

GALA DE
LECTURĂ

România literară

45



editată cu sprijinul
Fundației ANONIMUL



și cu sprijinul
Fundației INSTITUTUL
PENTRU LIBERĂ INIȚIATIVĂ

Apare sub egida Uniunii Scriitorilor din România 14 noiembrie 2008 (Anul XLI). 32 pagini. 3 lei

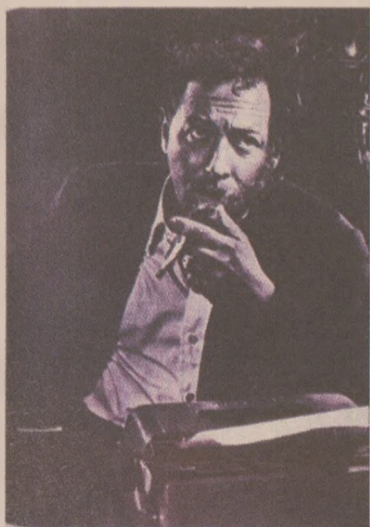
D E S P R E
B O L I L E
F I L O S O F I L O R

un eseu despre

CIORAN

de MARTA PETREU

pp. 16-17



avanpremieră editorială

MEMORII

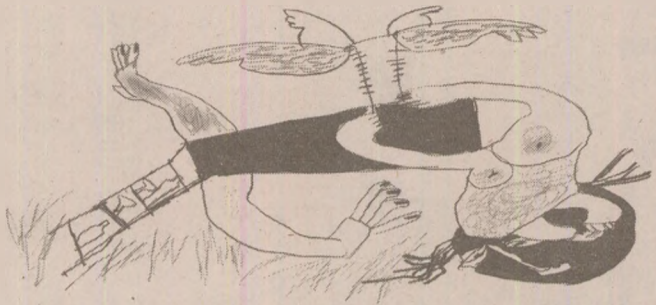
tennessee

WILLIAMS

prezentare și traducere

de **Antoaneta RALIAN**

pp. 26-27



s u m a r



Canonul estetic: listă, curent, generație?... de Marian Victor Buciu – p. 3

Un impresionist lucid de Dana Pîrvan-Jenaru – p. 4

CRONICA OPTIMISTEI de Ioana Pârvulescu – p. 5
Lauda somnului



CRONICA IDEILOR de Sorin Lavric – p. 6
Acvariul cu mentalități

CRONICA LITERARĂ de Cosmin Ciotloș – p. 7
Multe flori sunt, dar puține...

Poeme de Alexandru Dohi – p. 8

SCRISOARE DIN PARIS de Lucian Raicu – p. 9
Umbre credincioase

CERȘETORUL DE CAFEA de Emil Brumaru – p. 9



REAȚII IMEDIATE de Alex Ștefănescu – p. 10
Un big-bang al poeziei

CARTEA ROMÂNEASCĂ de Daniel Cristea-Enache – p. 11
Nu mai suntem tineri

SEMN DE CARTE de Gheorghe Grigurcu – p. 12
Un postsymbolism

Cosmosul suav de Ion Pop – p. 13

LECTURI LA ZI de Tudorel Urian – p. 14
Manual de supraviețuire



PREPELEAC de Constantin Țoiu – p. 15

PĂCATELE LIMBII de Rodica Zafiu – p. 15

Despre bolile filosofilor. Cioran
de Marta Petreu – pp. 16-17

Condamnări de Marius Tupan – pp. 18-19

Vocația iubirii de Simona-Grazia Dima – p. 19

Lacătul și chela de Doina Ruști – p. 21



Când literele încep să cânte de Liviu Dănceanu – p. 22

Sub pecetea efemerului de Liana Tugearu – p. 23

CRONICA FILMULUI de Angelo Mitchievici – p. 24
Idioții

CRONICA PLASTICĂ de Pavel Șușară – p. 25
De la ideologia artei, la constructivismul social

AVANPREMIERĂ EDITORIALĂ
Tennessee Williams - Memorii
Prezentare și traducere de Antoaneta Ralian – pp. 26-27

Apa și focul. Ruta lui Paul Celan de S. Damian – pp. 28-29

MERIDIANE – p. 29

POEMUL ȘI SCRISOAREA de Constanța Buzea – p. 30

PRIN ANTICARIATE de Simona Vasilache – p. 30
Poezii în fond

LA MICROSCOP de Cristian Teodorescu – p. 31

DIN CARTEA CU FLEACURI de Livius Ciocârlie – p. 31
Enorm de cald



Ochiul magic – p. 32

România literară®

Director: **NICOLAE MANOLESCU**

Redacția:

GABRIEL DIMISIANU – director-adjunct

ALEX. ȘTEFĂNESCU – redactor-șef

OANA MATEI – secretar general de redacție

ADRIANA BITTEL, CONSTANȚA BUZEA,

MARINA CONSTANTINESCU, IOANA PÂRVULESCU –
redactori

Corectură:

CONSTANȚA BUZEA (pag. 8, 15, 21, 26, 27, 28, 29, 30),

SIMONA GALAȚCHI (pag. 5, 9, 11, 14, 20, 25, 31, 32),

ECATERINA IONESCU (pag. 4, 10, 13, 16, 17, 22, 23, 24),

NINA PRUTEANU (pag. 1, 2, 3, 6, 7, 12, 18, 19).

Grafica: **MIHAELA ȘCHIOPU**

Fotoreporter: **ION CUCU**

Tema numărului: *Înfrigurare*

Tehnoredactare computerizată:

IONELA STANCIU, OANA MATEI, VALENTINA VLĂDAN

Introducere texte: **GEORGETA GHEORGHIU**

Correspondenți din străinătate: **RODICA BINDER**

(Germania), **GABRIELA MELINESCU** (Suedia), **LIBUŠE**

VALENTOVÁ (Cehia)

Fundația **România literară**, Calea Victoriei 133, sector
1, cod 010071, București.

Director administrativ: **VALENTINA VLĂDAN**

Secretariat: **SOFIA VLĂDAN, GHEORGHE VLĂDAN**

Cont în lei: BRD-GSG Agenția Șincal,

RO91BRDE441SV59488894410. Cont în valută: BRD-GSG

Agenția Șincal RO87BRDE441SV59488974410 (USD),

RO37BRDE441SV59489004410 (EUR)

e-mail: romania_literara@yahoo.com;

revistaromanialiterara@gmail.com; <http://www.romlit.ro>;

tel.: 021. 212.79.86; fax: 021.212.79.81

Imprimat la **FED PRINT**

Conform prevederilor Statutului, Uniunea Scriitorilor din
România nu este responsabilă pentru politica editorială a
publicației și nici pentru conținutul materialelor publicate.

România literară este membră a Asociației
Revistelor, Imprimeriilor și Editurilor Literare (A.R.I.E.L.), aso-
ciație cu statut juridic, recunoscută de către Ministerul
Culturii și Cultelor.

ISSN 1220-6318

u o parafrază nietzscheană: ce nu ucide arta o întărește. Criteriul estetic, chiar abandonat de o critică nesigură, se păstrează singur.

Canonul estetic: listă, curent, generație?...

ÎN DISCUȚIA despre canon din *Simptomele actualității literare* (Biblioteca revistei „Familia”, Oradea, 2007), Ion Simuț nu urmează conceptul H. Bloom. Nu despre canon, dar despre canoane este vorba aici. Canonul lui Bloom era estetic și istoric, ireductibil la epocile sau curentele însumate. I. Simuț recunoaște un *canon-curent* neomodernist și altul postmodernist. Știe că în ultimul caz termenul canon ajunge impropriu, dar bătălia canonică la noi a fost acerbă mai ales dinspre frontul doar presupus anticanon. El constată absurditatea războiului dintre „canoane” și firescul coexistenței pașnice, care este, cum știm, iluzoriu în disputa creației de valori, îndeosebi a celor artistice. Altfel canonul modernist și „canonul” postmodernist ar mai fi ele în aceeași accepție doi „poli tari” (60)? Ion Simuț nu rămâne ca H. Bloom la canonul occidental și estetic, altfel spus la canonul critic (în)ținut și nu necritic lărgit. Criticul transilvan se lasă atras de pretextul esteticului slăbit de (contra)culturalitatea de tip și timp nou, globalist. Orice epocă amenință și salvează arta. Cu o parafrază nietzscheană: ce nu ucide arta o întărește. Criteriul estetic, chiar abandonat de o critică nesigură, se păstrează singur. Canonul estetic integrează periodicele rupturi – ele sunt prioritar meta-estetice – dintre epocile literare.

Criticul literar Ion Simuț ridică îndeosebi vocea selectând operele estetice derobate ideologicului comunist, semnate de Breban, Buzura, Balăiță, Bănulescu, Dimov, N. Stănescu, Sorescu, critica lui Manolescu. *Istoricul literar* ar fi mai rezervat, deci și mai critic decât criticul, cu lărgirea selecției, ca reacție la restrângerile cerute de alții. Lărgirea, de altfel, nu corespunde în mod real cu principiul eliminării și includerii critice în *canonul-listă*. Dar nici aici nu există o opțiune: una sau două liste? Canonul estetic nu poate fi decât unitar. *Canonul-curent* îi permite lui Ion Simuț să urmeze ideea de alternativă, pertinentă, numai dacă alternativa nu s-ar arăta exclusivistă. Iar dacă la el alternativa nu devine, ca la I. B. Lefter, exclusivistă, ea nu apare, mi se pare, nici decis, să spun așa, inclusivă (în sensul lui Bloom, mă simt dator să repet).

Pe lista neomodernistă de așteptare, criticul îi așează pe Doinaș, Caraion, I. D. Sîrbu, E. Botta, A. Vona, S. Titel, M. Eliade, V. Horia, Adrian Popescu, E. Uricaru, M. Dinescu, E. Brumar, Gabriela Adameșteanu. Pe lista postmodernistă, pe Țepeneag, M. H. Simionescu, Dimov, M. Ivănescu, Stănescu și Sorescu, considerați cu o anumită incertitudine, preponderent neomoderni, rămân ocupanții primei liste.

Postmodernismul, gata a fi abandonat de critic, oricum nu la fel de seducător ca neomodernismul (și iată cum se trasează, firesc, un singur canon, cel actual), nu a ajuns în conștiința publică. Istoricul literar, larg selectiv, devine acum conservator: postmodernismul este „în curs”; chit că unii nu-l văd ori le pare distrofic, iar alții îl descopăr deja senilizat; alături, firește, de cei care îl percep eroic, victorios, pustiitor. Dacă nu se lepădă, ca alții, de postmodernism, Ion Simuț îl acceptă și-l urmează ezitant. E gata uneori să-l alunge ca pe o adevărată *pacoste*; termenul lui Lefter ia o destinație diferită, chiar contrară. „Postmodernismul omogenizează și amalgamează stilurile.” (336) Temerea nu rămâne singulară. Gustul îi impune criticului rezerve. E sceptic cu listarea în top a lui Geo Dumitrescu, Gellu Naum, M. Ivănescu, I. D. Sîrbu. Crede că N. Stănescu, M. Sorescu, Ana Blandiana nu pot fi înlocuiți cu M. Ursachi, C. Abăluță, Ileana Mălăncioiu, Angela Marinescu. Nici M. Preda, N. Breban, D. R. Popescu, Șt. Bănulescu, A. Buzura

cu Radu Petrescu, M. H. Simionescu, C. Olăreanu, M. Ciobanu, L. Ciocârlie. Asta în caz că s-ar unifica presupusele *canoane-curente*. Nu mai zăbovesc asupra unor liste propriu-zise de scriitori. Ele pot fi parcurse la pp. 316-8, 320-330, 371, și mărturisesc despre durabilitatea certitudinilor și omeneasca nesiguranță a criticului și istoricului literar.

Să-l urmărim, mai departe, în raporturile cu unii, nu mulți, dintre confrății autoritari ai momentului actual.

El admiră *Istoria...* („eveniment”) a lui Alex. Ștefănescu, recunoscând că ignoră nonconformist generațiile, genurile, școlile sau grupările, postmodernismul, ideile, sistemele, teoriile, ideologiile, rămânând cu un gust (evident, discutabil) și multe aproximații, talent și inventivitate epică. Voința sau chiar „dragostea” de valori (Stănescu, Sorescu, Buzura, Dimov, Breban, R. Petrescu, E. Botta, Bogza, Preda, Doinaș) îl convinge pentru că istoricul literar nu revizuiește, dar „consacră”. Canonul actual, prin refuzul postmodernismului, așa spune că este numai (neo)modernist, aproape ca între cele două războaie mondiale. I. Simuț constată doar „centralitatea modernistă a canonului postbelic” (85). Cu altă ocazie, el susține o cauză esențial diferită, convins, totuși, că centralitatea canonului neomodernist „a devenit un anacronism” (178).

Mai tranșant devine cu Eugen Negrici, la care îl stupefiază faptul că respinge postmodernismul ca fiind venit prea devreme în literatura română. O literatură, pe deasupra, și întârziată. Aș deplasa accentul de pe timp, pe performanța recunoscută universal, în acest fel ajungând mai sigur la cauzele care generează efectele și afectează literatura, oriunde în lume.

Așezat în proximitatea (mai degrabă conjuncturală și conjecturală, cred eu) a lui A. Marino, doar pentru aplecarea spre critica ideilor literare ori militantismul liberal-occidental, I. B. Lefter este acreditat pentru că aduce o perspectivă postmodernă asupra modernismului românesc, dar discreditat pentru că nu se decide între teorie și istorie literară.

Ion Simuț ia foarte în serios ideea de „mare miză” a prozei, susținută de prozatorul Mihai Sin într-o teză de doctorat cu scop preponderent didactic, dar și literar, *pro domo*. Marea miză este un mai vechi pariu al prozei, derulat și la noi, prin câțiva autori epici semnificativi. Ea este de natură tematică și ar consta în re conectarea la problematica filosofiei naționale, etnice, sub modelarea lui Dostoievski și Tolstoi. Fără relevanță estetică și formală, demersul, aparent o scoatere din impas, apare condus cu „argumente politice, sociologice și ideologice” (256), nu și estetice, fapt care nu-l mișcă deloc pe criticul conregional.

În același spirit zonal, probabil, Simuț subliniază că opera suportă determinismul moral al autorului. „Nu pot rezona, notează el, la proza lui Eugen Barbu” (260). Așa spune că aceasta este o infirmitate care ar trebui ascunsă. Nu putem dovedi că esteticul poartă urme ale eticului. Ori că îl explică. Faptul că îl implică e cu totul altceva. Iar noi, se-nțelege, nu suntem neapărat ultimii cititori ai scriitorilor cu care se întâmplă să ajungem contemporani. În această privință, istoricul literar ar trebui să-l atenționeze pe critic.

Este, din punctul meu de vedere, un fapt meritoriu că I. Simuț, spre deosebire de Ștefănescu, Negrici, Lefter, e atent cu datele estetice și istorice ale operei originale a lui D. Țepeneag. Și este cu atât mai remarcabil, cu cât Simuț rămâne reticent cu (neo)avangarda și experimentalismul. Înțelegerea lui Țepeneag să aibă drept explicație faptul că nu este prea critic, ci mai comprehensiv, tolerant, cu riscul de a fi și oscilant? Poate fi așa, dar mai poate exista și o altă explicație, pentru că, iată, se arată critic, reticent, cu romanele



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

de după 1990 ale lui Breban. E convins, însă, că memoriile sale explică doar o personalitate, nu și procese obiective (282), apoi se revizuiește și admite că au și importanță pentru istoria literară, fiindu-i chiar o „sursă majoră” (285). Așa mai spune ceva criticului care susține „reabilitatea ficțiunii” actuale. Nu crede că dă apă la moară criticilor care consideră că memorialistica postcomunistă este superioară ficțiunii spunând că „tetralogia memorialistică bate tetralogia epică, scrisă în paralel”?

Previzibil în imprevedibilitățile sale, Ion Simuț găsește mereu la îndemână echilibrul sau măsura lucrurilor. Pare conservator, lent, dar devine de un dinamism neomenesc, de-ar fi să-l imaginăm pesimist, optimist, realist, cum se autocaracterizează, „în orice clipă” (295). Înțelege și apolitismul lui Eugen Simion și civismul sau angajarea politică a altora. Nu-l desparte pe „modernul tulburat” Patapieviți de postmodernul liniștit Lefter. Admite dialogul dintre ortodoxie – atenție: nu ortodoxism – și liberalism.

Dar cum se face că un spirit integrator ca al său devine și exclusivist? De pildă, cu genurile literare: „e acum vremea eseului și a prozei”. Un critic și istoric literar (cum, nici mai mult, dar nici mai puțin, se recunoaște Simuț) n-ar trebui să susțină că este mereu vremea literaturii pur și simplu și să contribuie din răspuneri ca să fie? Simuț face acest lucru precizând că „a murit poezia pentru public, încă nu și pentru critică” (177), dar trebuie luptat să nu moară pentru literatură (180). Avem acum, mai avertizează el, o literatură centrată pe proză, nu pe poezie. Valoric? Ori mai mult statistic? De ce acest hazard profetic în certitudinea virtuală că nu vom mai avea mari poeți? Din nou, imprudență de critic și somn al istoricului literar? Criticul care scrie despre proză și mizează pe acest gen nu crede că sincronismul și diferențierea în cadrul epicii s-au rezolvat. „Avem nevoie de o proză mai umblată, mai deschisă, mai dinamică, așa cum sunt analiștii noștri politici.” (299) Comparația apare surprinzătoare. Politologia, disciplină nouă la noi, rămâne ea însăși într-un stadiu confuz, între mimetism și emulație, chiar mai puțin înscrisă decât proza ficțională în dialogul extra-național.

Nu scapă simptomului generațional (literatura noastră, cum știm că se pretinde, are o puzderie de generații de creație!) și, din nou restrictiv, reduce receptarea, diminuând literatura însăși, și face o *Declarație de dragoste generației '60*. Iese bine, constată el, estetic, etic, politic și, în fapt, această generație face în esență canonul postbelic. Mai critic devine cu propria sa generație. Fapt previzibil: împărțirea, moștenirea, ajunge, nu-i așa?, o afacere de familie. Observatorul prin luneta ori caleidoscopul sociologiei literare știe că în conflict mai puternic sunt generațiile '70 și '80. Constată „insuficienta valorizare a generației '70” (50), dar și faptul că generația războiului este „nedreptățită” (60).

Ion Simuț apără esteticul, dar face și multă sociologie literară. Esteticul, preia un loc comun al zilei, trebuie depășit, pentru ca literatura să capete audiență (374). Aproape orice fel de audiență este luată în seamă. Crede neclintit în valoarea literaturii române. Și chiar în „nobelitatea” ei: pe termen scurt prin Blandiana, pe termen mai lung prin Cărtărescu.

Ion Simuț, care, cum am mai remarcat, se recunoaște doar critic și istoric literar, afirmă că nu știe în ce măsură critica a influențat vreodată literatura. Publicitatea i se pare decisivă. Termenii în care definește critica sunt: iubire, comprehensiune, explicație, iluzie (372). Are un program marcat de reticență. E prea ortodox pentru a ține locul unui program al criticului literar care trebuie să provoace crize periodice și puternice îmbolnăviri, pentru a asigura o sănătate regeneratoare și împlinitoare a domeniului literar. „Nu-mi contrazic decât prietenii sau pe cei care așa vrea să-mi devină prieteni.” (315) De-ar fi și atât, dar din exemplele de mai sus reiese că se apropie mult mai mult decât se desparte de partenerii de dialog literar. De-ar fi și atât, așadar, cât de supus rămâne, fie și prin tăcere, față de neprietenii reali sau virtuali?

Marian Victor BUCIU



comentarii critice

Un impresionist lucid

CA ROMANCIER și dramaturg, dar și prin publicistica sa, Mihail Sebastian a participat direct la mișcarea literară a vremii, angajat în comentariul literaturii contemporane românești și universale. Vasta publicistică semnată de Sebastian permite recompunerea unei estetici autentice, Eugen Lovinescu menționându-l în capitolul închinat criticii noi, alături de Tudor Vianu, Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, G. Calinescu și Vladimir Streinu. Șerban Cioculescu era încredințat că vocația fundamentală a lui Sebastian era aceea de critic, ba mai mult, a văzut în el „unul dintre cei mai înzestrați critici ai generației sale”, care „știa să citească și exprima totdeauna impresii și judecăți foarte personale”.

Actul său critic este unul deschis, suplu, nedidactic, sincronizat cu ritmul literaturii europene, opus criticii dogmatice, preocupate de standarde generale și de legi estetice inflexibile, absolut inoperabile în condițiile schimbărilor petrecute în literatura acelor ani. Prin judecățile sale, Sebastian a refuzat scientismul suficient, simplitatea formulelor, dar a depășit și estetismul, literatura fiind pentru el o expresie a umanului, gândirea și ființa reprezentând o unitate și nu o dualitate ireductibilă, iar scrisul fiind un act de prezență și de participare, nu unul de inteligență discursivă.

Pentru Mihail Sebastian critica este „un act de înțelegere și definire”, echivalent cu „așezarea omului în lumea ce-l înconjoară”. Dar Sebastian știe și ce nu este critica literară: violența verbală. Într-un articol din *Rampa*, 10 ianuarie 1935, Mihail Sebastian pleacă de la constatarea că în critica bucureșteană, lumea ideilor și scara valorilor își găsesc expresia deseori într-un *vocabular de artilerie* concretizat în expresii ca „a distruge”, „a suci gâtul”, „a face praf”, „a da la cap”. Acest tip de intransigență violentă este repudiat de Sebastian: „În literatură, în critică și în cultură, în genere, nu cunosc atitudine mai primară, mai obtuză, mai lipsită de sens decât aceasta. Nu că așa fi pentru o critică blajină, tolerantă, fără asperități sau fără exigențe, dimpotrivă. O gândire critică presupune o expresie netă și directă.

E singurul fel în care ea poate deveni eficientă, poate stimula, poate fi creatoare.

Dar violența intelectuală e cu totul altceva decât violența verbală”.

Cornelia Ștefănescu a remarcat și a sintetizat principalele atribute de critic literar ale lui Mihail Sebastian: „Când comentează scriitorii români sau străini, când își notează impresiile sugerate de lectura cărților abia apărute, intuieste miezul lucrurilor fără prejudecăți, sensibil și emotiv, nelipsind cu toate acestea actul critic de luciditate confruntărilor de valoare și de exactitatea observațiilor care le conferă durabilitatea”. Luciditatea a fost subliniată și de Șerban Cioculescu: „Calitatea principală a lui Mihail Sebastian a fost luciditatea, dublată de expresia rapidă, directă, tăioasă ca o lamă de Toledo. Criticul nu ocolea dificultățile”. Și tot Șerban Cioculescu făcea următoarele aprecieri legate de stilul criticii sale: „Scrisul lui Mihail Sebastian nu evită stilul zis gazetăresc, stil vorbit, cu fața la public, într-o vreme când critica literară se cam îmbăcsea într-un stil pe care Tudor Vianu l-a numit scriptic. Este însă totodată un stil dens, ferm, cu acel curaj al afirmației care-l relevă pe criticul de vocație. Mihail Sebastian nu umbla pe două cărări ca să-și spună opinia cu franchețe despre o carte neizbutită, chiar dacă era semnată

de un scriitor ce se impusese prin opere de valoare”. Și Nicolae Manolescu așază sub semnul oralității critica lui Sebastian: „criticul este spontan și franc, comunicativ până la ușoara familiaritate cu cititorul [...], uzând de lungi introduceri sau paranteze. Stilul cade pe alocuri în oralitate și de aceea formulele critice sunt greu memorabile [...]. Meritul principal al cronicarului literar este justetea în judecată, venită dintr-o comprehensiune de cititor atent și cu gust cultivat”.

Cornelia Ștefănescu mai evidențiază și natura specifică a impresionismului ce răzbate din textele sale: „Mihail Sebastian face figură de critic impresionist care discută opera în cauză fără prejudecăți, cu o înțelegere de ajuns de elastică, ceea ce l-a făcut să nu cadă în erori fundamentale de estimatie. În ipostază de cronicar literar, spre deosebire de alți scriitori care au făcut cronică literară ca amatori, el este unul dintre acei cu judecata cea mai pertinentă, nelăsând impresia complacerii în arbitrar și teribilitate paradoxală, cum se întâmplă cu Eugen Ionescu și nici nu se lasă antrenat de un subiectivism excesiv ca Anton Holban ori Ion Călugăru”.

Statutul echivoc al „impresionismului” îmbrățișat de critici renumiți precum Jules Lemaitre, Taine, Sainte-Beuve, Lanson, Lovinescu sau Calinescu, repudiat de multe ori, exaltat alteori, impune o clarificare a acestui „impresionism de structură obiectivă” al lui Sebastian, aflat în strânsă legătură cu sensibilitatea estetică ce constituie substanța emoțională a criticii literare veritabile. La Mihail Sebastian, sensibilitatea estetică, plăcerea (intelectualizată) a lecturii, gustul, intuiția, impresia nu trebuie înțelese ca *impresionism* minor ce ar ascunde insuficiența teoretică, ori ca diletantism (antiintelectualism) bazat pe un simplu joc asociativ, fără aderență la obiect, ce alunecă în divagație, transformând textele în pretext, ci ca sedimentări de natură estetică, morală și culturală, străbătute de raționalitate, ca un distilat al unor experiențe anterioare, un ghid aprioric pentru interpretările și judecățile sale. Sunt evitate astfel dogmatismul, inhibițiile, prejudecățile și sunt depășite explicațiile cauzale exterioare, schemele și șabloanele proprii oricărui sistem susceptibil de a nu putea ajunge în fortărețele interioare ale unei opere de artă.

Emoție intelectualizată și concept sensibilizat - așa s-ar putea sintetiza metoda sa critică, ceea ce ar putea însemna, pe de o parte, suficientă aderență la obiectul contemplat pentru a-l „gusta” efectiv, iar pe de altă parte, detașarea necesară unui act critic veritabil, ce găsește calea de mijloc între subiectiv și obiectiv (inseparabile în analiza estetică), criticul fiind și pentru Sebastian, cum spunea Croce, un contemplator de expresii și, în același timp, un om care raționează, iar opera o viață deschisă participării, nu un obiect. Alexandru George - observa: „Sebastian nu scrie «cu pasiune» [...], ci «cu suflet», lăsând impresia că de cele mai multe ori dă de la el ceva și autorului de care se ocupă”.

Sebastian percepe actul critic nu doar ca pe o consecință a contactului dintre opera literară și sistemul criticului, ci și a contactului acestora cu sensibilitatea aceluiași critic, intuind dubla natură (chiar duală) a acestui tip de interpret, angajat atât intelectual, cât și afectiv: „sensul unei cărți - ca să devină o experiență vie și valabilă - trebuie să întâlnească sensul deosebit al personalității celui ce o cetește. A critica o operă de artă înseamnă a stabili punctele de intersecție dintre adevărurile tale și adevărurile ei. Singură această confruntare

Pentru Mihail Sebastian critica este „un act de înțelegere și definire”, echivalent cu „așezarea omului în lumea ce-l înconjoară”.



poate fi instructivă, deschizătoare de noi perspective și creatoare de valori”. Altfel spus, opera este filtrată o dată prin super-ego-ul teoretic al criticului, dar și prin *id*-ul său, așa cum le disocia Murray Krieger, pentru care individualitatea, eul criticului literar reprezintă o combinație între *persona* (personalitatea sa publică, vocea reprezentativă pentru sistemul său) și persoană, ceea ce permite practicarea criticii literare ca artă, ca disciplină umanistă, și nu ca știință, asigurându-se deschiderea sistemului și evitarea uniformității la care ar conduce consecvența rigidă. Estetician va prefera operele în care se simte respirația vieții, în lipsa căreia se anulează și esteticul, și moralul.

În viziunea lui Sebastian, un act critic veritabil nu se mulțumește să reflecte elemente preexistente, ci le reconstruiește în mod original, într-un tot organic, ce se întinde de la un „criteriu precințit departe”. Ar fi ceea ce Ingarden și Wolfgang Iser numesc completarea „locurilor nedeterminate”, prin activitatea imaginativ-combinatorică a cititorului. Deci actul critic urmează cu luciditate indicații conținute în text, evitând astfel transformarea operei interpretate într-un episod psihologic individual, dar umplerea golurilor este o activitate amprentată de personalitatea criticului, reacțiile sale trebuind să fie, însă, unele „justificate”, cu alte cuvinte valide.

Tânărul critic crede într-o literatură în care să se simtă vibrația de adâncime a vieții, în care realitatea și tempoul vieții interioare să se cuibărească în pliurile limbajului și în care existența să fie sublimată în semnificație. Această concepție asupra autenticității respiră aerul specific mentalității „trăiriste” a generației, vădind însă o moderație înțeleaptă, ce o desparte de atitudinile radicale, precum cea afișată ostentativ de Eugen Ionescu care considera că viața este anulată de literatură. Ca și Nae Ionescu și Camil Petrescu, Mihail Sebastian e convins că semnificațiile profunde ale concretului nu pot fi surprinse prin logica schematică, osificată, de tip clasic, intuiția fiind cea care ajută luciditatea să ajungă la substanța realității, a concretului autentic.

De aceea, arta va însemna pentru Sebastian, înainte de a fi expresie, idee și substanță. De aceea, lectura și critica nu pot fi decât o armonizare a intelectului cu senzorialul, a lucidității cu lirismul.

Dana PÎRVAN-JENARU

(fragment dintr-un studiu)

Probabil că semnul sigur al unei înrudiri afective protejate de zei este să visezi cu cineva același vis, în aceeași noapte.



Somnus

ÎNTR-UNUL din rarele momente când am deschis televizorul și când a binevoit să funcționeze, am prins câteva secvențe dintr-un documentar despre hipnoză: este înspăimântător să vezi că se poate, și încă destul de ușor, ca un om în plină trezie, condus de voința și de metodele altuia, să cadă în somn și să trăiască lucruri de care nu-și mai amintește apoi. Nu vorbesc simbolic, ci cât se poate de concret. Și totuși, operațiunea, care pare să țină de magie și te plonjează în epoci în care

taumaturgi, vrăjitori și șamani făceau din semenii lor neinițiați ce doreau, se petrece seară de seară, în cel mai natural mod, cu fiecare din noi, numai că hipnotizatorul e dincolo de percepția simțurilor. Grecii îl numeau Hypnos, romanii Somnus, iar românii îi spun, mai puțin solemn, Moș Ene. În arta plastică e adesea prezentat cu aripi, iar alteori bătrân, dormind – ceea ce e illogic, pentru că, dimpotrivă, ar trebui să fie un zeu în plină forță și foarte activ. Posibil însă ca ochii să-i fie închiși, ca la cucuvele, doar ziua, iar seara să i se ridice pleoapele.

Ca întotdeauna mitologia (adică CV-ul lui zeesc) trebuie văzută ca o simplă transmitere de informație asupra lumii, o descriere precisă, fără urmă de exagerare sau invenție. Hypnos e fiul nopții, Nyx, și are o mulțime de înrudiri, de frați, toți fii și fiice ale nopții: tenebrele și himerele, discordia, dar și *Misericordia* (compasiunea), prietenia, bătrânețea, moartea și uitarea, dar și dragostea. Deși sursele antice se mai contrazic asupra gradelor de rudenie – fii sau frați – trei sunt principalii *oneroi* din preajma lui Hypnos: Morpheu, cel care dă formă viselor neînșelătoare și apare în genere sub diverse chipuri umane, Phantasos, responsabil cu fantasmalele, cu aparițiile de tot soiul, și al treilea, cel căruia zeii îi zic Icelus, iar muritorii, care se tem de el, îi zic Phobetor, responsabilul cu visele rele, zeul coșmarului. Întunericul nopții are, la rândul lui, ceva de vrajă, bună sau rea, după norocul fiecăruia: „încântec sau descântec pe lume s-au lăsat”, spune Ion Heliade Rădulescu, calchiind primul cuvânt după *enchantement*. Și tot el vorbește despre „brațele *somnier*”, ceea ce nu reprezintă o licență poetică, ci e o trimitere directă la *Somnia*, adică la vise.



Hypnos, maripat, la capătul - vas grecesc



Ioana Pârvulescu

CRONICA OPTIMISTEI

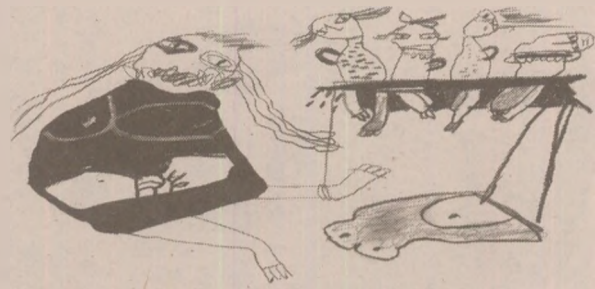
Lauda somnului

ÎNTR-UN somn și vise, între tată și fii, dacă e să-i dăm crezare lui Ovidiu (părerea lui Hesiod e că ar fi vorba de frați), literatura a fost în genere de partea fiilor, adică a viselor, pe care romantismul le-a adus în fața scenei și le-a lăsat să joace toate rolurile. Mai puțin unul: cel științific. Este cu atât mai surprinzător să vezi că un romantic ca Eminescu, un poet care „a visat toate visele”, se arată interesat de vis și în laturile lui științifice. La nici două săptămâni de când a preluat conducerea ziarului *Timpul*, în februarie 1880, Eminescu asistă la Ateneu la conferința lui Maiorescu *Despre visuri* [sic]. În jurnalul său, criticul trece în revistă cele patru conferințe ținute la Ateneu (sala veche), duminică, între 2.30 și 3.30. Cea dintâi *Despre cunoașterea de sine și cunoașterea altora*, a doua despre *Înțelesul cuvintelor*, a treia *Despre visuri*, iar ultima despre *Artele în educațiune*. Conferențiarul e nemulțumit de prestația lui, „toți ceilalți însă încântați”, ecoul din gazete e pozitiv, iar publicul tot mai numeros de la o săptămână la alta. La duminică dedicată viselor, Maiorescu notează: „Alde Negruzzi sunt întâia oară de față. Foarte mulțumiți. Cercul meu îndeobște. (Fiziologie a conștiinței de sine însuși). Sala grozav de ticsită.” Nu mult mai târziu, în lumina acestei preocupări, criticul notează în jurnal, cu laconismul său obișnuit: „În noaptea de marți 10/22 iunie spre miercuri 11/23 iunie vis cu fraga păroasă”.

Conferința la care asistă „din cercul” maiorescian, desigur, și Eminescu, are loc duminică 24 februarie, iar miercuri, 27 februarie, redactorul responsabil al gazetei conservatorilor o rezumă în detaliu. Va fi avut la îndemână notițele conferențiarului? Sau și-a stenografiat ideile principale, cum făceau gazetarii vremii, lipsiți de mijloacele tehnice de azi? Sau, mai simplu, s-a bazat numai pe memorie? Oricum, surprinde dimensiunea relatării, în care numai începutul pare al gazetarului, iar finalul pesimist, al poetului. În *chapeau* se spune că „Publicul cel mai ales, domni și doamne, inteligența capitalei, cât a putut coprinde spațiul neînduplecat al Salei Ateneului, a ascultat alaltăieri admirabilele și instructivele explicări date de T. Maiorescu asupra visurilor”. Apoi se intră direct în subiect, se trece în revistă fiziologia somnului, relația dintre încordare-relaxare în trup, respectiv în gândire, cu metafore și trimiteri menite să simplifice, pentru auditoriu, înțelegerea unui lucru la care meditau, cei mai mulți, pentru prima dată. Iată câteva fragmente din conferință, preluate din *Timpul* (apud Eminescu, *Opere XI, Publicistică 17 februarie - 31 decembrie 1880*, București, Editura Academiei RSR, 1984, pp.46-48):

„Fiziologicește privit, somnul este o amortire a nervelor, celulelor, a creierilor, prin încordare, obosire.”

„...Așa este și cu gândirea, cugetarea: o combustione, o metamorfozare prin oxigen a părții corespunzătoare din creieri. Materia se înlocuiește prin repaos, când cenușa – imagină – se eliminează. De aci se vede analogia între această descompunere și reîmprospătare în creieri, nervi sau mușchi și între focul întreținut cu



literatură

lemn. Tot ce se petrece în creieri, în conștiință, nu sunt decât operațiuni fiziologice”.

„Există chiar o măsură cu care se măsoară somnul, adâncimea lui. Mai greu dormim în prima oară [ora, n.m.] după adormire. Din ce în ce puterile se restituie și somnul devine mai ușor, încât dimineța un mic zgomot ne deșteaptă”.

„Aceasta este conștiința de sine: celula centrală, *substratul* eului personal [s.m]. În vigoarea acestei celule eu am fost, sunt și voi fi același cât timp voi avea conștiința de mine. Așadar de ce visez fără voie? Adecă, ce e visul? Este o întrerupere, o paralizare numai a punctului central în cercul luminos al conștiinței”.

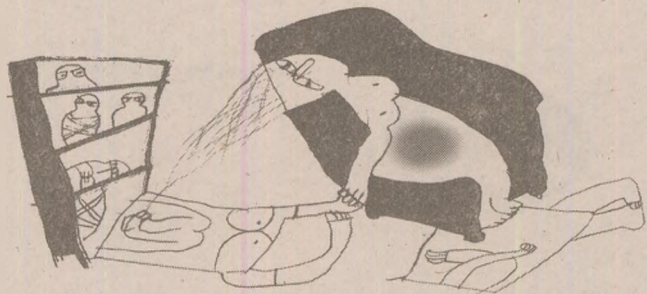
Frazele, într-un limbaj care pare să fi fost ajustat de un corector rigid (sunt cuvinte care nu par să fie nici maioresciene și nici eminesciene) nu trebuie să înșele: este o schițare pe care gazetarul însuși o considera deficitară: „Aceste puncte rău rezumate aici, au fost dezvoltate și explicate de orator cu o elocutiune, bogăție și măiestrie cunoscute de toți”. Multă informație s-a pierdut și, în plus, este trecută în scris un tip de comunicare strict orală, adaptată sălii. Maiorescu este un pionier al domeniului pentru că vorbește despre lucruri care, deși pluteau în aerul timpului, nu erau încă defrișate: Freud nu-și încheiase încă studiile universitare. Sarcina conferențiarului nu era defel ușoară, iar sentimentul de nemulțumire nu era chiar nejustificat.



DATĂ CU somnul intră în lume și în literatură contrariul lui, insomnia. Epopeile antice îi arată pe eroii chinuți de gânduri bântuind printr-o lume întunecată, în care și oameni, și zei se desfată deopotrivă în brațele lui Hypnos. Noptile fără somn sunt populate, în literatură, cu ceilalți copii ai întunericului, himere, amor sau moarte. De la nopțile mateine la „insomniile de echinox” barbiene, fratele anonim al lui Hypnos are și el fantasmă, sau coșmaruri, sau vise. Jurnalele intime nu consemnează numai aventurile lui Morpheu, Phantasos și Phobetor, ci și nopțile albe. La Cioran insomnia ajunge să fie mai îngemănată cu moartea decât este fratele ei, somnul. Nu e de mirare că volumul meu favorit din poezia lui Blaga este *Lauda somnului*, care aproape că ar putea fi folosit ca material ilustrativ pentru arborele genealogic al lui Hypnos. Iar bucățica mea de vers favorită din cel mai cunoscut poem al lui Eminescu este „o urma adânc în vis”. Probabil că semnul sigur al unei înrudiri afective protejate de zei este să visezi cu cineva același vis, în aceeași noapte.



Hypnos și Thanatos



comentarii critice

A

ȘA CUM există bariere genetice între specii sau bariere lingvistice între comunități, tot așa există granițe mentale între oameni. Granițele acestea nu au fermitatea unor frontiere politice și nici soliditatea unor hotare naturale: ele sunt inaparente și, la prima vedere, par cu totul inofensive, dovadă că, intrat de curând într-o comunitate străină, nimeni nu te trage de cot spre

a-ți atragea atenția că, în noua lume în care te miști, trebuie să te porți după anumite norme. Numai că, pe cât de inofensive par, pe atât de constrângătoare se dovedesc de îndată ce încerci să le încalci. E ca și cum, trebuind să iei parte la un joc ale cărui reguli nu le știi, te simți exclus încetul cu încetul din desfășurarea lui. Conștiința că normele cu care fusesse obișnuit își pierde puterea și că, în schimb, și se cere să te adaptezi noilor legi aflate în vigoare, dar niște legi pe care nu le găsești scrise nicăieri și pe care nimeni nu stă să ți le explice. Pe scurt, trebuie să înveți totul din mers, după ce o viață întreagă ai trăit în alt regim psihic.

Cam așa s-ar putea descrie succint diferența de mentalitate dintre popoare, etnii sau populații așezate într-un anumit areal geografic. Diferența aceasta poate fi constatată și descrisă ca atare, dar nu poate fi generalizată sub forma unor tipare specifice. Căci, ca să descrii mentalul unei colectivități, trebuie să pui piciorul acolo, sau, dacă nu poți, măcar să-i citești pe cercetătorii care au apucat s-o facă înaintea ta. Cu alte cuvinte, nu poți transforma studiul mentalităților într-o disciplină teoretică. Ea cere descriere empirică și fapt divers: adică strângerea unor informații care, provenite din bazarul pestriț al populațiilor planetare, pot fi rînduite în caleidoscopul urias al unei cărți de antropologie.

Și chiar asta face Dan Ungureanu în *Zidul de aer*. *Tratat despre mentalități*: străbate continent cu continent și țară cu țară spre a descrie specificul mental al populațiilor indigene: obiceiurile, moravurile și reflexele tradiționale. Cartea nu seamănă defel cu tomurile acelea fade de antropologie care îți descriu cu lux de amănunte niște fleacuri locale, făcînd uz de un munte de informații pentru a vorbi despre nimic: ritualuri moarte, reminiscențe barbare sau excentricități de comportament al nu știu cărui trib din Africa subsahariană. Lucrarea e un fel de ghid turistic ridicat la puterea unei lucrări de specialitate: e scrisă pentru cititorul care poate într-o zi să ajungă el însuși în locurile pe care le descrie autorul, știind de la bun început la ce să se aștepte dacă calcă prin Chile, prin Islanda sau prin Cambodgea, și asta după ce, firește, a trecut prin toate țările Occidentului.

Dincolo de informația etalată în paginile ei, a cărei acuratețe pledează pentru acuritate documentară a lui Dan Ungureanu, cartea atrage atenția prin considerațiile teoretice de la începutul cărții (capitolul „Mentalitățile”) și prin concluziile de la sfârșit ei. E vorba așadar de acele câteva distincții teoretice pe care o disciplină atât de ne-teoretică ca „studiul mentalităților” le poate îngădui. Ce înseamnă în fond termenul acesta atât de banal și de vag: mentalitate? Dacă am defini-o drept „totalitatea reprezentărilor pe care le au indivizii despre societatea în care trăiesc” (p. 11), n-am spune mare lucru. De aceea, să încercăm să surprindem mentalitatea urmărindu-i câteva din trăsăturile constitutive. În felul acesta o vom putea deosebi de acei termeni cu care poate a fi sinonimă.

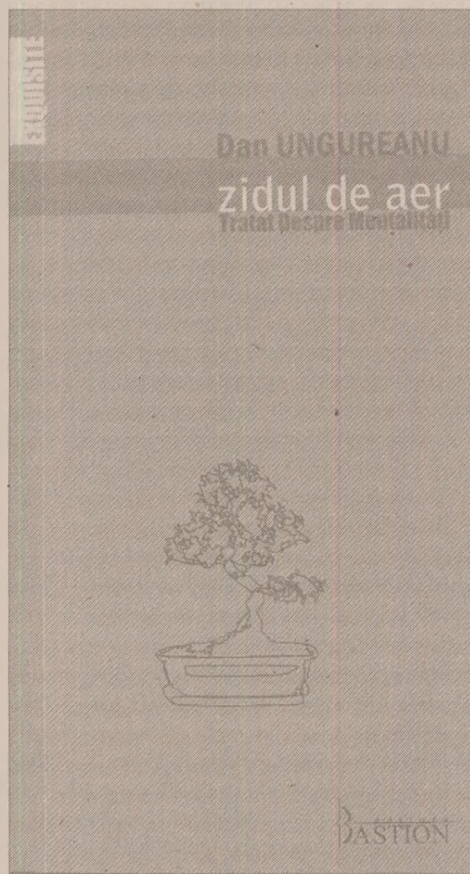
În primul rînd, mentalitatea e o însușire a unui grup de oameni și nu a unei persoane izolate. Ai o mentalitate numai alături de alții, nu de unul singur. Apartenența la grup precedă dobîndirea mentalității. În al doilea rînd, mentalitatea e invizibilă, precum un câmp psihologic pe care nu-l vezi, dar pe care îl simți mereu, prin felul în care reacționează oamenii care sunt prinși în el. Un pește ținut într-un acvariu a cărui apă are o anumită compoziție organoleptică, de cum va fi mutat într-o incintă avînd o altă compoziție a apei, își va schimba vizibil comportamentul. La fel și oamenii: mutați într-o ambianță psihologică căreia i s-au schimbat variabilele, vor acuza schimbări radicale de atitudine. Simptome de inadaptație și chiar



Sorin Lavric

CRONICA IDEILOR

Acvariul cu mentalități



Dan Ungureanu, *Zidul de aer. Tratat despre mentalități*, Ed. Bastion, Timișoara, 2008, 358 pag.

de respingere a anturajului. Ceea ce înseamnă că un mediu este cu atât mai eficient cu cât este mai insesizabil. Tot ce-i ascuns și imperceptibil are un efect mai mare asupra minții oamenilor. În schimb, ceea ce sare în ochi nu ne poate influența în profunzime. Dacă mentalitatea ar putea fi văzută, și-ar pierde forța constrîngătoare.

În al treilea rînd, mentalitatea unei comunități nu e totuna cu ideologia ei. Mentalitatea presupune o răspîndire difuză, vagă și generalizată, în vreme ce ideologiile pot fi schimbate cu ușurință, în vreme ce mentalitățile nu. Din același motiv, ideologiile pot fi exportate și întipărite în mentalul altor colectivități. În schimb, mentalitățile nu pot fi exportate: ele sunt precum plăcile tectonice pe deasupra cărora vin și trec aluviunile ideologiilor la modă. Ceea ce înseamnă că o ideologie nu poate schimba o mentalitate. O poate influența în bine sau în rău, dar nu o poate înlocui. În adîncime, ea rămîne aceeași apă în care comportamentul peștilor e condiționat de compoziția ei. Iar compoziția unei mentalități e alcătuită dintr-o înfinitate de variabile a căror evoluție ideologia nu o poate influența.

În ciuda erudiției pe care o arată, Dan Ungureanu nu lasă impresia că teoria i-ar fi sufocat pofta polemică.

Ce înseamnă asta? Că formele nu pot crea fondul unei națiuni. Cadrul legilor nu poate să modifice cu timpul gîndirea oamenilor. A imita legi nu înseamnă a schimba tipare de comportament. „Popoarele nu sunt mulțimi de pioni statistice, ci sînt organizate în familii, în clanuri, clici, grupuri de interese, interacționează diferit cu legile.” (p. 346) Așadar, aplicarea unei legi dă naștere unor reacții care depind de fondul ierarhic al poporului, și nu de previziunile psihologilor cu privire la efectul pe termen lung al legii în cauză. Așa cum efectul unui medicament depinde de particularitățile genetice ale individului, tot așa efectul unei legi depinde de mentalitatea comunității cu pricina. Concluzie: justiția nu poate disciplina mentalitatea unei comunități.

În al patrulea rînd, mentalitatea unui popor nu se confundă cu obiceiurile lui. „Mentalitățile sunt diferite de moravuri, tradiții și obiceiuri. Moravurile, tradițiile și obiceiurile au în comun cu mentalitatea transmiterea informală, tacită, implicată, de la o generație la alta, și stabilitatea. Mentalitatea însă nu e obiectivabilă ca moravurile, tradițiile și obiceiurile, ci este invizibilă. Nici o comunitate nu poate vorbi de «mentalitatea noastră», ci doar de «obiceiurile noastre». Tradițiile și obiceiurile sunt ritualizabile, pe cînd mentalitatea nu.” (p. 9)

În al cincilea rînd, mentalitatea unei comunități nu e totuna cu prejudecățile întreținute de membrii ei. „Mentalitățile sunt diferite de prejudecăți. Și mentalitatea și prejudecățile sunt seturi de așteptări privitoare la comportamentul și valorile celorlalți, dar prejudecățile sunt un set mai restrîns de așteptări, privitoare numai la membrii altor comunități; mentalitatea este setul de așteptări privitoare la membrii *in-grupului*, grupul căruia individul îi aparține. Unii autori definesc prejudecățile ca «atitudine negativă față de un individ bazată doar pe apartenența sa la un anumit grup.» Există însă și prejudecăți pozitive și prejudecăți indiferente: ungueroaicele sînt focoașe și francezii știu să facă dragoste. Prejudecățile indiferente sunt suma cunoștințelor despre un individ dedusă din apartenența la un grup; se poate spune că prejudecățile, în general, sunt cunoștințele nesistematizate despre mentalitatea altor grupuri.” (p. 10)

În ciuda erudiției pe care o arată, Dan Ungureanu nu lasă impresia că teoria i-ar fi sufocat pofta polemică. Dovadă necruțarea cu care îi judecă pe doi din autorii aflați în vogă: Samuel Huntington și Francis Fukuyama. Primul este un epigon al lui Spengler (iar *The Clash of Civilizations* e o pastişă după *Der Untergang des Abendlandes*), un diletant care scoate naivități americane pe bandă rulantă, pretîndu-se la un *fast-food* de idei și făcînd un talmeș-balmeș din criteriile lingvistice, geografice, politice și religioase. Nici Fukuyama nu scapă de vituperările autorului: un politolog improvizat care întretine ideea utopică că democrația parlamentară se va instala pretutindeni în lume, că așadar modelul politic american e destinat răspîndirii implacabile.

„Politologi improvizati ca Samuel Huntington văd globul zgduuit de ciocnirea între civilizații eterne, reciproc ireconciliabile, sau descriu o extindere triumfală a democrației liberale, ca Francis Fukuyama. Primul pune accentul pe mentalități perene, al doilea pe instituții politice recente, care par a se răspîndi. Nici unul, nici celălalt n-au dreptate. Ariile de mentalități sunt altele decît cele identificate aiurea de Samuel Huntington, iar mentalitățile nu sunt ideologii, nu declanșează și nici nu întretin conflicte, și nici să se răspîndească nu pot, ca ariile de influență politică: mentalitatea britanică nu s-a răspîndit în India, nici cea franceză în Asia de Sud-Est. Francis Fukuyama, dimpotrivă, nu ține cont că instituțiile politice și legile nu apar prin generație spontanee, ci se nasc din mentalități și sunt menținute de acestea: deși par a avea valoare universală, deși par chemate să se extindă, ele nu pot dăinui decît acolo unde mentalitatea e favorabilă. Instituțiile politice și legile sunt o pojghiță subțire, mentalitățile – placa tectonică subiacentă. Legile și instituțiile aderă mai mult sau mai puțin la mentalități, după cum s-au născut spontan din ele sau nu.” (p. 345)

În concluzie, o carte erudită scrisă de un autor căruia nu-i lipsește defel îndrăzneala ideologică. ■

Tonică prin evidența talentului, poezia cuprinsă în *Floarea de menghină* nu se dispensează complet de o anume specie de livresc.

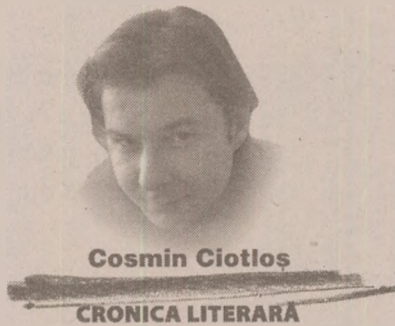
VETLANA Cârstean respectă, de la primul text, regula de aur a poeziei autohtone de succes. Poem transformat, după mai bine de zece ani, în volum, *Floarea de menghină* se alătură, ca sintagmă titulară, unui șir greu de urnit din reflexele mentalului literar românesc. Știm de pildă din școală cum cel dintâi autor de versuri al dinastiei Văcăreștilor rimă cu destulă dezinvoltură în jurul unei indecizii cu implicații botanice cam transparente

alegoric. Sau cum, în urma unor epuizante călătorii în Orient, Bolintineanu scoate la iveală un grupaj de poeme purtând cu ele toată candoarea crudă a strămtorii Bosforului. Cei doi sunt, de bună seamă, departe de a fi singuri. Când, undeva după mijlocul secolului al XIX-lea, Maiorescu supunea recursiv tendința generalizată către asemenea ierbare de imagini unor foarte acide ironii, era deja un pic prea târziu. Apăruseră, pe un mal al Atlanticului, *Florile...* lui Baudelaire, în vreme ce, pe celălalt, Whitman cultiva, în liniște, *Firele sale de iarbă*. Din obiect estetic natural, adică cumva predefinit, ele devin produs final al unei întregi poetici a artefactului. Trec sub tăcere, ca implicit, cazul reprezentat, în deceniul al patrulea al secolului trecut, de teribilul opuscul al lui Arghezi, ca să ajung din nou, după o buclă cam amplă dar strict necesară, la subiectul cronicii mele.

Absolventă meritorie de Litere, într-una din faimoasele promoții imediat postdecembriste, membră de prim plan a cenaclului condus de Mircea Cărtărescu, prezentă (alături de Sorin Gherguț, Răzvan Rădulescu, Cezar-Paul Bădescu, Mihai Ignat și T.O. Bobe) în volumul colectiv *Tablou de familie*, Svetlana Cârstean nu putea trece chiar indiferentă, la data când și-a redactat poemul, pe lângă lista restrânsă, de bun renume, a acestor titluri celebre. Care, chiar dacă nu au influențat-o tranșant în timpul scrierii, trebuie s-o fi ghidat, ulterior, în momentul, nemilos întârziat, al procesării. Tonică prin evidența talentului, poezia cuprinsă în *Floarea de menghină* nu se dispensează complet de o anume specie de livresc. La fel cum nu o fac, de altminteri, nici poemele, încă rezistente, din *Arta Popescu*, din *Ieudul fără ieșire* sau din *Jucăria mortului*, toate pactizând, într-o măsură mai mică sau mai mare, cu un model imaginar de receptare.

Beneficiari ai ramificațiilor destructurate ale libertății de opinie, acești autori ce par să asigure transferul de prestigiu dinspre triumfătorul optzecism către beligerantul milenarism fac apel mai curând la elementul analitic conjunctural decât la fidelă reproducere, nu întotdeauna marcată, a citatului cultural. Intertextului clamat de antecesorii lor, ei îi preferă, într-un limbaj specializat, metatextul. Iar literaturii propriu-zise – notele de subsol. Așa se explică opțiunea pentru priza directă la psihologia cotidianului, care nu aparține, prin viteză, atât genului tactic al poeziei, cât mai degrabă numeroaselor tipuri de comentariu.

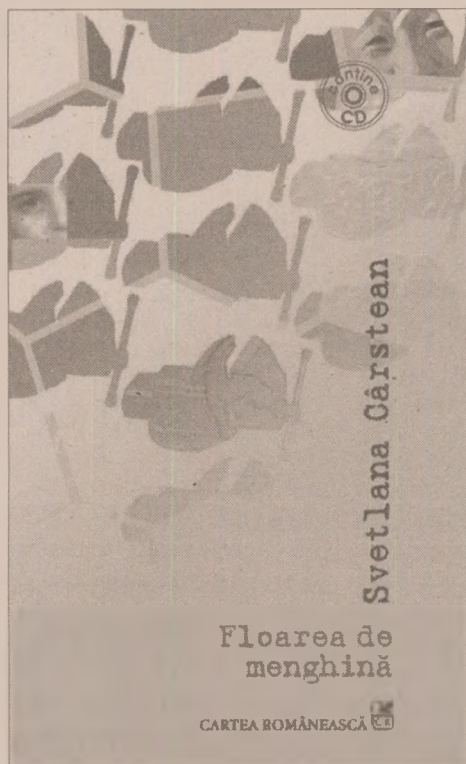
Astăzi, în plin 2008, poezia fermă a Svetlanei Cârstean nimereste, s-ar zice, într-un sol fecund, lângă manifestele neîncetate ale lui Marius Ianuș, lângă deonturile ostentative ale lui Dan Sociu ori lângă eticismul autoflagelant al lui Claudiu Komartin. Cu asemenea concurență incandescentă, schelele metalice din trupul *Florii de menghină* par să se înmoaie succesiv: „Dimineața era de toamnă. Careul ne aduna pe toți în curtea din spate. Tovarășa Popescu, directoarea noastră, făcea inspecția, ca-n fiecare zi. Cele care nu aveau panglica albă pusă frumos, în așa fel încât fruntea să fie liberă, cele care își îmbrăcau picioarele în ciorapi negri, lucioși, bine strânși pe pulpe, băieții cărora le lipseau numerele cusute impecabil pe piept sau pe mânecă. Aceștia erau acuzați, certați, discutați în careul de dimineață, care avea întotdeauna aspectul unui șir lung lipsit de culoare. Numai în cea mai mare tăcere tovarășa Popescu putea să ne observe amănunțit, cu privirea nevăzută, ascunsă după ochelarii cu lentile mari, fumurii. Știam demult însă cum arată ochii ei micșorați de cearcăne adânci care atârnavă ca niște podoabe prețioase și de aceea prea grele. Nu de cearcănele ei ne era



Cosmin Ciotlos

CRONICA LITERARĂ

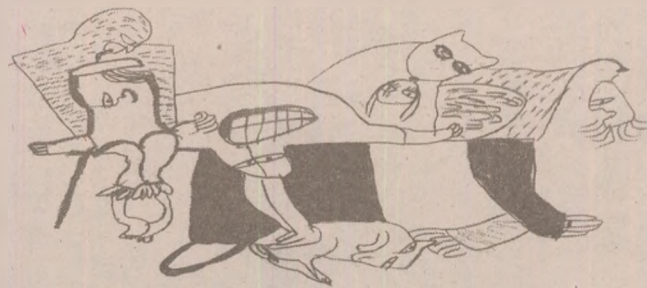
Multe flori sunt, dar puține...



Svetlana Cârstean, *Floarea de menghină*, Prezentări pe ultima copertă de Mircea Cărtărescu și Simona Popescu, Editura Cartea Românească, 2008, 120 pag.

frică, aflaserăm o mulțime de povești despre ele. Ci de lentilele puse ca o pavază amenințătoare. Până nu-i auzeam vocea anunțând, cu aceeași intonație, eroii și condamnații acelei dimineți, nu puteam ști nimic despre soarta noastră.” (*Amintiri*, pag. 33)

Nu altfel stau lucrurile cu cititorii *Florii de menghină*. Cu tonalități, la urma urmelor, egale, independente de limitele prozodice ale poemelor, Svetlana Cârstean expune, pe rând, dimineți proletare, vise infantile, colegi simpatici, tovarăși detestabili, povești teologice primitive, încheieri în trepte, idile gastronomice îndepărtate, promisiuni îngrozite făcute părinților sau emailuri solitare dezactivate. Iată, pentru început, dovada asumării testamentare a fiorilor livrești: „Eu, cel care am inventat cu atâtă bucurie și entuziasm floarea de menghină, lucrând cu spor în atelierul meu, eu, nefericitul inventator, vreau să mărturisesc acum suferința și umilirea mea. Așa cum de la început le-am presimțit. Căci gândul, mintea și sufletul meu nu și mai pot găsi locul decât între petalele ei în nenumărate culori, între aripile ei mai mult zbuciumate decât împlânzite. Din strănsora lor nu mă mai pot desface și mă văd stând între ele ca o altă floare presată, neputincioasă. Pândesc ca un hoț, ca un vinovat fără salvare, clipele ei de odihnă, de bunătațe, ca să mă strezor și să scap pentru totdeauna. Altfel, eu, care



comentarii critice

am sădit-o și am îngrijit-o, am așteptat cu nerăbdare să crească și să dea roade, voi rămâne pe veci prizonier al aripilor ei, ca o sămânță neînsemnată, aruncată în umbra țesuturilor ei delicate.” (*Al doilea sfârșit al Florii de menghină*, pag. 48)

E, fără posibilitate de negociere, unul din cele mai frumoase poeme din carte. Și e așa, într-o măsură, și datorită întregii cărți care-l înconjoară. Căci, după planul – pe cât de detaliat, pe atât de incert – al atelierului școlar, asemenea rezultate, plimbate pe granița *ad hoc* dintre împlinirea tehnică și revelația poetică, sunt în stare să uluiască. Aici stă de fapt, condensată, formula datorită căreia scrisul Svetlanei Cârstean sfidează atracția – aproape gravitațională – exercitată în permanență de contextul istoric recent. Atât cât e necesară – fiindcă, sincer vorbind, nu prea e – bibliografia acelei lumi de crepuscul comunist e minimală. Iar efortul de acoperire a ei nu trece de banala foietare.

Cât de sigură e identificarea dintre atelierul care crescuseră, obligatoriu, în curțile tuturor școlilor dintr-o țară multilateral dezvoltată și apăsătorul loc în care, la capătul multor zile, a răsărit, unică, *Floarea de menghină*? Personal, tocmai pentru că o consider pe Svetlana Cârstean în primul rând o poetă a elevației, suspectez de fragilitate toată această echivalare grăbită. Nucleul poemului nu e denunțul unui univers, ci geneza unei comunități. Altminteri ar putea pe bună dreptate frapa – la treisprezece ani de la publicarea *Tabloului de familie* – decizia de a reproduce un text scurt, evident conjunctural, în volumul acesta de sine stătător:

„Eu cu cine voi merge și cu cine voi sta ?/ Cu mama, cu tata, cu mămică, cu taticu,/ Cu Cezar,/ cu Răzvan/ cu Corina,/ cu Teo,/ cu Adina,/ cu Cristi,/ cu Mihaela,/ cu Bârzoieș,/ cu Roxana,/ cu Adi Cartaleanu,/ cu Chiribuță.” (*Tablou de familie*, pag. 36) Unii sunt, reconstituiți cu atenție, colegii de copertă ai Svetlanei Cârstean. Alții, colegii de pagină ai vocii joase care caută din nou, în volum, mulți ani după, forfota metalică a sălii de mașini. Numai că, așa, intercalați, între cei dintâi și cei din urmă diferențele tind să se estompeze. Din perspectiva Svetlanei Cârstean atelierul nu e mai mult decât un prilej de a invoca, fără nostalgii gratuite, cenaclul. La fel cum, înaintea ei, făcuseră poezii lunedìști, iar după ea aveau s-o facă neastâmpărații fracturiști.

De ce n-am citi în felul acesta *Floarea de menghină*, lăsându-l, o vreme, deoparte pe Nicolae Ceaușescu de dragul lui Raymond Queneau? Și planurile de industrializare completă de dragul grupului OULIPO? De ce să căutăm, chiar și-n poezie, sămânța stinsului scandal istoric? ■

CĂRTI

● Eugenia Tudor Anton, *Prețul singurătății*, roman, ediție revizuită, Editura Arvin Press, București, 2008, 326 p.

● Traian T. Coșovei, *Poezii marilor orașe, "citire și recitare"*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2008, 286 p.

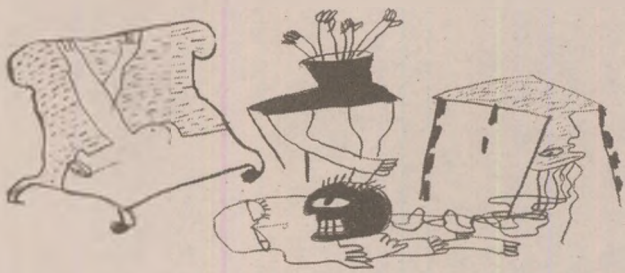
● Sorin Antohi (coordonator), *Modernism și antimodernism*, Noi perspective disciplinare, Editura Cuvântul, București, 2008, 238 p.

● Mircea Constantinescu, *Accesul liber la raft*, publicistică literară, Editura România Press, 2008, 436 p.

● Iulia Pană, *Contrasecunde*, poezii, Editura Brumar, Timișoara, 2008, 64 p.

● Victor Știr, *Clepsidra lui Cela*, proză, Editura Karuna, Bistrița, 2008, 110 p.

● Constantin Stana, *Haitele*, "Confesiunile unui asasin moral", Editura Transilvania Express, Brașov, 2008, 322 p.



p o e z i e



Alexandru DOHI

cu ochi de îndrăgostit

când mă uit la mare mă simt ultimul om
când mă uit la tine mă simt ultimul om

când nu mă uit nicăieri mă simt ca lumea

Cînd parola e un anume surîs

cu mâinile legate la spate îți mîngîiam fața
cu picioarele legate alergam către tine
nu din frică nici din confortabilă iubire sau adorare
cu gândurile bine legate de îndatoririle zilei te visam în adâncurile

mele

ci din sperândă disperare nu din deplîngere ci din plîns
de mic copil de când a murit tata mi-am dat seama cum
eu nici în ruptul capului nu pot fi granița
sigur am încercat și noi să imităm granița

dar ea nu tăcea nu se lăsa măgulită ci
își spunea ale ei sârme ghimpate dar cine era dispus
să fie zgâriat de evidențe poate muribundul
aceste jalnice mimesisuri nu ne ajutau
nici măcar să trecem unul prin celălalt

abia doar bolnavi de moarte reușeam să tăcem unul pentru celălalt

și prin tăcerea aproapelui nu puteai doar pluti

trebuia să înoți contra dorințelor lui să-l convingi că ești mort
cum n-are de ce să-i fie frică de tine cal de febră
cabotin galopînd câmpiile melodiei de porc-trandafir
de ninge din cărți de jos în sus praful experienței de viață

Dragă moarte

noaptea pe la trei jumate nu-mi găsesc ochelarii
pipăi toată camera toată casa
cumva ajung la fereastră
perdelele par ude de sărut
nu aprind lumina iau o carte și mă așez pe marginea patului
transpirația mea miroase a lut
cartea miroase a clei de oase
mă gândesc la conținutul vieții mele
mă gândesc la conținutul acestei cărți
deschid cartea fiecare cuvânt pare un punct

ce frumos sună în gura copilului ciocolata
ascult când primesc o scrisoare când primesc un sărut
când văd o stea căzătoare apar zorile cum
o femeie cinstită care habar nu are ce imensă putere are frumusețea ei
de parcă viitorul orb îmi pipăie fața căutându-și ochelarii

Îndrăgostirea morților

la plimbarea nocturnă acest mare oraș pare pustiu
doar de la nesfârșitele geamuri flama televizoarelor
încă unele baruri sunt deschise
văd prin vitrinele aburite chipuri aplecate discutând febril
le văd sufletul un deal rîde cu narcise o biserică
sângerează în timp ce se joacă degete cu ceașca o rugăciune disperată
apoi iar vin gânduri-întrebări îmi aprind încă o țigară
pot oare două vieți fi simultane măcar o clipă
mă uit sus pe acoperișul companiei naționale marele N aurit de lună
un NU rece se tot învârte extrem de lent
cele două coloane ale N-ului cum siluetele celor văzuți prin vitrina

cafenelei

unite transversal traume mîndre orgolios trădează zarea smereniei
văd două privi pornesc în același timp cu aceeași intenție tandră
apoi când se întîlnesc nu se mai recunosc
pleoapa clipitei ca un capac de coșciug cade simultan
peste febra deja banală din doi necunoscuți

Ce părea a adăposti un mare secret

zidul acela din piatră nisipoasă vuia așa de molcom
pergamantat de biciurile anilor de arșiță
palimpsestul ploilor grafomane cenzurat de iedera
totuși vuia și vuia ca un tren din memorie într-o seară ploioasă
împrejmuia poate o grădină dar nu avea nici o intrare
era ca o frunte de meloman adâncit în tristețe de neconsolat
sau niagară prinsă cu magnetofon și adusă dar unui copil orfan
nu eram singurul deși multă vreme așa am crezut
câtiva cari în anumite nopți nu reușeam să adormim cu povești
irezistibil eram atrași de zid
ne venea să ne sprijinim fruntea de acea frumoasă liniște
de eram singur cu el mai și plîngeam ca un copil orfan
plecam fără să ne vorbim ca niște frați de vis ■

ot portrete dense, concentrate, de o admirabilă finețe – ele mișună în carte, dezmințind norma unui gen literar; de atâtea ori insuportabil, insuportabil de convențional, de învechit .



Scrisoare din Paris

Umbre credincioase

TOT DESPRE André Gide, în memoriile lui Maurice Martin du Gard, tomul unu: „Se simțea mai atașant dacă, tocmai, refuza să se lege, să se atașeze! Ne-angajându-se decât pentru a putea o dată mai mult să se derobeze și iar să întinerească, într-un fel de exerciții fără de memorie, dar neuitând niciodată ce deliciu este să rămâi lucid și critic. Neliniștindu-l pe Dumnezeu și revoltându-i pe oamenii sănătoși și naturali, excitându-l pe Diavol când se ivea ocazia. Scriind nu importa unde, în hoteluri, în trenuri, în aer liber, nepunând nimic mai presus de o frază impecabilă, de o precizie rafinată, care să o facă lejeră; fugind de tot ce e greoi, fugind și de nefericire, în literatură, în morală, în călătorii. Mereu pe drumuri, mereu fugind dintr-un loc în altul – pentru a-și dovedi că este liber – el nu are vârstă.“

Am scris de curând, tot într-o *Scrisoare din Paris*, despre o recentă voluminoasă biografie-monografie *André Gide*, compusă de un eminent specialist, ditamai președinte fondator al asociației „Prietenilor scriitorului“ – n-am să ascund că n-am dat acolo peste rânduri de calibrul celor desprinse din *Memorabilele* lui Maurice Martin du Gard.

Lipsite de pretenții, dar cât de penetrante în a lor, mai curând aparentă, mondenă lejeritate. Tot portrete dense, concentrate, de o admirabilă finețe – ele mișună în carte, dezmințind norma unui gen literar; de atâtea ori insuportabil, insuportabil de convențional, de învechit – memorialistica... Câteva rânduri despre tinerețea lui Giraudoux, nu doar simpatic amabil:

„Timpul trece repede – și cu el totul pare ușor. Mereu același aer de student, același aer plăcut și binevoitor, aceeași privire albastră pură; și maliția asta. Sunt deja unsprezece ani de când îl cunosc? Dar a îmbătrânit măcar cu un an sau doi? Nu cu mine, nu pentru mine. Mereu pe insula lui, în zorii zilei, la început de vară – un păgân în stare de grație. Un civilizat, dar unul dinaintea apariției șarpelui și a mărului. Tânăr și ingenuu, în ciuda războiului, în ciuda domnului Poincaré, a lui Briand el însuși și a lui Berthelot, în ciuda muncii – dar a muncit el vreodată? – știe totul, dar nu e niciodată erudit, grațios mai mult. Niciodată un profesor mai puțin pedant.“

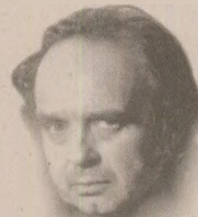
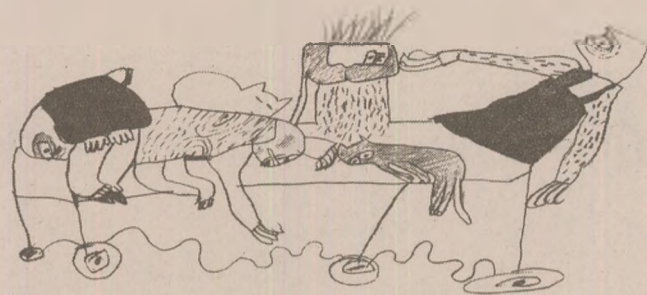
Despre memoriile vărului mai mic (dar nu mai puțin copt la minte, dar încă mai copt și mai rafinat la suflet și spirit) al autorului *Familiei Thibault*, un excelent eseu al Monei Ozouf în *Le Nouvel Observateur*, entuziast – și pe drept cuvânt. Autorul comentat ar fi un supus al unei monarhii absolute – literatura. Al unei suverane exclusive și imperioase – literatura franceză. Pentru el care aleargă prin saloane psalmodiind versuri – „testul absolut al calității literare este lectura cu voce tare, una care ne fericește buzele, cum zice chiar el, ne fletează spiritul – în același timp în care și urechea ne-o fletează.“

„Cronica de o mie de pagini a acestei vieți dedicate literelor, aducând mărturie asupra unei lumi pierdute, această Franță de dintre cele două războaie, atât de strălucitoare, una în care totul era literatură. Niciun peisaj francez care să nu fie ștampilat de numele unui scriitor... Nicio stradă pariziană unde să nu mergi escortat de umbre credincioase, Renan – *rue des Saints-Pères*, Nerval – *rue des Beaux-Arts*, Racine – *rue Visconti*, Sainte-Beuve licean – *rue de la Cerisaie*... Niște morți la fel de vii ca oamenii vii.“

Îl evocam cu câteva zile înainte pe Eminescu cu al său nostalgic dezabuzat vers – «*s-a stins viața falnicei Veneții*»... Meritul de nu puțin relief al *Memorabilelor* lui Maurice Martin du Gard, născut aproape odată cu secolul ce se încheie, face palpabilă ideea că viața „falnicei Veneții“ a spiritului literar și francez și european și mondial nu s-a stins cu Nerval, cu Baudelaire, cu Sainte-Beuve, cu Renan, ci a continuat să se desfășoare și în vremea autorului, a portretistului, a memorialistului, cu cei de el bine cunoscuți, Marcel Proust, Paul Claudel, André Gide...

Ar mai putea el și astăzi scrie o astfel de exaltantă carte cu scene „din viața Literaturii“? – sau ar zice împreună cu poetul român, că de astă dată, n-ai ce face, viața aceea exaltată, exaltantă, „s-a stins“; măcar în parte? Nu mă grăbesc să răspund la întrebare. Fie și pentru că mi-e teamă, cum se zice, că „mi-o ia gura pe dinainte...“

Lucian RAICU
aprilie 1999



Emil Brumaru

CERȘETORUL DE CAFEA

O, mai departe n-am cum să trăiesc...

O, mai departe n-am cum să trăiesc!

E-atîta umilință și rușine

În trupul meu cu miros pămîntesc,

Care-a plecat cîndva din rai cu tine,

Lăsînd copacul sterp, șarpele mort

Și fluturii în clătinare dulce...

O, mai departe nu știu cum să-mi port

Sufletul plin de pofte. Clipa-și duce

Hoitul suav în spate ca pe-o cruce...

Cum stau și scriu...

Cum stau și scriu, îți simt suflarea-n ceafă,

Cu aripile mă îmbrățișezi și-o clipă

În pieptul tău cu fulgi și în al meu se înfiripă

O groaznică tandrețe... ■

Fototeca României literare

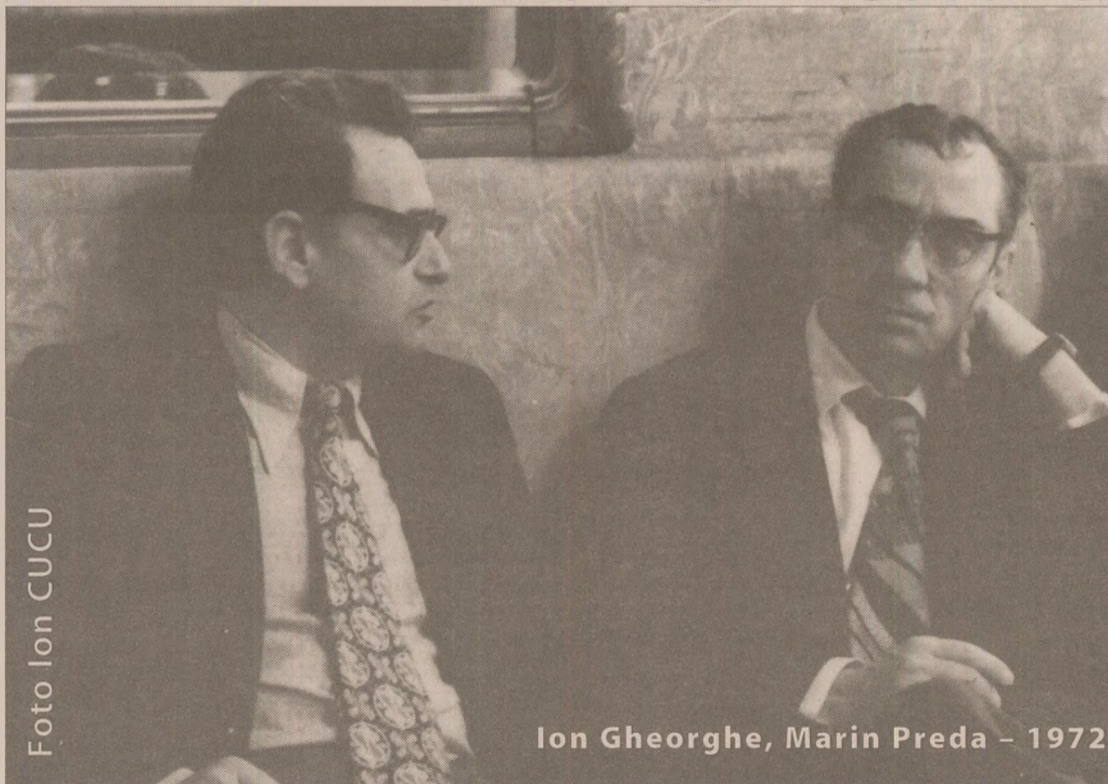


Foto Ion CUCU

Ion Gheorghe, Marin Preda – 1972

Adulterul se banalizează, în păienjenișul de amiciții și pasiuni ce nu pretind și nu servesc ideea de unicitate a opțiunii.

ROZATOR de cursă lungă, Virgil Duda pare să-și fi dozat foarte bine parcursul creativ, de la o bornă editorială la alta. Sunt destul de rare exemplele de autori perfect egali cu ei înșiși, la un nivel superior: fără cărți absolut excepționale, ieșite din rând, care să „rupă” desfășurătorul predictibil, și fără (s)căderi compromițătoare. Autorul plecat în Israel în 1988 nu deține una-două-trei opere în sensul

plena al termenului, dar are o operă epică în înțelesul amplu și rotund al sintagmei; ca și un culoar pe care performează, în proza autohtonă, prin periodice apariții de prim ordin.

După *A trăi în păcat* (1996), *Viața cu efect întârziat* (1999), *Șase femei* (2002), *Despărțirea de Ierusalim* (2005), cărți pe care le-am citit și le-am comentat cu un interes și o plăcere nedeazăgite, *Ultimele iubiri*, roman mai masiv, intră în aceleași coordonate ale creației și receptării. Autorul nu se dezmente și nu oferă lectorului altceva decât acesta, avizat, așteaptă de la el. Contractul de colaborare reciproc avantajos este reînnoit, în termenii de multă vreme conveniți. Surprizele dezagreabile sunt excluse. Nu însă și cele plăcute: fiindcă, știind în linii mari despre ce va fi vorba (o poveste de dragoste, pigmentată de scene fierbinți și întretesută cu o tematică și o problemă a complicațiilor adaptării), vom gusta, fără îndoială, noile istorii relaționale desenate și adâncite de prozator.

Protagonistul romanului se află, precum majoritatea predecesorilor săi din cărțile postrevoluționare ale lui Virgil Duda, între două lumi: una a prezentului fierbinte israelian, trăit accelerat, sincopat și nevrotic; și alta a trecutului românesc, nu mai puțin palpitant, în datele inițiale, dar topit acum într-o nostalgică rememorare. Plecat definitiv din România de peste douăzeci de ani (similitudinile cu traseul scriitorului sunt vizibile), Radu Glasberg, burlacul însingurat și lucid, e în mod frecvent absorbit cu totul de amintirile sale. Acestea reprezintă o zestre prețioasă, finită, dar, într-un fel, nepuizabilă prin continuele actualizări. De o sociabilitate structurală, predispus, nu numai prin natura meseriei (este economist la o editură și administratorul unui bloc...), la contacte și discuții cu feluriți indivizi, Glasberg e și un ins interiorizat, întors către el însuși, băjbâind ca într-o cameră obscură printre propriile amintiri și senzații. Are, cum spune, o imaginație maladivă și e „bolnav de hipermemorie”. În diferite secvențe ale parcursului său cotidian, diurn, asociațiile declanșate de o figură sau o replică și actualizările unor episoade adânc îngropate în memorie îl izbesc cu o forță de impact destabilizatoare emoțional. Iar nopțile, somnul lui e de obicei agitat, cu un „epic oniric” în care vechile obsesii și crizele recente se determină reciproc.

Să nu se înțeleagă de aici că inadaptația personajului central, una de profunzime, este și circulară. Fără a avea o poziție socială înaltă în lumea de adopție, Glasberg e totuși mai mult decât un simplu, necăjit emigrant. (Cum e, de exemplu, Doru-Dror, fost regizor secund, actualmente paznic la un depozit de țevi, cufundat într-o insolubilă dramă familială.) Domnul administrator se învârte într-un cerc de cunoscuți și amici cărora a ajuns, în timp, să li se impună. La nenorocita de editură la care lucrează, suportând ca toți ceilalți tirania unei patroane bulgăroaice, este cel mai respectat dintre angajați și singurul care are curajul de a o înfrunța pe șefă. Mai târziu, se va apropia de frumoasa Alis, cea isterică și zgârcită. Dar nu cu sentimentele ei! Căci eroul nostru e mai degrabă favoritul lor, al femeilor de diferite etnii și paliere sociale, care îi dau târcoale ca unui *latin lover* dotat cu sensibilitate.

Casanova nu are mai mult de cincizeci de ani, dar se simte îmbătrânit, fragilizat, uzat. În schimb, femeile (de la „bunicuța” Marieta, cunoscută biblic cu un sfer de secol în urmă, la Alis, cu zece ani mai tânără decât ea; și de la Alis la... fata care-i face curat lui Glasberg) au o părere mai bună despre el, întemeiată pe experiențe trecute și, de ce nu?, viitoare. În principiu disponibil erotic, personajul central se vede, treptat, confiscat și aproape devorat de Marieta: o „bombă



Daniel Cristea-Enache
CARTEA ROMÂNEASCĂ

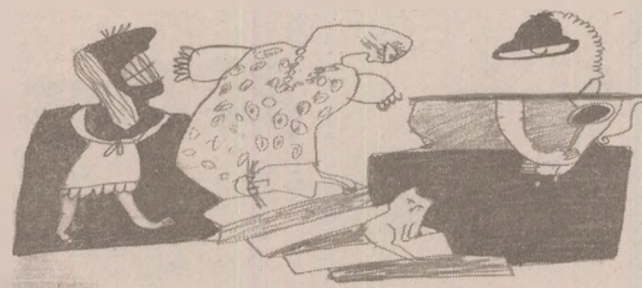
Nu mai suntem tineri



Virgil Duda, *Ultimele iubiri*, roman, Editura Polirom, Iași, 2008, 544 p.

sexuală”, cum o simte el, sau „o babă lubrică și lascivă”, „o curvă bătrână”, cum o califică rivalele nu prea binevoitoare. Aceste din urmă etichete trebuie privite cu circumspecție și îndepărtate de pe fizicul exploziv al Etei, de pe trupul său *inteligent*, cum îl descoperă amantul năvălit, de pe „carnea ei intimă, tandafirie, plină de gusturi neuitate”. Când vine și revine momentul prezentării pretinsei „bunicuțe” (o superbă matroană, o zeiță coaptă, de seducții garantate), protagonistul se înflăcărează naratologic și se lansează în descriții amănunțite. Erotica este, de altfel, specialitatea lui Virgil Duda. Însă cu cât analizele sunt mai minuțioase și examenul persoanei iubite, mai aprofundat, cu atât realitatea propriu-zisă a Etei, natura personajului feminin, se ascunde; se îndepărtează, ca un miraj.

Jocului înșelător de perspective pe care îl aduce raportarea constantă la trecutul românesc i se adaugă, așadar, această instabilitate a conturului real (fizic și sufletesc, căci de morală se căm scutesc cu toții) ofertat, retras și iar prezentat de generoasa matroană. Excursia celor doi la Amsterdam, pentru aniversarea a douăzeci și cinci de ani de la prima lor zi de dragoste, începe sub cele mai frumoase auspicii, pentru a se încheia problematic. „Nu mai suntem tineri”, își tot repetă unul altuia; dar nu aceasta e problema de fond. Cu un fizic feminin atât de generos și cu factorul experiență implicat în fiecare atingere, vârsta nu



comentarii critice

reprezintă aici și acum un impediment. Criza apare atunci când din istoria veche a relației lor întrerupte și apoi reluate în Israel, Glasberg nu mai poate desprinde adevărul despre Eta.

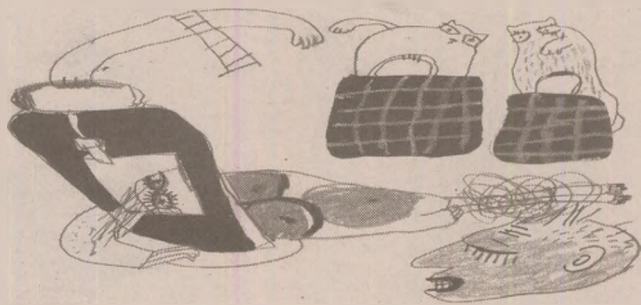
Bianca Burța-Cernat, într-o bună analiză făcută la lansarea *Ultimele iubiri*, schițează o comparație cu Ela, soția lui Ștefan Gheorghidiu din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* a lui Camil Petrescu. O paralelă și mai convingătoare se poate trasa, la nivel relațional, cu amorul dintre Victor Petrini și Suzy Culala, în *Cel mai iubit dintre pământeni* al lui Marin Preda. Ca și în romanul lui Preda, vedem aici un bărbat îndrăgostit, dar lucid, care studiază o fotografie mai veche. Din ceea ce instantaneele cu tânăra Eta ascund, acoperă și până la urmă sugerează, Radu Glasberg ghicește fapte inavuabile – din punctul lui de vedere – făcute, altădată, de femeia pe care o iubește. Bărbatul auto-centrat are dreptul la tot felul de experiențe erotice, la episoade încărcate de sexualitate, derulate succesiv sau simultan. Femeia care îi reeditează, pe cont propriu, aventurile este în mod decisiv vinovată și atunci când i le relatează, și atunci când i le ascunde. Ea este fie josnică, imorală; fie ascunsă, prefăcută, mincinoasă. El rămânând un suflet sensibil și un amant oricând disponibil...

Gelozia retroactivă a personajului masculin și combinările eroinei dincolo de cadrul strămt al căsniciei dau un cocktail exploziv, într-o atmosferă oricum încărcată. Adulterul se banalizează, în păienjenișul de amiciții și pasiuni ce nu pretind și nu servesc ideea de unicitate a opțiunii, ci doar un *ritm* convenabil, o dinamică erotică specifică în romanele lui Virgil Duda. În jurul administratorului de bloc fojgaie o faună de emigranți amarați și prostituate cu tarif piperat; un proxenet violent care-și exploatează sclavele și un fost seminarist la Teologia iudaică trecut în extrema priapică; o patroana aprigă în public și timidă în particular; un cor de babe (adevărate babe) venite din Bulgaria și care nu au unde să repete; un fotograf american, Andrew, o vedetă locală din *showbiz*, devenită „curvă internațională” și un frate Pierre angelic, dar cu tinerețile zbuciumate. Filmul unei lungi, prea lungi iubiri își derulează ultimele cadre pe acest fundal în continua mișcare, tensionant și tensionant, care complică suplimentar existența cuceritorului economist aproape cincuașeză.

În condițiile date, pare totuși mai ușor să administrezi un bloc de pe Bulevardul Washington din Ierusalim, decât propria viață sentimentală, trăită relativ haotic, în mai multe lumi și la mai multe vârste. E o concluzie și totodată rezumatul *Ultimele iubiri*, un roman excelent condus și scris, marca Virgil Duda. ■

CĂRȚI

- *Farse, lacrimi și o găleată de sânge*, antologie de proză scurtă românească de azi, alcătuită de Mircea Petean, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008, 280 p.
- Andreea Heldeș, *Cartea cu fluturi*, poezii, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008, 84 p.
- Anamaria Selu, *Mitopoetica verii*, eseuri, prefață de Ștefan Borbely, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008, 136 p.
- Attila F. Balazs, *Missa Bestialis*, versuri în traducerea Adelei Iancu, prefață de Ștefan Borbely, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008, 136 p.
- Mihai Buracu, *Tăblițele de săpun de la Itșet-İp*, memorialistică, prefață de Gheorghe Grigurcu, postfață de Sorin Lavric, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008, 136 p.



comentarii critice

M

ARIANA FILIMON e o poetă a inadapării. Departe însă de inadaparea incisivă, rebelă, a temperamentelor vitale, ca și de cea indirect sarcastică prin ostentativa figurare a absurdului (situație limită: suprarealismul, ce răstoarnă zgomotos ordinea lumii date, nu în favoarea golului, ci a unei demonii creaționiste), autoarea

Ierbii de mare ni se recomandă cu un aer blajin, într-un orizont din care n-au dispărut razele unei delicate așteptări. E o inadaptație printr-un soi de smerenie laică. Între memorii vag dureroase și nădejdi impalidate, d-sa se supune minorelor fatalități ale cotidianului: „Și mâinile cărunte îmi sunt / chiar și pașii / o biată femeie tresărind / sub vîntul hohotitor al Dobrogei / în locuri unde-am supt / suc de roșu al rodiei / cu gust de pămînt / mereu așteptînd să se împlinească ceva / norul să picure ceară / vindecătoare / epavele să învie cernite din sufletul / morților / polenul să se adune ca purpura / în talerul lumii / să învîț să dibui prin întineric / malul bunei speranțe“ (*Înfățisare*). Așteptările pe care le adnotează au candoarea unor intimități („pe acoperiș / luna descultă seduce un arbore // în frunza ce picură / descifrez semnul unei intimități // noaptea îți împrumut trupul și numele“), pătrunse fiind de fluidul netrăitului: „cînd gîndul sporește / spre pașnice spații / cu grădini plutitoare / cu nopți netrăite“ (*Dincolo*). Glisînd între dispoziții diverse, între clipe parcurse interior dar iute înlocuite cu altele, conștiința lirică se arată șovăitoare, incredulă în fața realului, caută a se strecura prin interstițiile lui. Sfiindu-se parcă de dotarea-i sensibilă, de limbajul senzațiilor ce-i este la îndemînă, poeta recurge la o notație cerebrală precum la un scut. Consemnează astfel perspectiva unei irealități, trupul însuși oferindu-i o creditare a iluziei generalizate: „Între iluzie și realitate / doar trupul știe / trupul cu toate păcatele lui / doar el știutorul // poverile pot avea nume învăluite / bunăoară furtună / bunăoară fragilitate // un arc intangibil înconjoară / mecanismele lumii“ (*Transpunere*). Simptomatică este această intelectualizare, semn de timiditate în fața deziluziilor, generatoare, la rîndul său, a unui impas, întrucît: „Gîndul doare / lipsit de cuvinte“ (*ibidem*). Deoarece și cuvintele pot fi congelatoare, anestezice ale dureroaselor țesuturi psihice: „iată / ating gerul încremenit al cuvintelor // cu un penel rîvnitor / întrebările cad“ (*ibidem*). Formalizarea e o soluție similiexpiatorie, uneori cu un accent bacovian: „În spectacolul interior / fac exerciții cu numere / oarbe ele măsoară puterea / unei iluzii / pași pe pămîntul subțire al umbrelor“ (*Recital*). Prin aplicarea unei asemenea terapeutici verbale, însă nu luciditatea, fie și una anxioasă, se impune („mîine îți spui / numind infinitul liniștitor / ca o limpede apă / ce ușor se înroșește“), ci somnolența, visarea în gol. Secvențele acesteia crează un fundal al unei derealizări apte a proba subiacent insuficiența instrumentului analitic, scăderea tensiunii intelectuale în favoarea uneia organice. Simbolist izolată, Mariana Filimon se lasă pradă unui vis el însuși somnolent, abia desprins de stratul hipnotic: „Mi-ar plăcea - de ce nu - / să locuiesc în turnul de fildeș / oaspete al propriei mele tăceri // cu lumea pierită / prin cețoasele văluri / cu lucruri aduse la irealele lor dimensiuni // într-un somn visător / aș străbate abisul unor duminici // stăruind în penumbra / mireasma și ea dilatată / ar tremura ca argintul // cu gînduri neretușate / aș pătrunde în răsfrîngerea clipei / doar în umbrele ei“ (*Miezul lucrurilor*). De fapt e o „chemare de dispariție“, căci în „haosul tîrziu“ al unei asemenea deconectări „trupul meu plutitor / își pierduse conturul / aerul frînt înălța anonim / înmulțind stelele nopții cu o rază / cu o linie frîntă / cu un punct“ (*Darul vorbirii*). Dacă atunci cînd „copacul alunecă în somn“, „cineva îi desenează umbră“, nu e oare cu puțință ca și poezia, umbră a ființei vulnerate de „coborîtoarele ore“ să fie trasată în aceeași inspiratoare împrejurare?

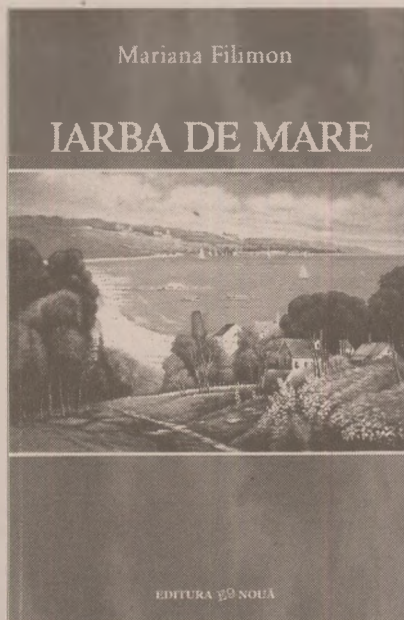
Învederînd emergența unei afectivități de natură simbolistă, Mariana Filimon nu denunță de regulă pînă la capăt legătura cu un univers dezolant, la



Gheorghe Grigurcu

SEMN DE CARTE

Un postsymbolism



Mariana Filimon, *Iarba de mare*, Editura Nouă, 2008, 124 pag.

rigoare „un pustiul suportabil“, al cărui prezent se stinge, ci încearcă a-l recicla inclusiv sub unghiul unei percepții suprasenzoriale. În cuprinsul metamorfozelor pe care le înregistrează fenomenologia naturii, poate fi intuită o osmoză între aparențe și esențe, altfel zis un circuit de semne oculte. În sensul vederilor și cea criptică a realului produce enigmatice conexiuni, cu un prezumat cifru angelic: „mereu cineva / schimbă sensul lucrurilor în grădina / lui Dumnezeu // te apleci să culegi o tulpină / și ea se prefacă în piatră / în palmele tale / trudești să o duci în locul ferit / unde îngerii ar putea să-i dezlege / misterul/

Din partea conducerii U.S.R.

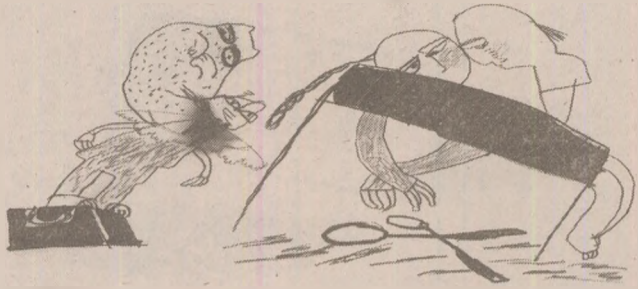
Față de articolul apărut în ziarul *Gardianul* de vineri, 7 noiembrie 2008, referitor la blocarea conturilor Asociației Scriitorilor din București, ca urmare a unei executării silite decise de către Judecătoria Sectorului 1 București, conducerea U.S.R. precizează următoarele:

1. Executarea silită este ilegală câtă vreme, procesul intentat U.S.R. de către un fost salariat al ei este în curs de desfășurare.
2. Ca fost salariat, Laurian Stănescu a avut un contract de prestări servicii cu Uniunea Scriitorilor, contract desfăcut prin hotărârea Comitetului Director al U.S.R.
3. Laurian Stănescu nu a avut nicio calitate și nicio contribuție care să-i permită să colecteze taxa de timbru sau alte fonduri pentru U.S.R.
4. Desfacerea contractului de prestări servicii s-a făcut din cauza deselor încălcări de către Laurian Stănescu a normelor statutare ale U.S.R., ca și din cauza comportamentului său abuziv care a adus prejudicii imaginii instituției noastre, punând-o deseori în situații jenante.

Autoarea *Ierbii de mare* ni se recomandă cu un aer blajin, într-un orizont din care n-au dispărut razele unei delicate așteptări.

un alfabet ce se îmbină / doar în adîncuri / o risipă de texte / peisajul luminat rece / e de o candelă // și tu cu inima la vedere / te apropii“ (*Peisaj*). Dar pietatea nu e adîncită. Spațiul simbolist se impregnează în schimb de umori existențialiste, de angoasele unei dezangajări, ale unei dizarmonii tot mai apăsătoare. Are loc așadar un *aggiornamento* al formulei poetice ce a constituit punctul de pornire. De la ezitare, tergiversare, impulsuri subiectiv-obiective, răsfrîngeri ale unor structuri absconse ce „vibrează în fundaluri“ („un singur gest te-ar feri / de somnolentele spații / dar pînă să-l faci / se lasă noaptea de-a binelea“), se petrece tranziția spre un disconfort mai consistent, spre acidele experiențe ale spaimei: „mă îmbăt cu miresmele frigii“ (*Carte deschisă*). Sau: „cu lănci smulse din labirint / pescarii măsoară tăcerea / pe la casele lor / zăbovește o frică“ (*Istovire*). Sau: „nori adînciți precum cearcane / dincolo de spaima de a fi“ (*Dincolo*). Ambianța e supusă unei evanescențe rezultate din dereglarea senzoriului. Poeta se arată cuprinsă de teama că zorii nu vor mai veni, că în odaie se zbate o culoare firavă, care cerșește lumina ce n-o mai poate îmbrățișa în „neliniștea verbelor“, mai exact „în participiul curat / optativul vremelnic / în indecis subjonctiv“ (*Nocturnă*), privește norii decolorați plutitori peste ape, constată cum ziua de azi s-a topit aidoma aburului, își spală rările cu amintiri și iluzii. Peisajul pe care-l cutreieră e unul de absențe: „cutreier prin parcuri - / făpturi gîrbovite / și cîini aburoși / aceiași din vara trecută // absența ta dureroasă / și un soare pătrat / doar crengi desenate“ (*Filtre*). Ori: „ca într-o oglindă secată / privești în golul de sentimente // ceașca și cartea / ușor se destramă / nu le mai poți mîngîia“ (*Goluri*). Concretul se suspendă, așa încît orașul „devine tot mai abstract“. Angoasată, pîndită de o dematerializare crescîndă a mediului, corelată de o deplețiune a propriei stări ființiale („Și ziua de azi / s-a topit precum aburul / rările mi le spal / cu întîmplări iluzorii“), autoarea își află totuși un reazim într-o orientare vitală. Un reazim de sorginte feminină. Printr-o completare a unghiului de atac, versurile își recapătă culoarea grație unei reconsiderări a senzualității. A uneia discrete, pudice, deși pe alocuri cu cîte-o zvîcnire „subversivă“ ce indică un rezervor de energie tainuit. Contactul cu materia regăsită se vrea cît mai palpabil: seara e aprinsă aidoma unui trandafir pe care în loc de a-l mirosi ai vrea să-l muști, ceara roșie prelinsă pe trup îmbată, gustul sîngelui e o pradă ușoară, tălpile ating un pămînt roșu ca sîngele, primăvara e păgîină, umplută de trandafiri pofticioși pentru iarba cuviincioasă ș.a.m.d. Dobîndim impresia unui catalog de imbolduri lascive nedecantate, aflate într-o stare primară, în adîncul sufletesc turbure al unei ființe austere.

Vedem în Mariana Filimon o distinsă reprezentantă a unui postsymbolism indigen, ale cărui teme le investeste cu semnificații improspătate, de alură existențialistă. ■

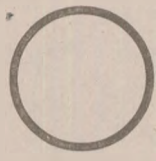


comentarii critice

ROMANUL Ioanei Nicolaie, *O pasare pe sarmă* este, un excelent *aide-memoire* al primilor ani ai tranziției. Peisaje, chipuri, situații, comportamente sociale, mentalități care într-o vreme făceau parte din cotidianul nostru și pe care suntem pe cale să le uităm reînvie natural la debutul în proză al cunoscutei poete. Senzația încercată, la capătul lecturii, este oarecum stranie. Totul pare că vine dintr-un trecut nebulos, dar, în același timp, foarte apropiat, care ne este, cu certitudine, cât se poate de familiar. Imaginile și situațiile se succed cu repeziciune, ca într-un drum cu trenul, început în peisajul lugubru al anilor de agonie ai regimului Ceașescu și continuat cu o viteză din ce în ce mai mare printre momentele de referință din primii ani ai tranziției. Privind pe fereastră, se derulează în ritm de Intercity imagini cu pionierii epocii de aur, apoi cu frenezia primelor zile ale libertății, cu „bătaia” pentru hainele *second-hand* aduse ca ajutor de misiunile umanitare, urmate de revenirea la un alt fel de normalitate (mitocănia din mijloacele de transport în comun, proba inițiativă a primei genți tăiate de şuți și amestecul de umilțită și disperare resimțit în momentul în care ai certitudinea că ai rămas fără ultimii bani, speranțele și dezamăgirea finală, generate de „jocul” Caritas, avatarurile vieții în căminele studențești și micile trucuri obligatorii pentru supraviețuire, faimoasele prezentări de vase minune, propuse spre vânzare la prețuri exorbitante, chiar spre jena celor care trebuie să le promoveze, micul trafic din căminele studențești cu mărfuri din *en gros*-urile chinezești de la marginea orașului). Despre toate acestea și multe altele scrie Ioana Nicolaie, sub pretextul unui soi de *Bildungsroman* neorealism, cartea maturizării unei tinere, Sabina, într-o lume confuză, decerebrată, asupra căreia apasă nori negri. Una peste alta, întregul roman seamănă cu un manual de supraviețuire în ultimii ani ai regimului Ceașescu și primii ani ai regimului Iliescu, de tipul celor prin care militarii din alte vremuri erau învățați cum să identifice nordul după mușchii de pe copaci sau ce să mănânce atunci când sunt abandonati în pădure.

O pasare pe sarmă este, în primul rând, un roman de atmosferă, scris în culorile cenușii ale filmului *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* de Cristian Mungiu. O lume în pragul (și, adesea, dincolo de el) promiscuității, care își duce zilele sub semnul unei spaime nedefinite și se scufundă la propriu în noroiul din jurul pavilioanelor chinezești ale complexului „Europa”. Sabina străbate acest peisaj insalubru al tranziției cu aerul unui om care se înecă și luptă disperat, cu ultimele puteri pentru a se agăța de firul de iarbă salvator. La fel ca în filmul lui Mungiu, salvarea vine într-un fel (dacă simpla supraviețuire poate fi numită salvare), dar prețul plătit este enorm: amputarea sentimentelor, intrarea brutală în jungla oamenilor, uciderea inocenței.

Este foarte interesant modul în care tânăra prozatoare a gândit acest roman. Scrie Ioana Nicolaie în mica notă explicativă de pe ultima copertă: „Nu e o autoficțiune, e o carte scrisă la persoana a treia, cu un personaj feminin, Sabina, care trebuie să reziste în București, în anii '90. În mod paradoxal, este un roman care are un substrat social foarte puternic și n-aș fi crezut c-o să-mi iasă așa. E o reflectare de lumi foarte variate, un roman picaresc, dar și o poveste de dragoste. După ce am terminat cartea, am descoperit că nu acesta este lucrul central din roman, povestea de dragoste este ușor înțepoșată pentru că fundalul este mult mai pregnant...” Observația autoarei este cât se poate de lucidă. După ultima filă a romanului, cititorul nu reține nicio trăsătură fizică a Sabine (excepție face, eventual, parul ei blondiu) și prea puține despre dragostea ei cam călăie cu Eman. În schimb, fundalul devine pentru cititor principala miză a ficțiunii. Cum s-a ajuns aici? Din cauza tehnicii narative a autoarei. Ioana Nicolaie a intenționat să facă un roman cinematografic. Procedul utilizat este cel al filmării în mișcare, cu camera pe umărul protagonistei ca în, să zicem, *Blair Witch Project*. Sabina nu analizează, nu



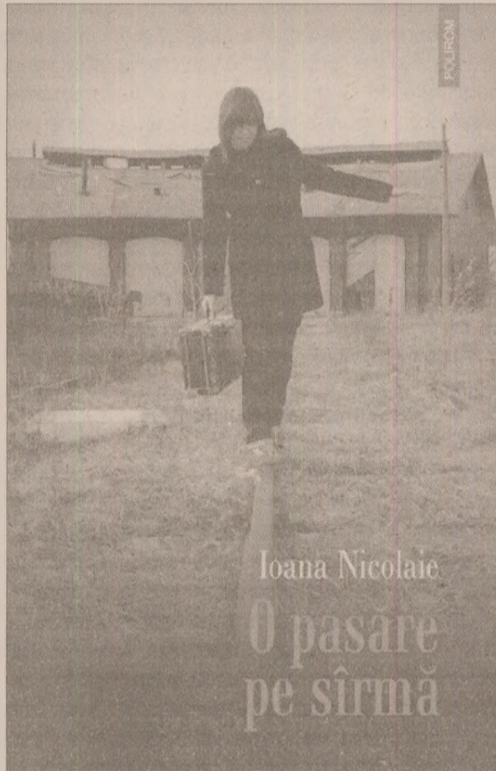
lume în pragul promiscuității, care își duce zilele sub semnul unei spaime nedefinite și se scufundă la propriu în noroiul din jurul pavilioanelor chinezești ale complexului «Europa».



Tudorel Urian

LECTURI LA ZI

Manual de supraviețuire



Ioana Nicolaie, *O pasare pe sarmă*, Editura Polirom, Iași, 2008, 254 pag.

interpretează (ceea ce la nivelul unui roman poate fi OK), dar nici măcar nu își descrie propriile gânduri, speranțe, angoase, așa cum o face, să zicem, Gabriela Adameșteanu. Ea nu face decât să umble prin viață cu camera pe umăr. Cel care filmează nu poate oferi însă decât indirect (prin deducție sau din reacțiile celorlalți) detalii despre sine. Pe de altă parte nici stilul narativ nu este în măsură să confere identitate personajului. În aceeași logică a maximei obiectivări, stilul prozei Ioanei Nicolaie este, vorba lui Stendhal, cel al codului civil. Adică un soi de grad 0 al scriiturii, cu fraze scurte, dinamice, tăioase, lipsite de orice ornament stilistic. Lucru oarecum de mirare pentru o scriitoare cunoscută în primul rând ca poetă. Este limpede că efortul de obiectivare este unul programat și că el face parte dintr-o strategie narativă. Pentru exemplificare, voi cita un fragment luat la întâmplare, dar pe deplin edificator pentru felul în care este scris romanul *O pasare pe sarmă*: „Vânătorii, bocănind din picioare ca să nu le înghețe, îi îmbrășă cu stelute ceramice, globuri și felicitări. Un copil cu fular și saniuță îi făcu fetei semn de pe un derdeluș de staniol. Ea îl cumpără și-l puse la căldură în poșetă. Avea să i-l dea lui Eman seara, în tren. În compartiment era rece și ei îi era puțin teamă” (pp. 89-90). Oarecum paradoxal, chiar dacă, așa cum a precizat chiar autoarea, pentru maxima obiectivare, narațiunea este scrisă la persoana a III-a, este ușor de remarcat că totul este privit de la „înălțimea” personajului Sabina. Faptul că protagonistă este mai degrabă un mijloc de a cunoaște lumea decât un scop al narațiunii dă romanului un aer de oarecare inconsistență. Din el lipsește personajul puternic, solid, cel care, împreună

cu povestea, trebuie să dea identitate și să asigure soliditatea operei de ficțiune.

Mi se pare destul de clar și inteligent proiectul de roman al Ioanei Nicolaie. Prozatoarea a urmat cu strictețe acest proiect, dar, odată terminată, cartea pare că se dematerializează. Poate pentru că, uneori, ceea ce arată bine ca machetă sau ca proiect își arată limitele atunci când e construit la scară reală. Pe de altă parte, poate chiar acest aer de inconsistență, de neîmplinit a fost în intențiile scriitoarei. Probabil mulți vor fi fost cei ieșiți dezamăgiți de la un film ca *Blair Witch Project*, complet ieșit din normele limbajului clasic al narațiunii cinematografice, ceea ce nu înseamnă însă că pelicula a fost un fiasco. Dimpotrivă. Ea are foarte mulți fani, unii dintre ei inițiați, și a făcut destui prozești. Nimic nu exclude faptul că o astfel de scriitură, care astăzi poate părea excesiv de diluată, ar putea deveni mâine canonică. De aceea, un astfel de roman merită să fie citit, fie și ca experiment.

Chiar dacă, luat în ansamblu, romanul *O pasare pe sarmă* suferă de un soi de anorexie epică, unele dintre fragmentele care îl compun sunt memorabile. Excelentă mi se pare scena demonstrației cu vasele firmei *Deptel* (care, între noi fie vorba, seamănă izbitor cu strategia de vânzare a firmei *Zepter*) și mai ales stânjeneala spectatorilor invitați, după ce au văzut minunea, să încheie prohibitivele contracte de achiziție. Autoarea se dovedește aici o excelentă mânătoare a stilului indirect liber: „Fiecare voia. Totuși salariul de ofițer e atâta... Și doamna era funcționară la poșta. Împreună ieșea cam atâta. Și-abia-și luaseră frigideș de asta, mai nou, cu combină... (...) Totuși, cum e varianta Rubin? Că pe ei i-ar mulțumi, de fapt, o simplă tigaie, deși gătitu-n sistem li se păruse un mare progres./ Ieșeau din încăperea de parc-ar fi fost învățiti în călușei jumătate de zi. Aveau fețele roșii, domnul ofițer chiar semnase” (p. 170).

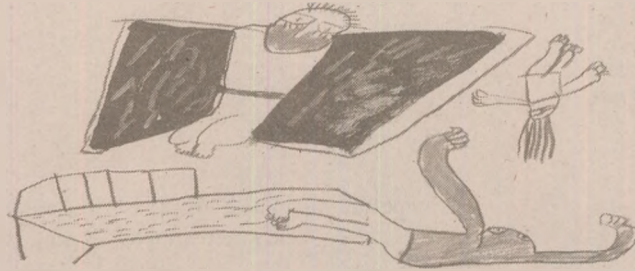
Are prea puțină importanță dacă romanul *O pasare pe sarmă* este o autoficțiune sau o ficțiune pur și simplă. Nu văd de ce ar fi important pentru un cititor de romane să știe cu precizie cât din viața Ioanei Nicolaie s-a strecurat în compoziția personajului Sabina. Important este ca aceasta carte să se susțină ca roman. Iar aici lucrurile sunt, așa cum am încercat să demonstrez mai sus, destul de discutabile. Ceea ce, în fond, este un lucru pozitiv. ■

Concurs editorial

Uniunea Scriitorilor din România și Editura Cartea Românească anunță că, pînă la data de 31 decembrie 2008, se primesc la sediul USR (Calea Victoriei nr. 115) volume inedite ale unor autori sub 35 de ani pentru concursul editorial pe anul 2009. Juriul va selecta două manuscrise, indiferent de gen, care vor fi publicate de Editura Cartea Românească.

Concurs de proiecte culturale

Uniunea Scriitorilor din România anunță că, pînă la data de 31 decembrie 2008, se primesc la sediul USR din Calea Victoriei nr. 115 proiecte ale unor scriitori sau instituții pentru concursul de proiecte finanțate de USR pe semestrul I al anului 2009. Nu vor fi finanțate în acest program proiecte care dublează proiecte existente ale USR, publicări de volume sau decernări de premii.



actualitatea



Constantin Toiu
PREPELEAC

San-Francisco

Capitala Californiei, supranumită Regina Vestului, a fost distrusă de un cutremur violent de pământ la 19 aprilie 1906, orele cinci și cincisprezece minute...

Pământul s-a crăpat în mai multe locuri, conductele de apă s-au rupt, cele de gaz au luat foc, incendiile cumplite au devastat întreg orașul, - dezastru inimaginabil -, un teribil *raz de marée* scufundă toate corăbiile ancorate în port, zguduitura apocaliptică s-a simțit în întreaga Americă, totul datorându-se celor două fâșii câscate una peste alta, asemenea a două falci ce aveau să zdrobească orice îndrăznise să se ridice de-a lungul timpului.

Tragedia a fost totală. Căci foametea, care urmă, și bolile, tifosul și celelalte au pus capac imensului crater plin de dărâmături fumegânde...

Acest oraș splendid de la Pacific, dând către Asia, ca și toate orașele învecinate golfului, și mai ales Oakland au fost reconstruite cu un gigantic efort și, exemplul de energie, aproape imediat, de poporul american, aflat în culmea avântului său economic...

Tot ce a venit după, - războiul și celelalte avură ca antecedent dezastrul acesta, stăpinit și depășit în cele din urmă de cetățenii Vestului îndepărtat.

San-Francisco nu seamănă cu nici un alt oraș american. El este, ce este, cu arhitectura lui cu tot, cu străduțele în pantă pe care circulă tramvaiele, ba urcând, ba coborând, cu oamenii îmbrăcați altfel, cu localurile și casele unde... în romanele vremii... se întâmplară faptele imaginate de autorii atâtor cărți politiste...

Orașul atrage la el ca un magnet lumea diversă a Pacificului, făcând aici un centru cosmopolit de toate neamurile până la chinezi, japonezi și în secolul al XIX-lea, ruși. Foarte mulți ruși, stabiliți și în Alaska, trecând strămoșia Behring și ocupând ținutul nordului aspru, care și deveni la un moment dat o provincie rusească. Și noroc că nu mai știu ce țară, înglodat în datorii... câteva zeci de milioane dolari, aur, hotărâse să vândă americanilor Alaska, astfel că deveni ținut american...

Pe aceeași coastă de Vest a Pacificului, un punct de atracție, devenise și așezarea numită San-Francisco, care prin deșeurile ei pe piețele noului Continent atrăgea negustorii ruși cu resursele Siberiei, - diamante... aur... blănuri..., bogățiile acestea sporind neîncetat numărul rușilor care veneau dinspre Irkutsk și Kamciatka cu corăbiile trecând oceanul Pacific imens, dar care făcea să fie străbătut și atins acest oraș fabulos în care se începuse a se vorbi rusește...

În San-Francisco se numărau, spre sfârșitul secolului XIX, ca la o sută douăzeci de mii de ruși, comercianți, vânători care aveau aici și biserici ortodoxe...

Noroc că americanii se obișnuiseră cu Far-Vestul, așa că nu mai era cazul, Doamne ferește, să vândă, - cum făcuse țarul acela cu Alaska...

Am văzut la Irkutsk, în cimitir, mormântul unui mare negustor rus care făcuse negoț cu diamante și blănuri la San-Francisco...

Era impozant... Prietenul meu, poetul Sava, îmi citise ce scria sub crucea înaltă a cavoului, că văduva negustorului de blănuri pe care o chema Evdochia și mai nu știu cum, dăduse pe mormântul făcut la Irkutsk acestui bărbat al ei una sută cincizeci de ruble (în epocă erau bani grei)...

În America nimeni nu moare de foame, am mai scris. Decât dacă ar vrea. Nu se dă nimănui, ca la noi, de pomană...

Asta o învățasem temeinic la San-Francisco, dacă mai era nevoie... Într-una din zilele petrecute acolo, am luat masa la prânz într-un local ieftin unde se mânca în picioare.

Era un *Fast Food*, un *Se mânâncă la repezeală*...

Se servește în niște farfurii de carton presat, care după ce ai mâncat, se aruncă... Nu știam asta. Cu felul meu economicos, nu aruncasem farfuria după ce terminasem porția uriașă de... un fel de tocană...

Era multă lume, înghesuia. Neștiind ce să fac, unde să arunc farfuria, umblam cu ea printre clienți. Când, printre ceilalți, am văzut o negresă grasă, legată cu un turban alb la cap, care cu degetul arătător îndoit făcea semn... spre mine, era clar că mie mi se adresa...

M-am apropiat. Credeam că vrea să-mi arate unde să pun farfuria, să mă eliberez de ea.

Când am ajuns în fața ei, a ridicat un polonic pe care îl ținea într-o oală, l-a vârat în ea și mi-a trântit o porție babană în farfurie, care nu-mi scăpase din mână, în timp ce fața ei buclăta strălucina, zicând: *Eat...eat... Mânâncă, mânâncă... mă îndemna.*

Întâmplare consemnată în *Memorii*, asupra căreia, găsind-o semnificativă, revin... ■



Rodica Zafiu
PĂCATELE LIMBII

Ani, coți, cotolani...

ÎN VIAȚA de închisoare e foarte importantă socoteala timpului, numărarea anilor de pedeapsă. În argoul românesc, măsurarea timpului este transpusă metaforic, spațial, în unități de distanță. Unele articole și cercetări mai vechi, din prima jumătate

a secolului al XX-lea (V. Scîntee, *Din viața de pușcărie*, 1906; V. Cota, *Argot-ul apașilor. Dicționarul limbii șmecherilor*, 1936), înregistrează pentru *ani* denumirea *coți* (*cotul* fiind o unitate de măsură curentă în secolele trecute): "I-a tras cinci *coți* la grubă pentru mortăciune" (= "cinci ani de închisoare pentru omor", P. Ciureanu, *Note de argot*, 1935). Sensul este atestată în literatura de mai târziu - "Tot o să-i dea doi *coți* de pînaie" (E. Barbu, *Groapa*, 1974, p. 248); „*Cîți coți* ai încasat pe rîma-ai?” (P. Goma, *Ostinato*, 1991, p. 42); a fost folosit și de George Aсталos, în exercițiul său de virtuozitate care constă în transpunerea rezumativă a *Mizerabililor* lui V. Hugo în argou: "Domne, șase *coți* am avut, șase-am făcut, m-am roit" (*Utopii*, 1997, p. 79). Substantivul *coți* cu sensul „ani de închisoare” a fost înregistrat și de cele mai recente glosare și dicționare de argou: T. Tandin, *Limbaul infractorilor*, 1993, Nina Croitoru Bobârniche, *Dicționar de argou al limbii române*, 2003, George Volceanov, *Dicționar de argou al limbii române*, 2006.

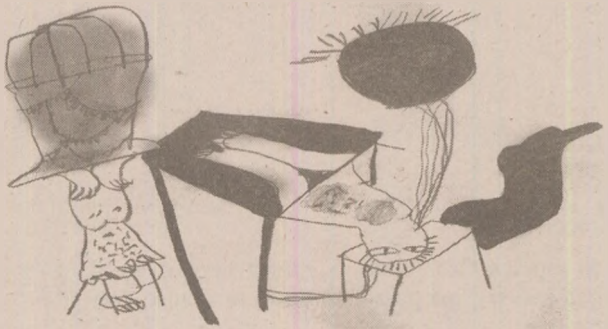
Odată cu modernizarea sistemelor de măsurare, termenul învechit a fost înlocuit cu echivalentul său funcțional (chiar dacă nu de aceeași dimensiune) - *metrul*: "Dinu avea cea mai mare pedeapsă din țară (pentru minori) și anume *15 metri*" (M. Avasilcăi, *Fan-fan, rechinel pușcăriilor*, 1994, p. 39) "mereu îl condamnau la câte doi-trei *metri*" (ibid., p. 129). Și acest termen este prezent la Nina Croitoru Bobârniche (2003) și George Volceanov (2006). Mai curînd accidentală, fără circulație reală, pare a fi extinderea transferului de sens și la un alt termen din familia lui *metru*, și anume *metraj* - cu senul contextual "număr de ani de detenție": "Făcuse trei ani și mai avea un *metraj de cinci*" (Avasilcăi 1994, p. 118).

Mai nouă este o altă desemnare a anilor de închisoare, prin termenul *cotolani*, rezultat probabil din contaminarea glumeață între *cot* și *an*, apropiată prin joc de cuvinte de un cuvînt deja existent. *Cotolan* "an de închisoare" este omonim cu cuvîntul popular și regional *cotolan*, cu origine necunoscută și avînd sensul "știulete de porumb" (DEX); apare însă în contexte lipsite de orice ambiguitate: „Păi, la noi, la politici, nu ne-ncurcăm cu lunili - ani, domnule, zece *cotolani*!” (Paul Goma, *Ostinato*, 1991, p. 42); „De mai strigam o dată lozinca aia, prav se făcea tot

governu’, de-aia-mi și cadorisiră zece *cotolani*” (ibid., p. 55). Înregistrat de Tandin (1993), N. Croitoru Bobârniche (2003) și G. Volceanov (2006), termenul circula destul de mult - „o ții până vin eu din pârnaie, că am făcut o boacăna și mi-au dat trei *cotolani*” (impact-est.ro) -, fiind cuprins în ultima vreme și într-unul din dicționarele de argou online: „a făcut și bunică-su *cinci cotolani la Gherla*, și pe urmă l-au luat nenorociii aia și la Canal” (dictionarurban.ro).

Destul de frecvente sînt și folosirile actuale ale termenului cu un sens extins, mai general, ca simplu sinonim glumeț al cuvîntului *ani*, fără vreo legătură cu închisoarea: „fătuca aia care la doar 21 de *cotolani* absolvise deja masterul” (bogdanulmu.eu); „e vorba de ditai capra de 20 de *cotolani*” (libertatea.ro); „La mulți ani mie însumi - pentru 51 de *cotolani* - și Statelor Unite, pentru 232 de *cotolani*” (instalatorul.wordpress.com) etc. Jocul de cuvinte e destul de transparent și pare a opera un fel de amplificare glumeață a formei substantivului *ani*.

O concretizare spațială a măsurării timpului s-a produs și în transferul dintre cuvintele, expresiile și ritualurile legate de perioada de detenție și cele specifice serviciului militar obligatoriu. Cum se știe, în argou se manifestă multe contaminări între aceste două domenii ale izolării; una dintre cele mai cunoscute privește contabilizarea atentă a perioadei care îl desparte pe individ de libertate, indicată prin sigla AMR (formată din inițialele enunțului "au mai rămas"). Sigla e atestată afit în mărturiile despre viața din închisoare, cît și în amintirile din armată: "Pereții celulei erau plini de inscripții și *AMR-uri*... *AMR* 38 de zile etc." (*Evenimentul zilei* 382, 1993, 2); „Care vă este *AMR-ul*, dacă nu vă supărați ?” (Radu Paraschivescu, coord., *Răcani, pifani și veterani*, 2008, p. 176). Sigla substantivizată a dat naștere unei expresii glumețe - "cu amereul sigilat", caracterizare pentru un militar de carieră - și și-a pierdut, în timp, caracterul subversiv (ajungînd să indice, în plină Capitală, în fața Cercului Militar, zilele care mai rămîneau pînă la desființarea serviciului militar obligatoriu). Serviciul militar numărîndu-se mai curînd în luni și în zile, nu afit în ani, argoul specific nu a împrumutat *coții* și *cotolanii*. Durata sa s-a materializat, în schimb, într-un metru de croitorie, din care se tăia zilnic un centimetru; obiectul era denumit cu un compus din *libi* (hipocoristic pentru *liberare*) și *metru*: "i se mai spune *libimetru*" (fanclub.ro); "*libimetru* (...)" - măsura timpului rămas pînă la «*liberare*» (forum.portal.edu.ro); "luam baioneta și mai tăiam o diviziune din metrul ala de croitorie, celebrul *libimetru*, privind cum se scurta încet, dar sigur" (ziaruldei.ro).



I t e r a t u r ă

Marius Tupan

Condamnări

INIȚIATORUL campaniei era somat să accepte lucrarea. Magicienii își scoaseră exponatul la aer, în amurg, când se îngâna ziua cu noaptea. Corpul adormit al Lunettei era un îndemn și pentru alții să participe la Operațiunea *Regresiunea*. Nici de această dată nu-i obliga nimeni s-o facă, fiecare având libertatea de a alege o societate sau alta. Se decuplaseră deja circuitele electrice, telefericul, pus la conservare de Lunetta, încremenise, iar, pe coridoare, pe străduțe, în jurul plantațiilor, lângă cascade, în ogrăzi și-n toate locurile accesibile, tronau felinare, făclii, lămpi, lumânări, asemănătoare cu acelea de la *Înviere*. Nu pentru așa ceva se pregătiseră, însă, montagnarzii, ci pentru căderea în timp, de care le vorbise Negrescu. Erau convinși că sosise momentul mult întârziat. Parcă și anotimpul le era propice, căci noaptea era înstelată, cu luna bănuită în cealaltă parte a pământului, cu brize ușoare ce înfioiau fustele femeilor și suflau răcoare în straiile bărbaților. Copiii nu mai ieșeau din cuvântul părinților, bătrânii sperau să-și prelungească viața într-o altă eră, căci mulți dintre ei depășiseră veacul, și nu le mai rămăseseră multe zile de trăit. O liniște aburindă se lăsa peste cetatea supusă mutațiilor, în vreme ce ciuperca muntelui amenința să se extindă ca o tumoră, mușcând până și din cer. Prezența ei enigmatică nu mai interesa pe careva, deoarece urmau să evadeze din cușca lor spațială pentru a călători în timp.

Etnologul scruta cu încântare cetatea, întregul platou. Se făcea acum o selecție naturală, căci nu toți oamenii erau pregătiți pentru căderea în timp. Mai existau destui nehotărâți, dar aceștia nu stăteau cu mâinile în cruce, ci pe arme. Aceasta era noutatea momentului. Îi înzestrăse cineva – cine, nu se putea ști, și nici să se afle curând, căci nu era clipa anchetelor. Ar fi trebuit consultat Drumezea, dar acesta nu era în apele sale, fiindcă supraveghea înregimentajii temător ca nu cumva aceștia să-și îndrepte armele spre medievali. Tania aștepta încordată evenimentul care să o propulseze în rolul unei baroneșe înconjurate de curteni; era pregătită să-și apere fotoliul cu dinții și cu unghiile. Nici ea și nici alții nu se preocupau de Lunetta, abandonată somnului ei hipnotic. Grav era că și primărița părea derutată, chiar dacă se zvonea că negocierile sale cu magicienii, privitoare la un post privilegiat în Epoca de Aur, erau avansate. Dar nu sigure. Asemenea ei, ursuzi, posomorâți, erau și alții, care nu de o sărbătoare păreau pregătiți, ci de o înmormântare. Amestecul de date și informații, de planuri și strategii, sporite în ultimele zile în cetate, nu avea darul să aducă liniște montagnarzilor. Dimpotrivă, să-i deruteze și mai mult. Poate că și amânările numeroase contribuieră la confuzia generală.

În absența magicienilor, care întârziu să se arate, se cuvenea ca Negrescu să le întrețină speranțele. Dar nici el nu se grăbea s-o facă. Parcă era anesteziat. Gândise operațiunea în timp, o condusese ca un profesionist, dar acum părea incapabil să-i coordoneze partea finală. Nu neapărat obosela pusese stăpânire pe el, ci temerea că ar putea să riște totul, dacă nu se va concentra pentru a o menține în cadrul gândit inițial. Campania părea să-l excedeze și pe el, care provoca, întreține și exploata evenimentele. Iată-l însă inhibat, deconcertat.

Din păcate, nici Drumezea nu se prezenta într-o altă stare, chiar dacă trecuse prin atâtea experiențe. Se contaminase de la Ursula sau interceptase vreo informație, care-l obliga să se comporte reținut. Chiar când Negrescu se apropie pentru a-i cere părerea, generalul de informații rămase ferecat în coconul tăcerii, îngrijorându-l și mai mult pe inițiatorul operațiunii.

Stăpân pe situație părea doar Aurel Stănescu, plasat într-un turn de control, asemănător celui de la Târgoviște. Ca și în timpul procesului din garnizoană,

construia avioane din hârtie, căci râvnea încă să conducă o escadrilă.

Puțini erau cei care își păstrau sângele rece în acele momente încordate. Ultima partitură aparținea magicienilor, poate de aceea se lăsau atât de mult așteptați. Iar, între timp, unii mai găseau tărnia să se lanseze în supoziții.

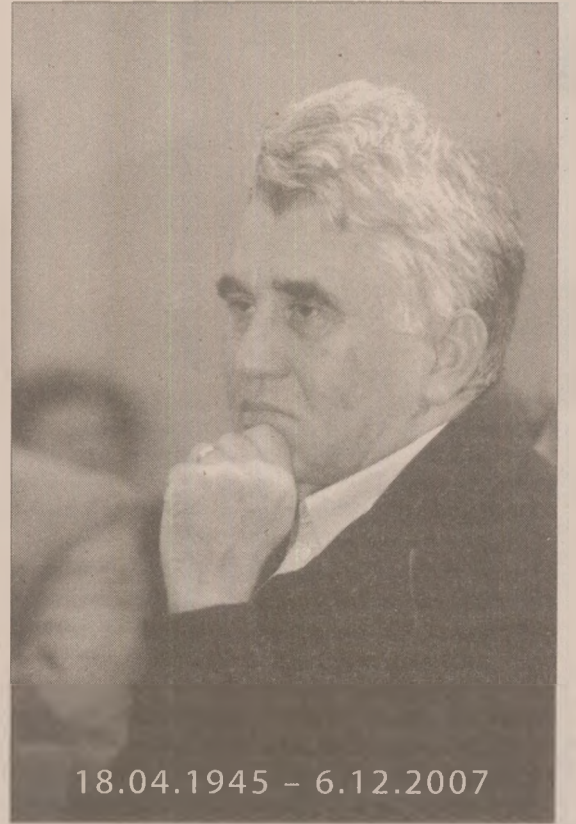
Încă nu cunoșteau decizia lui Negrescu. Se hotărâse și el să îngroașe rândul medievalilor sau prefera îndeletnicirea de custode al cetății. Se înrola în oastea lui Stănescu sau era pregătit să evadeze. Nu era singur în această situație. Nici Ursula și nici Drumezea nu optaseră încă. Trăseseră de timp, ocoliseră subiectul, și se pare că nici nu primiseră vreo somație să o cârmească într-o parte sau alta. Era atât de târziu, încât nu mai aveau vreme să-și facă obișnuitele calcule. Cei care-i luaseră prin surprindere erau magicienii, dar acum se întreceau cu gluma, lăsând montagnarzii să fiarbă în suc propriu. Le dădeau timp să se răzgândească sau să rămână consecvenți principiilor inițiale. Somnul limitat al Lunettei îi putea determina să o urmeze, vigilența generalului de arme, să-i oprească din drum. Tranziția neagră, că așa putea fi numită perioada, mai ales că se afla și sub copertina întunericului, era hotarul ce-i obliga iarăși să gândească.

Traiful comod al medievalilor și stressul clipei erau cele două variante: a treia, intermediară, nefiind posibilă. De altfel, fusese pusă și o condiție: integrați în Epoca de Aur, nu mai puteau s-o părăsească vreodată. Generalul de arme le dejucase multe planuri, încurcându-le socotelile. În plus, își făcuse destui partizani, al căror număr nu era cunoscut cu certitudine. Numai magicienii îl puteau neutraliza pe Stănescu, împingându-l în turma medievalilor, căci nici el nu s-ar fi putut sustrage hipnozei colective. Numai că verii se codeau să recurgă la așa ceva, sau, cel puțin, așa lăsau impresia.

Se zvoni că se aștepta un timp favorabil, anume, miezul nopții, când puterea lor devenea nemărginită. Veni un alt zvon, cum că magicienii erau nemulțumiți de oscilația montagnarzilor. În sfârșit, al treilea: ajunși la o vârstă înaintată, și-ar fi pierdut virtuțile, așa că nu se mai încumetau să-i însoțească pe montagnarzi în Epoca de aur, fiindcă, în timpul procesiunii, unii enoriași și-ar fi dat obștescul sfârșit. Petrecerea lor ar fi o trecere definitivă în cealaltă lume, fără vreo legătură cu secolul al XIII-lea.

În aceste condiții, responsabil de toate încurcăturile și amânările se simțea etnologul. Era posibil să se fi întâmplat ceva grav, iar el să nu fi fost anunțat. Într-un moment de maximă concentrare, magicienii înșiși o puteau mierli, astfel că munca lor de ani s-ar fi dus pe apa Sâmbetei. Numai Lunetta putea fi la originea acestei catastrofe. Etnologul se apropie de ea, nu ca să-i ceară socoteală, ci pentru a se încredința că apucase calea potrivită pentru Epoca de Aur. Temerile i se risipiră curând. Teleferica respira ritmic și prezenta un chip îmbujorat, aisgurând pe oricare curios că epoca în care intrase cu un picior era binecuvântată: așa cum și-o dorise și el. Singurul necaz era acela că nu vorbea. Se lăsa înduplecată, poate, doar de magicieni. Măcar pentru o asemenea conversație era necesar ca aceștia să se arate.

În locul clarvăzătorilor, se iviră trei elicoptere înaintând în triunghi echilateral. Prezența lor generă un nou subiect de meditație. Zburătoarele fură atrase de ciuperca muntelui înalt, care le captă și zgomotele. În urma lor sporiră supozițiile montagnarzilor. Unii credeau că oamenii altor platouri soseau pe calea aerului pentru a-și lua rămas bun de la bătrâni, aflând în ce secol urmau să se afunde. Drumezea bănuia că inspectorii Patrimoniului Internațional veniseră să vadă minunea cu ochii lor, dar,



18.04.1945 – 6.12.2007

cum aceasta întârzia, se retrăseseră pentru o vreme. Tania își închipuia că pretențiile ei destabilizaseră scenariul, așa că se purtau în continuare tratative pentru a i se satisface doleanțele. Ursula era de părere că fuseseră îndemnați unii să se supună straniului experiment, nu ca să capete faimă peste veacuri, ci să se umple de ridicol: nimănui nu-i era îngăduit să aspire la o condiție nemeritată. Ea însăși își permisesese să interpreteze legile lumii, bănuite, dar nescrise, să întoarcă vremelnice spatele Domnului, iar, acum, venea plata și pentru ea.

În această situație, căstigător părea a fi doar Stănescu. El nu se aventura acolo unde bănuia că ar putea risca. Stătea la pândă, păianjenul. Nu se hotăra să-i incite la revoltă pe montagnarzi, o practică predilectă a lui, nu se mișca în cabina lui rulantă, care făcea rondul întregii cetăți. Își supraveghea doar ostașii, încremeniți în posturile lor de veghe.

Deplasarea pe orizontală făcea o separație și între întunericul de dincolo de cetate și luminile făcliiilor, lumânărilor și felinarelor din interiorul ei. Nu se știa cât e ora. Ceasurile de mână, de masă și de buzunar fuseseră strivite. Curând, se lansă un alt zvon în mulțime. Evenimentul crucial era așteptat în jurul orei trei, hotarul atâtor minuni, printre altele, învierea Mântuitorului. Era totuși greu să-l repereze careva, de vreme ce lipseau instrumentele de control al timpului. Puteau să aștepte doar cântecul cocoșilor, care își începeau concertul cam pe la acea oră.

Cineva se apropia de teleferică. Nu-i putu transmite însă nimic, fiindcă ostașii lui Stănescu îi cerură, din priviri, să renunțe. Nefiind luați în calcule, aceștia începeau să-și exercite singuri atribuțiunile. Totuși, în aceste clipe de amortire, funcționa ceva: armata. Cetatea avea nevoie de ea. Negrescu ar fi vrut să le explice că trebuiau să reacționeze, dacă erau atacați. Dar, ca în timpul raidurilor aeriene, montagnarzii stinseră toate luminile și se tolăniră pe iarbă. Abia atunci apărură, pe rând, verii, cu gesturi discrete, bine măsurate.

Făcură semne să dispară și mucerile de țigări, pentru a nu fi stânjenite făcliile lor, desprinse parcă din drapelul montan, în cele trei culori: roșu, vișiniu și albastru. Invenția asta – după unii, revelație –, îi încântă pe cei care nu se prăbușiseră încă în somn, căci regresiunea în timp presupunea mutații de ritualuri și simboluri.

Bătrânii își croiră drum printre pacienți, purtând luminile pe deasupra celor lungiți pe iarbă sau căzuți în genunchi și murmurând ceva nedeslușit într-un registru monoton. Textul aparținea graiului român, sau reprezenta un amestec, cu cuvinte preluate de la toate rasele prezente pe paltou. După ce străbătură cam jumătate din incinta cetății, încrucișară de câteva ori făcliile. Vocile lor puternice, amplificate de rezonanța locului, puseră stăpânire pe montagnarzi. Aceștia căzură cu toții în genunchi, asemenea celor de la Kabba, în timpul slujbei, dar îmbrăcămintea lor nu mai era albă, ci aidoma



Vocația iubirii

cu a celor care trăiseră în secolul al XIII-lea. Fuseseră doar sfātuți să poarte astfel de straie, îmbibate de miresmele Florii Vieții și ale fructelor de pădure. Unii după alții primira îmbrățișarea lui Morpheu.

Încă indecis în privința apartenenței sale la o grupare sau alta, Negrescu se trezi singura ființa bipedă a cetății, în afara magicienilor și a ostașilor. Urmărindu-l cu luare aminte dintr-un colț al platoului, generalul de arme părăsi cabina rulantă venind către el. Ca în toate momentele cruciale pe care le ținuase sub control, Stănescu nu-și exterioriză nici de această dată vreun sentiment pe chipul grav, sobru, de nepătruns. Cuvintele-i venira glaciale, cu o abia simțită ironie:

– Iată oastea ta, sub regresia timpului!

Etnologul simțea că i se pregătise ceva, dar nu bănuia ce anume. La apariția zorilor, putu să deslușească muntele înalt, ceața lui înroșită, ca o ciupercă otrăvitoare: dintr-acolo nu se elibera vreun elicopter, dar nici vreoz rază. Totul părea să fi încremenit, cu excepția lui Stănescu:

– A venit momentul să o urmezi. Trebuie!

– Pentru care motiv?

– Cetatea se află în proprietatea mea.

Îi arată actele doveditoare. Negrescu observă că erau autentice. Deocamdată, nu mai era nimic de făcut. Operațiunea lui și-o însușise generalul de arme, același care trimisese cuplul dictatorial în fața plutonului de execuție. Încă o dată, triumfa abilitatea lui.

– În sfârșit, ai investit banii tiranului în ceva trainic!, exclamă cu amărăciune etnologul.

– Durabil, e cuvântul potrivit, îl corectă Stănescu.

Albin Negrescu realiza că principalul complotist al revoluției, împiciorogă pe platou, mai dădea o lovitură de grație unei alte comunități, în care se insinuase prin repertoriul actoricești.

Retragerea sfidătoare a lui Albin Negrescu nu-l tulbură pe generalul de arme, care părea să considere jocurile încheiate, în vreme ce generalul de evenimente îl descoperea în mulțime pe Drumezea, care, cu ochii întredeschși, îi urmărea tremurător mișcările. Generalul de informații părea paralizat și el de situație. Se pregătea, poate, să se predea, ca în timpul loviturii de stat, luând drumul temniței. Nu-l mai putea ajuta pe inițiatorul operațiunii, dar nici Negrescu nu avea de gând să-l solicite. El studia somnul profund, cu tresăriri rare, al Taniei. Rămăsă în aceeași poziție, ca atunci când fusese expusă în fața amvonului, o descoperi pe Lunetta. Nicăieri nu se zărea Ursula, de parcă o înghițise pământul, doar magicienii se retrăgeau unul după altul, fără să lase în urma lor vreun cuvânt despre următoarea etapă a operațiunii.

Trezit din năuceală, Albin Negrescu hotărî să urce în prima clopotniță. Trase de frânghia celui mai mare clopot, și sunetele acestuia le acoperiră pe ale patrupedelor, ieșite la păscut. Primi răspunsuri din celelalte turnuri: sunau toate a înmormântare. Generalul de evenimente nu se mai temea de ele. Oricum trebuia să vină cândva plecarea în lumea celor dreți: cu cât mai devreme, cu atât mai bine. Era mulțumit de ceea ce realizase: un platou modificat structural, montagnarzii încrezători în misiunea lor, un interes crescând al inspectorilor de la patrimoniile internaționale, redistribuirea unor generali în alte funcții, pe care istoria nu-i mai putea omite.

În clipa următoare, oamenii văzură zborul unui trup omenesc, ca și cum ar fi avut aripi.

Prima care înțelese ce se întâmpla fu alpinista. Ea mai asistase la o asemenea scenă, cu un protagonist român în munții Bucegi, care-și dorea cu ardoare moartea. Încercă să facă ceea ce nu reușise atunci: să-i sară victimei în ajutor. Era însă prea târziu s-o mai oprească din drumul ei ușor de anticipat. Se aruncase de una singură, fusese ajutată să-și ia viața, nu putea spune. Poate, totuși, mai exista o speranță. Cu abilitatea ei de alpinistă, reuși să-i repereze trupul: Albin Negrescu căzuse pe un covor de Floarea Domnului, crescut în îmbucătura a trei stânci. La semnele ei disperate, apărură și princhindeii, pentru a-i executa comenzile.

– Trebuie să înfigeți steagurile în bernă!

Ordinul ei fu contramandat de Lunetta care, ieșită din Epoca de Aur, avea altă viziune asupra întâmplării:

– Nu-i epoca promisă, ci alta, pe care n-o stabilește omul, ci Domnul! Mai adăstați! ■

(fragment din romanul *Naufragii*)

SUNT unele cărți neobișnuite, plăsmuite pe hotarul subțire dintre artă și existență, care fac comentariul critic mai delicat. Una dintre acestea este culegerea de poeme a lui Mircea Petean, concepută, în timp, prin însumarea ciclurilor dedicate Anei cu prilejul publicării fiecărui volum al autorului.

Vocația iubirii devine, așadar, dedicatorul tăcut, substanțial, iar personajul-cheie ce focalizează afectul, sub toate formele lui (senzație, sentiment, emoție, ideal, asceză, întemeiere filosofică a destinului), este Ana, soția autorului, dublată, în răstimpuri, de bunica poetului (dar asta, numai pentru cunoscători). Desigur, funcțională este și aluzia la legendara Ană a lui Manole, dar trimiterile nu sunt niciodată ostentative. În prefață, Mircea Petean explică (în măsura în care sublimul este palpabil) înfiriparea erosului și consecințele sale în viață și poezie, ca pe o prelungire a înclinației devoționale ce-l mănase inițial spre monahism: „Ana“ devine, așadar, numele unui întreg cosmos, al unui conglomerat de fapte, afecte și idei, dar și, deopotrivă, cale inițiativă. „Dumnezeul tău este Ana/ vei muri și vei renaște în împărăția ei// mi-a zis odată sihastrul zăvorât în iubirea de Dumnezeu“ (87). Dar, pe traseul iubirii pure, nu există nimic linear sau conformist, certitudinile sunt câștigate prin luptă, prin acceptarea și depășirea provocărilor: „iubirea e însoțire/ dar/ iubirea nu e însoțire stearpă/ iubirea leagă/ de vreme ce un transilvan sârman și ars de dor/ precum călătorul de profesie se învrednică/ să dea rod// iubira leagă ceea ce nici moartea nu dezleagă“ (79); „nu voi traversa apele zâmbetului tău decât îmbarcat/ în corabla cu pânze a Piratului Negru“ (80).

Iubirea este ascensiune nu lipsită de riscuri, libertate lăuntrică descătușată: „și mersul nu părea/ să ne aparțină/ vorbeam cu atâta ușurință/ și vorbele nu păreau/ să ne aparțină“ (63). Ea se asociază vorbirii spontane, cea specifică unei condiții a ingenuității primordiale, și devine un suport al meditației asupra cuvântului, atunci când reușește să se manifeste ca fluiditate, naturalețe, evoluție perpetuă: „Ana/ nu te pierde cu firea/ deprinde-vom împreună desăvârșirea“ (23); „cine poate să pășească peste moarte/ ca pe ape/ a lui va fi împărăția numelui“ (1).

Poeemele au mult de câștigat din varietatea registrelor de limbaj, orchestrate cu un remarcabil simț al echilibrului. Mircea Petean știe să evite melodramaticul, notele forțate, vorbele mari, sentimentalismul manifest. Ipostazele unei Ane atotcuprinzătoare – cosmică, immanent-transcendentă – nu se sfiesc de cotidian, de umoristic și anecdotic, ce substituie, uneori, metaforicul. Unele poeme sunt vădit anticalofile, ba chiar nici nu par literatură (75, de pildă, este o frumoasă declarație de dragoste, mai degrabă decât o poezie reușită), altelei tonul direct se îmbină cu tradiționalismul frust ori cu imagistica barochizantă, iar vecinătatea banalului amenință lirismul. Oricum, oscilația stilistică, datorată, în mare parte, evoluției poetului, dacă ne amintim că volumul a rezultat din înmănuncherea ciclurilor dedicate Anei volum de volum, permite instalarea unei perplexități, întreține suspansul, ține mereu deschisă poarta poeziei. Odată sfârșită lectura, culegerea dăinuie în memoria cititorului printr-un puternic *effect al prezenței*, acel semn meteoric lăsat de poezie (spumoasă, nonșalantă) în trecerea ei grăbită, încât nimic nu tulbură, până la urmă, prospețimea ansamblului, melanjul, insolit într-o lume dezabuzată, de visare, puritate, entuziasm tonic. Regăsim starea aceea arhetipală de ieșire din sine, cu care ne-au obișnuit gânditorii presocratici – iar asocierea nu e întâmplătoare, Mircea Petean fiind un poet al întemeierii filosofice a rostirii: „noi suntem dintre aceia care aud voci/ noi suntem dintre aceia care știu să le distingă/ în haos în degringoladă și-n vacarm/ voci clare și distincte iar nu țipete lătrături bolboroseli“ (84). Totodată,

Mircea
Petean

Poeemele
Anei

LIMES

Mircea Petean, *Poeemele Anei*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2008.

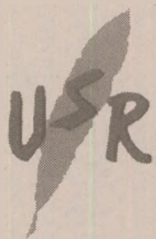
pentru poet cuvântul este energie: „mi-e greață și silă de jumătăți de măsură nu mai suport/ jumătate-de-om-călare-pe-jumătate-de-iepure-schiop/ nu mai pot îndura existența pe sfert existența-n surdină/ prudența resemnarea cuminența îmi stau în gât mă sugrumă“ (78, *Praf, noroaie, zăpezi*).

Diafanitatea metaforizării, din poemele timpurii, compensează zona directiei lirice, precumpănitoare în anii din urmă: „dormi/ surâsul în colțul gurii uitat/ ca un fluture viu// e un fel al vieții/ de a-și răspunde sieși/ o/ auzi cum bate un os/ în toaca de lemn verde/ a pântecului tău (6). Oricum, deși în modalități diferite, iubita rămâne, constant, o apariție stihinică, de o măreție firească, iar curăția ei este epifanică, precum în acest minunat poem: „de cum te-ai apropiat/ – înaltă și dreaptă smerenie –/ cu adevărat ființa născută/ în țara celor o mie și unu de izvoare/ purtând pe frumte însemnele pădurii// un pod de lumină albastră/ fulgeră peste leșul râului/ îmbălsămat cu fuior/ și cu flori de salcâm și de regina nopții“ (31). Legătura cu ancestralul nu e nici ea uitată, străbunii sunt prezenți și vii, ca, în altă notă, una satirică, de această dată, socialul contemporan, convulsionat de incompetență, rapacitate și orgolii.

Peisajul interior al poemelor consună cu cel exterior, rarefiat, caracterizat prin abundență acvatică, parcă într-un perpetuu ritual purificator. Zăpeziile, ploile, apele de munte, râurile își duc existența pulsantă în perfectă simbioză cu munții, nisipul, stâncile, pajistile alpine, prăpăstiile, peșterile, mementouri ale vieții interioare, ale căutării neobosite. Pe acest fundal esențialmente poetic, cuplul arhetipal își parcurge drumul inițiativ (și sunt numeroase poemele ce conțin viziuni ale unor drumuri-pelerinaje făcute împreună): „pluteam –/ corabie zdrențuită pe mările ascezei// au fost consultați specialiști în răsărituri// respiră – i-au zis nopții/ și aceasta zi se făcu// respiră – i-au zis Anei/ și ea în cires înflorit se prefăcu// respiră – mi-au zis/ și „eu“ am devenit „noi“/ și degetele noastre au început să joace frenetic/ dansul vieții și al morții în deșertul de cenușă“ (59).

Poeziile lui Mircea Petean alcătuiesc un spațiu magic, băntuit de nostalgia originarului, animat de o „naivitate“ profund spirituală.

Simona-Grazia DIMA

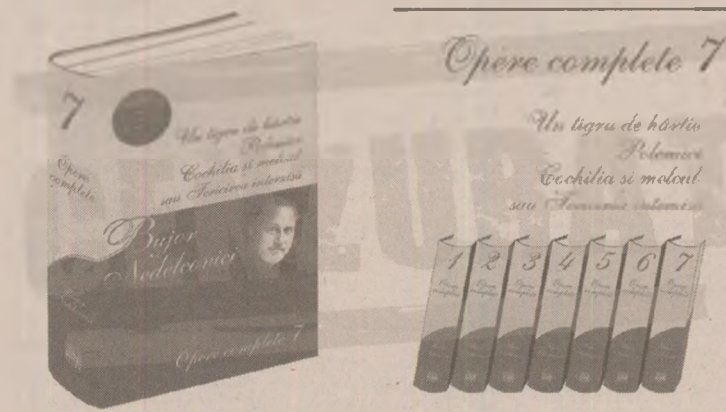


**Uniunea Scriitorilor și Editura ALL
organizează dezbaterea intitulată
“SCRIITORUL, CENZURA ȘI SECURITATEA”.**

**Evenimentul va avea loc în cadrul
Târgului Internațional Gaudeamus – Carte de învățătură,
joi, 20 noiembrie 2008, sala Cupolă (pavilion 1, ROMEXPO),
între orele 11.00-14.00 și 15.00-18.30.**

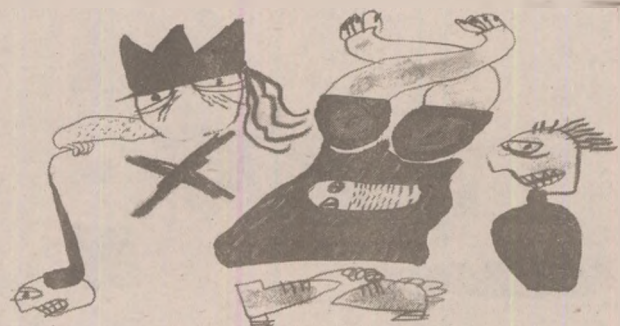
Cu această ocazie va avea loc
lansarea volumului VII din *Opere Complete*
în prezența autorului, Bujor Nedelcovici.

Volumul include și eseul
“Un tigru de hârtie. Eu, Nica și Securitatea”,
consacrat dosarului de securitate al autorului.



Partener - Ministerul Culturii și Cultelor

GAUDEAMUS 2008



a r t e

AM PRIMIT de la Paris un CD cu lucrări de Isidore Isou: *Symphonie nr. 1: La Guerre* (1. Menaces; 2. Victoire nazie; 3. „Hâtez-vous de nous exaucer pour...”; 4. Des lendemains qui chantent); *Trois pièces joyeuses* (1. Swing; 2. Tango; 3. Valse) și *Symphonie nr. 3* (1. Allegro ma non troppo; 2. Molto vivace; 3. Andante moderato; 4. Adagio molto e cantabile). „La musique d’Isou, à ne pas confondre avec sa poésie, s’écrit à plusieurs voix (d’où le terme de symphonie), à l’aide d’un nouvel alphabet de sons inédits et d’une notation qui lui est propre et qui témoigne de sa profonde originalité”. Este opinia lui Frédéric Acquaviva, cel care semnează prefața din bookletul respectivului CD (editat de „Al Dante” în parteneriat cu SACEM), lansând ideea unei anume ingratitudinii din partea contemporaneității, cea care îl exclude încă pe întemeietorul letrismului de la agapele ei curente. O ingratitudine care însă nu l-a împiedicat să fie prompt și trainic adoptat, încă de la debarcarea sa din 1945 în capitala Franței, de corifeii ai avangardei precum François Dufrenoy, Jean-Louis Brau, Maurice Lemaître, Guy Debord, Jacques Spacagna sau Roberto Altman. De altfel, acest fapt i-a nutrit artistului născut la Botoșani, în bună măsură, stăruința cu care aproape șase decenii a experimentat, a filtrat și a înfrunghiat un sistem de comunicare estetică în care „dictatura letristă” este ubicuă și exclusivă. La Isidore Isou literalele nu semnifică doar în câmp vizual, ci și sonor. Muzica ce se naște din sin-fonia sau dia-fonia cuvintelor este una primordială: „la început a fost cuvântul și cuvântul era sunet”. O muzică ce acceptă materia literelor ca singură substanță sonoră și unic fenomen fonetic. Fonemele, silabele, cuvintele se supun astfel dicteului letrist, așa cum rostirea însăși era subjugată, în dadaism, dicteului automat. Creatorul letrismului este convins că „nu există nimic în Spirit care să nu fie sau să nu poată deveni literă”. Dar literalele sunt aidoma obiectelor sonore (în teoriile despre sintaxa muzicală ale lui Pierre Boulez ori Iannis Xenakis), împerecherea lor săvârșindu-se în zone diferite ale conștiinței noastre auditive: rarefiere, detaliu, aglomerare. Cum era de așteptat, Isidore Isou mizează predilect pe zona aglomerării, acolo unde obiectele sonore sunt, cum se exprima Ștefan Niculescu, „atât de numeroase pe unitatea minimă de timp a percepției noastre, încât nu le mai putem auzi distinct, ci global, integrate unui tot – ființe sonore care își pierd individualitatea și se pliază unei ființe noi, colective, astfel generate”. Ce altceva este letrismul dacă nu ștergerea individualității semantice la nivelul cuvântului? Un cuvânt hăcuit, tranșat, dezosat, tocat, dar și dospit la căldura propriei lui potențialități semantice. Odată descarnat, cuvântului nu-i rămâne decât să atârne de oasele lui strălucitoare: literalele. Care se prefac în puncte sonore de sprijin. După care, înghesuindu-se, ticsindu-se, se transformă în trasee eufonice și, într-un anume fel, euforice. Efectul densificării slovelor se identifică în mare măsură cu fenomenul textural din muzicile hipereterofone ale sfârșitului de veac 20. Același Frédéric Acquaviva mărturisea: „j’ai souhaité découvrant avec passion le letrisme en 1997, reconstruire Isidore Isou afin de lui proposer l’enregistrement de son œuvre musicale, complètement ignorée, alors qu’elle influença des compositeurs comme György Ligeti (*Aventures*, et *Nouvelles Aventures*) ou John Cage – qui le reconnaît comme l’un des grands créateurs de ce siècle”. O recuperare, într-adevăr, tardivă, pentru că ce-ar fi fost, de pildă, pânzele sonore ale școlii poloneze din anii ’60 (Penderecki, Gorecki, Serocki, Kotonski) dacă nu ar mai fi dobândit dreptul de proprietate componistică (altfel spus, de „ediție princeps”). Dar muzica lui Isidore Isou nu reprezintă o textură propriu-zisă ca niște nori de sunete declanșatori de averse impersonale. Ceea ce ascultăm e un fel de scandare, de recitare ori declamare poli-ritmică; un Sprechgesang care drenează cântul tradițional, melodic, colmatând, în același timp, recitativul recto-tono cu accentele prozodice

Fonemele, silabele, cuvintele se supun astfel dicteului letrist, așa cum rostirea însăși era subjugată, în dadaism, dicteului automat.

Când literalele încep să cânte

specifice fiecărei limbi în parte. și Isou recurge, slavă Domnului, în lucrările sale la un buchet de limbi în care parfumul vocalelor și consoanelor ne poartă prin stepele Rusiei, falezile Franței, pădurile Germaniei ori colinele încetoșate ale Angliei. E un Turn Babel de semn și sens contrar, pentru că aici idiomurile nu trebuie să comunice și, deci, nu se cade să fie inteligibile. Totul e să sune și să consune. Firește că această veritabilă horă a moleculelor lexicale nu s-a încins pentru prima oară odată cu petrecerea oferită de letrism. Isou însă îi conferă formă și substanță, așa cum precizează Acquaviva în Prefața pomenită mai sus: „si l’élément phonétique n’est pas une nouveauté en soi (sitons pour mémoire F.T. Marinetti, Hugo Ball, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Antonin Artaud – tous à des niveaux différents), il faudra attendre l’apport novateur et clarificateur d’Isou qui, dès 1946/47, proposa de nouvelles voies de réflexion à des créations qui avaient été parfois fragmentaires”. Atmosfera celor două simfonii, precum și a celor trei dansuri este îmbâcsită de un comic straniu, ca o negație continuă a naturii lexicale, ceea ce convoacă un contrast al imposturii făcute și totodată demascate. Cum ar spune Friedrich Vischer: „aceiași ființă, omul, al cărui cap ajunge sus, până în afara spiritului, stă, în același timp, cu ambele picioare pe pământ, profund atașat de glia mămă. Comicul este: omul luat prin surprindere”. *Simfonia I-a*, de exemplu, este o satiră la adresa războiului, dar ca orice satiră, dincolo de sarcasmul immanent, ca și acul, înțepă nu ca să împungă, ci ca să coasă. Ca oriunde se ivește, umorul este și aici o împletire de inteligență și arbitrar. Un arbitrar *hic et nunc* și o inteligență de perspectivă: „Il existe des œuvres qui demandent à être prises pour ce qu’elles sont. Et d’autres qui menacent avec l’avenir pour faire excuser leur présent. *La Guerre* se situe, judicieusement, dans la seconde catégorie parce qu’elle est la première réalisation dans son genre”. Cu această caracterizare Isidore Isou pune degetul pe adevărul conform căruia o astfel de muzică se constituie într-un caz limită, greu reiterabil, statutul descălătorului fiind singurul capabil să-i acorde

credibilitate și, de ce nu, autoritate. Căci „musiques letristes” este nu numai „des combinaisons de voix, qu’il pouvait seulement sous-entendre et imaginer” ori „un grond ton primaire”, ci și o replică laică a vorbitului în limbi ori a unei rugăciuni în care dreptul primului venit este imprescriptibil: „bate și ție se va deschide!”. Dincolo de etosul și *sound*-ul acestor muzici suntem incitați de priveliștea lor surprinsă într-o semiografie ce a netezit drumul către notația proporțională din componistica savantă. Pitorescul ei derivă în principal din substituirea semnelor diacritice cu cele aparținând vocabularului lingvistic. Avem astfel de a face cu o partitură-text (dar nu de tipul stockhausen-ianului *text-compositionen*), asezonată cu bare de măsură tradiționale și impregnată cu elemente de neaș grafism literar. Nu-i vorba că atât în dimensiunea ei vizuală, cât și în cea audibilă, muzica letristă adună o experiență apreciabilă, adăpostită în special în antichitatea greacă, acolo unde scrierea muzicală era preponderent una literară, iar expresia ei sonoră se baza, cel puțin în corurile tragediilor, pe scandarea (e-adevărat, monovocală) a textelor dramatice. Una este însă să reciti un vers, descompunându-l în diferitele sale unități metrice sau silabice și alta e să-l rostiești decupat în bucăți semantice irecognoscibile, aparent (și uneori chiar esențial) extravagante, dacă nu și bizare. De la muzica letristă și până la verișoara ei naturală - *mouth-music* -, exersată de școala engleză a anilor ’80 (Denis Smaley, Simon Emmerson, Trevor Wishart) și restituită de ansambluri precum „Singcircle” ori „Swinger Singers” sau de soliști ca Frances Lynch se află totuși o distanță pe care, în 1941 (când a început să-și edifice opusul său de referință: *La créatique ou La novatique*), Isidore Isou nu ar fi fost probabil în stare să o măsoare. Nu pentru că nu ar fi avut ruletă sau pentru că terenul estetic nu ar fi fost cadastrat și intabulat, ci pur și simplu pentru că fondatorul letrismului era literat, iar cei din școala engleză, compozitori. Vorba înțeleptului: „fiecare cu mustăria lui”.

Liviu DĂNCEANU

Hebraic			
Basse I	rou pleu	• •	gringafin bidu glourou roya
Basse II	rou pleu	• •	gringafin bidu glourou roya
Basse ch.	rou pleu	• •	gringafin bidu glourou roya
Baryton	• •	clouiger	gringafin bidu glourou roya
Ténor	• •	clouiger	gringafin bidu glourou roya
Basse I	• •	• •	gisi qasi
Basse II	• •	• •	gbi qasi
Basse ch.	chétia	qatru	schoumou roya
Baryton	chétia	qatru	schoumou roya
Ténor	chétia	qatru	schoumou roya
Basse I	giltia	vintro	• • • •
Basse II	giltia	vintro	• • • •
Basse ch.	giltia	vintro	• • • •
Baryton	giltia	vintro	• • • •
Ténor	giltia	vintro	• • • •
Basse I	• •	pa maia	vall
Basse II	• •	pa maia	vall
Basse ch.	• •	pa maia	vall
Baryton	pa maia	pa maia	vall
Ténor	pa maia	pa maia	vall

Hebraic			
Basse I	rou pleu	• •	gringafin bidu glourou roya
Basse II	rou pleu	• •	gringafin bidu glourou roya
Basse ch.	rou pleu	• •	gringafin bidu glourou roya
Baryton	• •	clouiger	gringafin bidu glourou roya
Ténor	• •	clouiger	gringafin bidu glourou roya
Basse I	• •	• •	gisi qasi
Basse II	• •	• •	gbi qasi
Basse ch.	chétia	qatru	schoumou roya
Baryton	chétia	qatru	schoumou roya
Ténor	chétia	qatru	schoumou roya
Basse I	giltia	vintro	• • • •
Basse II	giltia	vintro	• • • •
Basse ch.	giltia	vintro	• • • •
Baryton	giltia	vintro	• • • •
Ténor	giltia	vintro	• • • •
Basse I	• •	pa maia	vall
Basse II	• •	pa maia	vall
Basse ch.	• •	pa maia	vall
Baryton	pa maia	pa maia	vall
Ténor	pa maia	pa maia	vall

Referat la lucrarea *Opera lui Haendel* de Roxana Dinescu

Există o categorie destul de mare de dansatori și coregrafi care nu mai suportă decât creația efemeră, „de unică folosință”...

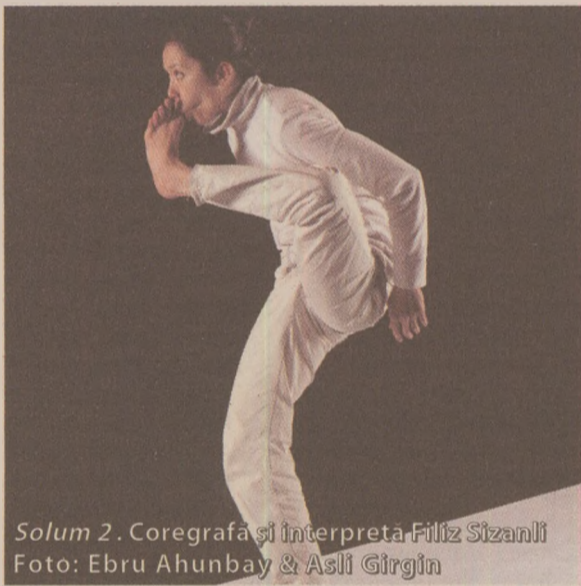
MENTALITATEA artiștilor și, urmând acestora, și a publicului se poate modifica treptat, prin acumulări succesive, care să apară apoi, dintr-odată, cu limpezime, în cadrul unui spectacol sau a unui festival. Ediția din acest an, organizată de Asociația ArtLink, cu *eXplore dance festival*, a evidențiat, din plin, schimbările profunde de mentalitate ale artiștilor români și străini, de dans contemporan, însușite și de organizatori. Noutatea stă tot timpul în centrul atenției programatorilor, care se orientează către forme noi de mișcare și către artiști care vor să iasă din rând și să șocheze. Publicul este apoi invitat să le accepte propunerile și să se adapteze schimbărilor.

Fiecare dintre cele nouă piese prezentate în festival a evidențiat o modificare profundă a înțelesurilor de până acum ale sensului și rostului artei. Prima „degradare”, resimțită ca atare de un iubitor tradițional al artei, a fost avansată de primul spectacol prezentat la Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian”, *Meat Market*, a elvețianului Marcel Leemann. În epoca noastră, a consumismului, arta este socotită, și ea, un produs vandabil, pentru impunerea căruia artiști intră într-o concurență similară celei a altor produse de piață. Dacă pe tărâm social artiștii se puteau concura și până acum, pe tărâm artistic ei se concureau mereu cu ei înșiși. În cazul artiștilor scenei, vroiau, desigur, ca ceea ce doreau să împărtășească celorlalți să poată vedea lumina rampei, dar sperau să atragă publicul spre ei, nu să-și facă cu orice preț „produsul” vandabil. Din fericire, de fapt, dincolo de declarațiile voit șocante, coregrafi și dansatorii de dans contemporan nu fac altceva nici acum. Nu fac compromisuri cu ei înșiși, ci se străduiesc, prin diferite mijloace, să atragă un public tot mai larg, într-un anume sens educându-l, adică trezindu-i curiozitatea și invitându-l și la discuții după spectacol - așa cum au făcut și organizatorii Asociația ArtLink, la actuala ediție. Și același lucru se poate spune și despre spectacolul, de foarte bună calitate al lui Marcel Leemann. *Piața de carne* a fost prezentă în declarații și în proiecțiile de pe fundal - cu corpurile nude ale dansatorilor atârnate ca la abator. Pe scenă, ne-am bucurat, în schimb, de expresia artistică încântătoare a trei dansatoare și doi dansatori, Azusa Nishimura, Suszana Gomez, Eugene W. Rhodes III, Emma Ribbing și Mariusz Jędrzejewski - o trupă internațională, ca majoritatea companiilor de dans de astăzi. Stăpânitori ai unei tehnici moderne remarcabile și ai unei plastici corporale pe măsură - mișcarea lor desfășurându-se precumpănitor la nivelul solului, dar și pe verticală - dansatorii coregrafului elvețian, ne-au dăruit o seară remarcabilă.

Dacă arta ca marfă de piață este mai mult declarativă, o altă componentă a mentalității curente are consecințe directe asupra „produsului” artistic, ca să mă exprim și eu în termenii agreeți în prezent. Există o categorie destul de mare de dansatori și coregrafi care nu mai suportă decât creația efemeră, „de unică folosință”, improvizatia, și nu opera finită, perpetuabilă un număr oarecare de spectacole. Un proiect de acest fel este vizionabil mereu la Centrul Național al Dansului București, în așa-numita *Miercurea lejeră*, concepută de Maria Baroncea, și executată de diverși artiști invitați - o improvizatie pentru o după-amiază. În alt context decât cel al Centrului, o dansatoare a mărturisit că atunci când sesizează că o lucrare coregrafică are un desen prestabilit nu o mai urmărește cu plăcere, socotind-o un gen depășit. Arta dansului, spre deosebire de pictură, sculptură, literatură are un caracter efemer, căci ceea ce ai văzut într-o seară, chiar dacă a fost turnat într-un tipar, se poate să nu mai vezi în seara următoare, căci interpretii, de care depinde foarte mult creația, ei fiind materia în are ea se plămădește, pot avea, în seri diferite, impulsuri interioare diferite. Este o situație comparabilă, în oarecare măsură, cu diferența care poate apărea, uneori, în executarea unui concert, care, dincolo de partitura scrisă, poate suna diferit sub bagheta mai multor dirijori. În dans, pe lângă scrierea (Laban, de exemplu) care dă desenul mișcării, nu însă și spiritul care o însuflețește, în prezent mai există și filmările, și ele putând fi însă diferite, în funcție de unghiul ales. Și astăzi, la această efemeritate conținută, se mai adaugă și una voită - a nerepetării, a nefixării prin memorare, de nici un fel. Pe această linie s-a înscris altă piesă din Festival, prezentată la Teatrul Nottara, *8 days a week*, concepută de Eduard

Sub pecetea efemerului

Gabia și interpretată de Maria Baroncea, Florin Fieroiu, Brynjar Bandlien și Florin Flueraș. Asistăm, în astfel de cazuri, la un prezent continuu, fără trecut și fără viitor, format dintr-un grupaj de mișcări, absolut pedestre, și totuși inedite prin folosirea pereților scenei, a covorului tras peste ei, și arareori prin mișcările cuplate, neconvenționale, a doi dansatori. Asemenea piese pot stârni uneori zâmbete, pot plictisi din gros, și sunt complet seci, lipsite de orice umbră de emoție. În schimb, de un sentimentalism pronunțat, ușor greșos, și artificial prin gestică și prin înfățișarea nudă a torsului vopsit și a perucii, a fost evoluția „coregrafului” bulgar, Ivo Dimchev, tot de la Teatrul Nottara, care ...a cântat, în piesa sa intitulată oricum, *Concerto*. La același teatru, am mai urmărit, în altă seară, doi buni dansatori din Turcia, care au prezentat fiecare câte un *Solum* (Solo), conceput și interpretat de fiecare, pe rând. Coregrafa Filiz Sizanli



Solum 2. Coregrafa și interpretă Filiz Sizanli
Foto: Ebru Ahunbay & Aslı Girgin

și-a luat în primire corpul, desenându-l pe un mare suport de hârtie, cu lipsa unui picior, lipsă simulată, prin înfășurare, și în scenă, mișcările sale căutând echilibrul corporal în situația dată. Cu mai mulți ani în urmă, am văzut o trupă britanică, care nu simula, ci era formată din persoane cu handicap, care au evoluat în excelente compoziții coregrafice de grup. Filiz Sizanli și-a asumat, pe rând, cele două ipostaze, cu un singur picior sau cu ambele, în ingenioase și delicate evoluții de mișcare, în timp ce Mustafa Kaplan, în solo-ul său, a mers, ca mai toți dansatorii de dans contemporan, către studiere stadiului primar al deplasării corpului - într-un balans, într-o cădere, într-o ciocnire - dar și-a integrat acest demers într-un context sonor etnic străvechi, care a creat atmosferă și și-a transpus spectatorii în locurile sale de origine.

Cu Mette Ingvartsen și piesa ei *50/50* ne-am deplasat în nordul european, dansatoarea - coregrafa studiind la Amsterdam și Bruxelles, în acest din urmă loc fiind și stabilită. Nu este prima dată când vedem cum o deficiență fizică - în cazul ei un corp cu aspect asemuțat - poate fi transformată într-o calitate scenică. Pe muzică de Deep Purple, Leoncavallo și Cornelius, ea și-a folosit corpul nud pentru performanțe tehnice ale unor grupe de mușchi arareori sau deloc folosite de alți interpreți, evoluția sa scenică putând fi într-adevăr numită, așa cum o declară și ea „o redefinire a virtuozității”. O astfel de redefinire a virtuozității poate fi socotită, dar în alt sens, și piesa Vavei Ștefănescu, *Cvartet pentru o lăvălieră*, inclusă și ea în Festival - cu o distribuție parțial modificată, alături de Mihaela Dancs evoluând de astă dată însăși coregrafa și Mihai Mihalcea - piesă despre are am scris însă, pe larg, la premieră, în paginile **României literare**.

Categoriei de improvizatie pe o temă dată, mai sus pomenită, căreia îi aparține și *Cvartetul pentru o lăvălieră*, a mai avut o ilustrare și prin piesa *Follow that summer*, concepută de Rui Catalao și Mihaela Dancs și interpretată de cei doi, împreună cu Iuliana Stoianescu și Paul Dunca, la care coloana sonoră a fost asigurată de Ion Dumitrescu.

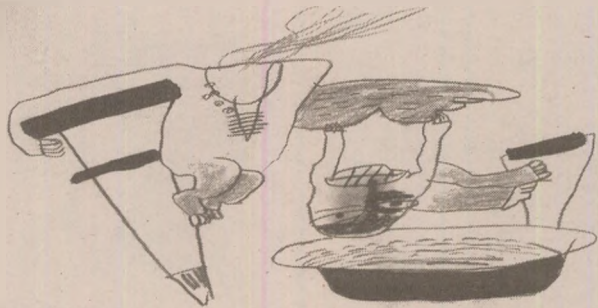


a r t e

Mai inspirate, mai dinamice decât partenerii lor, Mihaela Dancs și Iuliana Stoianescu, au conceput o joacă scenică care-și ajungea sieși, într-un ambient de plajă, de ieșire la aer, fără nici o comunicare între cei patru interpreți, cu ne semnificative mici excepții. Această izolare a personajelor poate fi socotită singura ilustrație a temei avansate în program, aceea a cercetării bolii Alzheimer, ca motiv de inspirație pentru piesa respectivă, restul, adică „cercetarea graniței dintre viață și moarte”, fiind o pretenție fără acoperire. Dar, fie-ne permis a glumi, însă cu toată seriozitatea - dacă ni se poate accepta această aparentă contradicție - izolarea interpretilor este o caracteristică generală, a mai tuturor piesele de dans contemporan. Deci, mai toate compozițiile de dans contemporan suferă de Alzheimer. Corpurile, respectiv ființele cărora le aparțin aceste corpuri, nu se mai caută unele pe altele, ca în stilurile anterioare de dans clasic, neoclasic și modern, ci evoluează în paralel, ca și cum ar face parte din lumi diferite, întâlnirile fiind eventual ciocniri, nu îmbrățișări cordiale. Floria Capsali îi învătă, între altele, pe elevii ei, când dansau într-un cuplu, să se privească în ochi, nu să simuleze apropierea, privirea alunecându-le pe lângă partener. Acest imbold interior pur și simplu nu mai există în dansul contemporan, ceea ce spune foarte mult nu numai despre dans, ci despre lumea în care trăim acum, cu toții. Globalizarea nu este o apropiere reală, ci, eventual doar o alăturare de ființe care, în fapt, rămân străine unele față de altele.

Dacă Ivo Dimchev ne-a cântat, performer-ul palestinian - american, stabilit la Bruxelles, Tarek Halaby ne-a povestit, la Teatrul Metropolis, în *An attempt to understand my socio-political disposition*, despre avatarurile prin care a trecut și trece în acest moment, dificil pentru cineva care are origine palestiniană, de fapt el navigând între două lumi, între două mentalități, între două viziuni și părând a nu aparține integral nici uneia. Dar tot el a lansat lozinca „NU artei care salvează lumea”, adoptată și de organizatorii Asociația ArtLink, respectiv Andreea Căpitănescu, directorul festivalului și Miki Braniște, coordonatorul proiectului, care au trecut-o în program. Deci un atac direct la clasici (vezi Dostoevski „Frumusețea va salva lumea”), venit din afara culturii europene și adoptat de către manageri europeni ai dansului mai sus amintiți. Într-o discuție aparte, întrebând asupra rostului însușirii acestui percept, mi s-a explicat că după convingerea lor nu există idealuri universale, ci doar idealuri individuale, ceea ce rimează într-un total cu izolarea mai sus amintită a fiecărui interpret în parte. Și, în fine, după atâtea teorie, în piesa care a încheiat festivalul, tot la Teatrul Metropolis, *Expressive Darlings*, coregrafa și dansatoarea Maja Delak, împreună cu compania sa feminină, în care alături de ea au apărut și Katja Kosi, Barbara Krajnc, Jelena Rusjan, Vlasta Veselko, Urška Vohar și Nataša Zivković, ne-au vorbit despre situația femeii în contextul cultural și social al Sloveniei, dar a făcut-o precumpănitor cu mijloacele dansului. Femeia mireasă, femeia copil, femeia fatală, femeia gata să leșine de plăcere la concertul unui mascul, care-și exhibă nu atât arta, cât bărbăția etc. au fost fațete ale „portretului” acestei femei, creionat, în bună parte, cu multă ironie, dar și cu mijloacele dramei sau comediei.

Meritul deosebit al organizatorilor *eXplore dance festival*-ului, constă în faptul că ne dau posibilitatea de a veni în contact cu o parte dintre creatorii care se înscriu pe câteva dintre direcțiile dansului contemporan, desigur pe acele direcții socotite de manageri ca fiind semnificative pentru dansul actual. În funcție de ceea ce am avut prilejul să urmărim s-a putut constata că un conceptualism a devenit o modă, o dogmă, care socotește că tot ceea ce este în afara lui este desuet. Această artă conceptuală face să primeze ideea, concepția operei asupra formei sale concrete. Or, conceptul fiind treapta cea mai înaltă a abstractizării se situează exact la polul opus concreteții creației artistice, materialității ei, indiferent de domeniu. De unde impresia de sărăcie, de uscăciune, de lipsă de suflu larg a acestei arte.



a r t e



Angelo Mitchievici

CRONICA FILMULUI

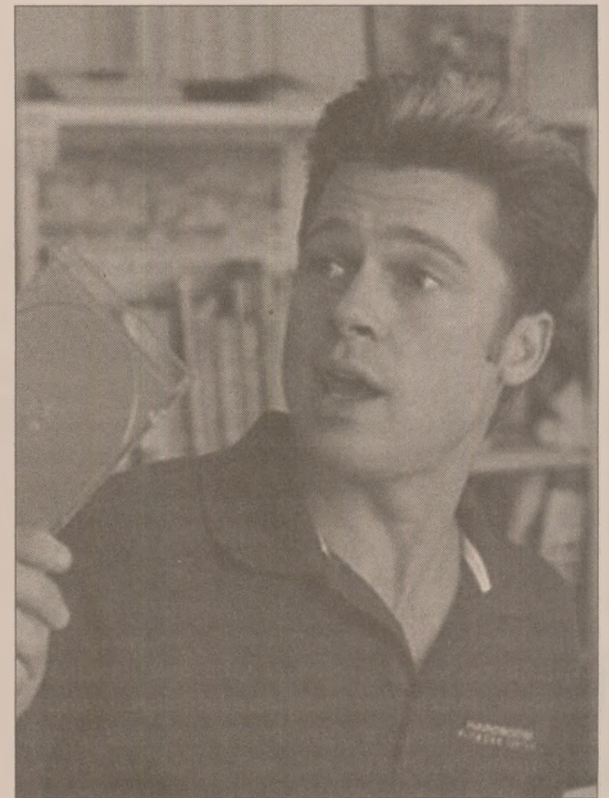
NOUA COMEDIE a fraților Coen, *Citește și arde*, păstrează farmecul absurdist pe care jocul obscur al hazardului îl imprimă fiecărui personaj care asemeni unei bile de biliard lovește o altă bilă și tot așa într-o reacție în lanț. Nu ajută la nimic să găsești un *primum movens* al filmului, întregul mecanism determinist este ateologic, întregul proces este alimentat cu un combustibil practic inepuizabil, prostia, care pentru a nu rămâne singură se însoțește cu cupiditatea. Osbourne (Ozy) Cox (John Malkovich) analist la C.I.A., retrogradat pe un post minor, demisionează ultimativ decis să-și scrie sarcastic-resentimentar memoriile. Katie Cox (Tilda Swinton), soția infidelă, care se pregătește în secret pentru un divorț, sfătuită de avocat, copleșită din computerul său o serie de date utile privitoare la conturile acestuia incluzând din greșeală câteva informații secrete. Acestea ajung la secretara avocatului și sunt uitate la sala de fitness, de unde sunt recuperate de doi angajați, Chad Feldheimer (Brad Pitt) și Linda Litzke (Frances McDormand), pe care prostia congenitală îi face să viseze la o lovitură norocoasă, adică șantaj și recompensă. C.D.-ul litigios nu conține decât niște informații banale, cărora însă ignoranța celor doi le conferă conținut strategic. Infatigabilii Chad și Linda au la dispoziție un repertoriu clișeistic limitat, imbeciliada debutând cu încercarea de a-1 șantaja pe ex-analistul cu veleități literare continuând cu livrarea informațiilor cuprinse pe discheta de unică funcționare de la Ambasada Rusiei. Lucrurile se complică când în joc este amestecat Harry Pfarrer (George Clooney), amantul soției lui Ozy Cox, fost agent secret, căsătorit, dar apelând la o agenție matrimonială pentru a-și diversifica experiențele. Iubită în secret de Ted Treffon (Richard Jenkins), proprietarul sălii de fitness, bovarica Linda, visând la un *new look* cu ajutorul chirurgiei plastice, căutând un partener pe internet capabil de ironie și plin de veselie, îl înfîlnește pe Harry care-și joacă rolul favorit. Când lucrurile o

Citește și arde (*Burn After Reading*, 2008); Regia: Ethan Coen, Joel Coen; În rolurile principale: Brad Pitt, George Clooney; Gen: Comedie, Dramă; Premiera în România: 31.10.2008; Durata: 96 minute; Produs de: Working Title Films; Distribuit în România de: InterComFilm Distribution.

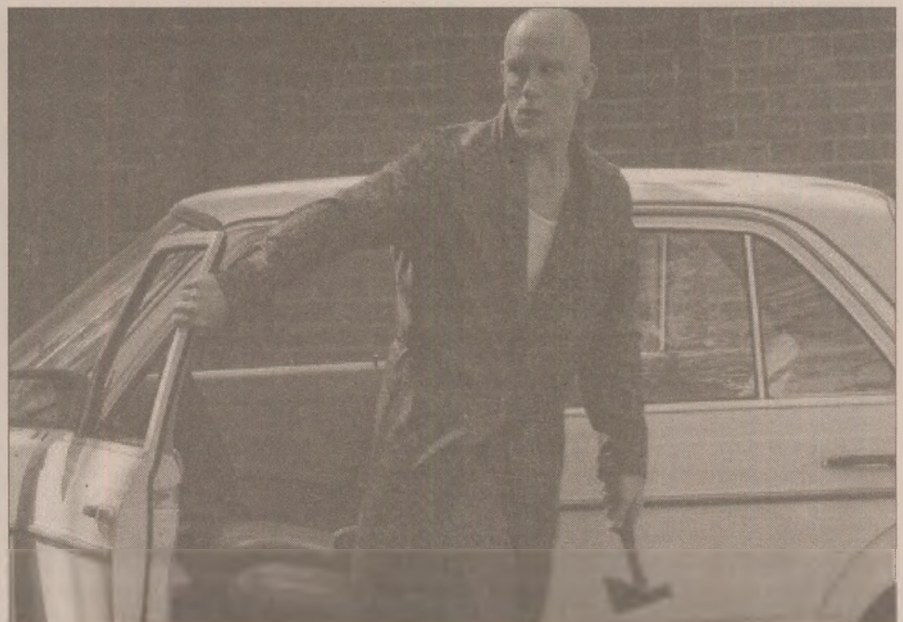
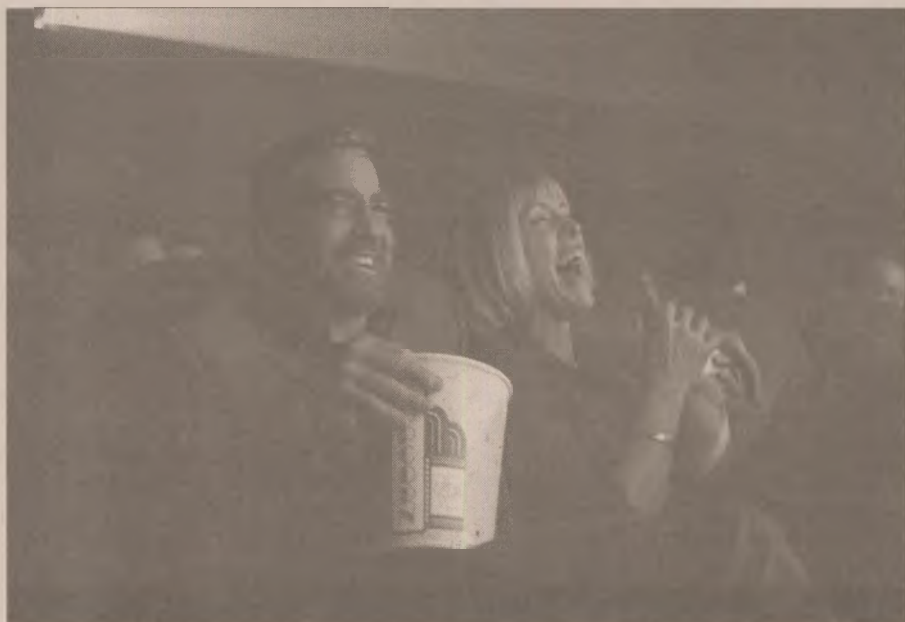
Toate personajele în acest film fac prost legăturile, tot felul de scurtcircuite fac posibile derapajul și coliziunea mortală a celor care intră în joc cu sentimentul că au totul sub control.

Idioții

iau razna fără un motiv anume și unul câte unul pionii încep să cadă pe tabla de șah nimeni și nimic nu poate conferi un sens întregii istorii, iar la final, unul dintre cei importanți în ierarhia C.I.A. (J.K. Simmons) conchide sec că nu există nicio morală a întregii afaceri. Dacă există vreun sens al întregii povești el nu trebuie căutat printre *qui pro quo*-urile „dramei”, ci în ochiul care urmărește ironic întreaga desfășurare de forțe pe marele ecran, ochiul unui Big Brother, pentru că frații Coen își bat joc sistematic, fără menajamente de teoria conspirației. Nimeni nu este de încredere, toată lumea spionează pe toată lumea, fiecare trădează pe fiecare nu în virtutea unei plan de dominație a lumii, a unei agende secrete, ci din prostie, cupiditate, mediocritate. Prostia pune în mișcare lumea, fiecare vine cu propria sa doză de imbecilitate, cu propria incoerență și regizorii nu ezită să șarjeze pînă la grotesc acest fapt în cazul cuplului de idioți patenți, Chad și Linda, care se hlizesc, se maimuțesc, imaginează scenarii și le duc la îndeplinire cu determinarea lipsită de complexe, voioasă chiar a timpului autentic. Cei doi par programați să reproducă o serie de clișee din filmele de duzină, „Informația este putere”, „Nu sunt decât un bun samaritan” etc., numai că diletanțismul lor intră în jocul intricat, confuzionist al hazardului, amplificat în varii circumstanțe pentru a produce efecte neașteptate. Când îl imagina pe soldatul Svejik, Jaroslav Hasek construia o armă redutabilă, personajul hlizit, cu o figură inocentă de un cretinism expresiv dădea peste cap întregul eșafodaj al mașinii de război imperial austro-ungar aruncând în derizoriu militarismul fanfaron, absurdist. Într-un fel, frații Coen obțin un efect similar cu aceste două personaje, pe care șarja le detașează din start de ceilalți competitori într-o timpenie. Ei pun la cale marea lovitură cu secretele de stat, învață să trăiască periculos, la maxim, nu ezită o clipă să se angajeze în operațiuni riscante conduși la sigur de ficțiunea lor. În comparație cu ei, toți ceilalți păstrează șansa unui exercițiu de luciditate, însă cercetată mai îndeaproape, nebunia sau prostia lor ocupă doar un alt registru în marele nomenclator. În *Fargo* (1996), al lui Joel Coen, tot un cuplu de idioți ținea capul de afiș, un fel de Pat și Patachon, cu Carl Showalter, pipiriu-colericul răufăcător interpretat de Steve Buscemi și Gaer Grimsrud, corpolent-tăcutul infractor jucat de Peter Stormare. Idioții dau tonul, însă ei au nevoie de concursul tuturor celorlalți pentru ca întregul proces să ia amploare. Rechizitoriul acestei „ligi a idioților” îl realizează Ozy



Cox când îl surprinde pe naivul Ted Treffon în casa sa, însă discursul său nu are nimic catartic, dimpotrivă, fostul analist C.I.A. este prins la rîndul său în plasa de sperjur și nebunie. Efectul de film *noir* este colateral, și comedia este doar o parte a experienței pe care o intenționează frații Coen, după *No Country for Old Men* (2007), unde întruchiparea iraționalului și a forței implacabile a hazardului era un ucigaș cu sînge rece, Anton Chigurh. Lumea și aici pare zguduită din țîșni nu pentru că o lovește un cataclism sau un virus mortal, ci pentru că în absența bunului-simț, a unei autentice generozități ea se prăbușește de la sine sub greutatea propriei sale ignoranții, a propriei sale suficiențe, a propriei sale incapacități. Toate personajele în acest film fac prost legăturile, tot felul de scurtcircuite fac posibile derapajul și coliziunea mortală a celor care intră în joc cu sentimentul că au totul sub control. Scenariile conspiraționiste și un fel de paranoia generalizată fac aluzie poate și la valul de suspiciune care a cuprins America după 11 septembrie, dar și la inflația de scenarii de criză și atacuri venite din partea inamicului infiltrat în interior care configurează mitul cetății asediate. Chiar și cei de la C.I.A. a căror imagine de funcționari depășiți de servituți oțioase este departe de mitologia consacrată și care monitorizează întreaga afacere intervenind sanitar pentru a șterge urmele sunt copleșiți de nonsensul la care asistă. Regizorii scotează pe o anumită lentoare a dialogului dintre doi membri marcanți ai renumitei agenții, care asemeni lui Estragon și Vladimir îi așteaptă pe Godot, adică un înțeles superior al poveștii. Însă Godot se lasă așteptat. ■



Hans Mattis-Teutsch face o adevărată radiografie a universului artistic, a creativității ca act asumat, pornind de la enunțurile unei pedagogii elementare.



Pavel Șuşară

CRONICA PLASTICĂ

ÎN CARTEA sa atât de neobișnuită, apărută la Postdam în 1931, Müller & Kiepenheuer Verlag, pe numele ei adevărat *Kunstideologie – Stabilität und Aktivität im Kunstwerk*, adică *Ideologia artei – stabilitate și acțiune în creația artistică*, în care *stabilitatea și acțiunea* au mai degrabă înțelesul de *static și activ*, Hans Mattis-Teutsch face o adevărată radiografie a universului artistic, a creativității ca act asumat, pornind de la enunțurile unei pedagogii elementare. Tonul apodictic și propozițiile scurte, respirația intelectuală sacadată, eliminarea oricărei discursivități care ar putea să învâluie ideea și să amortizeze impactul fac din textul, dar, mai ales, din subtextul cărții, aproape un vehicul al transcendenței, în cod definitiv al unei lumi vehlate. Introducerea, de fapt o succesiune de patru propoziții, sintetizează glacial, aproape neomenesc, nu atât o ideologie, cât o atitudine în fața căreia se suspendă orice argument contrariu.

Așadar:

„Această carte prezintă bazele artei noi.

Ea surprinde trecerea de la arta pasivă la cea activă.

Forma artistică labilă se transformă în formă artistică stabilă.

Arta

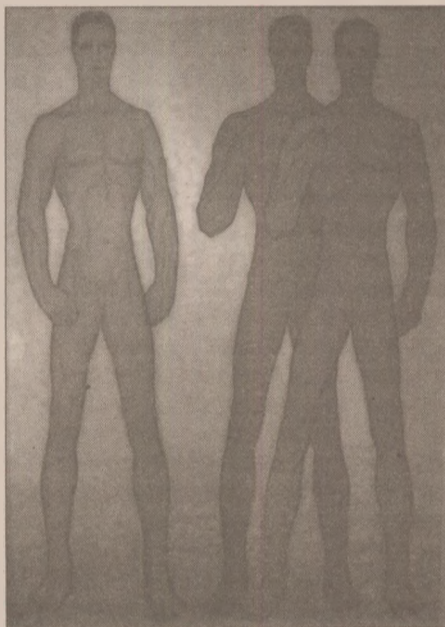
Reprezentarea plastică a participării la viață“.

Repererele acestei situații atât de tranșante față de sensul creației artistice, față de nevoia imperativă de schimbare a perspectivei, dar și aspirația către stabilitatea formei, chiar și cu prețul sacrificării farmecului particular al lumii, se sprijină exclusiv pe dinamica gândirii, pe proiecții mentale și pe contemplația exclusivă a cerului interior. În această viziune angelică, născută, adică, în afara oricărei fiziologii, fie și aceea a sensibilității acceptate, forma artistică se dematerializează, părăsește principiile gravitației și devine parte dintr-un nesfârșit discurs al esențelor. O viziune austeră, de sorginte protestantă, se construiește exclusiv din voluptatea pură a simbolismului. Nu omul particular, nu căutările sale în tridimensional, nu respirația cărnii sufocate sub propriile-i poveri pot fi găsite în reveriile artistice ale lui Mattis-Teutsch, în imaginarul său inepuizabil, ci abstracțiuni desăvârșite, concepte imaculate al căror destin tainic este actul întrupării. *Ideologia artei* devine, astfel, un vast tratat despre epifanie. Noțiuni precum: verticală, orizontală, acțiune, repaos, înălțime, stabilitate, excentric, concentric, rotație, punct, centru, mișcare, linie etc. ies abrupt din virtualitatea lingvistică, din convenția lor lexicală, și se preschimbă în imagini, în arhitecturi, în repere senzoriale. Într-un mod paradoxal și greu de reprezentat în cadrele unei imaginații de tip fabulatoriu, pictorul reface aici, prin Cuvânt și prin Linie, adică prin instrumentarul absolut al Creației celei dintâi, lumea, firea întreagă, mișcarea și umanitatea. În discursul său global, acest episod al *Ideologiei artei* nu este unul teologic, de tip doctrinar, ci echivalentul în epură al istoriei durei. De la nașterea formei prin apariția unui punct, de la extensia lui în linie prin mecanismul tainic al mișcării, de la structurarea primei imagini și pînă la tentația ei irepresibilă de a se desprinde și de a se înălța și pînă la enunțurile de tip etico-metafizic sau mesianico-social, gen: *Arta reprezintă epoca în formă vizibilă; ea transmite cultura vremurilor noastre sau Arta propagă ideologia epocii sau Dominanta culturii este întotdeauna de natură colectivă, sau Arta reprezintă epoca în formă individualizată, sau Natura, o creație a naturii – opera de artă, o creație a vieții, sau Forma artistică a epocii noastre se înfățișează nudă, fără somptuoșități, ea este purtătoarea adevărului și a purității etc.* etc. se dezvăluie un parcurs impresionant în care se angajează fără precauții

De la Ideologia artei la Constructivismul social

o devoțiune de misionar, o conștiință de geometru, o mîna de meșteșugar și o enormă predispoziție ludică, aceea care motivează insașiabil nevoia combinațiilor și a nesfârșitelor ipoteze.

După mai bine de un sfert de secol de la editarea *Ideologiei artei*, mai exact după douăzeci și opt de ani, Hans Mattis-Teutsch revine cu un nou text teoretic, și anume cu *Reflecțiuni asupra creației artiștilor plastici în epoca socialistă* sau, mai pe scurt, cu *Realismul constructiv*. Rămăs în manuscris pînă astăzi, cel puțin în ceea ce privește traducerea sa în limba română, pentru că în limba maghiară el a apărut deja, acest text a fost cercetat parțial de Mircea Deac în cartea sa *Mattis Teutsch și realismul constructiv*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1985, carte în care se și publică vreo cîteva fragmente, și de Mihai Nadin care îl amintește în contextul discuției despre *Ideologia artei*, în prefața la varianta românească a acesteia, Editura Kriterion, București, 1975. Dictat în limba germană și redactat în aceeași limbă de către eleva și colaboratoarea sa, pictorița Irina Lukász, *Realismul constructiv* este finalizat, așa cum se înregistrează, cu o rigoare nemțească și ea, într-o notă de la finele textului, în ziua de 18 decembrie 1959, adică în ultimul an al vieții artistului. Deși acest text se așază într-o continuitate perfectă cu *Ideologia artei*, cel puțin în ceea ce privește construcția lui, dinamica intelectuală și codul stilistic, el se detașează, totuși, de aceasta, prin natura observațiilor și prin finalitatea analizei. Dacă într-un sistem teoretic mai larg, *Ideologia artei*, cea care privește nașterea și rațiunea adîncă a formei artistice, ar putea fi socotită secvența ontologică a gândirii artistului, *Realismul constructiv*, prin orientarea sa netă către componenta morală a creației, către înțelegerea și explicarea existenței noastre individuale și colective prin analiza expresiei artistice, se definește mai curînd ca o componentă gnoseologică. În fapt, Hans Mattis-Teutsch, în mod real un intelectual de stînga, în sensul stîngii democratice europene, are o nevoie fundamentală, în plină stalinizare a României – ca o ironie a sorții, chiar ca locuitor al orașului Stalin – și în plină ofensivă a realismului socialist, de o rediscutare teoretică a unui parcurs artistic deja realizat, și de aclimatizarea unor argumente estetice deja verificate. Mutarea accentului de pe umanismul absolut, luminos și abstract, pe unul circumstanțiat social și politic, nu constituie nici o abdicare de la principiile inițiale și nici o concesie făcută imperativelor clipei. Luîndu-și ca țintă absolută cadrele socialului, adică existența individuală și colectivă într-o anumită perspectivă ideologică, economică și politică, pictorul încearcă să argumenteze necesitatea înțelegerii actului creator ca act de construcție, ca formă de intervenție rațională și decisă dincolo de orice conjunctură. Calificarea curentelor mari din istoria artei – *naturalism, clasicism, idealism, romantism, impresionism, cubism, futurism, constructivism, suprarealism, realism* – drept forme repetitive, recurente, în dinamica existenței societății umane, afirmația că „tema este socială, forma e real constructivă” sau că „omul social este condus prin artă spre o viață superioară, spirituală și sufletească...” sînt doar cîteva dintre încercările de problematizare largă a creației în funcție de reperul absolut al timpului, devenit un simplu stereotip, și anume *omul*. „Prin ce trebuie să vorbească omului arta plastică a acestui timp?” se întreabă Mattis-Teutsch, și tot el



răspunde: „Prin tematica umană-estetică-sufletească – într-o formă care reușește să-l redea pe omul spiritual în cel mai frumos și cel mai măreț, din punct de vedere estetic, moment al existenței”. Și iată cum în plină retorică realist-socialistă, în plină iconografie a muncii, a eroismului declarat și a umanismului de paradă, pictorul teoretizează măreția umană ca proiecție estetică și pledează pentru un umanism al esențelor, și nu pentru ridicarea particularului la rang de principiu. După cum, în aceeași perspectivă, el demontează subtil ponciful tehnicii, al muncii concrete, în beneficiul creației simbolice care nu se erodează și nu se epuizează:

„Tehnica se consumă, spune el, și este consumată. Valoarea ei este uitată.

Creația tehnică înseamnă evoluție, înseamnă colectiv. Arta nu poate fi consumată, valoarea ei este eternă.

Arta creează pentru spiritul sufletesc. Creația artistică este spontană, individuală.

Arta a fost un bun obștesc.

Tehnica a devenit un bun obștesc.

Care este menirea artelor plastice în epoca tehnică accelerată?

De a reduce omul la el însuși – de a-i stimula siguranța și liniștea prin fenomenele optice ale artei plastice, de a-i îndruma simțul estetic, prin frumusețe, către viața interioară.

Sufletul în artă se bazează pe simțire.

Sufletul în artă se bazează pe rațiune.”

Toate aceste aserțiuni, făcute cu un amestec de siguranță și de precauție, pregătute, de fapt, de amplu exercițiu al continuității în opera lui Mattis-Teutsch, așa cum și din punct de vedere teoretic se poate observa o continuitate perfectă cu spiritul și, uneori, chiar cu formulările din *Ideologia artei*. Iar cum spațiul cel mai fertil pentru acest experiment nu-l puteau constitui nici reveriile așezate la limita simbolismului cu spiritul jugendstilului de la începutul secolului, și nici exploziile turbionare, amestec de impulsivitate expresionistă și delicate efuziuni lirice, din anii douăzeci, singura componentă stilistică aptă pentru o resuscitare formală într-o perspectivă afirmativă și eroică este aceea a constructivismului din anii trezeci. De aici se alimentează direct și se afirmă cu o enormă stăpînire de sine, și programul teoretic, dar și ampla demonstrație practică a *Realismului constructiv*. ■



avanpremieră editorială

DESIGUR că celebrul dramaturg american Tennessee Williams nu are nevoie de prezentare. Nu cred că există cititor care să nu fi văzut, să nu fi trăit emoții tulburătoare la viziunea măcar a uneia dintre piesele sale sau a filmelor ecranizate după dramele lui. Fie că-i vorba de *Menajeria de sticlă*, de *Un tramvai numit Dorință*, *Dulcea pasăre a tinereții*, *Pisica pe acoperișul fierbinte*, *Noaptea Iguanei* sau atâtea altele.

Ce se cunoaște mai puțin este că Tennessee Williams, în cei 72 de ani de viață (1911-1983), a scris și publicat, în afara celor peste 30 de piese de teatru, - dintre care multe au devenit „clasice”, de notorietate universală, - numeroase povestiri adunate în bogate culegeri și două volume de versuri. Și, după cum se vede, memorialistică: *Memoriile* (în curs de apariție la Editura Minerva), din care vă oferim unele fragmente și care reprezintă un moment de insolită cotitură în creația sa, atât din punct de vedere tematic cât, mai ales, stilistic. Cu sinceritatea absolută, necosmetizată și nedeghizată, din care își face un titlu de bravură în aceste *Memorii*, Williams declară: „Trebuie să recunosc, în fața dumneavoastră, că am acceptat să-mi scriu *Memoriile* din rațiuni mercenare. În realitate, este prima dintre scrierile mele pe care am întreprins-o cu gândul la un profit material. Dar, trebuie să adaug că, de îndată ce am început să scriu, am uitat de unghiul material și m-am simțit din ce în ce mai plăcut implicat în această nouă formă, nedisimulată, de autorevelație.”

Într-adevăr, autorevelația merge uneori până la o „baie de sine” care pare să-l surprindă și pe autor. Cu o lipsă de literaturizare și de romanțare care ajunge uneori până la detalii crude, șocante, mai ales în ce privește viața erotică, de homosexual (obsedat de un sentiment de culpabilitate), el își analizează, își anatomizează cvasi-științific reacțiile, îndoilele, derapajele, eșecurile și succesele propriei creații.

Și-a scris *Memoriile* în 1975, când homosexualitatea sa constituia încă un obiect de blam și, într-un fel, un handicap în societatea americană postpuritană. Le-a proiectat pe un fundal de frescă, pre- și postbelică, a vieții artistice a anilor respectivi, punctată, agreabil, cu numeroase dintre figurile cunoscute care au populat epoca.

Memoriile sunt scrise într-o manieră oarecum post-modernistă, care ignoră total succesiunea cronologică. O permanentă interferare a episoadelor din trecut - din trecutul tânărului scriitor famelic, ghinionist, nevoit să accepte tot felul de îndeletniciri umile - cu scenele din prezentul dramaturgului de colosal succes, devenit „crocodil”, cum se autodefinește. Unic criteriu: asociaționismul, asocierile memo-impulsive, metodă însușită pe parcursul curei psihiatrice la care s-a supus în 1969.

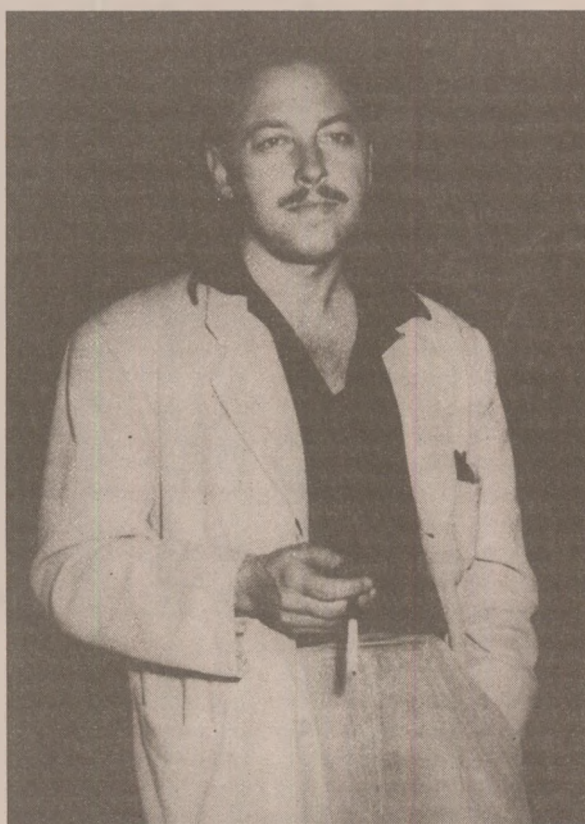
Viața tumultuoasă a unui scriitor tumultuos într-o epocă tumultuoasă.

NAINTE ca Fidel Castro să fi luat Cuba în stăpânire, prietena mea Marion și cu mine petreceam adevărate orgii de weekend la Havana. Marion - se dădea în vânt, ca și mine, de altfel, după dezmăturile vieții de noapte din Havana, așa încât mergeam în aceleași locuri, unde le gustam din plin. Ba chiar am continuat să le gustăm și după venirea lui Castro. Prima oară când am plecat la Havana după triumful lui Castro, i-am fost prezentat acestuia din urmă prin intermediul lui Ernest Hemingway, pe care l-am cunoscut, la rândul lui, prin criticul dramatic britanic Kenneth Tynan. Tynan mi-a telefonat - locuim la Hotel Nacional din Havana - și m-a întrebat:

- Ai vrea să faci cunoștință cu Ernest Hemingway?
- Nu cred c-ar fi recomandabil; tu ce părere ai? Înțeleg

Tennessee Williams

Memorii



că se poartă foarte dezagreabil cu oamenii de felul meu.

- Ei, o să fiu și eu acolo să te sprijin, mi-a răspuns Tynan. Sunt de părere că trebuie să-l cunoști pentru că e unul din cei mai mari scriitori ai vremurilor noastre.

- Okay, o să-mi încerc norocul.

Ne-am dus la Floradita, spelunca unde Hemingway își petrecea nopțile și zilele, când nu pleca pe mare; am descoperit un om cum nu se poate mai fermecător. Mă așteptasem la un tip excesiv de viril, un super-macho despot, cu o vorbire grosolană. Dimpotrivă, Hemingway mi-a apărut ca un gentleman, care emana o foarte înduioșătoare notă de timiditate.

Tynan a scris despre această primă întâlnire a mea cu Hemingway într-un chip umoristic, dar lipsit de acuratețe. Firește că m-am comportat cu stângăcie și am spus unele lucruri *gauche*, ca de pildă când l-am asigurat că sunt foarte impresionat de recenta moarte a fostei sale soții, Pauline, și l-am întrebat:

- Ce boală a avut?

Hemingway nu mi-a luat-o în nume de rău, dar mi-a răspuns (după un soi de ezitare):

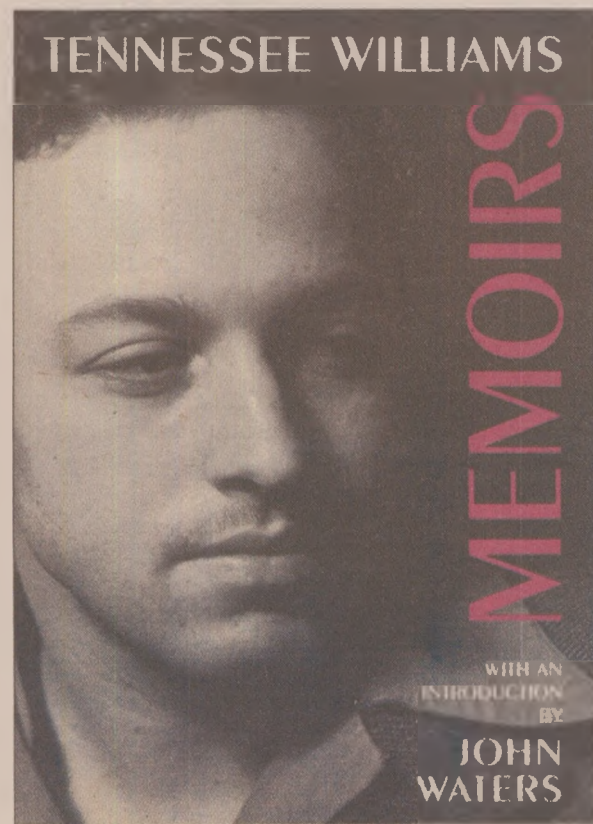
- Mă rog, a murit și e moartă și îngropată.

După care a continuat să bea. Am început să vorbim despre luptele de tauri. Eu nu sunt un *afficionado* al luptelor cu tauri și nici nu le cunosc tehnicile speciale sau subtilitățile, dar îmi plac ca spectacol și, cu o vară în urmă, mă împrietenisem cu Antonio Ordoñez, despre care se știe că era un idol al lui Ernest Hemingway. I-am povestit că îl cunosc bine pe Ordoñez. Hemingway a părut încântat, ca și de faptul că-i împărtășeam interesul pentru luptele cu tauri.

La un moment dat mi-a spus:

- Să știi că revoluția asta din Cuba e un lucru bun.

Mă rog, știam că e o revoluție binevenită, pentru că fusesem în Cuba în timpul guvernării lui Batista, care avea încântătorul obicei de a-i tortura pe tinerii studenți. Îi silea să se așeze pe scaune electrificate - conectate la surse electrice, - care-i ardeau îngrozitor. Uneori se amuza să-i castraze. Era un sadic odios. După părerea mea, Statele Unite au comis o eroare drastică. Nu au realizat posibilitatea unei destinderi. La urma urmei,



Castro era un gentleman, un om cultivat. Ar fi fost posibilă atragerea Cubei, pe cale amiabilă, în orbita căreia Cuba îi aparține în mod firesc; dar Departamentul nostru de Stat a decis să încerce să-l înlăture pe domnul Castro. În consecință și-au făcut un dușman din Cuba, care s-a întors spre ajutorul Rusiei. Dar toate acestea încă nu se întâmplaseră când l-am cunoscut pe Hemingway.

Oricum, Hemingway mi-a dat o scrisoare de recomandare către Fidel Castro. Kenneth Tynan și cu mine ne-am dus la palat. Castro avea o întrunire a cabinetului, întrunire care a durat foarte mult. Am așteptat afară, așezați pe treptele din fața sălii unde se ținea ședința. După o așteptare de trei ore, ușa s-a deschis și am fost invitați înăuntru. Castro ne-a întâmpinat pe amândoi cu căldură. Când Kenneth Tynan m-a prezentat pe mine, Generalissimul a exclamat:

- Ah, dată naibii pisica aceea!

Se referea la *Pisica pe acoperișul fierbinte*, ceea ce m-a surprins, - firește m-a încântat. Nu mi-aș fi imaginat că Generalissimul cunoaște vreo piesă de-a mea. După aceea ne-a prezentat tuturor membrilor cabinetului. Ne-a servit cafele, băuturi, și-a fost o întâlnire plăcută, care a meritat trei ore de așteptare.

Acum să mă întorc la Marion. Îi purtam o dragoste profundă, deși, poate mai puțin generoasă decât cea pe care mi-o purta ea mie. Unele dintre persoanele de care m-a legat o prietenie puternică au fost femei, și Marion făcea parte dintre acestea. Era foarte plăcută și bea de stingea. Am călătorit mult împreună. Într-o după amiază, când ne aflam amândoi la Hotel Nacional și jucam gin rummy în chioșcul nostru de lângă piscină, i-am zărit pe Jean-Paul Sartre și pe Simone de Beauvoir, așezați într-un alt chioșc. I-am spus:

- Marion, cred că ar trebui să-i cunoaștem.

Cum ea nu a obiectat, m-am dus și m-am prezentat domnului Sartre. S-a arătat foarte amabil și i-am spus:

- N-ați vrea să veniți să beți un pahar cu noi?

Ni s-a alăturat, împreună cu Miss de Beauvoir. Ea era o doamnă rece ca gheața, dar Jean-Paul Sartre se dovedea foarte prietenos și fermecător. Am discutat mult

După părerea mea, scrisul înseamnă
continua urmărire a unui țel foarte
evaziv, pe care nu reușești niciodată
să-l atingi.

și i-am menționat printre altele că Marion scrie poezie. Cu o seară înainte îmi arătase câteva poeme foarte frumoase. Sartre a declarat:

- O, aș vrea să le văd și eu.

- Marion, am îndemnat-o, ai ceva împotriva ca domnul Sartre să-ți citească poeziile?

- Tom, te rog, nu! a protestat ea. Eu nu fac decât să măzgălesc. Mă amuz, noaptea, să măzgălesc versuri.

- Marion, după părerea mea ai niște poeme frumoase, am stăruit eu.

Domnul Sartre a adăugat:

- Te rog, du-te dumneata până sus și adu-le!

Așa că am urcat și le-am adus... Ei bine, Sartre a fost de-a dreptul impresionat. Trebuie să menționez, însă, că Miss de Beauvoir a continuat să rămână de gheață. Bănuiesc că așa e firea ei. O dată, când mă găseam la Paris, îl invitase pe Sartre la o petrecere a mea, dar refuzase să vină, de asta m-a surprins în asemenea măsură cordialitatea pe care mi-o arătase acum.

Am lucrat și ca liftier în Manhattan. Cea mai pitorească scenă din cadrul acestei slujbe s-a petrecut când eram în schimbul de noapte, la vechiul hotel San Jacinto, o clădire de pe Madison Avenue, azi demolată. Hotelul respectiv era un soi de loc de retragere pentru văduvele de viță nobilă, cu averi scăpătate, care doreau să-și cheltuiască ultimii bani într-un decor elegant. Dar nu toate aceste văduve se aveau bine între ele. De pildă era o cucoană bătrână care purta numele impunător Auchincloss, și care făcea o criză de nervi de câte ori se nimerea în lift cu o altă bătrânică, purtătoarea unui nume la fel de prestigios.

În același schimb de noapte lucra cu mine și un tânăr poet care m-a avertizat că nu trebuie să permit vreodată, absolut niciodată, chiar dacă hotelul San Jacinto ar lua foc, ca cele două bătrâne să se întâlnească în lift.

Ei bine, s-a întâmplat, s-au urcat în același timp. Scena din lift a fost ca o luptă de cocoși. Și (n-o să vă vină a crede) liftul s-a înțepenit între etaje. Eu mă zbăteam să-l urc la etajul lui Auchincloss și cealaltă urla:

- Nu! Coboară-l, coboară-l!

Trăgeam de mâinile, dar liftul se blocase între etajele nouă și zece, iar gălăgia pe care o făceau cele două cred că a trezit întregul hotel. (M-am convins atunci că doamnele bătrâne sunt imune la lovituri și înghiționeli, în ciuda tuturor afirmațiilor contrare.)

Îmi aduc aminte că locuia pe atunci în hotel și o minunată actriță bătrână, Cora Witherspoon. Acum că e plecată dintre noi, cred că nu greșesc dacă divulg că era dependentă de morfină, iar eu și tânărul poet îi cumpăram drogul, pe rețete, de la o farmacie de noapte.

Se spune că morfina „te turtește“, dar pe Miss Witherspoon „o înalță“, îi dădea avânt.

Stătea de vorbă cu mine și cu poetul, în holul de la San Jacinto, până în zori, până la primul cântat al cocoșului.

- Ce m-aș face fără voi, băieți? murmura cu acea dulce, duioasă înțelepciune a bătrânilor care știu că „totul trece“.

(Oare mai există cineva care să fi înțeles atât de bine irezistibila gentilețe și farmecul doamnelor bătrâne – din teatru sau din afara lui – ca Giraudoux în *Nebuna din Chailot*? Kate Hepburn nu a fost nici destul de bătrână, nici destul de nebună ca să poată sugera carisma smintelii lor.)



Tennessee Williams cu Anna Magnani
1950

Spre sfârșitul anului 1941 am locuit împreună cu un pictor abstract în districtul comercial din West Village. Acest prieten al meu era, din punct de vedere nevrotic, un caz patologic. Complet trăsnet, înainte ca așa ceva să fi fost la modă. Pe parcursul acelei perioade am lucrat, pentru scurtă vreme, într-un bistro numit „Barul Cerșetorilor“, ținut de o fantastică refugiată din Germania nazistă, pe care o chema Valeska Gert.

Era o dansatoare-mim, dar nu numai atât. Lucram fără salariu, numai pe bacșișuri. Ea avea licență doar pentru vânzarea berii, dar obișnuia să depășească limitele licenței. Ca mâncare oferea cârnați și varză acră. Exista și un cântăreț care era fie bărbat, fie o femeie travestită. Niciodată n-am știut; dar dansa incomparabilă Valeska.

Uneori, îmi suplimentam bacșișurile de chelner oferind recitaluri din versurile mele.

Versurile erau destul de îndrăznețe pentru acele vremuri și am devenit un soi de punct de atracție. Iar bacșișurile erau consistente.

Dar, într-o seară, Madam Valeska ne-a chemat pe toți cei trei chelneri și ne-a anunțat o schimbare de strategie: urma ca noi, cei trei, să adunăm bacșișurile la un loc și să le împărțim cu ea.

În seara aceea se găseau în bar o serie de prieteni buni ai mei, printre care și pictorul abstract. Acesta a fost de față când Valeska ne-a comunicat noua strategie, în bucătărie, după închiderea localului.

Eu i-am răspuns cucoanei că nu am nici cea mai mică intenție să-mi amestec bacșișurile mele cu ale celorlalți și să le împart cu ea. Confruntarea noastră gălăgioasă l-a atras la bucătărie pe pictorul abstract. Lângă ușă se găsea o ladă cu sticle de sifon de un sfert și, de îndată ce ni s-a alăturat, pictorul a început să arunce cu sticle în celebra dansatoare-mim. A aruncat cel puțin o duzină de sticle până când una dintre ele s-o nimerească. A fost chemată o ambulanță, doamna a primit câteva copci pe scăfărlie și, inutil să mai spun, eu mi-am pierdut slujba.

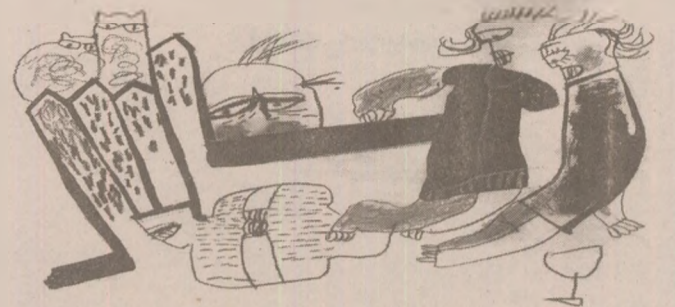
Nu mult după aceea, într-o zi de vineri înghețată din noul an 1942, am fost dat afară din apartamentul prietenului meu, pictorul zurliu.

Aveam în buzunar doar factura dar nu și banii ca să-mi pot scoate rufele de la spălătoria „La Chinezu“, și o sumă mai mică decât costul unui bilet de metrou.

După două zile de disperare, am făcut, pentru prima și ultima oară în viața mea, un apel personal pentru un ajutor financiar; am telefonat la departamentul de teatru al Uniunii care se ocupa cu asistența și hrănirea scriitorilor. Mi s-a împrumutat, da, *împrumutat*, suma de zece dolari, menită să mă mențină în picioare, pe străzile alunecoase, până când avea să vină dezghețul de primăvară.

În felul meu aiurit, sunt o creatură ingenioasă și ingenuă totodată; în zilele acelea am făcut apeluri patetice la anumiți indivizi; și când cei zece dolari s-au epuizat, m-am dus, la ora mesei, la o terasă restaurant de pe Madison Avenue, unde am dat peste un compozitor de muzică „pop“, de mare succes. Am fost invitat nu numai la masă, ci și la el acasă, unde am rămas patru luni, până când s-a desprimăvărat.

În 1943, un prieten al meu s-a angajat ca plasator la vechiul cinematograful Strand Theatre de pe Broadway și, știind că sunt în căutarea unui loc de muncă, mi-a comunicat că cinematograful Strand caută încă un plasator și că aș putea obține slujba, dacă o să mi se potrivească uniforma predecesorului meu. Din fericire, fostul plasator avusese înălțimea și constituția mea fizică. Am căpătat slujba. În acele zile atracția cinematografului Strand era filmul clasic din cel de-al Doilea Război Mondial, *Casablanca*, un vehicul spre cariera de star pentru Ingrid Bergman și Humphrey Bogart, amândoi fierbinți ca jărăticul. Distribuția îi includea și pe fabulosul „Grăsan“, carismaticul Sydney Greenstreet, pe Peter Lorre și pe Paul Henreid, iar Dooley Wilson cânta la pian și din gură, nemuritoare melodie „As Time Goes By“. La vremea aceea, cu un asemenea film magnetic, cinematografele de pe Broadway erau literalmente asaltate și plasatorii barau cu frânghii coridoarele dintre rândurile de scaune, pentru a-i împiedica pe spectatori să dea navală pe locuri înainte de a fi plasați. La început, misiunea mea era să



avanpremieră editorială

păzesc intrarea unuia dintre aceste coridoare; dar într-o seară, o cucoană extrem de grasă a dat buzna, rupând cordonul de catifea, și a țîșnit pe coridor, gata parcă să ocupe un loc direct pe ecran; și când am încercat s-o opresc, m-a pocnit în creștet cu o poșetă care părea să conțină lingouri de aur. Singurul lucru de care îmi mai pot aminti e că am continuat să fiu angajat la Strand, dar acum eram plasat lângă intrare, într-o baltă de lumină, de unde dirijam traficul cu mâinile îmbrăcate în mănuși albe:

- Pe aici, doamnelor și domnilor. Vă rugăm să așteptați puțin să se elibereze locurile.

Și, în cele câteva luni cât a rulat *Casablanca*, am reușit să învăț doar cântecul „As Time Goes By“.

Eram plătit cu șaptesprezece dolari pe săptămână, care-mi acopereau camera la YMCA și-mi mai rămăneau șapte dolari pentru hrană. Dar îmi plăcea.

Și pe urmă, într-o bună zi, agenta mea, Miss Wood, m-a chemat la biroul ei și m-a informat că am fost cumpărat de compania MGM, ca scenarist.

- Vei primi două sute cincizeci de dolari, m-a anunțat Audrey Wood.

- Două sute cincizeci pe lună? am întrebat cu ochii mari cât cepele în fața unei asemenea perspective.

- Nu, două sute cincizeci pe săptămână.

O zi sau două mai târziu a avut loc o viziune a piesei mele, *Menajeria de sticlă*, și atunci am descoperit-o pe Laurette Taylor. Această doamnă cunoștea la perfecție fiecare replică, - ba chiar și unele în plus. Adăuga replici care trebuiau ulterior tăiate, pentru că sunau „pur Laurette“. Era o mare, mare actriță. Cum nu mai există azi. Maureen Stapleton se apropie oarecum de ea, și Anna Magnani. Dar în Europa a avut loc un spectacol formidabil cu *Dulcea pașare a tinereții*, interpretată de Edvige Feuillere, marea actriță de la Comedia Franceză, care a fost chiar mai bună decât Geraldine Page.

Feuillere, Anna Magnani și Laurette Taylor sunt trei dintre cele mai mari interprete ale pieselor mele. Dintre bărbați, Marlon Brando e colosal. Cred că Brando este, probabil, cel mai mare actor în viață. Îl consider mai bun chiar decât Olivier. Am văzut *Ultimul tango la Paris*, m-am dus cu inima strânsă pentru că mi s-a spus că e un film pomografic. Nu e deloc pomografic, și cred că e cea mai mare performanță artistică din cariera lui Brando. Și Paul Newman e extraordinar. Dar pregătește rolurile cu mare încetineală și migală; când le termină, însă, e formidabil.

[...] În seara premierei pe Broadway a *Menajeriei* actorii au fost chemați în repetate rânduri la rampă și, în cele din urmă, au reușit să mă aducă și pe mine pe scenă. Stăteam în rândul patru, cineva a arătat cu mâna spre mine și m-au chemat pe scenă. Mă simțeam stânjenit. Nu cred că am încercat vreodată senzație de triumf. După părerea mea, scrisul înseamnă continua urmărire a unui țel foarte evaziv, pe care nu reușești niciodată să-l atingi.

Într-un eseu care însoțește una dintre edițiile tipărite ale piesei *Pisica pe acoperișul fierbinte*, am scris cu sinceritate despre țelul meu de scriitor: ce aș dori eu să realizez. Și anume, să captez, într-un fel, acea constant evanescentă calitate a existenței. Când izbutesc asemenea lucru, consider că am realizat ceva; dar am izbutit de prea puține ori în raport cu numărul și efortul încercărilor. Nu am senzația că aș fi un scriitor împlinit. Și când am scris *Menajeria*, nu mi-am dat seama că am captat-o, dimpotrivă, sunt de acord cu Brooks Atkinson că partea narativă nu e la înălțimea piesei. Slavă Domnului, la versiunea prezentată la televiziune în 1973, au tăiat părțile narrative, ceea ce i-a priit piesei.

Poate că sunt o mașină, un simplu dactilograf. Un dactilograf constrâns de împrejurări și un scriitor forțat de împrejurări. Dar asta-i viața mea și ce veți găsi în aceste *Memorii* nu constituie decât periferia vieții mele intense, pentru că adevărata mea viață intensă e munca mea.



m e r i d i a n e

CIORAN a spus despre Celan că nu era un om în carne și oase, ci mai curând o rană care sângerează fără întrerupere. Ce a reținut din conduita poetului în anii pribegiei la Paris a fost prezența coplesitoare a suferinței. Paloarea, fixitatea ochilor, trăsăturile fizionomice răvășite, observate și de alți martori, trădau o panică interioară. În seria de traduceri efectuate de Celan găsim și transpunerea în germană a volumului *Précis de décomposition* (Tratat de descompunere) de Cioran, premiat în 1953.

Cercetătorii operei create de bardul bucovinean se întreabă în ce măsură el era doar o pradă a destinului, un obiect pasiv al jertfei său, în plus, un generator fără a fi alct autosupliciu, până la urmă, un generator incurabil. Ingeborg Bachmann, iubita cu care a întretinut un zguduitor schimb epistolar, a remarcat uimită o dilemă în comportament.

Despre desfășurarea acestei corespondențe, intrată în seria capodoperelor literare ale secolului din urmă, îmi propun să scriu aici un comentariu. Femeia s-a străduit să descifreze de neglărilor și i-a trimis rânduri premonitorii: „Tu vrei să fii o victimă, dar depinde de tine să nu mai fii.”

Când s-a decis să-l avertizeze asupra cursului pe care îl lua o obsesie, Ingeborg n-a întrevăzut cât de acută era criza și ce mecanism în psihicul ciudatului partener funcționa anapoda. Cine reconstituie etapele biografiei lui Paul Celan e frapat că a existat o fatalitate, că mișcărilor erau dinainte prefigurate, că nu era în stare să se smulgă dintr-o încercuire.

Goana fără țintă

Traseul vieții scurte se rezumă la câteva deplasări în spațiu, de la Nord la Sud și apoi invers pe un alt meridian geografic european, de jos, din Sud spre Nord. Adică a plecat de la Cernăuți, urbea natală, spre București și, după doi ani, cu bagajul făcut în grabă, a evadat spre Viena. După aceea a urmat stația finală, Paris, unde s-a căsătorit și a avut un copil și unde s-a aruncat în Sena.

Reiese că nu era liber în opțiuni, că a fost silit să umble cu cortul fără un acoperiș definitiv deasupra capului. S-au mai derulat și alte călătorii, rezezi, fără intenția de a se opri (Anglia, Elveția, Suedia, Israel). Părea hăituit din urmă, nu cunoștea relaxarea. Avea un handicap, purta cu el o povară, fusese în infern și nu putuse uita ce văzuse acolo. Pentru el și pentru categoria în care se includea era o condiție a supraviețuirii: „Wir waren tot, und konnten atmen.” «am fost morți și am putut respira».

Născut în capitala Bucovinei, a parcurs anii războiului ca un deportat în toate drumurile închise. Părinții au fost deportați în lagărele de concentrare naziste și au murit acolo. Fusese prevăzut și el să fie înrolat printre deținuți, a fost salvat de o întâmplare. Îl va stăpâni toată viața imputarea mută că n-a perseverat alături de cei dragi în catacombe, că mântuirea lui ascunde o vină și trebuie să ispășească un păcat. În tot ce va face va persista o gravitate, alungând umorul, jocul, nepăsarea. Pretutindeni îl va însoți cea de a doua realitate, sursa pesimismului și a disperării. Numai în prima etapă a peregrinărilor, cei doi ani la București (1947 – 1949) va obține un răgaz de veselie, se va apropia de o ceată de prieteni, va proiecta spectacole pline de fantezie și combinări verbale. Ceea ce îl va împinge însă să nu stea locului nu era doar continua vecinătate a unei primejdii, dar și convingerea că are o vocație, că duce cu sine un mesaj și că e obligat să-l transmită mai departe. Poliglot, se exprima perfect în mai multe limbi : română, franceză, rusă, germană, engleză, ebraică. L-a torturat pe planul creației certitudinea că nu poate compune cu adevărat original și substanțial decât în limba germană, limba ucigașilor mamei sale.

Eros I

Pornind din București (era mai mult o fugă căci începuse să simtă lanțul care se strângea nu numai pe planul artei), Celan s-a oprit întâi la Viena, unde și-a dezvăluit identitatea de poet fără cetățenie, exilat din Est. Fusese recomandat avangardei austriece de bătrânul

Născut în capitala Bucovinei, a parcurs anii războiului ca un captiv, cu toate drumurile închise.

Apa și focul

- Ruta lui Paul Celan -



poet Alfred Margul Sperber, care s-a resemnat să stea în România. La Viena a cunoscut-o, cum am menționat, pe Ingeborg Bachmann, o speranță a boemei. Celan avea 27 de ani iar Ingeborg 20, s-a declanșat o dragoste pasională. Amândoi erau înzestrați cu o sensibilitate ieșită din comun, dar decalajul era evident. Celan era un hoinar, care a îndurat aventuri existențiale, Ingeborg îl aștepta atunci naivă, novice, cuprinsă de timiditate. Ea funcționa în perioada fascismului. Era pătimașă, ahtiată după revelații, avusese mai multe legături sentimentale și cu scriitori cu antecedente naziste.

Față de Celan, pe care îl înălțase la rangul unui Vrajitor, ea se situa pe poziția unui ucenic, covârșită de admirație, predispusă să imite și să învețe. Își informase părinții că a cunoscut un poet suprarealist, care s-a îndrăgostit de dânsa. Era mai deosebit de interesul pe care l-a stârnit. Camera ei era invadată de maci, un cadou al străinului, care publicase de curând volumul *Mohn und Gedächtnis* (Maci și memorie). Ingeborg nu avea prejudecăți, se străduia să înțeleagă și ceea ce era dincolo de vârsta ei, contradicțiile societății și ale artei. Este faza când subiectul asupra căruia se concentrau era poezia lui plină de tragism și patos, cu simboluri biblice, iar faptul că și ea scria și era la începutul carierei nu îi oferea totuși posibilitatea să fie admisă în centrul disputelor. Astfel s-a inaugurat o tulburătoare poveste de iubire sub zodia unui miracol.

Deschiderea corespondenței a fost o șansă nescontată. Termenul stabilit de moștenitor era anul 2023. Ei s-au hotărât totuși să anuleze interdicția și recent a apărut un volum masiv excepțional, un amalgam de mărturii, scrisori, dedicații, telegrame, cărți poștale, documente de lucru (Editura Suhrkamp, -2008). Cei doi refuzau ipocrizia, spuneau ce gândesc și practicau în corespondență un mod de a se spovedi. Ambii au semnat parcă un legământ de a nu trîșa, de a divulga chiar că era neplăcut, în defavoarea lor. Au petrecut o săptămână în hotelul la Viena, apoi ea sosește la Paris, ei se caută cu înfrigurare, nu pot însă menține un prag de armonie, se rostogolesc în gol.

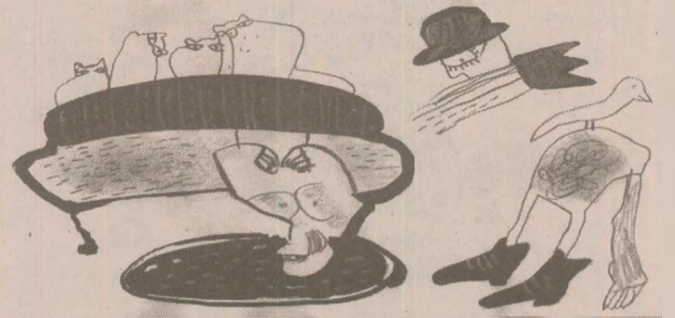
Celan îi dedică din start poezia *În Egipt* și o pune alături de celelalte figuri emblematice ale erosului iudaic, portretele se suprapun. Ingeborg, coplesită și derutată, se dăruie și declară: „Nu vreau să știu de unde vine el și încotro se duce.” Altădată îi mărturisește „mi-e foame

de ceva care nu voi primi.” Recunoaște că nu e hotărâtă, a avut relații cu alți bărbați, nu a realizat o legătură mai durabilă. Nu se poate cantona. De aceea imploră milă, îi cere să fie bun cu ea („te rog să mă cruți”), apoi subit nu mai crede că el există, nici Parisul nu există. Prima etapă a erosului se încheie dezastruos. Mai târziu, în iunie 1951, Ingeborg scrie din Viena: „Știi că noi doi am fost, în ciuda a tot ce s-a întâmplat, foarte fericiți împreună, chiar în ceasurile cele mai rele, când am fost unul pentru altul cei mai răi dușmani... de ce nu simți că eu vreau în continuare să vin la tine cu inima mea ne bună, rătăcită și contradictorie, care din când în când pentru tine bate. Nu vreau să te iubesc, este prea mult și prea greu, dar te iubesc peste toate”.

Eros II

După alți zece ani se reaprind vâlvătaiele, se repetă explozia simțurilor, stări care se răsfrâng în creație. Celan compune printre altele poezia *Köln, Am Hof*, e hotelul unde se întâlnesc mai mult în taină. Protagonistii sunt aceiași, dar ceva esențial s-a schimbat. Ingeborg a trecut prin alte două mari iubiri, cu compozitorul Henze și cu dramaturgul Max Frisch. De fiecare dată s-a baricadat folosind investiția de afecțiune, nimic nu trebuia să amestece experiențele, nimic nu răzbea în afară. Patimile erau paralele, nu se puteau intersecta. S-a reîntors mereu la același ciclu, al tentativelor de unire care nu izbuteau să se conserve. Cu Celan, ea e mai matură, poate interpuce un filtru de discernere, are acum o rutină a comunicării. Nu mai e copila sfnosă, căzută în extaz în fața bărbatului experimentat, călăuzitor. Ea îl înțelege pe Celan, dibuie treptat mobilul neliniștii lui, își permite să-l certe, să-i dea povețe. Nu mai e femeia acaparatoare exclusivistă. Între timp Paul se căsătorise, avea un copil, Gisele era urmașa unei familii ultraconservatoare și catolice al cărei arbore genealogic descindea din perioada cruciadelor. Când Ingeborg a aflat că bărbatul vrea să plece de acasă, să-și abandoneze familia, i-a replicat ritos că nu e de acord. Cu firea lui neajutată și pierdută. Dar și femeia care i-a devenit nevastă merită a părată. Ea o admiră pentru devotament, putere de sacrificiu, altruism. Paradoxal se poartă femeia înșelată. Ea își trimite bărbatul în brațele iubitei, ca să-i aline durerea.

După ce a stabilit un contact cu Ingeborg, cele două femei devin aliate și confidente. Surprinde textul unei



m e r i d i a n e

scrisori: „Draga mea Ingeborg, (23.1.1958) Astă seară am citit pentru prima oară poeziile tale, foarte atent. M-au cutremurat. Am înțeles multe prin ceea ce ai scris. Îmi imaginez reacțiile pe care le-ai avut când Paul s-a întors la dumneata. De astăzi cred că te cunosc mai bine. Înțeleg cât ai suferit în ultimii șase ani. Am plâns, Ingeborg, când am citit poeziile tale. Am priceput și m-am rușinat. Lumea a fost prea nedreaptă cu tine. Ce rău e totul ordonat în lume... As vrea să-ți strâng mâna.”

Ulterior îi comunică: „Paul e epuizat. Nu-i merge bine. El știe cât e de singur, cât de nefericit și distrus e”. Gisèle o îndeamnă pe rivală să accepte sosirea lui Paul, ea s-a schimbat, e gata să admită această derogare. E splendidă capacitatea de toleranță a soției umilite. Mă simt dator să rectific o confuzie. Vechiul prieten din anii bucureșteni, Petre Solomon, a crezut că soția lui Celan se împotrivesc difuzării operei lui în România, ceea ce era o falsă supoziție. Peter Hamm, criticul care recenzează volumul epistolar (în revista „Die Zeit” - august 2008) o consideră pe Gisèle o sfântă, care s-a dăruit pentru fericirea poetului. Ea nu l-a putut întui până la capăt, de două ori Paul s-a repezit s-o omoare, la fel pe copilul lor. Boala era foarte avansată și ea disperată n-a știut cum să-l scoată din pericol.

Ingeborg nu-și retrage aripa protectoare, cu toate că sentimentul nu mai e atât de viu. Îl consolează: „Am jucat totul pe o carte și am pierdut. Nu mai vreau nimic. Nu te teme...” Și altădată: „De noi doi trebuie să vorbesc. Nu trebuie să se întâmple ca tu și cu mine să repetăm greșala de a ne apropia unul de altul – asta ne-ar distruge”. (18 noiembrie 1959). Vrea să compenseze absența ei prin străduința de a-l introduce în elita literaturii germane. Îl prezintă Grupului 47 (Böll, Grass, Walser, Lens, Andersch etc.) unde Paul e invitat să citească, la Niendorf. El recită poemul *Todesfuge*, publicat întâi la București în traducerea lui Petre Solomon cu titlul *Tangoul morții* (2 mai 1947). N-a fost o alegere potrivită. Celan a declamat pe un ton de litanie, cântând parcă cuvintele, un mod puțin natural de a difuza exaltarea. Sala n-a resimțit emoția poetului. El a auzit că unii au asemănat vocea lui cu cea a lui Goebbels. Fusese în prealabil circumspect și bănuitor, peste tot era tentat să ghicească o adversitate surdă, un reflex al anilor de prigoană. Distinge manevre dubioase, le denumește în derâdere dar și înfricoșat „hitlerei”. Nu se simte atras de exponenții conștiinței germane ca Böll, se sokoate mai apropiat de Heidegger, care e conștient de eroarea comisă în trecut, dar recepționează foarte sensibil semnalele liricii, îl comentează pătrunzător și îl cheamă să-l viziteze în cabana din Todtnauberg, în Pădurea Neagră.

Oamenii apropiați înregistrează agitația suspectă a poetului. Nu pricep însă cât de dramatic e procesul psihic de automutilare. Celan e bulversat de două incidente: o recenzie rece, răuvoitoare la un volum al lui de versuri, semnată de Günter Blöcker, pe care îl califică drept rasist și acuzația de plagiat cu care îl amenință văduva lui Ivan Goll. La apelul disperat al poetului, care-și imploră prietenii să sară în ajutorul lui, curmând cercul groazei, aceștia, prea puțin convinși de urgența unei riposte, întârzie să intervină. La baza neconcordanței stă neputința lor de a percepe resorturile maniei lui Celan, care a devenit psihoză acută.

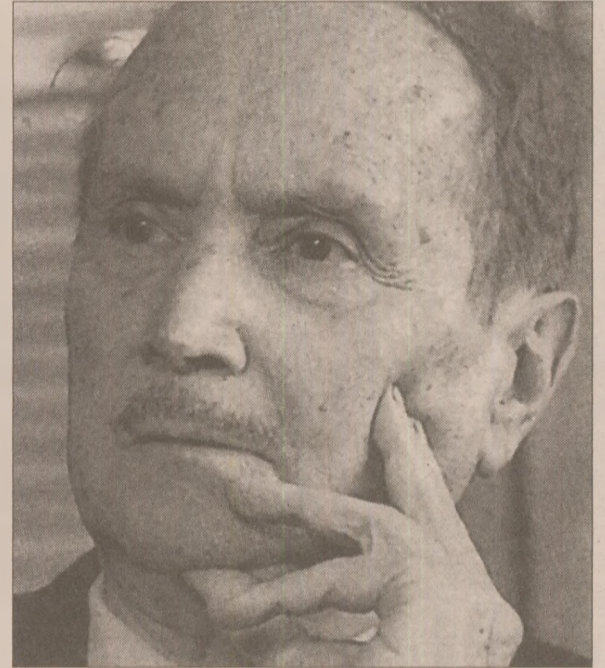
Blestemul

După alți zece ani, Ingeborg editează romanul *Malina*, unde străinul evocat are profilul lui Celan. Ea confirmă indirect că pe Paul l-a iubit cel mai mult și mereu. Nu poate separa oscilațiile ei (maladii, internări în clinică, alcool și tablete ale dependenței) de inconstanța în amor. Pe Marx Frisch îl portretizează cu sarcasm, îl poreclește <Gans> (gâscan), se răzbună după ruperea legăturii. În schimb pe Celan îl scutește de orice umbră. Pomenește de un sfârșit în transportul pe fluviu. Se referă evident la înecul în Sena, dar și la *transportul* deținuților spre lagăr. La rândul ei, după trei ani va deceda, dar tot nu atinsă de o moarte naturală, ci în urma unui incendiu, iscat de o țigară aprinsă. Era propria ei țigară cu care adormise fără să-și dea seama, într-o ameteală pricinuită de băutura. Un blestem, apa și focul i-au legat împreună pe cei doi trubaduri care s-au dorit și n-au putut conviețui.

S. DAMIAN

Poetul a ucis diplomatul

● La Ed. Flammarion a apărut recent masivul (850 de pagini) volum cu titlul *Alexis Leger zis Saint-John Perse*, o primă biografie exhaustivă a poetului, semnată de tânărul istoric Renaud Meltz. Saint-John Perse a apărut la 1 ianuarie 1924 când s-a publicat lungul poem *Anabasis* în „La Nouvelle Revue française”. Autorul se numea în acte Marie-René Alexis Leger și se născuse în Guadelupa în 1887, ca fiu a unui avocat și nepot de plantatori. Reușise în 1914 la un concurs dat de Ministerul de Externe și devenise diplomat. După cinci ani petrecuți la post la Pekin, s-a întors în Franța, unde a lucrat ca director de cabinet al ministrului Afacerilor Externe, Aristide Briand, până în 1932. Apoi a ocupat funcții de ambasador și secretar general la Quai d'Orsay. Cariera lui a luat sfârșit în 1940. Căzut în dizgrație și umilit, s-a exilat în SUA, unde a rămas până în 1958. Foarte interesantă în cartea lui Meltz este demonstrarea faptului că laureatul Nobel pentru literatură din 1960 era mitoman, megaloman, manipulator și nu se dădea în lături de la nimic pentru a-și construi propriul monument în posteritate. Astfel, el declară într-o notiță autobiografică tîrzie că și-a luat pseudonimul literar deoarece operele lui l-ar fi expus pe scena publică la incidente, prejudiciindu-i cariera politică și diplomatică. Or, de la primul lui volum, *Éloges*, publicat de Gide la NRF în 1911, cunoscuse un succes care nu-i putea decît folosi în carieră. Altă minciună: el nu s-a numit niciodată Saint-Leger și n-a aparținut nobilimii. De fapt aceste detalii fac parte din construirea propriului mit, bazat pe exotism, mister, raritate. În paralel, Alexis Leger s-a străduit să dispară în spatele lui Saint-John Perse, reevaluându-și rolul în jocul diplomatic interbelic. Un rol nici glorios, nici dezonorant. Începînd din



1958, cînd a revenit în Franța, n-a mai contat decît poetul și onorurile datorate acestuia și pentru care lupta din toate puterile, determinîndu-și și prietenii să o facă: mecenai americani care i-au oferit o casă, alții l-au ajutat în campania pentru Premiul Nobel, apariția ediției *Pléiade* în 1972 (pentru care și-a ales el însuși textele, și-a reinventat biografia, a redactat notele și chiar a rescris anumite mărturii și scrisori!). Biografia vastă alcătuită de Renaud Melz nu vrea nici o clipă să-l denigreze pe marele poet mort în 1972 ci să îi reconstituie *viețile* inextricabil amestecate cu opera.

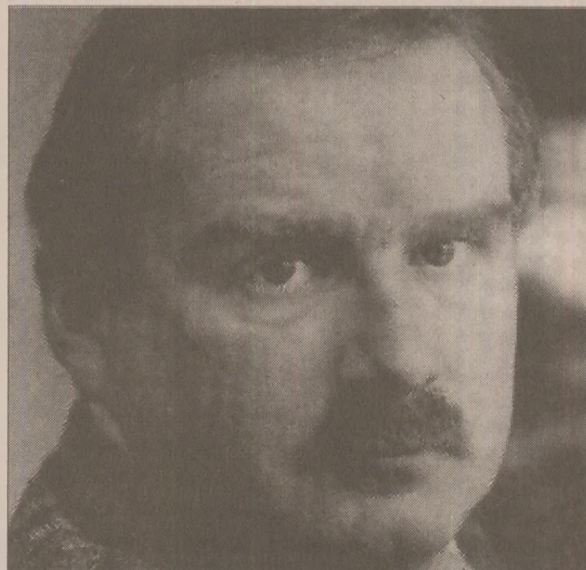
Un roman negru

● În 2002, Alice Sebold a creat în S.U.A. evenimentul literar al anului cu *Minunatele oaze*, romanul ce are ca eroină o adolescentă ucisă cu sălbăcie care privește din înălțimi viața familiei continuînd fără ea (cartea a fost tradusă în 2003 de Liviu Cotrau la Polirom). La succesul romanului a contribuit, pe lângă valoarea lui literară, și faptul senzational că autoarea (născută în 1963) a mărturisit că la originea ficțiunii stă o traumă biografică: în 1981, în primul an de studenție, a fost victima unui viol foarte brutal, din care și-a revenit cu greu, după abuz de alcool și droguri, doar prin terapia scrisului (o primă carte memorialistică, *Lucky*, publicată în 1999, după ce urmase cursuri de *creative writing*, a făcut-o remarcată și i-a deschis drum în cariera literară). Noul ei roman, *Întuneric de lună* e povestea sumbră unui matricid și a celor 24 de ore de după crima cu sine rece a unei femei ce-și ucide mama dementă. Alice Sebold

evocă intruziunea insidioasă a violenței în existența banală a unei periferii americane, prin intermediul unui personaj cu psihologie complexă, Helen Knightly, a cărei copilărie nefericită între o mamă alunecînd progresiv în nebulie și un tată incapabil să facă față situației, printre vecini intoleranți cu boala psihică, o mutilează sufletește și o împinge la gesturi extreme. „Vreau ca cititorul să fie zguduit dar să o poată înțelege pe Helen, care nu e un monstru. Ea își iubește mama în aceeași măsură în care o detestă, e departe de a fi inumană și am vrut să trezească nu oroare, ci compasiune” – a declarat Alice Sebold. *Întuneric de lună* nu s-a bucurat de o prea bună primire în S.U.A. Autoarea a fost sever criticată în special de feministe. „Ar fi fost interesant de văzut care ar fi fost reacțiile dacă scriam aceeași poveste despre un bărbat” – s-a apărut Alice Sebold.

A existat cu adevărat Troia?

Blake și Thomas More, lui Shakespeare și Chaucer explorează din unghi romanesc viețile lor, cu o științietoare imaginație hrănită cu erudiția istoricului bazat pe documente (a scris chiar și o *Biografie a Londrei*, publicată în 2001 și apreciată ca o capodoperă). Noua lui carte, *Căderea Troiei*, e un roman inspirat de biografia arheologului autodidact Heinrich Schliemann, care a avut cu adevărat o viață romanescă. Negustor de heringi și luminări în nordul Germaniei, a adunat cu trudă bani pe care apoi i-a investit cu profit, participînd și la căutarea de aur în America. Ajuns bogat, și-a făcut la 50 de ani un doctorat în arheologie la Sorbona și a decis să-și consacre restul vieții descoperirii Troiei descrise de Homer. Pentru a o localiza, el nu se bazează decît pe *Iliada* și *Odiseea*, ceea ce îi agasează pe ceilalți arheologi, care-i socotesc metodele amatoristice... La peste o sută de ani de la moartea uimitorului personaj, Peter Ackroyd amestecă ficțiunea cu fapte reale pentru a rescrie mitul Schliemann, cu zonele lui de umbră. Arheologul german poartă în cartea lui Ackroyd numele de Obermann și e căsătorit cu o tinăra grecoaică, Sophia, ce-i împărtășește pasiunea pentru Homer. Cei doi soți vor trece prin multe peripeții – furturi, povești de amor, morți misterioase, trădări, secrete – ce fac dn *Căderea Troiei* un roman pasionant.



● Prozatorul, biograful, eseistul, criticul literar și poetul Peter Ackroyd (n. 1949) este azi una din personalitățile de vîrf ale literaturii britanice, inclus în bibliografiile universitare din mai toată lumea și iubit de cititori, de vreme ce romanele și biografiile lui sînt best-sellers. Desființînd granița dintre istorie literară și ficțiune, cărțile pe care le-a dedicat lui T. S. Eliot, Ezra Pound, lui Dickens,



actualitatea



Constanța Buzea
POEMUL ȘI SCRISOAREA

MI PUNEȚI la dispoziție *Un înger pustiu* și *Epilog*, pe care le semnați Gusti, atinse de mediocritate, stare ce v-ar putea fi trecută cu vederea dacă le-ați expedia, neapărat, cu inimioare pe plic, ființei potrivite, și care posibil să se simtă flatată de simțitor și filozof sufletul dvs. Expresii de umplutură, cuvinte care ar putea foarte bine să lipsească și mai ales străvechea problemă, jenantă, a ligamentelor cu efectul lor atât de rău. Să luăm exemple din fiecare categorie, ce se regăsesc în două din strofele *Epilogului*: „Căci fără de voința venită din înalțuri,/ Acolo unde gândul tot zboară nevăzut,/ Legând cu ea suflarea din toate patru laturi/ Spre rodnicia vremii născute de demult.// Puținul cu puțin a devenit un tot/ Când lucrurile toate erau de-a valma-n lume./ Divinitatea, însă, le-a dat câte un rost./ Făcând din ele rele, făcând din ele bune.// Doar sufletul din ele rămâne veșnic pur...“ Și iată și ligamentul cu pricina: „Doar chipul îți zăresc“. (Gusti) ☒ Versurile începătorilor bânuite de cacofonii și ligamente precum, vorba lui Grigurcu, acestea: *cu furie* și *Replica căutării*. Dezolant să vă taxez pentru o asimilare boantă și o transcriere după ureche a unui cuvânt minunat, atât de drag lui Eminescu, *feerie*, când vibra, la vremea lui, ca și dvs. la vremea de-acum, în fața naturii magice. Vă amintiți?: „Peste-a nopții feerie/ Se ridică mândra lună...“ De ce să-l mutilați, de ce să-l sărăciți în sunetul lui frumos, transcriindu-l neleglijent *ferie*? Nu sunteți lipsită de sensibilitate și preocupări poeticești demne de atenție. Dar când ne lăsați să dăm peste boacâne precum cele arătate mai sus, gustul gafei e atât de rău, că te îndepărtezi de paginile cu versuri atât de îngrijit caligrafiate. (Felicia Boldi, București) ☒ După o lectură de Charles Scife ar fi un titlu? Într-o formulare eronată, desigur, căci lectura este mai degrabă din. La fel, După o lectură de Heidegger și După o

nouă lectură din *Abatele Prevost*, unde vă veniți în fire și folosiți corect particula cu pricina. În fine, rezultatul arată că după fiecare lectură sau o nouă lectură din autorii preferați, deveniți liric și fertil preț de două-trei strofe, nu mai mult. Spuneți-ne, vă rugăm frumos, cam ce ați intenționat prin aceste trimiteri, și luminați-ne. În nedumerirea noastră aproximăm un gest de risc (și cititorul va înțelege că textele dvs. nu au merite deosebite) transcriind două dintre ele: „Aveam șaptesprezece ani când ai venit în viața mea/ Doamne, Manon, ce frumoasă erai!/ Cu părul tău ștergeai regulamente/ Și prin cărțile mele de școală treceai.// Eu te-am iubit mai mult ca Des Grieux./ Te-am dorit umil cu disperare.../ Și-acum tresar când îți ating coperta/ Și între file-ți mai pun o floare“ (După o nouă lectură din *Abatele Prevost*). „Parcă trăim în lumea lui Kafka/ Cear (sic!) ieri cineva m-a strigat cu domnule K./ Nici n-am băut cafeaua dimineața/ Că, tot mai insistent, în ușe (sic!) bate cineva.// Statuile-au pornit în marș pe stradă./ În cârciumi cântă iară Zavaidoc./ Să nu ne mai arunce-n stradă oameni/ S-au sigilat ferestrele la bloc“ (După o lectură din *Kafka*). (Dan Vasilescu, Ploiești) ☒ Nu vedem logica scuzelor dvs., nu avem de ce să vă iertăm, dar nici să vă felicităm pentru nota pesimistă a versurilor. Ne asigurați că ar fi vorba doar de o stare de moment și că „după un itinerariu stabilit de sentința destinului călătorind, înfașurat în mantia viselor candidă“ se pare că ați ajuns „în zona și la vremea constatării că fiecărui îi este dat să rămână singur, să plângă, să simtă deznădejdea, măcar o dată în viață“. Și credeți că vă putem înțelege exact, noi sesizând nevoia eliberării dvs. sufletești, considerându-ne reperul spiritual, care să vă primească mărturia versului, și către care puteți privi“. Este foarte adevărat că ne-ați împins într-o ceață densă, chiar dacă amăruie, aurie, scopul, miza versurilor, perspectiva lor ne scapă. Senzație de plat și împiedecat. Cu siguranță că și transcrie aici, acum, ele vor putea fi reluate, lucrate, îmbunătățite la infinit. (Cristian Neagu, București)

Ploaia

Ploua păgîn, ca după un scenariu
Al esteticului cu nuanțe debordante,
Determinînd penumbre de vitraliu
Să-nchidă pleoape zilei efemerizate.

Ploua solemn, precum o evocare
A unei iubiri pierdută-n timp și lume,

Lăsînd doar nostalgia sub ude felinare
Să-nchipuie plutind gondolele nocturne,
Pe luciul albastrui de fulger clipit
Conturînd himera adolescentină
A femeii zvelte cu păr răvășit,
În toată splendoarea cobaltină
A unui trecut, de mult mistuit.

Tristețe

Chiar dacă am căzut scrișnind din dinți,
Durerea devenindu-mi expresie facială,
Vă cer solemn să nu interveniți
Ca nu cumva, mai rău să mă doară;
Vă rog lăsați tristețile, în tihnă
Să-mi devoreze sufletul nătîng,
Nu voi s-aud de hrană ori odihnă,
Vreau doar, să mă lăsați să plîng
Pe umărul singurătății mele
Asistat de palidele umbre,
Ce pătrund din cute de perle
Prin frigul locuinței insalubre.

Întrebări

Spune-mi, pot găsi
Un sediu al purității?
Sau poate, a-mi arăta, veți ști
Calea pierdută a dreptății?

Perfecțiunea, aș întreba
De ați văzut, cam cum arată?
E-n om? Există cineva
Care n-a greșit vreodată?

Se poate întoarce pe dos apa
Precum ciorapul ori cămașa?
Nu? De ce lovim nedrept cu palma
Iscînd de multe ori revanșa?

Știți voi cît se plînge și cît doare
Pe drumul dintre naștere și moarte?
Vă-ntreb atunci: cu ce drept oare
Existențele sînt impozitate?

De ce mi se recomandă să fiu umilul?
De ce putem fi manipulați?
Cine a scris lumii destinul?
Vă rog frumos... aflați. ■

Prin anticariate



Poezii, în fond

UB UN TITLU neispititor, însă trezind duioase analogii cu nevoia omenească, și chemînd chiar anume delicatețe de ființe mici, de orice soi or fi ele, *Casa șoarecilor*, Sașa Pană strînge, în 1958, la Editura de Stat pentru Literatură și Artă, schițele și nuvelele lui Ion Călugăru din anii 1921-1947, rămase prin reviste. Un gest de recuperare postumă.

Prima jumătate e făcută din *Schițe fără umor*, crochiuri care păstrează înțelesul cel mai propriu al schiței, de linii care te marchează dintr-o figură, și pe care poți, abia apăsînd creionul pe hîrtie, oricînd să le reproduc. Portrete atinse de melancolie, cvasi-poeme, împletind cuvinte ciudate („oltoan”, „corcadîr”, „irmiziu”) cu amintiri *trompe l'oeil*, avînd prospețimea înșelătoare a naturilor moarte. Din cînd în cînd, jocuri de cuvinte aducînd a filosofie neîntărcată de simțul comun: „Eu sînt puternic: slăbiciunea mea e puterea mea. Te am pe tine că nu mă gîndesc și dragostea ta mă atinge. Dragostea ta ar fi recunoștință. Puternicii o urăsc.” (p. 10) Gînduri care se destramă, firimituri de madlenă, punînd la cale o amintire vălurită. Nu toate frazele au înțeles, nu toate scenele au relief, fiindcă nu claritatea o caută Călugăru ci, dimpotrivă, aburul. Senzația amintirii, mai prețioasă decît încercarea, cu rost, a memoriei.

Între exerciții lirice de tinerete, împodobite cu toate nuanțele după care scotocesc, de obicei, începătorii, și dialoguri vii, de meșter bun, schițele fără umor sînt passe-partout-urile mahalalei, așezată în ele cu tot tipicul, sordid și, cîteodată, fraged, de lume dinainte de păcat, promisă, însă, lui. *La coana Tecla*, unde nimeresc într-o noapte amarnică doi liceeni, se consumă o scenă minimalista, concentrată, între „dugheana-i închisă în as'noapte; *dumnealui* a murit!” și nevoia, de-a face, totuși, rost de bani, pentru cele convenite, creștinește, stăpînului locului: „Dincolo... la profesoară-i... tare cald... Nu-i păcat!... Iadu tot ne arde, că tare păcătoase sîntem. Să-l îngropăm pe el măcar, cu cînstel...” (p. 22) O cuvioșenie peste smîrcuri, venind direct din lumea *Ultimei emisiuni*.

La judecata copiilor, rosturile mahalalei sînt goale-goluțe, cum a fugit Buiumaș din covata cu ierburi lecuitoare a maică-sii. Cînd Leib, vecinul, primește un covrig, pe care mama îl oprește să-l dea „rîiosului”, lui Buiumaș, al doilea prinde momentul să-și răzbune. Cu o lecție destul de șubredă despre pomană și păcat, ținută în așa fel încît se alege, prin învăluire, cu covrigul. Un copil ar fi găsit oricare alte mijloace. De aceea finalurile schițelor descumpănesc, arătînd, zgîrcite în vorbe și mai zgîrcite în fapte, o lume ieșită din fire.

Casa șoarecilor, schița omonimă cu volumul, e tot despre Buiumaș, scriitorul de răvașe în limbi străine neamurilor de peste țări. Ispitită de o posibilă moștenire de la un unchi din Japonia, „șarabă oamenilor de alamă”, mama lui Buiumaș îl duce la poștă, casa cu șobolani, să afle adresa presupusului nabab. „Studentul” ei, care ar fi trebuit să descurce afacerea, e hipnotizat de jocul șoarecilor pînă la leșin. O scenă.

Mahmud, tătarașul spînzurat de un vișin, e un alt instantaneu dintr-o lume a durităților firești, unde viețile sînt la fel de fragile ca și casele, precare ca mahalaua. O spoială de veselie ascunde tristețile de care nimeni n-are timp, fiindcă a supraviețui e mai important decît a înțelege. Și lucrurile sînt povestite la fel de frust

cum se și întîmplă, cu o teribilă conștiință a urzelii, căreia altcîndva i se va da un sens: „rîvnim să se schimbe mereu, dar lăuntru nostru păstrează nețărîmura lui dragoste pentru monoton, pentru vremea înceată și sigură și urăște cruzimea nepotolită a veșniciei.” (p. 36) Șmelche, negustorul evreu, ca bună parte din eroii micilor scenete, nu vine nimic. E însuși pierde-timp, un Mitică fără umor, lansîndu-și tragicele clamaturi printre oameni la care nu prind. Simili-absurde, poezii, în fond: „Căsuța noastră – am crezut-o cînd am mai crescut – pricepea omenește. Am înțeles-o aceasta, tîrziu, cînd am ieșit întîiași dată pe prispă și am coborît spre pîrîu, prin ulicioara care ne despărțea de conu Leon, vestit proxenet, care milostivea multă călicime, pe care o ținea pe degeaba în casă. Aș fi jurat că pereții boiți verzi îmi pot răspunde. De aș fi întreat un perete cum îl cheamă? mi-ar fi răspuns numele meu, ca să fie socotit copilul tatei.” (p. 47) Din același glod...

Sfințenia lui Veniamin Jidovul, prima dintre nuvele, e un vanitas vanitatum la fel de pripit, de crud ca și lumea schițelor, cu chefurii barbare, nepăsătoare de moarte, necuvincioase, trăind chinurile zadarnice ale clipei. Tîrgul unde nu s-a întîmplat nimic, dar toată lumea adastă, curioasă, după cîte o întîmplare, e cel din *Firi neînțelese*, unde doi marginali își inventează meritele pentru care alții, odată, o să-i invidieze. Cu tempo de schiță, nuvelele n-au așezarea prozei de zile bune. Sînt doar idei aruncate, prinse într-o plasă nu foarte trainică de narațiune. Pur și simplu năzăriri, ca în *Conflictul meu cu Portugalia*. Potriviri aleatoare, peste care bate vînt de avangardă.

O bortă, un adăpost din subpămîntă, prin care fojgiaie viața, nebăgată în seamă. O viață pentru care nimeni nu depune mărturie. Solidaritatea de poet, trăgînd dîră în mizeria comună, se îndură, în rînduri frînte, de oamenii ei necopți, de poveștile ei amare.

Simona VASILACHE



Cristian Teodorescu

LA MICROSCOP

Grigori

PRINTRE birjarii din oraș era și un rusnac, Grigori. Avea o trăsura boierească, cu blazon și perne cu ciucuri aurii. Venise cu ea de la Odesa, în anii revoluției din Rusia. Trăsura obosise, dar caii erau minunați. Grigori îmbătrânise în Medgidia. Avea nasul roșu de la vînt, nu de la băutură. Era înstărit. Își ridicase casă mare de chirpici, în cartierul turcesc, curte, grajd și cotețe. Își făcuse cheagul de pe urma cailor, nu din muscăleala lui cu trăsura. Era înșurat cu o bulgăroaică pe care o adusesse din Silistra. Bulgăroaica, frumoasă, nimic de zis, își mai făcea din ochi cu turcii din cartier, ori că așa i se părea lui Grigori. O bătea cel puțin o dată pe săptămână, cu biciușca lui neagră de piele. Când nu mai putea să rabde, fugea Iovanca în curte, mai îmbrăcată, mai dezbrăcată, cum se nimerea. Făceau turcii galerie de peste gard. Dacă Grigori era aprins rău, se lua după ea prin curte. Bulgăroaica se încuia în grajd și își plîngea singură de milă printre cai. Îi făcuse doi copii, blonzi ca el, și mai pierduse unul, după o fugăreală prin curte. Nu zici că atunci era să moară Iovanca – nu i se mai oprea sîngele și dna doctor Leia nu știa ce să-i mai facă. O apucă pe doctorița o furie de-aia de-ale ei cînd țipa și la Dumnezeu să nu care cumva! Dă cu ochii de biciușcă și începe să-i care lui Grigori pe unde nimerea. Iovanca, din pat, unde era aproape dusă: să-i lase omul în pace, *Boje mo!* Și, cum, necum, i se oprește sîngerarea. A păzit-o dna Leia încă două zile, fără să mînînce și fără să se spele. Mai lua cite o înghițitură din ceaiul îndulcit pe care i-l dădea ea însăși Iovancăi cu lingurița. Grigori, cu dungi pe față și pe mâini de la biciușcă stătea mai mult prin curte și, din cînd în cînd, își dădea cu pumnii în cap.

De-abia după vreo două luni s-a înzdrăvenit bulgăroaica. I se întristase frumusețea. Grigori a adus meșteri să-i facă o troiță cu candelă în fața casei. Își lăsase barba să-i crească și, una, două, se ducea la biserică. Noaptea, cînd se întorcea acasă după ultima cursă cu trăsura, se culca în grajd. Iovanca lui, scăpată de grija bătailor, s-a rotunjit la loc și încă puțin, de crăpau fustele pe ea. Prima oară după căsătorie, a lăsat-o Grigori să se ducă la Silistra să-și vadă părinții și să le arate copiii. El a rămas acasă, cu treburile. Nu găsisse un om de încredere, să aibă grijă de cai și de gospodărie, dar nici nu prea căutase. De cînd îl bătuse doctorița cu biciușca, parcă nu mai era el. Podoaba lui, care nu era prea voioasă nici pînă atunci, nu se mai înveselea deloc. A tăiat biciușca și a aruncat-o la privată. S-a dus și în deal la una dintre fetele de la Chelu care îl trezise și pe bătrînul Ghiță boiangiu. N-a stat mult cu ea, că mai mult rău îi făcea, cu apucăturile ei împotriva firii. Să fi avut biciușca, i-ar fi tras *curvii* vreo două pe spinare. Noaptea, în grajd, cu caii, mai pătea cite o rușine, ca în copilărie, după ce-l lua somnul. Cînd s-a întors Iovanca de la Silistra, l-a sfișiat de frumoasă ce se făcuse. Îi dispăruse tristețea. Apupat-o apăsător de bun venit. Bulgăroaica lui i-a întors aprinsă pupăturile, de l-au luat frigurile și nădușelile, iar apoi i s-a pus gheața pe ceafă, că nimic mai mult. Cînd s-a lăsat întunericul a intrat Iovanca peste el în grajd. Îi adusesse de la Silistra o biciușcă nouă, tot din piele împletită. Dar cum Grigori nu voia să pună mîna pe biciușcă, Iovanca a început să-și tragă singură pe spate, cu șfichiul, mai întîi încet, apoi tot mai tare. Au luat-o icnetele de durere, pînă cînd Grigori s-a simțit în stare să o cheme în pat lîngă el, cu o blîndețe pe care nu și-o cunoștea și cu o tărie care i-a revenit chiar și după ce s-au dus să continue în patul din casă ceea ce începuseră în cel din grajd, de speriaseră caii. ■



Livius Ciocărlie

DIN CARTEA CU FLEACURI

POVESTE la cafea. Cineva dădea semne că ar fi cardiac. L-au convins să se ducă la control. Ajuns în fața spitalului, a tras pe dreapta, a scos cheia din contact, a întredeschis portiera – și a murit.

Adorno îl ceartă pe Nietzsche pentru *amor fati*. Vede în asta „resemnare în fața dominației” (fr. 61). Aș zice că lucrurile stau pe dos. Nietzsche își iubește chinul, deci *el* îl domină. Dacă ar fi admis existența lui Dumnezeu, acest *amor fati* ar fi fost o victorie împotriva Lui.

„Ca scriitor, ai revelația că produsul propriei creații trece (drept) cu atât mai obscur, cu cât te exprimi mai precis, mai cu grijă și mai adecvat la obiect, în timp ce formulările laxă și iresponsabile au parte de o anumită înțelegere” (fr. 64). Fraza mă lasă de două ori perplex. Fiindcă nu știu dacă mă folosesc de formulări laxă și iresponsabile sau mă exprim cu grijă, adecvat la obiect și fiindcă responsabil nici n-aș vrea să fiu.

Aseară, televiziștii ne-au explicat cum a crescut averea unor români de patru ori în șase ani. Ceva cu credite, cu imobiliare... N-am înțeles mare lucru. Fapt este că românii se adaptează mai bine decât europenii occidentali la sistemul pe care aceștia ni l-au adus. Ei sunt mai occidentali decât europenii. Sunt americani.

Nici cu T nu mi-e rușine! Îmi dă un plic și un milion, să plătesc gazul. Mă duc la poșta: „Nu aveți nimic de plătit. – Nu cumva au ei să ne plătească ceva?, întreb, glumind. – Așteptați factura următoare.” Nu înțeleg ce mi se spune, dar, pentru orice eventualitate, plec. Acasă, citesc factura și mă lămuresc. Așa-i, au ei să ne dea o sumă. „Nu ți-e milă de oasele mele bătrâne”, îi spun lui T.

Cam la zece zile o dată, puseu generalizat de oboseală care nu trece decât dacă, întins pe canapea, stau cu ochii în tavan. Așa că știu cam cum ar fi acea stîngere pe care mi-o doresc. N-ar trebui să dureze prea mult. Că m-aș plictisi.

Știu, țara are nevoie de oameni serioși. Ei sunt și mai merituoși cînd au ceva de sacrificat. E destul să-l vezi pe Maioreșcu. Ne-a pus în ordine cultura. Față de elevul bizar, ardent și studios de la *Theresianum*, a fost un ratat.

Nu ne lasă indiferenți soarta animalelor pe care le mîncăm.

De semi-ziua Alexandrei *Maria* ne ducem la Casa universitarilor. Regăsim un restaurant socialist, nu rău. Locul nu s-a schimbat. Ambianța, nici ea. Chelnărite de o anumită vîrstă, în fustă neagră și bluză albă cu guleras, care scutură fața de masă de firmiturile clientului precedent și o întorc în prezența ta, alegere modestă, onestă, prețuri mici. Hotărîm să nu ne mai ducem la restaurantele tranziției, care fie te jupoaie, fie se prefac că-ți dau ceva de soi. Fie, mai adesea, amîndouă la un loc.

„Fiecare operă de artă este o crimă necomisă” (fr. 72). Să nu exagerăm! Poate fi și un „Moașă-ta pe gheață!” nerostit.

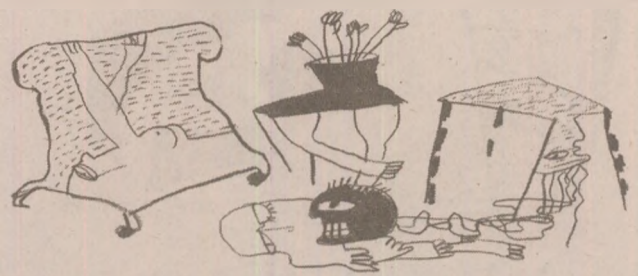
Despre lume: „Esența sa este absența esenței” (fr. 72). De aici, rolul omului creator. Să-i dea lumii sens. Un sens născocit.

Enorm de cald. Dimineața, nici un ministru la mine. Prînzim fără Alexandra. După amiază, nu ne plimbăm. Seara, citit. Scris, nu, nici biliard. În pat la 11,20. E amuzant că jurnalul lui Carol I a fost *best seller* la ultimul Salon.

Peste trei zile ne reluăm, identic, periplul de anul trecut.

Cît de mult se iubește românul pe sine? Atît cît de puțin îi pasă de ceilalți.

Duminică. Deși „enorm de cald”, cum stăm noi



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

Enorm de cald

doi în casă, cum mai schimbăm o vorbă, citim ce ne place, vedem câte un film, e bine. Ar fi păcat să murim acum.

Adorno: „Domnului nu-i place cumva această lume? Atunci, să-și găsească una mai bună!” (fr. 73) Rezon!

Nu știu prea bine ce vreau să fac, știu foarte bine ce nu pot să fac.

Filmul *King-Kong* și monstrul de la Loch Ness „nu sunt decât proiecțiile colective ale monstruosului stat totalitar” (fr. 74). Marxistul se abține greu de la interpretări trase de păr.

Nu avem încă o civilizație a corpului. Fete și tinere zvelte vezi câte poțtești. Rar o femeie atrăgătoare la 40 de ani.

Conversație cu Ligia: „Nu-mi place cum stau lucrurile cu inima ta. – Lasă, că se rezolvă de la sine... – Mă bucur că ești optimist!”

„Nu mă interesează banii tăi!”, citesc în troleibuz. „*Votre argent m'interesse*” era, în metrour parizian, mai adevărat, mai amuzant – și mai politicos.

Am de mers la agenția de voiaj ca să rezerv biletele de avion. Cînd dau să plec, apare Alexandra. Ce-i spune lui T fata mea respectuoasă? „Nu-l lăsa pe el!” Pe mine, cum ar veni. Ca să evităm, pasămite, posibile încurcături. De atîta indignare, răsufli ușurat.

Omul are nervii tari dacă poate să se despartă, fără întoarcere, de lumile visate noaptea, de atîtea ori.

Nu sunt un scriitor mai bun decît sunt pentru că nu am defecte mai mari decît am.

„Uite-l pe papul!”, exclamă Maxone văzîndu-l pe papă la televizor. („*Le pape*”, într-adevăr.) A crescut mult, s-a înțeleptit, nu mai arată a copil. La suflet, neschimbat.

Stive de cărți recente trimise Corinei de diverse edituri. Cineva a scris una despre virtutea de a nu citi. După ce-ți provoacă o primă reacție, de respingere, găsește argumente – care nu rezistă. De exemplu: oricum nu apucăm să citim totul și nici măcar mult din ce s-a scris. Problema nu e de a citi tot și nici mult. Este de a-ți întreține spiritul citind. Ca atare, nu prea mai citesc. După jumătate de oră, simt nevoia să... meditez.

Nu mai suflu o vorbă despre *n-a fost așa de rău* al tinerilor noștri după ce am aflat ce a putut să scrie despre China lui Mao, în timpul „revoluției culturale”, adoratul meu Michaux.

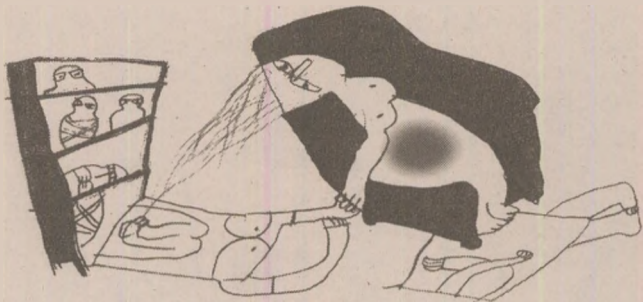
De altfel, nu e nimic de făcut. Iată ce citesc: „Pierre Daix îi dă aici poetului adevărata sa statură: aceea a unui clasic al secolului XX, pentru ce a lăsat moștenire poeziei și prozei franceze, dar și pentru ce le aduce tuturor celor care caută un destin pe măsura viselor lor.” Cine e scriitorul care ne arată ce destin căutăm? Aragon. (Cel cu *Vive le G.P.U.!*) Cînd s-au scris frazele de mai sus? Acum, în mileniul trei.

A-ți forma o morală înseamnă a săraci în spirit sau e un semn că ești deja sărac? *A fi sărac cu duhul* așa trebuie înțeles?

Omul mediocru depinde mult de ambianță. Aici, la Luxemburg, T și cu mine nu știm să trăim în doi. Nu avem despre ce să vorbim. Mai vie – adică, chiar vie – în T crește o ostilitate. Apativ, nu fac decît să asist.

Gerard Genette, în *Bardadrac* (am idei fixe, am început să-l citesc vara trecută): „Efectiv și, mă tem, definitiv, îmi lipsește sensul sacralului, al sublimului și poate chiar al seriosului” (197). Parcă-l mai știu pe unul, dacă nu mă înșel.

De cînd nu mai scriu (pagina ultimă e produsul a trei săptămâni), simt că sunt gata-gata să gîndesc. Mă abțin la timp. ■



actualitatea

Revistele literare la Balcic

În numărul din octombrie al revistei *CONTEMPORANUL*, Aura Christi scrie un reportaj amplu pe marginea Forumului European al Revistelor Literare, organizat la Balcic în perioada 4-6 septembrie. Cronicarul redă un fragment din relatarea scriitoarei române: „Din România la forum au participat editorii revistelor membre ale Asociației Publicațiilor Literare și Editorilor, adică Corneliu Antoniu (*Antares*, Galați), care, bolnav fiind, s-a lăsat răpit la un moment dat de niște sirene, Cassian Maria Spiriton (*Convorbiri literare*, Iași), Gellu Dorian (*Hyperion*, Botoșani) și Virgil Diaconu (*Cafeneaua literară*, Pitești), Gheorghe Glodeanu (*Nord literar*, Baia Mare), Lucian Vasiliu (*Dacia literară*, Iași), Gheorghe Neagu (*Oglinda literară*, Focșani), incomed ca de obicei. Și mulți alții. Petru Radu a reprezentat Federația Editorilor și Difuzorilor de Carte din România, în calitate de vicepreședinte. Ion Tomescu – aceeași instituție, în calitate de prim-vicepreședinte. Lucia Oveztea – care, împreună cu Lucian Vasiliu, ne-a făcut să rîdem în hohote serile (prietenii știu de ce!) – a reprezentat Asociația Difuzorilor și Editorilor. Presa din țară a fost prezentă la Balcic prin Clara Mărgineanu, poeta devotată literaturii inclusiv prin emisiunile realizate la TVR Cultural, Victoria Anghelescu (*Adevărul*), Mădălina Cerban (Mediafax), Valentin Talpalaru (Radio Iași), Flori Tiulea (Rompress). Echipa organizatorilor este alcătuită din Daniela Tomescu, director general al FEDCR, Andreea Bădiceanu (zîna de fier care a rezolvat problemele iscate pe parcurs, fără lamentații), Dan Mircea Cipariu, Mihai Zgondoiu, Nicolae Corlat, Rita Seffer. I-am amintit punctual pe majoritatea – cerîndu-mi scuze în fața celor nepomeniți în acest succint expozeu – întrucît fiecare participat, fără excepții aproape, și-a adus obolul, și-a pus umărul la tratarea problemelor iscate de existența tot mai precară a publicațiilor literare.“

O revenire spectaculoasă

Revista *MANUSCRIPTUM* fondată de Perpessicius, cîndva foarte căutată pentru materialele ei inedite (manuscrite, desene și fotografii) a avut pînă de curînd o perioadă de eclipsă. Cu numărul 4 din 2008 – ediție nouă – ea nu mai poate fi ocolită. O dovadă: Cronicarul, care a luat-o de la redacție, a trebuit să promită solemn că o aduce înapoi. Este un număr dedicat memoriei și... manuscriselor unor scriitori dispăruți: Monica Lovinescu și Virgil Ierunca, Nicolae Velea, Ion Stratan, Florica Mitroi, Nicolae Ioana, Tudor Jopa, dar și unor figuri de mult intrate între clasicii literaturii române ca Bacovia, Ion Pillat, Mircea Eliade, Șerban Cioculescu, Petru Creția, Constantin Noica, Leonid Dimov ș.a. Fără panegirice, cu documente și note însoțitoare scrise de o persoană aleasă cu grijă. De pildă un capitol cu reproduceri neprețuite după desenele lui Bacovia este însoțit de comentariile colegului nostru de la pagina de arte plastice, Pavel Șușară. Petru Creția este prezentat de Sorin Vieru, iar Ion Stratan, figură de-acum legendară din „generația 80”, este evocat de

ochiul magic



Traian T. Coșovei. Cîteva scrisori ale lui Noica sunt scoase din arhiva altui dispărut (mult prea timpuriu), Mircea Scarlat. Un concis portret al lui Nicolae Velea e făcut, cu condeiul știut, de prozatorul Nicolae Breban: „Era bine legat, nu foarte înalt și suferea deoarece își imagina că era macrocefalic. Cu un extrem de dezvoltat simț nu numai al umorului, dar și al ridicolului, era fericit că face parte din grupul nostru literar de atunci, împreună cu Matei Călinescu,

Cezar Baltag, Grigore Hagiu și subsemnatul”. Documentul inedit din Velea este un „Caiet pentru însemnări aparținînd elevului Velea Nicolae cls. a X-a A – L.M.C.A.” Simțul umorului i-ar fi fost cu siguranță necesar lui Nicolae Velea ca să recitească aceste pagini în care se amestecă citate și conspecte din Cernîșevski, Marx, Engels și Lenin, dar și Goethe, Pascal, B. Shaw, Ovidiu și Minulescu. Cronicarul recomandă mai ales cititorilor tineri aceste fragmente din aiuritoarea educație a anilor 50. Un exemplu din studiul lui Lenin despre Tolstoi (!), recopiat de elevul Velea în caiet: „Pe de o parte, genialul artist, care a dat nu numai neasemuite tablouri ale vieții rusești, dar și opere de prim rang în literatura mondială; pe de altă parte moșierul scrîntit întru Hristos. Pe de o parte un protest de o remarcabilă putere, direct și sincer împotriva minciunii și falsității sociale, pe de altă parte un «tolstoist», adică un plîngăreț răsuflet și isteric, numit intelectual rus [...] Pe de o parte critica necruțătoare a exploatareii capitaliste, demascarea asupririlor guvernului [...] desvăluirea contradicțiunii profunde dintre creșterea bogăției și cuceririle civilizației și adîncirea mizeriei, sălbăticiții și a chinurilor maselor muncitorești; pe de altă parte predica religioasă amintită de «a nu te împotrivi răului prin forță». Pe de-o parte cel mai conștient realism, smulgerii vedurilor măștilor de orice fel; pe de altă parte propovăduirea mesteacului din cele mai mârșave lucruri din cîte există pe pămînt și anume: a religiei...” Pe vremea cînd ar fi fost obligat să învețe așa ceva, Cronicarul n-ar fi copiat pentru nimic în lume un asemenea exercițiu critic din gîndirea „marelui Lenin”. Noroc că-s alte timpuri!

Cronicar

O fracțiune de secundă din viața lui Nichita Stănescu

Cunoscutul fotograf al scriitorilor, Ion Cucu, are o inepuizabilă rezervă de noutăți. De ziua mea mi-a făcut cadou o imagine a lui Nichita Stănescu pe care nu o mai văzusem niciodată. Privind-o, am exclamat din prima-clipă: „râsu-plînsu”! Ion Cucu a întors fotografia pe verso și mi-a arătat o inscripție datînd din 1981: „râsu-plînsu”! Nichita Stănescu însuși, specialist în domeniu, o intitulase astfel.

La *Discovery* a fost programat nu demult un film care surprinde glonțul ieșind dintr-o țevă de revolver. Cineasții au ajuns la această performanță realizînd 24.000 de fotograme pe secundă. Ion Cucu a atins o performanță similară – să înregistreze momentul unic în care rîsul unui mare poet se dizolvă în plîns – renunțînd de 24.000 de ori să apese pe declanșator și reacționînd prompt exact în fracțiunea de secundă semnificativă. (Alex. Ștefănescu)



Foto: Ion CUCU

ZIRKON

ZIARE, ZI DE ZII

Abonamente 2008

România literară

Talon de abonare începînd cu

- abonament trei luni (13 numere) - 50 lei
- abonament șase luni (26 numere) - 96 lei
- abonament un an (52 numere) - 195 lei

Nume Prenume
 str. nr. bl. sc. et. ap.
 sector. localitate. cod poștal. județ.
 telefon

Începînd cu 1 ianuarie 2009, abonamentele se încheie exclusiv prin Zirkon Media
 Completați și trimiteți talonul de abonare pe adresa: Zirkon Media S.R.L. str. Pictor
 Hârlescu nr. 6, sector 2, București, 022195. Tel.: 255.19.18, 255.18.00.

Plata se face prin mandat poștal sau prin ordin de plată în cont:

RO14 RNCB 0089 0037 2253 0001 - BCR - Th. Pallady.

Pentru instituții bugetare contul este: TREZ 7035 069X XX00 1197 - Trezorerie/sector 3.

Cititorii din străinătate sunt rugați să trimită mandat poștal în valoare de 230 euro sau 300 USD pentru un an. Vă rugăm să trimiteți prin poștă o copie a mandatului și adresa dumneavoastră completă.

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

