astronomic din lemn. O dată pe zi, la ora trei, regii magi, cu pași mărunți și față străluminată de certitudine, se închină cu daruri Fecioarei Maria și Pruncului. Pînă începe micul spectacol, ai timp să te uiți în jur. Patinat de vreme, lemnul maroniu al unor strane, superb sculptate, pare viu și cald. Jos, în criptă, uriașul legendar e reprezentat încolăcind cu mîinile și

picioarele baza unei coloane. Într-un colț, străvechiul puț de piatră așteaptă să arunci monezi - semn că vrei să te reînforci curînd la Lund.

În parcul din apropiere cu magnolii, havuzuri, statui și copaci seculari, scorburoși se înalță clădiri ale Universității. Tot ce ține de această instituție, fondată în 1666, poartă însemnul ei: un leu încoronat cu o carte într-o labă și o sabie în cealaltă. „Ad utrumque”. „Să fim pregătiți!” Peste drum, cofetăria Lundagard e unul din locurile cele mai frecventate de studenți. Localul e intim, îmbrăcat în panouri lungi, gâlbuie din paie de orez, cu portrete în creion și cu caricaturi ale personalităților din lumea culturală a Lundului.

Răspîndite pe cîteva străzi, mai întotdeauna înconjurate de pomi, boschete înalte, peluze, se află „institutele” Universității: de romanistică, de istorie, teologie, medicină etc. Spitalul, care este și clinică universitară un colos modern de 14 etaje ce aduce a hotel, cu salon de

coafură, restaurant, cofetărie și mici magazine la parter, are și el numeroase pavilioane semănate ici-colo pîntre adevărate crînguri. În bibliotecile orașului, la orice oră din zi, dai de un continuu du-te vino. Dar studenții (cei. 24.000 de studenți ai Lundului!) preferă să meargă la Biblioteca Universității. În clădirea din granit și cărămidă, cu frontoane în stil neo-gotic, am avut reconfirmarea că noi, românii, am fost întotdeauna în Europa. În fișiere - nume de scriitori, titluri de dizertații, iar pe globul terestru de la 1770 se aflau trecute Bucureștiul și Brașovul. Parcul din jurul bibliotecii aduce cu cel din fața Academiei de la noi. Prin aleele lui, trecînd pe sub portaluri cu arcade groase, pe străduțe înguste, cu case scunde cu pereți din cărămidă, întăriți de birne ajungi la Kulturen. Un ansamblu de muzee gîndit pentru disponibilitățile omului modern: case țărănești între iazuri și grădini, clădiri cu expoziții permanente, săli de conferință și concerte.

În două ore, două ore și jumătate poți străbate agale tot vechiul Lund. Orașul are personalitate și stil. Culori pastel sau pline de viață, jocuri de unghiuri și curbe, materiale suplă și rezistente împropășează colțurile mai ponosite, mai îmbătrînite, fără a da însă senzația de sărăcire și tipizare. Blocurile au fost împinse spre periferie și nici acolo nu se construiește pe verticală. Există totuși în Lund un loc ce stă total sub semnul contemporaneității. La ieșirea dinspre sud, se află Parcul Ideon, vast complex de cercetare științifică, bazat pe colaborarea dintre Universitate și industrie. Cu umorul ce-i caracterizează, locuitorii din Lund „au fabricat” un obiectiv turistic și pentru partea de nod a orașului. Astfel ei au acoperit cu pămînt grămezile de deșeuri, au plantat deasupra pomi și, apoi, micului deal împădurit i-au dat, eu emfază ironică, numele de Monte Composti.

Mădălina Nicolau

M. Eminescu - *Lacul*

1. Perpessicius a demonstrat că poezia *Lacul*, publicată la 1 septembrie 1876 în revista *Convorbiri literare*, își are punctul de plecare în distinsul descriptiv din poema *Călin nebunul*: „Lângă lacul cel albastru, înstelat cu nuferi mari / Printre trestii auroase, ce se leagăn solitari”. Într-o clipă de inspirație, poetul a luat primul vers și l-a dezvoltat instantaneu în poezia *Lacul*, redactată chiar pe marginea filei 108 a manuscrisului ce cuprindea poemul amintit. În această primă versiune, poezia avea șase strofe; în versiunea definitivă, poetul a păstrat numai cinci.

2. Între cele 36 de poeme de dragoste antume, *Lacul* se include în poeziile ce au ca temă iubirea pierdută și regretată, alături de *La steaua, Și dacă, Despărțire, Atît de fragedă* ș.a. Poetul nu se mai bucură de prezența fizică a femeii iubite, ci îi evocă, nostalgic, absența.

3. Prima strofă a poeziei schițează cadrul: lacul aflat în mijlocul pădurii, nuferii galbeni ce plutesc pe apele lui și o barcă ce se leagănă agale pe valuri. Pe malul apei, îndrăgostitul pîndește apariția iubitei, încercînd, cu toate simțurile încordate, să-i surprindă pașii: „Parc-ascult și parc-aștept, / Ea din trestii să răsără / Și să-mi cadă lin la piept.” Privirile i se opresc pe luntrea legănată de valuri și imaginația proiectează în viitorul apropiat o călătorie perpetuă pe ape, „sub lumina blîndeii lune”. Însă fata așteptată nu mai vine și îndrăgostitul suspină zadarnic „Lângă lacul cel albastru / Încărcat cu flori de nufăr.”

4. Dacă în structura de suprafață pare o banală poezie de dragoste, în structura de adîncime, *Lacul* intră într-o arie conotativă subterană, ale cărei semnificații apropie imaginarul eminescian de elementele esențiale ce străbat marea literatură a lumii: apa, aerul, focul și pămîntul.

În acest context, elementul acvatic se conturează ca o marcă definitorie a temperamentului eminescian. Un lac asemănător apare în *Călin Nebunul*, un altul se ivește în *Miron și Frumoasa fără corp*, privirile lui Făt-Frumos din lacrimă rețin, din zbor, suprafața unui lac, în a cărui oglindă se

scăldau luna și stelele, suprafața circulară a lacului din *Sărmanul Dionis* se transformă într-o privire în care realitatea se revarsă, transfigurată, ca într-un univers secund posibil. Cele mai diverse poeme adună susurul izvoarelor, murmurul pîraielor, curgerea maiestuoasă a fluviilor și mai cu seamă imensitățile „mişcătoarelor cărări” ale mării.

Imaginile nu sînt simple descrieri, peisaje naturale în genul pastelurilor lui V. Alecsandri; funcția poetică transformă substantivul „lac” într-o izotipie, într-un nucleu de semnificații, subordonat unui alt mod de a privi lumea, decît cum o percepem în mod obișnuit. Eminescu a sesizat similaritatea dintre destinul uman și finalitatea fluidei-substanțe ce curge fără odihnă; în neconținută ei mișcare, omul își contemplă propria-i efemeritate: „... viața este rîul ce s-afundă / În regresivitatea nepătrunsei cețe”, consemna laconic poetul în *Rime alegorice*. Apa rămîne simbolul haosului primar, spațiul favorabil zămislișilor, cîmpul transformărilor fără sfîrșit; ea dizolvă organicul în elementele constitutive, întoarce substanțele mineralizate către formele originare și le include iarăși în devenirea perenă. Ființa, sublinia poetul în *Luceafărul*, nu este decît o succesiune de existențe și extincții repetate: „Căci toți se nasc spre a muri / Și mor spre a se naște.”

5. Din această perspectivă, imaginea centrală din poezia *Lacul* își dezvăluie o semnificație distinctă. În prima strofă a poeziei este menționată prezența unei ambarcațiuni: „Lacul codrilor albastru / Nuferi galbeni îl încarcă; / Tresărînd în cercuri albe / El cutremură o barcă.” Barca nu este doar un accesoriu decorativ. Ea este investită cu o utilitate precisă, reprezintă o invitație la călătorie, adresată ființei iubite: „Să sîrîm în luntrea mică, / Îngînați de glas de ape, / Și să scap din mîna cîrma / Și lopețile să-mi scape. / Să plutim cuprinși de farmec / Sub lumina blîndeii lune...” Poetul se abandonează cu nespuse voluptate valurilor. Fără cîrmă, fără lopeți, barca plutește în derivă, asemenea unui sicriu, pe suprafața nesfîrșită a cosmosului lichid. Invitația la o astfel de călătorie, ce

are drept consecință pierderea în infinitatea spațiului acvatic, este, de fapt, o invitație la moarte, o chemare spre sfîrșitul biologic.

6. Barca din Poezia *Lacul* nu se singularizează. În aproape toate poemele în care apare apa, se ivește și substantivul „barcă” sau un sinonim al lui: „luntre”, „corabie”, „vase de lemn”, „luntre aurită”, toate constituind o invitație rostită sau subînțeleasă la călătoria pe suprafața hidrică. Chemarea adresată fetei în *Lacul* răsună similar, mai accentuat sau mai estompat, în poemele antume, în cele postume, în schițe și nuvele. Regularitatea cu care barca și invitația la plutirea pe suprafața apei apare, dezvăluie la Eminescu o totalitate de trăiri și trăsături personale, pe un fond afectiv foarte intens, ce se subsumează complexului lui Caron.

Temă esențială a literaturii mari de totdeauna, complexul lui Caron - numit astfel de filosoful francez G. Bachelard, prin analogie cu omonimul luntraș mitologic, care trecea suflutele celor morți peste apele Aheronului - își păstrează în lirica eminesciană semnificația mitică de croazieră funebră pe suprafața acvatică. În viziunea lui Eminescu, apele lacului, mării și ale oceanului oferă ființei umane un spațiu securizant, cîmpul acvatic este investit cu o funcție protectoare. Brațele fluide ale morții se strîng în jurul omului cu ocrotitoare delicatețe maternă, suprafața ondulatorie a mării amintește leagănul copilăriei, fntfiul somn și, poate, fntfiul vis, vîrsta inocentă, vegheată de privirile înduioșate ale mamei. Poetul asimilează stingerea fizică a ființei cu o întoarcere spre vîrsta copilăriei, aspirație profundă, care nu e numai a lui, ci izvorăște din adîncurile inconștientului colectiv.

7. Perpessicius considera că poezia *Lacul* reprezintă „cazul, frecvent la Eminescu, al improvizățiilor prin asociație și spontan elaborate”. Studiată însă din perspectiva unei critici a profunzimilor, poema dezvăluie, sub aparenta ei „improvizată”, adîncimea gîndirii eminesciene.

România literară

La dispoziția dumneavoastră

Opinii:

Nevoia de aristocrație

DL. PROFESOR *Vasile Nistor*, Râmnicu Vâlcea, ne-a trimis o notă cu titlul de mai sus, în care dezvoltă ideea prezenței necesare în școală a unei elite profesionale. O asemenea elită există în învățămîntul preuniversitar: foarte buni pedagogi, mulți profesori de liceu au mai multe lucrări publicate decît numeroși universitari cu îndelungate studii de serviciu. Meritul dlui Nistor este de a nominaliza această categorie intelectuală și de a sublinia „că orice reformă autentică a învățămîntului trebuie să înceapă cu formarea și pregătirea celor îndrituiți s-o realizeze”.

Școlile au nevoie de aristocrație ai culturii (M. Eminescu amintea despre trei feluri de aristocrație: de familie, financiară și culturală), mai ales după ce ani și ani idealul regimului comunist nu a fost „înflorirea personalității umane” - cum se susținea în mod demagogic, ci promovarea omului mediocru, a omului supus, fără păreri, gata oricînd să se muleze pe „imperativele” disciplinei oficiale, supunerea fiind totdeauna bine apreciată. Dacă s-a promovat vreun ideal, acesta a fost idealul mediocrității, elitele au fost respinse, culpabilizate chiar. Fără elite, s-au impus semidoctii, impostorii, amatorii, infatuați și dăunători. (Desigur, accesul la elite e dificil pentru media receptorilor, dar nici elitele nu pot rămîne în aerul rarefiat al înălțimilor).

Să nu uităm că, pe de altă parte, în așa-zisul egalitarism comunist se practica o ierarhie de tip asiatic, conform căreia nimic nu se făcea fără aprobare. Aristocrația (politică) de ieri era (este?), în fond, nomenclatura domnitoare.

Așadar, profesorii trebuie să-și propună să devină aristocrați ai culturii, devenind în primul rînd, superiori față de ei înșiși, pentru a fi superiori față de alții. Această tendință stă la baza creării valorilor. Nietzsche sublinia că orice formă de măreție izvorăște, inițial, dintr-o nemulțumire: „Trebuie să ai un haos în tine pentru a naște o stea strălucitoare”. E vorba de o tendință de a ... nu fi egali! Excelența umană este posibilă doar într-o societate aristocrată.

În sfîrșit, aș aminti, nu în ultimul rînd, despre pilda talanților din *Noul Testament*: „... că tot celui ce are i se va mai da și-i va prisosi, iar celui ce n-are și ceea ce i se pare că are i se va lua”. La génie de Dieu c'est la différence!

Pagină realizată de profesor Ion Bălu

Analize stilistice:

Caragiale

ÎN OPERA marilor scriitori întîlnim valori stilistice în cele mai, aparent, anodine fraze. Să ne oprim la enunțul următor:

„ - Nu, domnule! destul cu inițiativa privată, care i-am văzut cît de triste consecințe! Nu!” (*Inițiativă*).

Fraza face parte din schița lui Caragiale *Inițiativă*, și reliefează o atitudine individualizată, referitoare la procesul de privatizare.

La nivel fonologic, observăm selectarea cuvintelor ce conțin consoane ocluse și semiocluse: *d, t, ț, p*; prezența lor determină rostirea sacadată a enunțului, pronunțarea fiind însoțită de zgomote produse în diferite puncte ale emisiei sonore. Toată structura fonematică reliefează o impulsivitate și o iritabilitate abia reținute, evidențiate la nivel lexical de adverbele cu sens imperativ: „nu” și „destul”.

Vocativul „domnule” marchează inserția personajului în conversație, intervenție precipitată, nerăbdătoare. Superlativul afectiv „cît de triste”, construit cu locuțiune

adverbială, sugerează o trăire interioară puternică, individul suferă din cauza privatizării. La nivel sintactic, sintagma amintită și subordonata „care i-am văzut” aduc o deviere de la una din trăsăturile generale ale stilului, corectitudinea, dezvăluind lipsa de cultură a vorbitorului. Enunțul este închis între două adverbe de negație, cu sens imperativ.

Structura fonică, morfologică și sintactică a textului subliniază obstinația personajului. El are o altă idee despre privatizare și se străduiește să și-o impună autoritar. În concluzie, prozatorul ne înfățișează un individ impulsiv, cu o gîndire inflexibilă, ce se exprimă zgomotos și agramat. Lipsa de claritate a ideilor și incorecta lor formulare orală ne avertizează că intervenția lui în discuție este irelevantă, dar accentuează, suplimentar, perenitatea și actualitatea personajelor lui Caragiale.

Revista revistelor

Bigamul Popescu

● Pentru o dată, Octavian Andronic (*LIBERTATEA* nr. 942) pare să aibă dreptate: „Ascultându-i pe cei care, pe stradă, își dădeau cu părerea, m-am întrebat și eu dacă cea mai potrivită măsură (în cazul uciderii șoferului de taxi Florin Iorga, n.n.), n-ar fi fost, totuși, destituirea ministrului sănătății? Ne întrebăm și noi dacă „cea mai potrivită măsură n-ar fi fost totuși” ca acest ministru, contestat de atîta lume și chiar de bunul simț elementar - să nu fi fost deloc numit. Asta fără nici o legătură cu cazul Iorga, și în directă legătură cu cazul mai larg al celor compromiși în vechiul regim și care se află acum într-o ofensivă plină de elan. ● În *ADEVĂRUL* (nr. 317), Cristian Tudor Popescu, sub titlul *Decesul sportului și amurgul cronicarului* scrie: „Vă anunț decesul sportului românesc... Cum puteți, mult stimat și iubite Cristian Popescu, (...) să debitați o asemenea monumentală gogomănie? Nu e prima, nici ultima gogomănie debitată, din păcate, de apreciatul nostru comentator sportiv. Despre hazul forțat ce să mai vrobim... De unde se vede că, uneori, prea multă libertate strică. Unde e autocenzura de altădată? ● În sfârșit, avem și noi bigamii noștri. Bigamul descoperit recent nu aparține, însă, *Evenimentului zilei*, cum ne-am fi așteptat, ci *ROMÂNIEI LIBERE* (nr. 872): „Domnul Gheorghe Popescu (...) s-a căsătorit legal cu Florentina Soare la data de 11 iunie 1972, în orașul Curtea de Argeș”. Fără să fi divorțat vreodată, dl. Popescu s-a recăsătorit legal cu doamna Mihaela Răcoare, tot la Curtea de Argeș. „De doi ani acest domn este căsătorit legal cu două femei”. Iată că se poate! Singurul inconvenient este că avem de-a face cu o infracțiune. Dar nu una dintre cele mai grave, de vreme ce, aflăm, cazul a fost sesizat Procuraturii locale de peste un an, dar nimic nu se mișcă. „Bigamul Popescu lucrează la S.C. Vidraru cu sediul în centrul Piteștiului”. Trai neneacă! ● În același număr de ziar, sîntem sfătuiți ce avem de făcut dacă vrem să plecăm la vînătoare de fazani. Printre diverse examene, adevăruri, fișe medicale, cel mai important lucru pe care îl avem de făcut este să ne cumpărăm o armă: cea mai ieftină costă 200 de mii de lei. Dai un ban, dar îți faci treaba! ● Aflăm din *TINERETUL LIBER* (nr. 867), dintr-o corespondență de la Hamburg, sub titlul „Publicitate implicită pentru România: Un vampir cu față umană”, că scenaristul filmului lui Coppola, despre Dracula, a mutat accentul de pe oroare pe eroticism „convins fiind că Dracula cel puternic și feroce este visul de taină al fiecărei femei”. De fapt, ideea unui Dracula amoretat i-a sugerat-o scenaristului o femeie, o contemporană a noastră, din New York, care i-a declarat că „ar petrece cu mult mai mare plăcere o noapte cu Dracula în același pat decît cu soțul ei tot restul vieții...”. Să fie o variantă a bovarismului - draculismul? În altă ordine de idei, așteptăm proiecția la București a acestui film, să vedem dacă el va declanșa sau nu un scandal național. Deocamdată, s-au auzit doar unele proteste dispartate. „La ce bun toată băgoșenia asta ofensată?” e de părere autorul articolului. „Publicitatea implicită ce o face României

acest film, depășește, prin efectele ei, toate operele de înaltă valoare teoretică și practică ale soților Ceaușescu, toate mineriadele președintelui Iliescu și toate filmele despre copiii handicapați, dacă am ști s-o folosim”. Dar cum noi tot nu știm s-o folosim, degeaba... ● Semnalăm apariția revistei *RAMPA și ECRANUL* (director editor George Genoiu) într-o nouă formulă grafică, expresivă, curată, cu un sumar variat, inteligent pus în pagină. Interesant este că *Rampa și ecranul* se îmbină, în spațiul aceleiași reviste, cu o „revistă pentru afaceri”, *Interconect*, o antologie de reclame din toată țara; 8 pagini arte, 8 pagini afaceri, o încercare de împăcare, în condițiile economiei de piață, a utilului cu plăcutul. Pour vu que ça dure... ● Din *EVENIMENTUL CU PAPAGALI*, periodic liliput de pamflet și informație (nr. 2) aflăm, sub titlul „Senzational”, că dl. Petre Sălcudeanu dispune de documente compromițătoare la adresa dlui Sergiu Nicolaescu, pe care deocamdată nu le dă publicității, fiind de părere că „nu e bine ca într-o funcție administrativă să începi cu scandal”. Așteptăm să treacă odată și începutul ăsta, să vedem și noi documentele, cu toate că, oricît de compromițătoare ar fi, pe Sergiu Nicolaescu nu l-ar putea mișca, în nici un fel. Apoi, îl știm compromis de mult, și nu vedem nimic senzational în asta. ● În *EXPRES MAGAZIN* (24 feb.) Mircea Albușescu povestește cu sfătoșenie cum a refuzat el să recite versuri patriotice la televiziune! Toate bune și frumoase, doar că acțiunea eroică a dlui Albușescu a avut loc, aflăm, într-o zi a lui... decembrie 1989! Probabil dl. Albușescu a avut atunci o zi mai proastă.



Supradoza

● *ACTIUNEA*, „săptămînal împotriva decepției și apatiei”, director Constantin Sorescu, e o publicație a F.S.N.-ului. Să fie vreo legătură între farmecul masculin al dlui Petre Roman și abundența de nume feminine din paginile revistei? N-avem, doamne ferește, nimic împotriva afirmării femeilor în ziaristică, dar, în acest caz particular, paginile revistei sînt impregnate atît de ostentativ cu parfum de trandafir

încît decepționatul ori apaticul cititor reacționează la supradoză invers decît a scontat „logica de femeie” (cum se intitulează o rubrică). Să nu știe domnișoarele și doamnele de la *Acțiunea* că parfumurile subtile și insinuante sînt mai eficiente chiar și în „lupta împotriva reacțiunii?”. Iată, de exemplu, în nr. 7, ancheta „Ce așteptați să vă aducă mărțișorul și primăvara?” (în trecut fie spus, nu prea mai crede nimeni în asemenea comode acte publicistice, aduse din condei și „din Cișmeșu”). După ce o actriță, o sudoriță, un student, un miner, un pensionar etc. etc. declară că așteaptă primăvara „ca pe o forță dătătoare de viață” și „cu speranța că o să se schimbe ceva cu adevărat în țara asta”, sînt lăsați „pour la bonne bouche”, sub titlul „Îl aștept pe Petre Roman la locul lui”, trei intelectuali care spun că „adevărată primăvară ar fi pentru mine să-l văd din nou pe Petre Roman la conducere”, el fiind „singurul democrat în gândire”. Ba chiar un avocat din Timișoara se exprimă elegant astfel: „De ce oare nu face ceva mai hotărît? De ce nu-i dă în gît pe ăștia din clica de la putere? El trebuie să știe ceva. Aștept ca Petre Roman să rostească adevărul”. ● Împotriva decepției și apatiei, redacția preponderent feminină din str. Modrogan nr.1 ne dă și sfaturi de bună cuviință, foarte actuale: „Reverența trebuie făcută cu multă grațiozitate (sic) și mlădiere, putem zice: cu artă. (...) Mîna dreaptă o întinzi. Dacă n-o ai liberă, treci iute în stînga obiectele pe care le ții. Dacă nu poți s-o ai liberă, întinde mîna stîngă, scuzîndu-te. (...) O domnișoară nu întinde mîna unui tînăr decît cînd îl cunoaște bine. Dacă, întîmplător, un tînăr rău crescut îi va fi întins cel dintîi mîna, ea nu-i va refuza-o pe a ei, căci insulta ar fi prea gravă, dar va evita în viitor să se afle în intimitatea lui”. Multe neplăceri ar putea evita din partea tinerilor rău crescuți domnișoarele perioadei de tranziție, dacă ar ține cont de aceste sfaturi trandafirii! ● *VIP*, săptămînal monden al societății *Cuvîntul*, director George Stanca, încalcă deliberat buna cuviință, nu însă cît „Academia Cațavencu”, scrisă de tineri de tot rău crescuți, dar cu un haz nebun, ceea ce le cam lipsește mondenilor, deși se străduiesc în sensul ăsta. Cît de monden e să titrezi enorm pe prima pagină (în nr. 7) „Irina Loghin este bolnavă de leucemie”, alături de „Președintele Ion Iliescu și-a castrat pisica” și „În filme, Irina Movilă a fost violată de zeci de ori?”. Și senzationalul care vinde revistele are totuși limitele lui, iar a exploata în felul acesta nenorocirea unui om ține chiar de indecentă. Din paginile acestui număr am reținut cele două materiale ale Iaromirei Popovici - unul despre Jana Gheorghiu, celălalt despre senatorul Dumitrașcu - cu un stil sec, sacadat, de un remarcabil efect literar.

Carnete P.R.M. la negru

● „Tînărul multimilionar băimărean Sorin Pop se află în greva foamei, întrucît nu i s-a permis să participe la licitația pentru adjudecarea restaurantelor de lux: *Select, Uranus, Lotus*. Patronul firmei *Șoricelul* și al cîtorva cai de rasă acuză S.C. Gastronom, organizatorul licitației de «mașina-

țiuni ilegale» aflăm din nr. 219 al ziarului *AZI*. Se poate și așa ceva. ● „Nu am crezut, recunosc, că Ion Cristoiu poate să decadă într-atît încît să publice măgăriile unui milog, înapoiat la minte, pervers și jigodie, ce-și zice «poet» și-l cheamă Dumitru Dumitrică. Radu Theodoru, vrem, nu vrem, este o personalitate a literaturii române. Atunci cînd *Evenimentul zilei* a prezentat atacurile lui Theodoru la adresa lui Vadim Tudor, l-am condamnat doar pe fostul nostru coleg. Cînd Ion Hristu, «un vai de capul lui», ajuns totuși deputat datorită mentorului de la Grădiștea, a debitat cîteva prostii în același cotidian, l-am condamnat pe el. Mai apoi «interviul» lui Nicolae Dide apărut în *Evenimentul zilei* a dezonorat publicația - evident dacă așa ceva se mai putea întîmpla. În ultimele zile însă, prin «destăinuirile» lui Dumitrică, Cristoiu s-a făcut de rîs și ne-a demonstrat pur și simplu că e prost» (...) „Practic serialul lui Dumitrică este un șir de insulte și injurii de natură să-l descalifice nu pe autorul lor, care nu e om, ci javră turbată”, scrie oarecine în *ROMÂNIA MARE*, nr. 138. Limbajul suburban al publicației nu e o noutate, deci nu-l mai comentăm. Dar „milogul”, „înapoiatul la minte”, „perversul și jigodia”, „javra turbată” a fost, vrea, nu vrea, autorul indignatelor rînduri, redactor la *România Mare*, iar pe atunci nici unul dintre colegii săi de redacție nu și-a manifestat revolta că e silit să se adune cu Dumitru Dumitrică. Așa că pînă să se descalifice *Evenimentul zilei* publicîndu-i amintirile despre C.V.T., se fac de rîs - dacă așa ceva se mai poate întîmpla - cei care îl atacă acum, foștii săi companioni de la *România Mare*. Și cînd te gîndești că jigodia se ia... ● „Dl Hristu Ion a primit de la Partidul România Mare suma de 26.000 de lei, în carnete și



insigne, pe care nu a înregistrat-o în gestiunea organizației și, deci, și-a însușit-o” afirmă C.V.T. cu ocazia cererii sale de a-i fi ridicată imunitatea parlamentară „infractorului Hristu Ion”, cerere adresată Camerei Deputaților. Dacă infractorul a primit suma, în carnete și insigne, nu prea mai avea ce sumă să-și însușească. Și să se vîndă, la negru, carnete de partid ale P.R.M.-ului, încă n-am auzit.

Cronicar