

România literară 40

editată cu sprijinul
Fundației ANONIMUL
și cu sprijinul
Fundației INSTITUTUL
PENTRU LIBERĂ INIȚIATIVĂ

Apare sub egida Uniunii Scriitorilor din România 11 octombrie 2008 (Anul XLI). 32 pagini. 3 lei

PATRU DECENII

LECTURĂ

ȘI ÎMPLINESC 40 DE ANI de la apariția primului număr al **României literare**, fapt întâmplat în ziua de 10 octombrie 1968. În cei patruzeci de ani, revista a avut parte de două istorii, una desfășurată în comunism, cealaltă în post-comunism. Despre ce va fi mai departe nu putem ști. Putem spune câte ceva despre ce a fost.

Dintre persoanele menționate în caseta redacțională a primului număr mai suntem de față, adică mai existăm fizic, Ion Horea, S. Damian, Adrian Păunescu, Petru Popescu, Constantin Țoiu, subsemnatul. În ce mă privește, întâmplarea (ca să nu zic soarta!) a urzit astfel lucrurile încât, după atâta vreme, încă mă aflu la post. Este motivul pentru care colegii mei de azi au decis că eu sunt acela care trebuie să scrie, în numărul de față al revistei, aceste rânduri la aniversare.

Despre meritele **României literare**, despre locul ei în publicistica și în cultura română mai potrivii decât mine ar fi fost totuși alții să vorbească, din perspectiva unei evaluări detașate. Nu mă simt în stare să o adopt. Fapt de înțeles, cred. Ce pot să fac este să aduc unele mărturii despre un episod sau altul din trecutul revistei, despre țintele pe care și le-a propus redacția în diferite momente, despre scriitorii, despre criticii care și-au legat numele indestructibil de **România literară**. Am mai făcut acest lucru, îl voi face și acum, căutând să nu repet chiar în totul ce am mai spus.

România literară a apărut ca una din expresiile micului dezgheț ideologic intervenit la noi după anii 1963-1964, generat de o schimbare mai amplă de curs politic. Ne îndepărtam de sovietici, aruncam unele punți spre Occident, aceasta pentru că regimul Dej, simțind că nu mai dispune de sprijin la Moscova, a acționat preventiv, în interes propriu, în sensul impunerii unei linii naționale. A jucat insistent cartea independenței, a neamestecului în treburile interne. Acest viraj l-a făcut repede popular. Ceaușescu a continuat politica inițiată de predecesor-



Iscălituri pe pagina întâi, de semnal, a numărului 1. Se pot distinge următoarele nume: Constantin Țoiu (Costi), Adrian Păunescu, Gheorghe Pituț, Matei Albastru, Ion Horea, Octav Minculescu, Geo Dumitrescu. În centrul paginii, deasupra semnăturii lui Teodor Balș, se poate citi: „Doamne ajută!” (10 octombrie 1968, ora 2¹¹)

rul său, a insubordonării față de Moscova, până la momentul de apogeu care a avut loc în vara lui 1968, al refuzului de a participa la invadarea Cehoslovaciei. Va urma o treptată repliere și în 1971 stoparea procesului de emancipare, odată cu lansarea nefastelor, buimăcitoarelor Teze din iulie. Până atunci vor fi însă câțiva ani de liberalizare culturală reală, implicând renunțarea pe tăcute la realismul socialist, acceptarea „diversității de stiluri”, refacerea legăturilor cu trecutul cultural național și cu Occidentul, așa cum spuneam. În acel climat, o revistă cum fusese *Gazeta literară*, cu numele calchiat după *Literaturnaia gazeta*, sora sovietică mai mare, nu mai putea să ființeze. Era nevoie de alta al cărei nume, în ambianța de atunci, aproape că s-a impus de la sine: **România literară**. Nu a fost însă vorba numai de schimbarea titlului, ci de una de orientare generală. Oricum *Gazeta literară* a ultimilor ani se reformase, nu mai semăna cu aceea din 1954-1955. Noul val literar, al „șazeciștilor”, se manifestase în primul rând în *Gazeta* și tot acolo grupul de critici tineri (Lucian Raicu, Matei Călinescu, Eugen Simion, Valeriu Cristea, în oarecare măsură eu însumi) ale căror puncte de vedere începuseră să fie luate în seamă din ce în ce mai mult. De altfel **România literară** a fost pregătită în chiar redacția *Gazetei* și de redactorii acesteia, conduși acum de Geo Dumitrescu, numit redactor-șef în august 1967. Este un moment pe care el însuși îl evocă, într-un text de aducere aminte, și aș cita din el un pasaj: „Revenind la *Gazeta literară*, ea a servit drept laborator și atelier de experiențe și pregătiri (timp de mai bine de un an) și, finalmente, drept bază de lansare a **României literare**, cunoscând ea însăși, în acest răstimp, transformări, îmbunătățiri, adaptări diverse la noul spirit al vremii, ieșirea din anumite obișnuințe și inerții, o împrăștiere și a cadrului redacțional, o înviore generală”. (v. în *Rom. lit.*, nr. 39-40, 1993, pp. 16-17).

Gabriel DIMISIANU

(continuare în pag. 3)



s u m a r



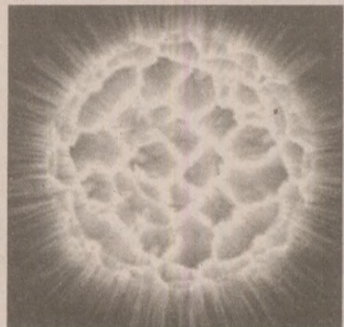
Patru decenii de Gabriel Dimisianu – p. 3

CONTRAFORT de Mircea Mihăieș – p. 4
De ce li se refuză scriitorilor americani Nobelul?

CRONICA PESIMISTEI de Ioana Pârvulescu – p. 5
În octombrie, pe Calea Victoriei

CRONICA IDEILOR de Sorin Lavric – p. 6
Marele cârpați

CRONICA LITERARĂ de Cosmin Ciotloș – p. 7
Literatura în două zile



Poeme de Carmen Firan – p. 8

SCRISOARE DIN PARIS de Lucian Raicu – p. 9
Entuziasm și dezamăgire (final)

CERȘETORUL DE CAFEA de Emil Brumaru – p. 9

REAȚII IMEDIATE de Alex Ștefănescu – p. 10
Dacă talent nu e...



CARTEA ROMĂNEASCĂ de Daniel Cristea-Enache – p. 11
Poezie timidă

SEMN DE CARTE de Gheorghe Grigurcu – p. 12
Amurgul metodelor

Cum să învii un „text mort” de Manuela Tănăsescu – p. 13



LECTURI LA ZI de Tudorel Urian – p. 14
Visurile de celuloid

PREPELEAC de Constantin Țoiu – p. 15

PĂCATELE LIMBII de Rodica Zafiu – p. 15

Un roman sentimental și un jurnal de creație
de Al. Săndulescu – pp. 16-17

Epistolă către Odobescu (VI) de Ștefan Cazimir – p. 18

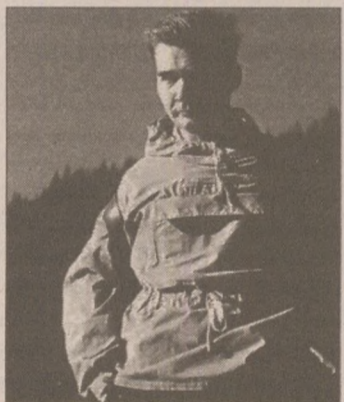
Memoria caselor de Paul Diaconescu – p. 19

Poeme de Barbu Berceanu – p. 19

Redactorul de carte de A. Gh. Olteanu – p. 20

In memoriam Paul H. Stahl de Iordan Datcu – p. 21

In memoriam Aurel Stroe – p. 22-23
Timpul poate fi cucerit de Despina petecel Theodoru



CRONICA FILMULUI de Angelo Mitchievici – p. 24
Podul de flori al lui Thomas Ciulei

CRONICA PLASTICĂ de Pavel Șușară – p. 25
Țuculescu

Un straniu cvartet de Elisabeta Lăsconi – pp. 26-27

La mila Europei de Radu Ciobanu – pp. 28-29

MERIDIANE – p. 29

POST-RESTANT de Constanța Buzea – p. 30



PRIN ANTICARIATE de Simona Vasilache – p. 30
Nevermore...

LA MICROSCOP de Cristian Teodorescu – p. 31

DIN CARTEA CU FLEACURI de Liviu Ciocârlie – p. 31
Prioritatea numărului unu



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. 4, 8, 13, 15, 18, 19, 20, 30),

SIMONA GALAȚCHI, ECATERINA IONESCU (pag. 1, 2, 3, 9,

16, 17, 20, 21), **NINA PRUTEANU** (p. 5, 6, 7, 10, 11, 12, 14, 22,

23, 24, 25, 26, 27, 28, 29).

Grafica: **MIHAELA ȘCHIOPU**

Fotoreporter: **ION CUCU**

Tema numărului: *Semne și scriituri*

Tehnoredactare computerizată:

IONELA STANCIU, OANA MATEI, VALENTINA VLĂDAN

Introducere texte: **GEORGETA GHEORGHIU**

Corespondenți 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 Șincai,

RO91BRDE441SV59488894410. Cont în valută: BRD-GSG

Agenția Șincai 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

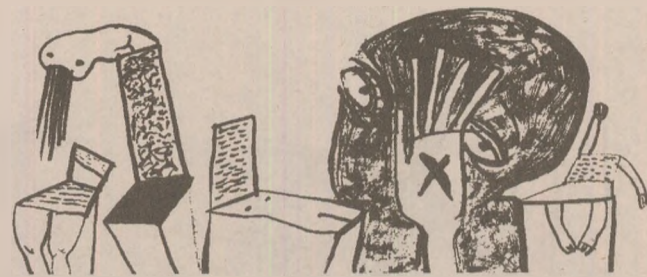
Imprimat la **FED PRINT**

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.), asociație cu statut
juridic, recunoscută de către Ministerul Culturii și Cultelor.

ISSN 1220-6318

În cei patruzeci de ani, revista a avut parte de două istorii, una desfășurată în comunism, cealaltă în post-comunism.



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

Patru decenii



În redacția României literare, azi

(urmăre din pag. 1)

PE DREPT cuvânt vorbește Geo Dumitrescu despre „înviorarea generală” din acei ani, pentru că participă la ea și scriitorii tineri și scriitorii maturi sau vârstnici, aplanându-se până la stingere, ca niciodată înainte sau după aceea, conflictele, rivalitățile dintre generații. Sub impulsul unor imperative care cereau coeziune se realiza convergența în act a forțelor vii ale literaturii, indiferent de reporul generaționist. Scriitorii care plătiseră bir proletcultismului, unii dintre ei, își revizuiau poziția, reveneau la literatura adevărată, ca și unii critici care propagaseră înainte cu un deceniu realismul socialist, iar acum pleדau pentru o critică debarasată de ideologie, pentru adevărată critică. Pozițiile acestor reconverșiți la adevărata literatură, la adevărata critică literară se întâlneau cu ale tinerilor care, dezinhibați, profitau de condițiile dezghețului ideologic, după ce unii dintre acești tineri, la început de tot, simțiseră și ei ceva din răsufierea sterilizantă a înghețului. Și unii și ceilalți doreau ca „înviorarea generală” să nu se stingă, să dureze.

Astfel se face că, la mijlocul deceniului șapte al secolului trecut, Zaharia Stancu, Geo Bogza, M. R. Parascivescu, Geo Dumitrescu, Marin Preda, A. E. Baconsky, Paul Georgescu, S. Damian, Ov. S. Crohmălniceanu erau de aceeași parte a baricadei, ca să vorbim astfel, cu pe atunci tinerii Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Ștefan Bănuțescu, Nicolae Velea, Ilie Constantin, Nicolae Breban, Al. Ivasiuc, Petre Stoica, Modest Morariu, cu Matei Călinescu, Eugen Simion, Lucian Raicu, Valeriu Cristea, solidari în acțiunea de apărare a ceea ce se câștigase în cei câțiva ani de profitabilă liberalizare. Adversarii comuni? Factorii care se opuseseră, pe față sau în ascuns, liberalizării, forțele reacționare din lumea culturală, inșii debarcați din unele funcții în 1968, de la Uniune, de la reviste, de la edituri, setoși de revanșă, pânditori de oportunități lucrative, repede orientați, după 1971, la semnalul dat de Tezele lui Ceaușescu, către slujirea naționalismului roșu și a cultului grotesc al dictaturii bicefale.

Am înșirat mai sus nume de scriitori care, într-o măsură sau alta, indiferent din ce generație făceau parte, au susținut în epocă liberalizarea, desprinderea de locurile comune propagandistice (unii nu le-au cultivat niciodată), au repudiat dogmatismul, regăsindu-se solidari pe aliniamentele culturii autentice. Au fost mai mulți, mult mai mulți, desigur, dar m-am referit doar la câțiva, manifestați precumpănitor în *Gazeta literară* a ultimilor ani și în *România literară* care a continuat-o. Despre aceste publicații este acum vorba.

Numărul din 10 octombrie al *României literare* răsfrânge cu asupra de măsură cele câteva puncte de program enunțate în editorialul lui Geo Dumitrescu, nesemnate, dar scrise de el. Era vorba acolo, printre altele, despre racordarea la tradiția culturală națională, începând chiar cu titlul preluat „din mâini prestigioase”: ale lui Alecsandri, ale lui Rebreanu și ale tuturor marilor scriitori care scriseseră în vechile **Români**

literare. Alt punct de program: deschiderea către „toate condeiele valoroase din întreg cuprinsul țării, din toate generațiile”. Alt punct: „încurajarea confruntării nestingherite, creatoare, competente a opiniilor, criteriilor, punctelor de vedere”. Altul, în fine: „restabilirea, lărgirea, intensificarea relațiilor, schimburilor cu culturile altor popoare”.

Răsfoiesc paginile îngălbenite, macerate pe margini ale primului număr al revistei noastre și constat că măcar sub aspectul diversității deziderate exprimate în editorial erau satisfăcute. Proză de Zaharia Stancu, poezii de Geo Bogza, Emil Botta, Demostene Botez, Victor Eftimiu, M.R. Parascivescu, Mihai Beniuc, Nina Cassian, Vladimir Streinu, Ion Brad, Al. Andrițoiu, dar și de Nichita Stănescu, Leonid Dimov, Adrian Păunescu, Gh. Pituț, eseuri de Noica, Edgar Papu, Matei Călinescu, Cezar Baltag, Constantin Joiu, Adrian Marino (despre „Solidaritatea literară”). Lucian Raicu (despre „Spiritul critic”), Eugen Simion (despre „a citi, a reciti”), eseul lui Marin Preda care a făcut epocă: „Spiritul primar agresiv și spiritul revoluționar”, cronică dramatică de N. Carandino, cronică filmului de D. I. Suchianu, cronică limbii de Al. Graur, cronică sportivă (surpriză!) de Eugen Barbu, cronică literară de... Cronică literară nu mai spun de cine era, să caute cititorul și singur.

A fost un bun început al **României literare**, norocoasa pornire la drum a unei echipe alcătuite într-un fel cu totul neuzual în acele timpuri și chiar mai târziu. Abia numit, noul redactor-șef oferi redacției posibilitatea de a hotărî prin vot secret cine să rămână de la *Gazeta* și cine să mai vină din afară, o aplicare a democrației pe care forurile de partid, luate repede, o acceptară. Dar astfel de lucruri se petreceau la început, în faza de vârf a liberalizării, situația schimbându-se pe măsură ce ecourile lui august 1968 se stingeau. Recurg din nou, pentru a ilustra procesul, la textul retrospectiv al lui Geo Dumitrescu, în totul edificator: „Lucrurile se înrăutăteau destul de repede, astfel că **România literară** nu s-a bucurat decât de un scurt răstimp de condițiile inițiale de oarecare toleranță, care ni se păruseră nouă, redacției, și nu numai nouă, un început de libertate. Au început să se ivească «de sus» normative și foto-portrete obligatorii, sarcina «sine qua non» de a reflecta cât mai amplu activitatea dictatorului, la început prin comentarii, apoi prin reproducerea integrală a tuturor discursurilor, «vizitelor de lucru», interne și externe, a diferitelor documente de partid, dări de seamă etc.”.

După doi ani, poetul *Libertății de a trage cu pușca* pleca de la revistă, lăsându-i locul lui Nicolae Breban, tânărul romancier în ascensiune. În scurtul directorat acesta se strădui să nu politizeze revista, cum i se ceruse, ba chiar să-i accentueze caracterul literar, pe de o parte, și teoretic, pe de alta, inițiind mese rotunde, în București și în orașele mari din țară, dezbateri cu participări variate, interviuri, convocând criticii și scriitorii să discute liber, de pildă, despre *Critica literară și selecția valorilor* (participanți: Nicolae Breban, Matei Călinescu, Șerban Cioculescu, S. Damian, G. Dimisianu, Adrian Marino, Al. Paleologu, Lucian

Raicu, Marin Sorescu, Mihai Ungheanu). Diversitatea punctelor de vedere era asigurată.

Survin Tezele din iulie 1971, Breban părăsește și el revista după ce dezaprobă public, în presa franceză, schimbarea politicii culturale de la București. După câteva luni de interregnum, este numit director George Ivașcu, dislocat pentru această mișcare de la *Contemporanul*, revista pe care o condusesse din 1957. Sunt iar vremuri grele, de îngheț, de înăsprire ideologică, de amestec din ce în ce mai brutal, terorist, al forurilor administrative și de partid în felul cum era concepută revista. Sumarele, macheta, toate textele erau controlate cu strictețe și a fost nevoie de suplețea, de inteligența de tactul lui George Ivașcu și, desigur, de nu puținele compromisuri pe care le-a făcut, pentru a nu ceda chiar totul, pentru a păstra în revistă zone frecventabile literar, decente și câteodată admirabile. Marele câștig al revistei a fost acela că, sub protecția lui George Ivașcu, echipa critică a **României literare** nu și-a pierdut pozițiile. Prin Nicolae Manolescu, prin Eugen Simion, prin Lucian Raicu, prin Valeriu Cristea, prin Mircea Iorgulescu, prin Dana Dumitriu, chiar și prin semnatarul acestor rânduri, revista a căutat să dea activității de receptare a actualității literare o semnificație mai înaltă decât i se presupune îndeobște. Erau apoi, ca elemente sigure de mare interes, totdeauna căutate de cititori, rubricile susținute eroic, așa spune, de Geo Bogza, Șerban Cioculescu, Ana Blandiana, Radu Cosasu, Laurențiu Ulici, Z. Ornea, Felicia Antip, era, bineînțeles, cronică lui Nicolae Manolescu, puncte de rezistență ale revistei, elemente care o personalizau.

Ce s-a întâmplat în era post-decembristă, sub directoratul lui Nicolae Manolescu și cu o redacție în mare măsură nouă este mai bine cunoscut. O perioadă am acordat prima atenție recuperărilor, după ce multă vreme literatura română a avut parte de interziceri, excomunicări, ștergeri din controale ale scriitorilor exilați sau arestați. Am publicat masiv documente, memorii, jurnale înainte interzise, corespondență necunoscută, am reluat în integritate texte altădată mutilate de cenzură. Suntem primii, între altele, care am publicat un fragment substanțial din *Închisoarea noastră cea de toate zilele* de Ion Ioanid, marea frescă a gulagului românesc. Am revenit mai târziu la literatura la zi, înregistrată, selectată și comentată critic de o echipă nouă de comentatori literari, tineri pasionați și competenți, care deja au dobândit autoritate, credit. La fel în zona spectacolelor, a filmului.

Cei 40 de ani de existență **România literară** îi împlinește într-un moment în care, datorită lui decembrie 1989, se bucură de libertatea absolută de exprimare. Jumătate din viață i-a lipsit. Acum o are. O poate însă folosi după voie?

Depindem de jocurile pieței, de sponsori, de mecenate. Mereu suntem sfătuiți: fiți atrăgători, fiți inventivi, fiți vandabili. Adaptați-vă noilor vremuri, noului spirit. Ușor de spus.

De un lucru suntem totuși siguri. După o existență de 40 de ani **România literară** există în istorie.

Gabriel DIMISIANU

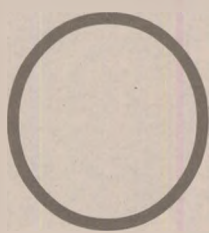


a c t u a l i t a t e a



Mircea Mihăieș

CONTRAFORT



DECLARAȚIE recentă a lui Horace Engdahl, secretarul perpetuu al Academiei Suedeze, a stârnit în Statele Unite – și nu numai – un val de emoții și proteste. Într-o ieșire publică fără precedent, înaltul oficial a afirmat, negru pe alb, că scriitorii americani actuali „nu se ridică la standardele unui Premiu Nobel“! Motivul? Americanii

ar fi prea „izolați“, prea „insulari“, prea rupți de realitățile lumii contemporane. Mai mult, Statele Unite sunt învinuite că traduc prea puțin și că scriitorii de-acolo „nu participă în marele dialog al literaturilor“.

Las deoparte afirmația stupefiantă că americanii ar fi, în lumea de azi, epitoma „izolaționismului“ și a „insularității“. Nu vorbesc de televiziune și de internet: e suficient să te uiți pe geam și ai să descoperi prezența celei mai „invazive“ națiuni din istoria umanității. Însă chiar dacă aserțiunea ar fi exactă, o simplă parcurgere a laureaților din ultimele decenii te lasă visător: o fi Egiptul lui Naguib Mahfouz, Nigeria lui Wole Soyinka, China lui Gao Xingjian, insula Santa Lucia a lui Derek Wolcott, Africa de Sud a lui Nadine Gordimer și J. M. Coetzee marile exemple de „dialog al literaturilor“?! N-am citit de multă vreme neozie mai mare!

Ea nu se explică decât prin anti-americanismul visceral care macină – din azi, de ieri – spiritele ideologilor de la Stockholm. Ce dovadă mai bună vreți decât autorii americani care, mai de voie, mai de nevoie, au fost laureați de Academia Suedeză? Să nu uităm că printre primii scriitori americani premiați la Stockholm au fost jalnicul Sinclair Lewis și rizebila Pearl S. Buck, iar alți câțiva (Eugene O'Neill, John Steinbeck, Toni Morrison) au fost preferați pentru felul maniacal în care au știut să pună în evidență mai ales partea întunecată a vieții americane. Pozițiile pro-comuniste, ura neîmpăcată față de sistemul eminent competitiv din Statele Unite i-au făcut plăcuți juriului stângist din aseptical nord al Europei.

La o socoteală estetică, doar trei scriitori americani par să-și fi meritat, cu adevărat premiile: William Faulkner (în 1949), Ernest Hemingway (în 1954), Saul Bellow (în 1976). (Pe T. S. Eliot, născut pe sol american, nu-l pun la socoteală, pentru că activitatea și cariera lui sunt strâns legate de Anglia – devine cetățean britanic în 1927, cu două decenii înainte de a i se conferi Nobelul. Un criteriu asemănător i s-ar aplica lui Isaac Bashevis Singer, ale cărui cărți de căpătâi n-au fost scrise în engleză.) Dar asta nu înseamnă că alți autori din SUA nu l-ar fi meritat. Exemplul lui Ezra Pound, căruia i s-a refuzat sistematic orice recunoaștere oficială din cauza pozițiilor politice extremiste, spune totul despre criteriile acordării Nobelului. N-am să revin asupra exemplurilor clasice (unde sunt Joyce, Proust, Kafka ori Borges în această listă?), ci am să mă rezum la boicotarea scriitorilor americani al căror impact a fost și continuă să fie planetar.

Parcurgând lista celor „nemuriți“ de Academia Suedeză, se observă imediat preferința pentru scriitori parcă dinainte condamnați la neant (cine își mai aduce aminte de mai vechii Eucken, Pontoppidan, Gjellerup, Sitteler, Benavente, Undset, Karfeldt, Jensen, sau de mai recentii Laxness, Agnon, White, Martinson, Johnson sau chiar de contemporanii Cela ori Fo?) A vorbi, în acest context, de „dialogul

De ce li se refuză scriitorilor americani Nobelul?

culturilor“ e pură și sinistru nerușinare. Unde sunt, dintre americani, Capote, Allen Ginsberg, Kerouac, Nabokov, Brautigan? E sigur că nici una din aceste mari voci, la fel de vii și după moarte, nu va mai fi invitată să-și țină discursul de recepție la Stockholm. Unde e Salinger, nonagenar la care opera restrânsă, dar percutantă, reprezintă însuși simbolul dialogului cultural Est-Vest? Ce ieșire din „izolare“ mai eclatantă decât minunatele sale povestiri zen-budiste transplantate pe sol american? Salinger continuă să fie un autor de best-sellers pretutindeni în lume, chiar la cinci-șase decenii de la publicarea cărților. Dar probabil că la Stockholm nici măcar Salinger nu e suficient de „corect politic“!

Dacă nici unul din cei cinci scriitori americani actuali, în a căror operă pulsează genialitatea (Thomas Pynchon, Philip Roth, John Updike, Don DeLillo, Cormac McCarthy), cărora n-aș ezita să-i adaug pe Paul Auster și pe William T. Vollmann, nu merită nominalizați, înseamnă că avem mari probleme de percepție. Vollmann, de pildă, e, la nici patruzeci de ani, autorul unei opere copleșitoare prin profunzimea analizei psihologice și a exactității identificării bolilor lumii moderne (între care violența ocupă un rol primordial). Când un scriitor care publică o carte cu titlul „Europe Central“, dedicată tocmai dialogului între culturi și istorii – unul din personajele cărții e marele compozitor rus Dimitri Șostakovič – e plasat în categoria „provincialilor“ și „insignificantilor“ e limpede că ceva esențial s-a defectat în mecanismul de gândire al celor care selectează și judecă valorile lumii actuale.

Rândurile tânărului critic Adam Kirsch, dintr-o filipică publicată în revista on-line „Slate“, constituie argumente solide contra aberațiilor susținute de Horace Engdahl. Lăsând de-o parte realitatea statistică (una din patru cărți de literatură citite pe subaparență unui scriitor american), Adam Kirsch glosează persistența unei politici agresive împotriva valorilor SUA dusă de mulți dintre scriitorii de faimă ai momentului: „Ceea ce-i caracterizează pe favoriții

Comitetului Nobel este pronunțatul lor anti-americanism. Harold Pinter s-a folosit de prilejul discursului de primire a Premiului Nobel, în 2005, pentru a susține că «asasinatule Statelor Unite au fost sistematice, ca asasinatule lipsite de interes».“ Iar Doris Lessing, în 2007, susține într-un interviu că atacul din 11 septembrie n-a fost „nici atât de îngrozitor și nici atât de extraordinar pe cât cred americanii“. Mai mult, în opinia autoarei „Caietului auriu“ „americanii sunt niște naivi, sau se prefac a fi“.

În aceste condiții, nimeni nu te aude când spui că în Statele Unite se publică, totuși, cel mai mare număr de traduceri de cărți de literatură din limbi străine. Nu există autor important pe care să nu-l găsești în cataloagele uneia sau alteia din editurile americane. Nu va impresiona, însă, pe nimeni, că Philip Roth însuși a îngrijit la Penguin una din marile colecții dedicate tocmai „dialogului literar“: „Writers from the Other Europe“. Așa au ajuns să circule nu doar în America, ci și în întreaga lume, cărțile unor Danilo Kiš, Milan Kundera, Tadeusz Konwicki, Bruno Schulz, Bohumil Hrabal, Witold Gombrowicz, György Konrád etc. Dar e rentabil să te declari anti-american, promotor al „dialogului“ și dușman al „izolaționismului“, dacă aceste lucruri te duc mai aproape de laurii suedezi.

Pe lângă aspectul propagandistic, există ceva profund neliniștitor în pozițiile de acest fel. Minimalizările culturii americane n-ar fi posibile dacă momentul zero al trimiterii în arizone a celor mai importante nume de creatori nu și-ar avea originea chiar pe sol american. Ura de sine a intelectualității academice, masochismul atâtoră dintre vedetele publicisticii, complexe de vinovăție induse de-o violent orchestrată ideologie a corectitudinii politice i-au pus pe americani într-o permanentă postură defensivă. E o lecție – tristă – din care se pot trage învățăminte. Mai ales în această lume populată, parcă, tot mai puțin cu cetățeni, și tot mai mult cu adoratori ai definiției nației pe criterii pe care le credeam înmormântate încă din secolul al nouăsprezecelea. ■

Nominalizări

Premiile Prometheus la ediția a VII-a

Marele Premiu Prometheus pentru Opera Omnia (întreaga carieră) și Marele Premiu Prometheus pentru Opera Prima (debut) au ajuns la a VII-a ediție.

Premiile, acordate în fiecare an de către Fundația Anonimul, răsplătesc artiștii români de valoare din domeniile: literatură, muzică, arte vizuale și artele spectacolului.

Marele Premiu Prometheus pentru Opera Omnia are o valoare de 100.000 RON, iar cel pentru Opera Prima de 10.000 RON. De asemenea, se mai acordă trei premii în valoare de câte 10.000 RON finaliștilor Marelui Premiu Prometheus pentru Opera Omnia.

Laureații edițiilor anterioare ale Marelui Premiu Prometheus pentru Opera Omnia sunt: Liviu Ciulei, Vasile Gorduz și Silvia Radu, Nicolae Manolescu, Paul Bortnovski, Aurel Stroe și George Banu.

Marele Premiu Prometheus pentru Opera Prima are ca laureați: Dan Dediu, Cristian Mungiu, Radu Afrim, Diana Rotaru, Cristian Nemesu și Alexandru Rădvan.

Juriul format din: Andrei Pleșu - președinte, Livius Ciocârlie (literatură), Dumitru Avakian (muzică), Aurelia Mocanu (arte vizuale) și Alexandru Dabija (artele spectacolului), a desemnat finaliștii celei de a VII-a ediții a Marilor Premii PROMETHEUS:

- Marele Premiu Prometheus pentru Opera Omnia: secțiunea literatură: Mircea Horia Simionescu; secțiunea muzică: Valentin Gheorghiu; secțiunea arte vizuale: Teodor Moraru; secțiunea artele spectacolului: Costache Babii.

- Marele Premiu Prometheus pentru Opera Prima: secțiunea literatură: Mircea Costache; secțiunea muzică: Alexandru Tomescu; secțiunea arte vizuale: Ciprian Paleologu; secțiunea artele spectacolului: Adina Pintilie.

Miercuri, 15 octombrie, ora 19.00, la Clubul Prometheus, juriul este condus de domnul Andrei Pleșu, va desemna câștigătorii ediției 2008.

Visez la clipa când cartea bună va ajunge în vitrinele magazinelor de modă și la o reclamă bazată pe ideea că și „șoarecii de bibliotecă” se pot îmbrăca frumos.

Strada violetă

POEZII sunt vizionari în multe feluri. Nu pot să-mi scot din minte un vers bacovian: „Orașul tot e violet”. Îmi spun în gând primele două strofe din *Amurg violet*:

Amurg de toamnă violet...

Doi plopi, în fund, apar în siluete:

– Apostoli în odăjdii violete –

Orașul tot e violet.

Amurg de toamnă violet...

Pe drum e-o lume leneșă, cochetă;

Mulțimea toată pare violetă,

Orașul tot e violet.

Mă uit de-a lungul străzii și, într-adevăr, mulțimea toată pare violetă... De data asta nu e o simplă metaforă a toamnei bacoviene, nu e o stare de spirit care se transmite peisajului, e o realitate vestimentară. Culoarea toamnei e violetul, cu toate nuanțele posibile, de la violetul cardinal spre roz, de la lila spre un vânăt incert, de la indigo către negru. Deschid ochii cu mirare, ca doamna T. când i se recomandă galbenul încă nevalorificat de casele de modă, și observ că mai toate siluetele încremenite dincolo de sticla vitrinei, precum și cele mișcătoare din afara lor poartă violet. Bacovia cel mai pur. Cizme și pantofi, eșarfe și cordoane, rochii și tricouri, „un roz și violet în fășii”. Combinată cu gri, cu negru, cu bleumarin. Pe Calea Victoriei toate magazinele au tente liliachii, ca și cum ar fi fost pictate de aceeași mână de pictor. O expoziție de tablouri sub sticlă, cu risipă mov. „Fiecare, fără să știe, pictează această lume”, am citit într-o carte de istoria picturii dedicată creatorului și umbrei lui critice, fiecare din noi pictează lumea în multe feluri, de pildă îmbrăcându-se cu anumite nuanțe, combinându-le într-un anume fel, așa cum pictorul așază culoarea pe pânză. Îmi cumpăr pe loc o bluză și câteva accesorii, movul cel mai închis, în ton cu starea mea, fiindcă nu vreau să ies în evidență prin *abatere* de la modă. Am reținut de mult, tot de la Camil Petrescu, că sfidarea modei ar fi o dovadă de mare vanitate. Abia când ești ca toată lumea poți trece neobservat.

Cum se impune o culoare? Invadează ochiul ca un șuvoi care adună ape, mai întâi pe neobservate, dintr-o vitrină, apoi din paginile unei reviste *glossy*, apoi dintr-un grup vesel: „Pe străzi elegante, ca o părere, / femeia modernă a trecut și revine”. În sezon precedent nuanța a fost, dacă îmi amintesc bine, oranjul, înainte maroul închis (dacă nu l-ar fi impus moda cine l-ar fi purtat?), înainte de maro un „verde crud, verde crud” care ajunsese atât de pregnant încât unele femei și-au cumpărat ghețe din piele întoarsă, iar altele automobile verde deschis, fiecare după buzunar. *Cine* impune o culoare? Toată lumea din jurul meu încearcă mov, vorbește mov, se mișcă mov. Îmi plătesc noile achiziții și reiau întrebarea cu glas tare.



Ioana Părvulescu
CRONICA PESIMISTEI

În octombrie, pe Calea Victoriei

– Cine a impus movul?

Fără să ezite o secundă, vânzătoarea răspunde răsădit:

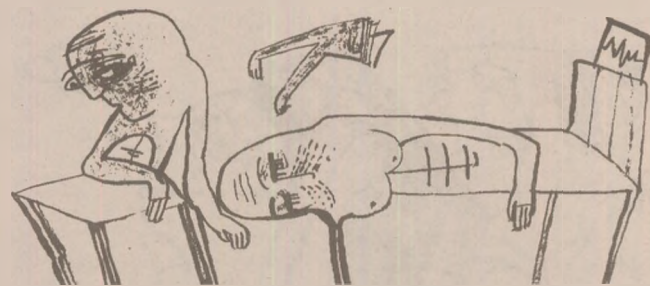
– Cei mai mari!

Plec mulțumită. Îmi dau seama că în modă lucrurile stau mai bine decât în zona literară, unde n-ai voie să pomeniști de „cei mai mari” – deși ei există, iar contribuția lor la tabloul intelectual e măcar la fel de importantă. Pornesc spre casă și-mi potrivesc pașii după notele de toamnă bacoviană: „Parfum... incendiu violet, și becurile aprinse / Amurgul licărește pe-orașul de vitrine...”

Biblioteca de la Stefanel

PENTRU prima dată am zărit un fundal de cărți, rafturi pline, într-o mare vitrină cu haine. Într-adevăr, designerul – îl felicit în gând – s-a gândit să pună un fel de tapet cu imaginea unei biblioteci, în fața căreia se află zvelte manechine și te invită să le semeni. Am aruncat costumelor o privire distrată, ca una care cumpărasem deja, apoi m-am uitat cu aviditate la cărțile dindărătul lor. Distingeam un singur titlu, scris cu litere mai groase, *India*, dar biblioteca era uriașă și muream de curiozitate să știu ce cărți conține. Așa cum și la Ikea, când mi-am ales biblioteca, n-am rezistat să nu mă uit la cărțile puse ca decor în ea: puține și neinteresante, scrise în suedeză, și nici una de literatură!

Or, la Stefanel erau multe. M-am apropiat și am avut decepția zilei: designerul trișase. Era un singur raft de vreo zece-cincisprezece cărți, dar multiplicat și pe orizontală și pe verticală, astfel că dădeau impresia unei mari biblioteci. Titlul cu *India* era prezent în



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

toate modulele, iar restul cărților erau la fel de puțin tentante ca la Ikea. Visez la clipa când cartea bună va ajunge în vitrinele magazinelor de modă, și la o reclamă bazată pe ideea că și „șoarecii de bibliotecă” se pot îmbrăca frumos.

Șoarecele din biblioteca de la Kretzulescu

EVA MAI JOS, pe aceeași parte cu Stefanel, librăria Kretzulescu. Văd în vitrina cu cărți adevărate că a reapărut Arpagic, motanul cu „dosar” al Anei Blandiana. Răsfoiesc cartea și, prin acele coincidențe gând-scris pe care le facilitează literele genetice din sângele meu, după ce tocmai mă gândisem la șoarecii de bibliotecă, dau de poezia *În bibliotecă* și de șoarecele care ronțăie tomuri întregi:

La început, ca să nu pară

Că are gusturi prea ciudate

A mâncat într-o doară

Cartea de bucate;

[...] *Ba, ca să-și mascheze tendințele intelectualiste
Vreo lună s-a mulțumit cu romane polițiste*

Și a dus ipocrizia atât de departe,

Încât a jurat să nu se mai atingă de nici o carte.

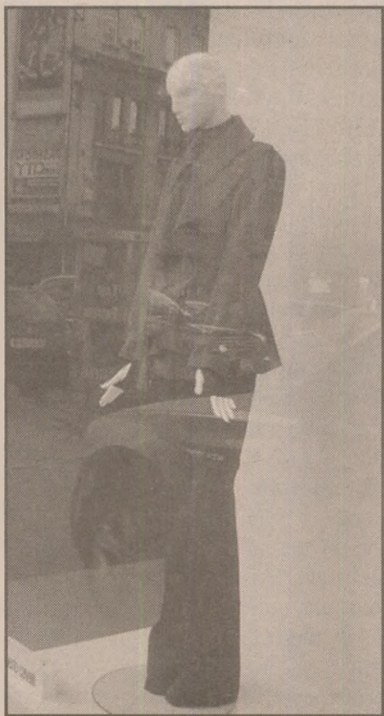
Dar n-a rezistat mai mult de o zi

Și a început să ronțăie poezii...

Pe aceeași pagină e desenat motanul (cam ignorant), gata să înghită șoarecele din bibliotecă, pe care însă proprietara bibliotecii îl apără. Iar cravata de la gâtul lui Arpagic este – mai e nevoie s-o spun? – mov. Răsfoiesc cartea și văd că și pardesiul lui e mov și, la fel, pe copertă, fracul greierului sau pantalonii cu bretele ai șoarecelui. Penele rândunelilor care fac congres sunt și ele violete și chiar dosarul lui Arpagic e scris cu cerneală violetă. Căci de la violet la violent poate fi un singur pas.

Darabana castanie

OBOR treptele de lângă Palatul Telefoanelor. Bate vântul și deodată aud un fel de muzică (tobe și percuție). În fața mea, pe capota unei mașini verzi cad castane și, curios, rămân acolo. Așa observ că un bătrân castan a supraviețuit în centrul orașului. Capota mașinii seamănă cu o masă de biliard plină cu bile. Darabana castanelor mă face să mă grăbesc spre casă. A venit toamna. Improvizez pe o temă nichitastănesciană: A venit toamna, acoperă-mi inima cu ceva, cu umbra unui *castan* sau mai bine, sau mai bine... Caut un cuvânt potrivit cu care să înlocuiesc următoarea umbră din vers, dar înainte să-l găsesc, ajung acasă. ■





comentarii critice

DACĂ E să fim sinceri în privința impresiei pe care ne-o lasă *big bang*-ul – de departe cea mai cuprinzătoare teorie despre apariția, evoluția și istoria universului – trebuie să recunoaștem că viziunea pe care ne-o propun fizicienii nu numai că nu ne place, dar chiar ne indispenne. Cauza e de gâsit în disconfortul pe care îl resimțim în fața unei idei căreia nu-i putem găsi un loc în cadrul intuițiilor noastre fundamentale: pur și simplu simțim că ea nu se potrivește reprezentării pe care o avem despre lume. E ca și cum ni s-ar pune la îndemână o unealtă căreia, neștiind să-i dăm o întrebuintare, i-am imputa că ne încurcă. Căci după ce o viață ne-am deprins să vedem lumea după calapodul mitologiei creștine sau grecești, sau în cel mai bun caz, după modelul mecanicii newtoniene – unde universul e static și etern – nu ne vine ușor să lăsăm deoparte tiparele constitutive culturii noastre pentru a le înlocui cu o viziune deloc simplă și, mai ales, incompletă.

Și mai există un impediment: ideile mari au fost întotdeauna simple și elegante, numai că fizicienii ne propun acum o monstruoasă doctrină din care simplitatea lipsește și eleganța nu e de gâsit. Eufemistic vorbind, *big bang*-ul e o teorie incomodă. Sau, fără eufemisme, e o teorie urâtă și nemulțumitoare. Numai că, dacă e să le dăm crezare specialiștilor – și din păcate nu avem de ales –, ea e singura adevărată. E drept, nici ei nu o îndrăgesc prea mult, căci intuiesc că mințile omului nu poate asimila decât idei care îi sunt co-naturale – adică din aceeași paradigmă culturală – așadar reprezentări care să nu zdruncine premisele subînțelese pe care ni se sprijină cultura. Dar n-au încotro: fizicienii acceptă *big bang*-ul fiindcă așa le dictează experimentele și predicțiile.

În schimb, în lumea umanistă a inteligențelor neștiințifice, o explicație mitologică despre originea lumii, oricât de exotica ar fi ea, este acceptată mult mai lesne decât o înlănțuire cauzală de tip fizic (așa cum e *big bang*-ul), a cărei viziune, tocmai pentru că nu oferă consolări, motivații sau răspăși postume, ajunge să nemulțumească pe toată lumea. Și astfel, de la artistul aflat în căutarea unor vedenii cât mai bizare și pînă la arhitectul meșterind machete edilitare pe calculator, de la teologul dornic să-și vadă religia confirmată și pînă la filozoful care privește cu invidie aventura cosmologică, nimeni nu iese în câștig de pe urma *big bang*-ului. Într-un cuvînt, o teorie inestetică care violează normele simplității și frumuseții științei.

Dacă e să facem socoteala motivelor pentru care umanistii întîmpină teoria *big bang*-ului cu o crispărie interioară, putem enumera nu mai puțin de cinci cauze. Să le luăm pe rînd. Primul motiv ține de orgoliul breslei. Indiferent că e frumoasă sau urâtă, teoria ne dă de înțeles că suntem la cheremul fizicienilor. Iar ceea ce este și mai umilitor este că suntem siliți să-i credem pe cuvînt, deoarece nu-i putem verifica. E ca un război la care nu putem lua parte, deși de deznodămîntul lui depinde optica pe care o avem despre univers. Mitologiile trecute și filozofiile anterioare ies de pe scenă, lăsîndu-se umbrite de apariția unei noi mitologii, la a cărei elaborare umanistii nu-și pot revendica nici un merit.

Al doilea motiv este psihologic: ne este mult mai la îndemînă să gîndim un univers staționar, făcut o dată pentru totdeauna, guvernat de reguli neschimbătoare, cu o ierarhie precisă în interiorul căreia omul are o misiune de îndeplinit. Altfel spus, așa cum ne-ar plăcea să trăim într-o casă avînd o fundație solidă și stătătoare, scutită de riscuri seismice, tot așa ar fi un prilej de încurajare să știm că universul e o gazdă bună din partea căreia nu trebuie să te aștepți la surprize dureroase. Din păcate, potrivit *big bang*-ului, universul nu numai că nu e staționar, dar mai e și plin de surprize traumatice.

Al treilea motiv e metafizic. *Big bang*-ul ne dă peste cap *Weltanschauung*-ul, adică acele supoziții tacite și atît de vitale fără de care senzația că respirăm aerul familiar al unei culturi proprii ar dispărea de

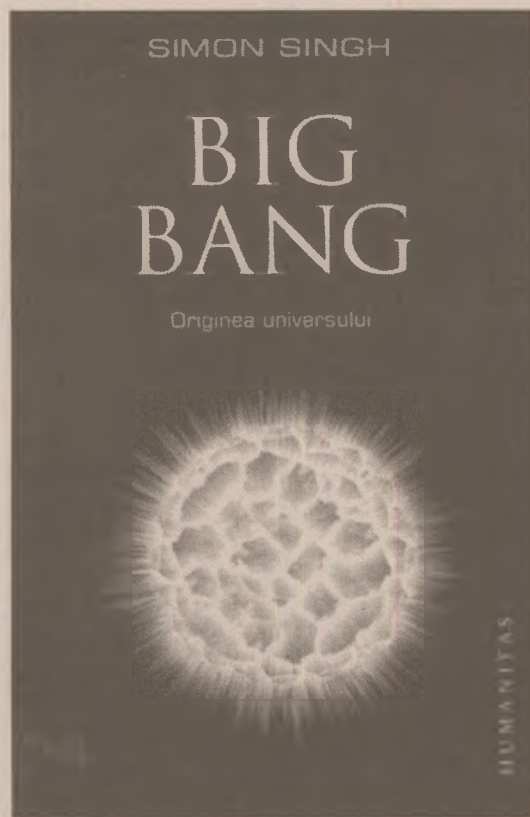
fizicienii par niște apucați luptîndu-se într-o arenă paralelă cu lumea noastră concretă, iar ecourile ce vin dinspre ei ajung la noi în formă deformată și, de aceea, puțin credibilă.



Sorin Lavric

CRONICA IDEILOR

Marele cîrpaci



Simon Singh, *Big bang. Originea universului*, trad. din engleză de Vlad Zografi, Humanitas, 2008, 456 pag.

tot. De pildă, *big bang*-ul acoperă de deriziune versiunile religioase privind geneza lumii. Pentru spațiul creștin, între geneza Vechiului Testament și geneza descrisă de fizicieni nu e nici o legătură. Caz în care, puși să alegem între cele două variante, procedăm după cum ne îndeamnă instinctul: fie ne spunem că basmul genezei biblice trebuie gustat stilistic, dar nimic mai mult, fie ne spunem că fizicienii sunt supuși erorii în aceeași măsură ca ceilalți oameni, și astfel jubilăm pe ascuns închipuindu-ne că *big bang*-ul este o confirmare a tezei creștine cum că universul a fost creat de Dumnezeu din nimic. Din nefericire, verdictul fizicienilor e revoltător: potrivit legii conservării energiei, e absurd să spui că din nimic apare ceva, motiv pentru care singura ipoteză admisibilă este să admitem că la început a fost un punct de densitate infinită, acea singularitate stranie căreia îi recunoaștem existența, și apoi tăcem. Căci dacă nu tăcem, nu ne rămîne decât să chibîțăm, oferind opinii diletante ce bat spre ridicol.

Al patrulea motiv: în secret ne dorim ca fizicienii să greșească. Le citim cărțile, luăm act de străfulgerările lor, și apoi, amintindu-ne că vom muri, ne întoarcem la Biblie, spunîndu-ne că toată înțelepciunea fizicienilor e sminteală în ochii lui Dumnezeu și că, prin urmare, tot geneza veterotestamentară reprezintă adevărul.

În fond, evoluția teoriilor fizice e atît de imprezvizibilă, felul în care se succed și se neagă una pe alta e atît de spectaculos încît, dacă mîine am afla că *big bang*-ul a fost infirmat de o nouă descoperire, nu am fi din cale-afară de mirați. Ba chiar am trăi o secretă satisfacție, la gîndul că ceea ce bănuiam s-a adeverit: fizica actuală e o peripeție arbitrară căreia nu trebuie să-i acordăm încredere. Faptul că există o radiație cosmică de fond, veritabil vestigiu al exploziei inițiale, faptul că efectul Doppler și observațiile lui Hubble dovedesc fără echivoc că universul este în expansiune și că roiurile galactice se îndepărtează cu o viteză ce crește proporțional cu distanța dintre ele – toate aceste date nu ne pot afecta viziunea creștină. Acestea sunt detalii pe care le acceptăm cel mult teoretic, dar nu cu sufletul, și tocmai de aceea le privim cu mefiență. Mîine s-ar putea să aflăm că de fapt galaxiile se apropie și că universul a intrat într-o etapă de contracție accelerată. De altfel, fizicienii par niște apucați luptîndu-se într-o arenă paralelă cu lumea noastră concretă, iar ecourile ce vin dinspre ei ajung la noi în formă deformată și, de aceea, puțin credibilă.

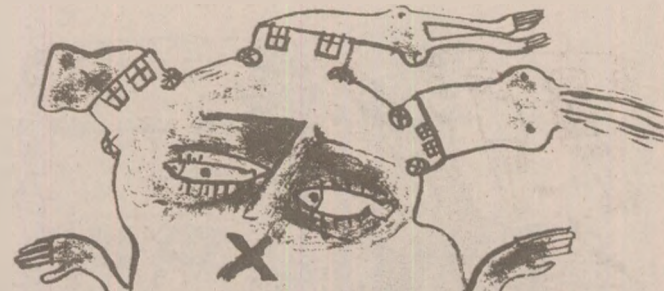
Cînd Papa Pius al XII-lea a declarat la Academia Pontificală de Științe (22 noiembrie 1951) că modelul *big bang*-ului este o dovadă științifică a tezei creației *ex nihilo* a lumii, fizicienii s-au speriat: căci Papa făcea exact greșeala pe care un teolog nu are voie s-o facă: să interpreteze știința în lumina unor principii teologice. „În scurt timp, poziția Papei a devenit stînjenoasă pentru partizanii *big bang*-ului. Adversarii lor din tabăra stării staționare au început să folosească discursul Papei ca să-și bată joc de *big bang*. Fizicianul britanic William Bonner, de pildă, a sugerat că teoria *big bang* este o parte a conspirației menite să susțină creștinismul: «Motivul ascuns este, desigur, acela de a-l introduce pe Dumnezeu în calitate de creator. Pare să fie tocmai prilejul pe care teologia creștină îl aștepta din secolul al XVII-lea, de cînd știința a început să detroneze religia din mințile oamenilor raționali.»“ (p. 321)

Al cincilea motiv ni-l oferă fizicienii înșiși: e vorba de insatisfacția pe care unii dintre ei o încearcă în fața *big bang*-ului. Mulți dintre cei care au susținut teoria opusă – cunoscută sub numele de „modelul stării staționare“ – au rămas pînă la capăt încredințați că universul nu se poate comporta conform *big bang*-ului, la asta adăugîndu-se convingerea că lipsa de eleganță și de simplitate a acestei teorii sunt argumente indirecte ale falsității ei. De pildă Hoyle, fizicianul căruia îi datorăm de fapt numele de „*big bang*“, a crezut pînă la sfîrșit că modelul stării staționare e o teorie consistentă, simplă și mai frumoasă decât varianta *big bang*-ului. „În 2001, Fred Hoyle a murit păstrînd ferma convingere că modelul stării cvasi-staționare e corect, iar modelul *big bang* e fals. În autobiografia sa, Hoyle scrie: «A pretinde, așa cum fac mulți partizani ai modelului *big bang*, că am ajuns la granițele teoriei corecte mi se pare pură aroganță. Dacă mi s-a întîmplat și mie să cad în capcana asta, a fost în scurte momente cînd m-am lăsat orbit de încrederea în sine, urmate inevitabil de o cumplită răzbunare.»“ (p. 423)

O reacție asemănătoare a avut cosmologul Dennis Sciama, care, silit să accepte dovezile experimentale ce pledau pentru valabilitatea *big bang*-ului, a mărturisit: „«Pierderea teoriei staționare mi-a provocat o mare tristețe. Teoria stării staționare are o frumusețe desăvîrșită pe care, dintr-un motiv de neînțeles, arhitectul universului pare s-o fi ignorat. Universul este în realitate opera unui cîrpaci, iar noi va trebui să scoatem din el tot ce-i mai bun.»“ (p. 371)

Ieșit din mîna unui cîrpaci sau, dimpotrivă, a unui meșter căruia nu am reușit încă să-i intuim măiestria, universul arată deocamdată așa cum ni-l descrie teoria *big bang*-ului. Cartea lui Simon Singh prezintă modul cum, de-a lungul ultimului secol, fizicienii au ajuns treptat, pe baza experimentelor și descoperirilor, la actualul model de geneză a universului. Genul de carte pe care, chiar dacă în sinea ta o detești pentru lipsa ei de smerenie, n-o poți totuși ignora. ■

a suprafață – o certă competență intelectuală în care Alexandru Matei nu pare să aibă, în presa românească, rival, iar în subsidiar – o tonalitate profetică, aplicată exclusivist, cât se poate de laic, evenimentului literar.



comentarii critice

E CONSTRUIEȘTE temeinic cu o mână, Alexandru Matei parodiază, în felul umbrelor chinezești, cu cealaltă. Că această ironie revine mai adesea între îndatoririle celei stângi sau ale celei drepte, contează, în momentul de față, mai puțin. Important e că *Ultimele zile din viața literaturii* se dovedește, din aproape toate punctele de vedere, o carte duală. Așa de pildă, deși axată pe literatura franceză recentă, ea nu se

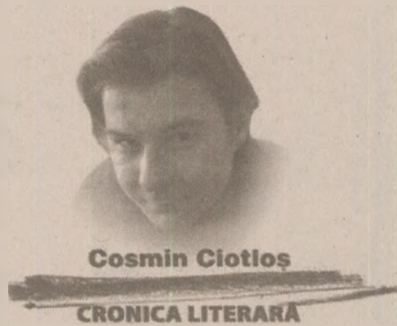
sfiște să lanseze câte-o aluzie, chiar forțată, către tendințele sincrone din spațiul românesc. Apoi, în ciuda diagnosticului mai degrabă morbid pe care îl pune, fără să stea pe gânduri, domeniului teoriei literare, o bună parte din consistentul eseului reprezintă radiografii culturale impregnate cu bibliografii teoretice. În sfârșit, ca să nu mai lungesc un algoritm discutabil, atunci când enunță, nostalgic, apocalipse globale, Alexandru Matei relativizează genericul prin prezența, acolo, a individualului. Iată cum începe eseul: „M-am gândit mult. Public o carte despre literatura franceză, deci nu interesez pe nimeni. Nu tu bătaii canonice, nu tu postmoderni versus reacționari, Céline apare în Pléiade, pe de o parte. Pe de alta: în Franța, Pierre Jourde scrie o carte, *La Littérature sans estomac*, în care acuză lipsa de vlagă a minimalismului, exaltă câțiva scriitori care-i sunt prieteni, rămâne circumspect cu Houellebecq, mătură cu autoficțiunile gen Christine Angot. Cartea este continuată de o alta, cu titlu oarecum polemic, dar ai cărei autori nu fac decât să caute literatura franceză «cu sânge» exact acolo unde poți spera să găsești așa ceva după ce te-ai lăsat convins de lipsa de vlagă a minimalismului.” (pag. 5)

Despre toate acestea – nelăsând nimic deoparte, însă adăugând acolo unde e necesar – va fi vorba în *Ultimele zile din viața literaturii*. Despre inaderența publicului autohton la ceea ce se trăiește, cultural, aiurea și nu aici, despre sufocarea didactică pe care o suferă textele odinioară fascinante, despre anorexiei minimaliști, mutații autoficționari, intruabilii maximaliști și cei din urmă dintre marii scriitori. Ce le e unește? La suprafață – o certă competență intelectuală în care Alexandru Matei nu pare să aibă, în presa românească, rival, iar în subsidiar – o tonalitate profetică, aplicată exclusivist, cât se poate de laic, evenimentului literar.

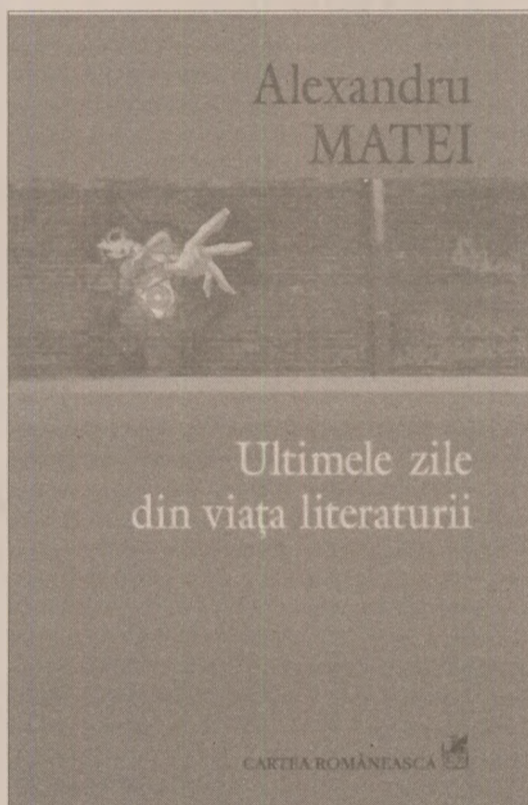
E curioasă, totuși, în planul conștiinței publice, întâlnirea acestor două niveluri. Fiindcă Alexandru Matei e, probabil, cea mai creditabilă sursă în materie de piață editorială francofonă. Și fiindcă, așa cum îi place lui să spună, opiniile lui nu au chiar întotdeauna atributele inocenței. Argumentul autorității și scepticismul ideologic sunt lentilele care mediază, și în gazetărie, și în volum, relația cu cititorul.

Nu înțeleg, ca să dau un singur exemplu, de ce, comentând *Antimodernii* lui Antoine Compagnon, Alexandru Matei nu-și limitează setul de localizări banale care-i stă atât de la îndemână: „Originalitatea demersului lui Compagnon n-ar trebui scăpată. Criticul, metamorfozat în istoric al ideilor, demontează în primul rând clișeele ideologice apodictice: dacă modernitatea e și reacțiune – și e –, poate ar fi bine să ne gândim că nici stânga nu e doar progresism naïuc, corectitudine politică tâmpă și mult cabotinism; poate nu toți cei «din stânga» sunt, moral și intelectual, niște siniștri...” Până aici raționamentul nu are, cât privește bunul gust, hibe. Ceea ce urmează, în schimb, mi se pare mai puțin util, aici, decât trebuie să i se fi părut autorului: „Atunci când, în România, cineva atacă un reprezentant al stângii, se vede obligat să reia epuizata temă a colaboraționismului (care, mai nou, la PRM-ai ține: a colaborat cine vreii și cine nu, de la PRA-miști la liberali) și să deducă în vilegul un dosar-două în care victima apare dedicată regimului comunist. Ei bine, ce fel de silogism este cel schiop care spune că a fi de stânga înseamnă a fi, implicit, ceaușist? Sunt gata să bag mâna-n foc că, după 21 august 1968, ceaușistii erau, de fapt, niște naționaliști puriști, niște protocroniști antisemiți, niște romantici reacționari.” (pag. 84)

Chiar li se inventează, mă întreb, asemenea dosare



Literatura în două zile



Alexandru Matei, *Ultimele zile din viața literaturii*, Editura Cartea Românească, 2008, 392 pag.

informative celor care, dintr-o perspectivă strict ideologică – pentru că în acești termeni e ridicată, aici, problema – se apropie de stânga? Am, ca perfect *outsider*, dubii. Ceea ce condamnă Alexandru Matei, schimbând, abil, macazul din mers, ține de inteligența polemică politică, nicidecum de agenda bibliografică a aceleia ideatică.

Când în mână îi cad, însă, cărți de curată literatură, lui Alexandru Matei începe, se vede limpede, să nu-i mai convină schimbarea subiectului. Așa muribundă și ipohondră cum e, literatura merită încă discutată. Că e postmodernă sau doar, galic, antimodernă, că e destinată unor elite care afectează exigența sau unor grupuri de cititori determinați statistic, că are în spate o tradiție sau că se naște din cerneala tiparului, literatura e – deducem – literatură. Practic, de la capitolul al treilea – *Interludiu. Despre romanul francez al secolului al XX-lea* – volumul lui Alexandru Matei devine, cu adevărat, substanțial. Mă se pare cea mai clară dovadă a faptului că extincția pe care, repetitiv, o anunță criticul este mai degrabă o formă de canalizare a unei euforii, de fapt, inconștiente.

Să mă explic. Tonul *Ultimele zile din viața literaturii* nu se pretează, la o parcurgere cu creionul în mână, unei rezezi decelări în categorii adverse. Nu e, vasăzică, în ciuda tuturor încadrărilor, nici pesimist, nici optimist. Desigur, nu e îmbucurător să închizi o carte imediat ce ai citit niște fraze ca acestea: „Literatura și-a încheiat cariera strict europeană de vreo 50 de ani, chiar dacă Europa reprezintă în continuare, probabil, împreună cu America de Nord,

centrul pieței de desfacere în domeniu. Altfel spus, literatura și-a încheiat de mult vârsta națională pentru a intra în era culturală, așa cum studiul unei limbi străine nu mai deschide accesul în primul rând către cultura națiunii care o vorbește, ci către toate culturile care o întrebuințează. Întrebarea «cine va mai scrie literatură franceză?» are deocamdată un răspuns liniștitor: prestigiul francez rămâne activ în toate spațiile culturale din lume. Dar nu mai este un model activ, ci unul istoricizat, tot așa cum poezia lui Eminescu nu mai poate constitui un model pentru poezia vii, ci numai obiectul admirației lor, de la distanța infrangibilă a două regimuri cronologice distincte.” (pag. 384)

Dar nici nu văd de ce-ar fi deprimant să afli, ca filolog exersat, așa ceva. Șocuri din acestea nu le sunt fatale decât celor creduli. De altminteri, cazul lui Eminescu, cu care Alexandru Matei stabilește analogia, nu e, prin nimic, îngrijorător. Operăm, într-adevăr, cu valori datate. E un loc comun pe care l-ar confirma, pentru prezent, orice istoric literar. Găselnița pe care o exploatează Matei e, aceea de a oferi, după modelul indulgențelor papale, astfel de certificate ieșite din uz pentru viitorul imediat. În asta rezidă ceea ce anunțam mai anterior drept textura profetică a volumului său.

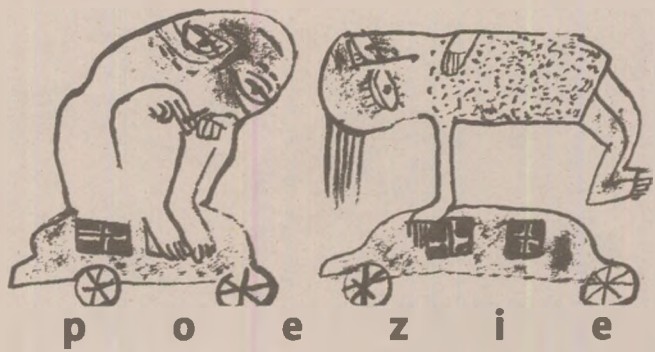
Minimalismul se naște, asemenea lumii înseși, prin alternanțe calorice. Numai că, deși faptul e deja destul de vechi din același contingent cu optzecismul românesc, autorul *Ultimele zile din viața literaturii* se complăce într-un ingenios efect al surprizei. Avem, în câteva rânduri, o autentică geneză: „Lucrurile se află pe făgașul lor. Azi e cald, mâine poate fi mai cald, poate și poimâine. Dar, cu o siguranță statistică, relativă adică, dar totuși foarte probabilă, răspoimâine – și în mod inevitabil la un moment dat – va fi frig. Temperatura reprezintă pur și simplu o valoare convențională variabilă care exprimă în mod obiectiv niște senzații subiective, diferite individual, dar nu într-atât încât să nu ralieze, în interpretarea datelor ei, majoritatea oamenilor. Canonul temperaturii n-a căzut încă și existența unor asemenea valori deocamdată imuabile în lumea noastră sublunară îmi dă încredere. Încredere să transfer, din lumea empirică în cea empirică a literaturii, cu rezervele și ghilimelele de rigoare, o mărime investită hermeneutic.” (pag. 255)

Deloc ușor de intuit, tipologia textelor „bocnă” și a acelor conservate „la temperatura camerei”, în care Alexandru Matei se lansează dezinvolt pe zeci de pagini, pleacă de la celebra colecție de articole ale lui Roland Barthes, *Gradul zero al scriiturii*. Se confirmă, într-o strălucită mostră de stil, obiceiul autorului de a inventa, neîntrerupt, formulări duale. Cine vede, în aceasta, maniheism sau reductionism, se înșeală grav. Sunt, în două vorbe luate din teoriile asupra complexității algoritmilor, arbori binari.

Doi câte doi, ei pot acoperi un câmp conceptual oricât de vast, cum e, de data aceasta, literatura franceză a zilelor noastre. Iar dacă spun în continuare că unele ramuri sunt pe cale să se usuce, nu înseamnă că, pentru tinerii publiciști de la noi, de stânga sau de dreapta, nu rămân destule lucruri de cules în aceste *Ultime zile...* ■

CĂRȚI

- Ion Gheorghe (într-o convorbire literară cu Aurelian Titu Dumitrescu), București, Ed. Vinea, 2008. 130 pag.
- Traian T. Coșovei, Ioana Mănescu, *Motocicliștii spațiali*, București, Ed. Tracus Arte, 2008 (roman; prezentare pe ultima copertă de Denis Dinulescu). 164 pag.
- Crișu Dascălu, *Zei locuiesc lângă Olimp*, roman, București, EuroPress Group, 2007. 140 pag.
- Florentina Voichi, *Cartea Pictorei*, cuvânt înainte de Octavian Soviany, București, Ed. Vinea, 2007 (proză scurtă). 316 pag.
- Erich Koltzacher, *Conacul*, Ploiești, Ed. Inedit, 2007 (roman). 80 pag.
- Vasile Romanciuc, *Olimpul de plastic*, Chișinău, Ed. Prut Internațional, 2007 (versuri; prezentare pe ultima copertă de Arcadie Suceveanu). 120 pag.



Sfârșitul în Varanasi

I

nu există dispariții și nici despărțiri
doar rătăcirii ale minții
tot ce rămâne după ce nu mai rămâne nimic
e sufletul pulverizat în aer și ziduri
neființa la fel de iluzorie ca și trupul

II

Acolo unde cele începute nu vor fi nicicând terminate
Unde soarele iese din Gange pe scut
Unde pământul se învârteste pe loc
Sub cocoșa secată a vacii de foc
Acolo idolii se odihnesc la soare tihnit
Împart eternitatea în cupe mici de culoarea șofranului
Încurcă trupuri și schimbă sufletele între ele
Ziua se joacă de-a moartea cu răbdare ironică
Și o iau de la capăt spre asfințit.

III

Promisiunea morții amânată
Epave agonizând
Pe treptele Iadului
Cu față de sfânt înfometat

Mocnește focul pe rug
Aprins de bărbați fără vârstă
Distrugătorul suflă cenușa unei fete
Pe o aripă de albină

De sus, doar rânjetul corbilor
Iluzia morții din urmă

IV

Trupuri descărnate intrând și ieșind din mama Gange
Raiul și curățătoria aleșilor
Rufele se bat de pietre și se întind la soare
Pe cea mai veche bucată de pământ
Răvnită și respingătoare
Leproși, cerșetori, vânzători de noroc, asceți cu chipul vopsit,
Balegă de vacă, iluzii de praf, palate părăsite de nisip
Maimuțe ridate agățându-se de ruine sar din nimic în nimic
Biciclete, ricșe, pânze înfășurate mimând corpuri gata cremate
Trec prin ochiul mitralierei ruginite sprijinită de singurul gardian
În poarta orașului jinduit
Talangi și clopote, claxoane, hohotul Shivei hrănit
De la răsărit la apus cu uleiuri și petale carnale

carmen firan

Lustragii de sandale și tălpi jupuite, câini hămesiți
Bărbați urinând de mii de ani pe marginea aceluiași drum
Burdusit cu vieți fără număr reîntrupate
Cuceritorii au fugit învinși
Nu e umilință mai mare decât fericirea condamnaților
Așezându-și tăcuți suferința la rând
În așteptarea focului doar pentru a lua-o de la început

Putrefacția purității și puritatea putrefacției
Pe Himalaia urlă zăpada cu palmele împreunate

V

Cât din noi a fost dat întâmplării
Și cât erorii țintite
Care respirație își poate alege trupul
Când tot ce se vede printr-o gaură în cer
Sunt trepte albe egale
Coastele zeului trăgându-și resemnarea prin deșert
Pelerini sorbind din copita sfântă
Apa unui imperiu străin

VI

Ne vom întoarce aici nevăzuți
Pe aripa unei găze
Sau în piele de șarpe
Ne vom desfășura cearșafurile tăcuți
Și din încheieturi ne vor țâșni lotuși
Cu gât subțire
Mișcându-ne lumea de sus
Cât să ajungem cu tălpile în apus
Nici cer nici pământ
Nici om nici pasăre
Doar viață mărunțită pe o tavă
Din care zei cinici
Gustă și scuipe pe rând.

VII

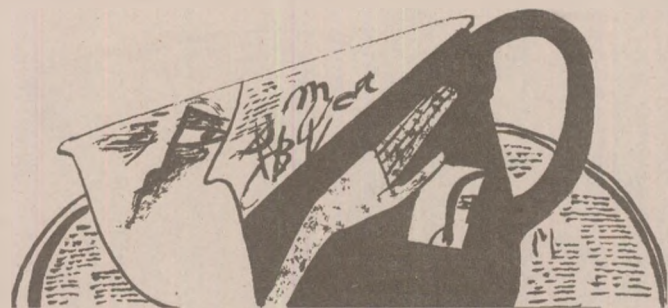
Nu mai știu ce e rușinea
nici umilința de a avea nu doar gânduri
ci și trupul acesta spre care degetul zeului
arată profesional punctele vulnerabile
cine ar crede că poemele se scriu cu aceeași mână
care așază pe giulgiu flori galbene, boabe de orez
bucăți de cuvinte rămase netrăite
Distrugătorul e mare amator de culori și vopsele
stă cu picioarele încrucișate și se joacă
peste capetele plecate cu o baghetă de os
prinde sufletul morților din zbor
le sugă moleculele și ți le suflă în încheieturi
ca pe niște forme rotunde de ceață
în cautare de vehicule spre a le purta
etern transparența

VIII

Trecerea noastră pe aici
nu e decât o repetiție
pentru Marea Calătorie
în care amândoi vom zbura pe spate
cu ochii măriți de cât a fost
să învățăm prea târziu
și mâinile împreunate
ca și cum ne-am fi trăit viața
în altă parte
și am fi venit aici
doar să împrăștiem cenușa. ■

India, 2008

Nu Zweig a observat cel dintîi proverbiala indolență tropicală a brazilienilor, dar el i-a oferit o explicație naturală și o generoasă comprehensiune.



Entuziasm și dezamăgire (final)



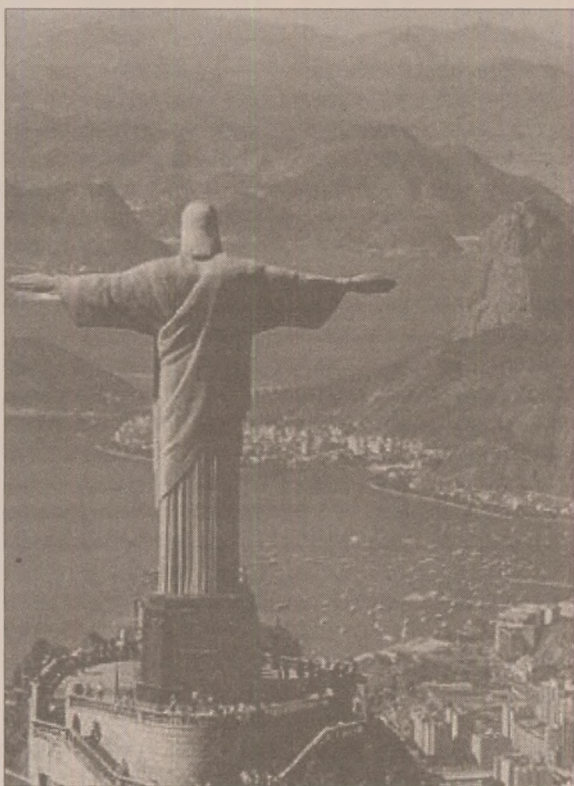
SOSIT ÎN Brazilia cu gîndul de a rămînea aici pînă la terminarea războiului, Stefan Zweig s-a sinucis în 1942 din disperare, la doar cîteva luni după apariția mai mult decît optimistei sale cărți *Brazilia, o țară a viitorului*. Pare ciudat, dar cîteva dintre adevărurile cuprinse în paginile ei își păstrează o surprinzătoare actualitate.

Ca în mai toate monografiile de acest fel, partea de istorie, de artă ori de economie, compilată după surse livrești, este previzibilă, cu toate că excelentul prozator se regăsește în inteligența privirii de ansamblu, în arta de a schița – din detalii disparate – un tablou frapant. Cînd trece dincolo de izvoarele istorice și abordează realitatea braziliană palpabilă, Zweig se simte însă în largul lui: pentru că el doar a trecut prin Brazilia, neavînd timp să studieze prea multe la fața locului, a surprins esențialul și a mers drept la țintă („...n-am avut norocul de a călători timp de 12 zile pe São Francisco, acel uriaș fluviu din interiorul Braziliei, atît de important pentru istoria țării. N-am escaladat Itatiaia, muntele de 3000 de metri înălțime. N-am văzut Iguaçe, acea minune a lumii, cascada înspumată mult mai mare decît Niagara. N-am pătruns cu securea în desimea întunecată și strălucitoare a pădurii virgine”) așa mărturisise Zweig în Prefața cărții. Dacă n-a cunoscut decît extrem de puțin din imensul teritoriu brazilian, scriitorul austriac i-a descifrat însă imediat acestuia unicitatea spirituală.

Nu Zweig a observat cel dintîi proverbiala indolență tropicală a brazilienilor, dar el i-a oferit o explicație naturală și o generoasă comprehensiune: „...în țările unde lumea e frumoasă și natura oferă tot ceea ce este necesar traiului, unde fructele cresc în jurul casei și e de ajuns să întinzi mîna ca să le culegi, se naște o anumită indiferență față de ceea ce înseamnă ideea de cîștig. Nu există aici nici o grabă în legătura cu banii și cu timpul. La ce să te grăbești să faci asta tocmai azi și nu mîine? De ce să fii grăbit într-o lume paradisiacă?” (capitolul *O privire asupra culturii braziliene*).

Dacă disprețul pentru munca încordată poate fi dedus, conform lui Zweig, din bogăția incomensurabilă a țării tropicale, relația inter-umană din Brazilia se explică cel mai ușor tot pornind de la geografie. „Europeanul care ajunge în Brazilia întilnește aici o altă dimensiune a spațiului și a timpului. Oamenii sunt mai afabili, contrastele mai puțin strigătoare, natura mai apropiată, timpul mult mai liber. Se trăiește pacific, uman, fără enervarea și venitul din Europa. Faptul de a avea mai mult spațiu în jur face ca oamenii să nu se ciocnească, iritați, unul de altul. Faptul că există un viitor al acestei țări face atmosfera de aici mai liberă, iar fiecare individ – mai puțin opresat” (*Ibidem*). Iată-ne readuși la acea Brazilie – țară a viitorului, la ideea de bază în jurul căreia și-a grupat Stefan Zweig notațiile. Pariul despre viitorul fericit al unei întregi țări n-a fost, poate, cîștigat cu adevărat, însă intuim că Zweig avea dreptate: mizînd pe promisiunile mirifice ale unui continent necunoscut, scriitorul a căutat să ghicească ceea ce se ascundea în spatele decorului fastuos, să surprindă Brazilia nevăzută. „Nu cumva totul devine mai seducător cu cît ne afundăm în zone niciodată străbătute, știind însă, în același timp, că nu vom putea niciodată măsura măcar o mică parte din Brazilia? Nu-i oare pretențios să vrei să cunoști, în cîteva luni, o lume care nu-și cunoaște nici ea însăși propriile dimensiuni? Cine e realmente în stare să simtă Brazilia, a văzut destulă frumusețe pentru jumătate de viață”.

Cu aceste cuvinte își încheie Zweig cartea. Frustrat că a luat contact doar cu o infimă parte a Braziliei, se



consolează cu gîndul că i-a descoperit acesteia spiritul, că a înțeles Brazilia nevăzută.

Pentru Stefan Zweig, Brazilia s-a transformat în cele din urmă într-o „stare de spirit”, într-un adevăr aflat dincolo de realitatea materială. Iar cînd „starea de spirit” numită Brazilia l-a dezamăgit, provocîndu-i o mare suferință, Zweig n-a mai rezistat și a preferat să dispară. Marile visuri comportă cele mai mari riscuri – o știm dintotdeauna, dar verificăm mereu acest simplu adevăr. ■

Nu e flutur viața mea...

Nu e un flutur viața mea, nu e-o
fîntînă
Ce-ți iese-n cale... sau îl prinzi în
mîină,
Ștergîndu-i praful parfumat de
Dumnezeu.
Mi-e sufletul din ce în ce mai
greu,
Trist atîrnînd ca o perdea în geam,
Luîndu-mi și lumina ce-o mai am.
De-aceea îngerii, pe toți, îi caut,
Ademenindu-i la acordeon, la
flaut,
La muzicuța cu buton, la clavecin,
În dimineața-n care mă închin,
Îngenunchind, la trupul tău divin
De alb... ■

Fototeca României literare





literatură



Alex Ștefănescu

REAȚII IMEDIATE

ARMEN Mușat seamănă cu toți acei critici literari – Henri Zalis, Ștefan Borbély, Paul Cernat ș.a. – care vorbesc despre literatură cu o gravitate sumbră și se uită muștrător în jur dacă aud râsete. Ca și lor, îi lipsește autoironia (în sensul că nu are sentimentul relativității propriilor idei). Pare îmbrăcată mereu în negru, astfel încât, atunci când își începe discursul critic, ești înclinat să crezi că a venit la înmormântarea literaturii.

Oamenii au inventat literatura ca să se bucure de ea, nu ca să se priposească cu o corvoadă în plus. Carmen Mușat, departe de a manifesta vreă bucurie, cercetează literatura fără entuziasm, ca și cum ar avea de îndeplinit o sarcină grea și neplăcută.

Deschizând cea mai recentă cartea a sa – *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă* – suntem frăpați, încă de la titlu, tocmai de această dispoziție saturniană, generatoare de sintagme oficios-bombastice. Să cauți „strategiile subversiunii” într-un spațiu al fanteziei și jocului este aproape o barbarie. Mijloacele delicate de seducere a cititorilor asta au ajuns, „strategii”?! Momentele de încântare obținute prin citirea unor cărți trebuie numite neapărat „incursiuni”?!

Toată cartea este scrisă în acest stil. Dacă autoarea ar vrea a III-a (ceea ce ar merita să se facă, fiindcă a citit și fișat multe lucrări de specialitate și e păcat de atâta muncă irosită în zadar), ar fi bine să țină seama de câteva observații:

1. Nu are rost să explicăm complicat ceea ce e simplu.

Sunt destule idei cu adevărat greu de exprimat, de ce să le obscurizăm pe cele de ordinul evidentei? În volumul *Strategiile subversiunii* (ce chin să transcrii un asemenea titlu!), idei aflate de multă vreme în circulație sunt reformulate într-o manieră fals-savantă, ca și cum autoarea ar urmări să intimideze, nu să se facă înțeleasă. Un adevăr devenit de multă vreme banal, acela că mass-media ne furnizează informații neconținut, din toate părțile lumii, făcându-ne să trăim simultan mai multe existențe (și că aceasta ne determină să ne reprezentăm lumea altfel decât cei dinaintea noastră), este transformat de Carmen Mușat într-un discurs sofisticat și rebarbativ:

„Într-o lume în care istoria se manifestă în termeni de Utopie, definibilă ca «eternitate negativă», postideologică și postculturală, dimensiunea temporală a existenței umane tinde să se estompeze tot mai mult, ca rezultat al unui proces de spațializare. Pentru societatea contemporană, spațiul a devenit timp încorporat, contemporan și fragil, propunând și impunând, totodată, *simultaneitatea* ca fundament al unei noi ontologii. Fără un efort deosebit din partea sa, omul contemporan este conectat, prin intermediul mass-media, la toate marile evenimente ale lumii, distanța – în timp și spațiu –, ca și noțiunea de *centru* părănd a se anula. Tocmai în această constă de fapt marea problemă a contemporaneității: realitatea la care avem acces este parțială și filtrată deja prin diverse subiectivități intermediare a căror activitate structurantă și, implicit, modelatoare are ca efect de-realizarea faptelor (mai mult sau mai puțin evidentă), ca și potențarea dimensiunii literaturizante a realului.”

2. În literatură nu există progres (ca în tehnică), există doar o succesiune de mode.

Dacă talent nu e...

Un frigider din ultima generație este, în principiu, mai bun (mai performant, mai ușor de întreținut etc.) decât unul din generațiile anterioare. Dar un prozator de la sfârșitul secolului douăzeci (Ștefan Agopian, această tendință a publicului de a vrea de la un moment dat și *altceva* convine în mod special tinerilor, care așteaptă nerăbdători un prilej pentru a veni în prim-plan. De multe ori, ei grăbesc procesul schimbării, strigând primii „Jos cu ce-a fost!” și propunând sau impunând diverse inovații, unele stridente, altele – simple reluări ale unor programe estetice vechi, uitate de contemporani. Până la urmă, bineînțeles, se remarcă, dintre nou-veniți, și unii scriitorii valoroși, care sunt însă valoroși nu prin calitatea de agenți ai progresului, ci prin talent. În literatură, dacă talent nu e, nimic nu e.

Carmen Mușat crede în mod naiv că literatura postmodernă reprezintă *nec plus ultra* în materie de literatură pentru că e cea mai recentă. Principala caracteristică a modului ei de funcționare, în ipostaza de critic literar, este snobismul. Ralierea unui scriitor la ultima modă nu garantează însă nimic. În literatură, ceea ce contează exclusiv este înzestrarea proprie. („Fiindcă personalitatea este bine suprăemă...”, spune Agopian).

Ca să fii un scriitor valoros, trebuie să scrii bine, să cucerești cititorii, nu să aparții unui club, la a cărui intrare stă Carmen Mușat și controlează, cu o acreală de funcționară, legitimitățile.

Legitimația de postmodernist nu îl face pe Mircea Nedelciu superior pe autor de proză scurtă din secolul nouăsprezece (I.L. Caragiale, de pildă). Mircea Nedelciu nu a reușit să scrie mai bine nici măcar decât Ion Creangă, cu care a concurat direct, rescriind *Povestea poveștilor*. Textul lui Ion Creangă nu este pur și simplu pitoresc, este rafinat și plin de farmec, în timp ce acela al lui Mircea Nedelciu, construit la rece, lipsit de bucuria de a povesti, este doar vulgar.

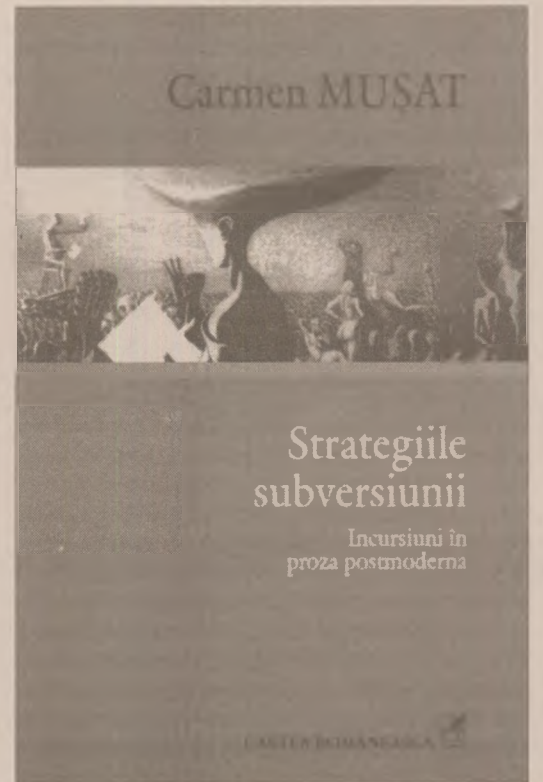
Iar Mircea Cărtărescu este valoros nu pentru că este la modă (nici nu prea este, deși a proslăvit postmodernismul într-o carte de multe sute de pagini), ci pentru că este Mircea Cărtărescu. În general, proza postmodernă, aceea în care Carmen Mușat face „incursiuni” pentru a identifica „strategiile subversiunii”, nu este reprezentată, deocamdată, nicaieri în lume, de mari scriitori. Lipsesc acele opere literare postmoderne care să aibă ecou imens în conștiința publică și să fie mitologizate (pentru ca ulterior Eugen Negrici să le demitologizeze). La noi, cărțile de proză ale „postmodernilor” sune (nu toate, dar aproape toate) un fel de jocuri literare ale unor studenți de la Litere din anii '80, imaturi și azi, la 50-60 de ani, indecent-insensibili față de ceea ce nu îi afectează pe ei, în mod direct.

Este întrutotul posibil și foarte probabil ca și postmodernismul să dea la un moment mari scriitori (nu se pot face revizii certe, totul depinde de hazardul genetic).

3. În literatură, ceea ce nu are valoare nu există.

Carmen Mușat ia în considerare, în studiul ei, texte flagrant inegale ca valoare, printre care unele aproape complet lipsite de valoare. Metoda critică pe care o folosește (construiește întâi o teorie în sine

dei aflate de multă vreme în circulație sunt reformulate într-o manieră fals-savantă, ca și cum autoarea ar urmări să intimideze, nu să se facă înțeleasă.



Carmen Mușat, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*, ediția a II-a, București, Ed. Cartea Românească, 2008

despre postmodernitate, bazându-se pe o bibliografie parcursă conștiincios, cu creionul în mână, iar după aceea o ilustrează cu texte literare) nu distinge valoarea de nonvaloare. Cărți semnate de Simona Popescu, Caius Dobrescu, Daniel Bănuțescu, George Cusnarencu, Ștefan Agopian, Norman Manea sunt luate în discuție cu aceeași seriozitate cu care se fac referiri la texte aparținând lui Henry Miller, Vladimir Nabokov sau Milan Kundera. Uneori, numele menționate mai sus apar pe aceeași listă, într-o alternare comică: este ca și cum ai vedea amestecate într-o pălărie diamante cu cioburi de sticlă.

Dar o carte care nu are valoare nu există (decât ca obiect de hârtie și carton, așezat în bibliotecă). În literatură, criteriul ontologic este totodată unul axiologic. Dacă își va rescrie vreodată studiul, Carmen Mușat va trebui să-și revizuiască concepția critică, astfel încât să nu ia drept literatură ceea ce doar seamănă cu literatura.

Pentru aceasta ar fi bine să-și infuzeze, în suflet, și puțin poezie, pentru că în prezent este, în tot ceea ce afirmă, prozaică. Judecând literatura formal și tern, fără nici o tresărire de emoție, nu o poate evalua, nu se poate bucura de frumusețea ei, nu o poate înțelege cu adevărat.

N-ar strica să vadă cum se aduc cărțile noi într-o librărie. Șoferul, transpirat și plictisit, ia ursuz în brațe, din furgoneta, pachetele cu volume de Shakespeare sau Thomas Mann, Eminescu cu Nichita Stănescu, și le trânteste, cu năduf, pe podeaua librăriei. Iar librăreasa, și ea agasată, notează într-n caiet cantitatea de marfă primită. Este, și aceasta, o formă de receptare a literaturii... ■

P.S. Într-o prezentare de pe ultima copertă, Mircea Iorgulescu, intransigentul Mircea Iorgulescu de altădată, afirmă stupefiant: „Constatând că Carmen Mușat îl adună și, s-ar putea spune, îl domesticește, cu o grație de îmblânzitoare de fiare sălbatice.” Lăsăm la o parte faptul că îmblânzitoarele de fiare sălbatice nu prea au grație (poate dresoarele, în numerele de circ, cu fiare deja îmblânzite...). Dar unde vede criticul *grație* în cartea lui Carmen Mușat? Să deschidem din nou cartea, la întâmplare. Iată o frază critică (despre Gheorghe Crăciun):

„Efectul acestui proces de suprapunere (și stratificare) a unor imagini/euri diferite este convertirea multiplicității într-o structură a cărei coerență nu este cu nimic impietată de eterogeneitate.”

Chiar grație?

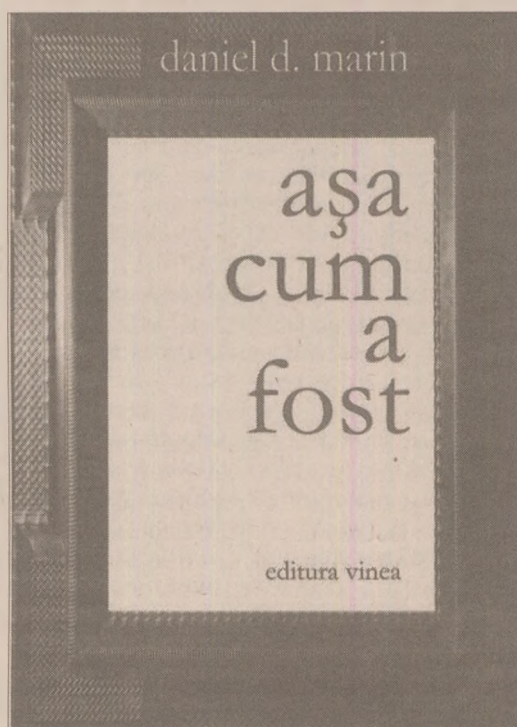
Poezia lui Daniel D. Marin poate fi citită în contrapartidă cu tiradele spumegătoare, violente verbal și imagistic, ale fracturiștilor post-avangardiști.



Daniel Cristea-Enache

CARTEA ROMĂNEASCĂ

Poezie timidă



Daniel D. Marin, *Așa cum a fost*, prefată de Al. Cistelean, Editura Vinea, București, 2008, 82 pag.

UNA DINTRE ședințele noului cenaclu de la Muzeul Literaturii Române, unde fiecare scriitor anunțat e dornic să citească, iar fiecare ascultător, amator să comenteze la final, tânărul Daniel D. Marin era de negăsit. Moderatorii fuseseră de acord ca versurile junelui poet să fie citite de o actriță profesionistă (Lorena Lupu), și aceasta era deja intrată în rol. Totul se desfășura ca la carte. Lipsea, însă, autorul însuși, atât de subțire, timid și sfios, încât pentru o clipă am crezut că a fugit pur și simplu acasă. În cele din urmă a reapărut în cadru și, pe toată durata lecturii și a comentariilor, a stat cuminte și oarecum absent, de parcă nu era vorba despre el.

Atâția scriitori, tineri ori mai puțin tineri, fac valuri în viața noastră culturală printr-o strategie a scandalului aducător de imagine, injuriind în dreapta și-n stânga, atacând diferitele instituții și vituperând împotriva (incorsetării) moravurilor. E bine să se știe că există, e și mai bine să ți se știe de frică. Dar sunt, iată, și excepții demne de a fi semnalate. Când în jurul tău se urlă, se răcnește, se înjură de dimineată până noaptea, o voce reținută, auzită într-o clipă de liniște, are un impact neașteptat. La fel se întâmplă și cu poezia lui Daniel D. Marin, care îi seamănă destul de mult autorului ei, și care poate fi citită în contrapartidă cu tiradele spumegătoare, violente verbal și imagistic, ale fracturiștilor post-avangardiști. *Așa cum a fost* e al doilea volum al foarte tânărului autor (*Oră de vârf*, debutul lui din 2003, a trecut aproape neobservat, din eternul motiv al difuzării precare și al promovării egale cu zero); și în prefața lui Al. Cistelean – ca de obicei, atât de subtilă, încât nu se înțelege mai nimic – regăsim

observată discreția puțin excesivă a lui Daniel D. Marin.

Versurile lui nu sunt decât rareori percutante. Dincolo de regimul minimalist (un fel de dietă care, consecvent aplicată, provoacă subțierea corpului literar), se poate vedea o reticență, uneori chiar o spaimă, în fața discursului amplu și „brut”, care își expectorează fără pudoare autenticismul. Biograficul e aici prezent, însă într-un mod filtrat și aproape evanescent. Dărele și cicatricile vieții (câtă viață e trăită până la 27 de ani) nu se mai văd, sau, dacă se văd, nu se mai simt în textele extrem de elaborate. Ca și la Claudiu Komartin, un poet de care Daniel D. Marin se apropie ca formulă și ca expresie lirică, inclusiv scrâșnetele sunt poetizate. Retorica absoarbe viața și o redistribuie după un anumit ritm interior: „într-o seară Oona ne-a chemat în beci/ avea ochii mari negri era serioasă așa/ de serioasă încât am intrat tăcuți în beci/ și ne-am așezat pe scăunele mici de lemn/ printre butoaie cu vin// Oona aprinsese o lampă și pe fața ei/ rotundă se vedeau umbre ciudate ca niște/ mâini răsucite cu gheare ca niște șerpi/ noi tăceam noi o priveam curioși căci/ nu știam chiar deloc de ce ne chemase// câțiva șoareci au trecut printre picioarele/ noastre nici n-am clipit măcar pentru că/ Oona începuse să ne vorbească în șoaptă/ despre Scrâșnitorul/ foarte mult ne-a povestit poate ore în șir/ era noapte era frig ascultam apoi am ieșit/ buimaci din beci Scrâșnitorul era mereu în/ spatele nostru scrâșnea nuci de fier între/ dinți scrâșnea pietre în pumni oglinzi mari/ cu ochii lui sticloși și mai ales scrâșnea/ în mintea lui urâcioasă gândurile noastre/ pline de frică“ (*Scrâșnitorul*); „înfașurase bine scrisoarea în mână/ ochii i se îngustau/ și simțea un gust acru în gură// noaptea/ se împerecheau gândacii leneși/ sub privirea ei atentă și rea/ iar patul se mișca imperceptibil// sub plapumă/ stătea ea chircită/ în rochia ei neagră// în singura ei rochie neagră/ cu o scrisoare răsucită în mână/ și mâna i se desfăcea și se strângea/ convulsiv iar scrisoarea rămânea lipită acolo/ puternică și caldă“ (*Scrisoarea*).

Prima secțiune și cea mai bună a plachetei, *Oona*, e unificată de enigmaticul personaj titular, asociat cu copilăria plină de senzații și mistere. Cum bine s-a observat la cenaclu, Mendebilul lui Mircea Cărtărescu are aici un omolog liric, care favorizează, deopotrivă, plonjonul în trecut și distorsionarea fantasmatică. Explorările se petrec, de data aceasta, în edenuț rural, într-o casă bătrânească umbroasă, sub un nuc unde fac cerc copiii sau la râul unde ei aprind focuri și se dedau la ritualuri specifice vârstei. *Atunci și acum*, Oona este subiectul numărului unu: „vara asta ne-am adăpostit sub nuc/ n-a plouat săptămâni întregi frunzele/ noului și iarba se subțiaseră noi/ stăteam în cerc și vorbeam despre Oona“; „o așteptăm mereu pe Oona și câteodată mai ales vara/ parcă auzim vocea ei subțire sub nucul din fața/ casei noi strigăm bucuroși



comentarii critice

vine vine Oona iar/ ea ne răspunde în ciudată nicio- dată nu mă vedeți/ și sunt mare și eu de mult“. În scenele reiterate, cu graficul lor liniștitor, deodată se strecoară virusul stranietății. Lucrurile scapă de sub control, copiii fac ochii mari, lentila fotografică tremură puțin: „nici în seara aceasta n-am închis ușile/ bunica se îmbătase urât și vorbea prin somn/ mai scăpa câte o înjurătură își freca picioarele/ prăfuite și am văzut atunci că fusta ei neagră/ era ruptă până sus“ (*Pentru că așa ne doream noi*); „ne-a spus că nu are nevoie de nimic a tușit/ și-apoi ne-a înjurat dădea din mâinile mici/ și groase dădea din cap ne tot trimitea dracului// noi nu am vrut deloc să plecăm oricât ne/ înjura așa că am făcut curățenie în cămaruța/ lui și i-am lăsat mâncare// Oona a spălat pe jos și când s-a apropiat/ de picioarele lui murdare am văzut cum s-a/ oprit un pic a închis ochii și ca din greșală/ a trecut cărpa umedă peste picioarele lui// după ce a adormit cu sticla de rachiu la piept/ ne-am strecurat afară și când am ajuns la/ nuc ne-am uitat unul la celălalt și Oona/ nu era cu noi// ni s-a făcut frică era seară hai s-o căutăm/ am zis și chiar atunci Oona a apărut/ sub nuc lângă noi răsând cu sticla de rachiu/ între mâinile subțiri și a deșertat-o repede/ în pământul uscat și rece“ (*În pământul uscat și rece*). În fine, despărțirea de Oona și uitarea ei treptată echivalează cu îndepărtarea de copilărie. Rămân însă urmele, asupra cărora poezia se întoarce cu o notă de implicare mai profundă: „ceva neștiut și neînțeles de noi ni se cuibărise/ deodată în piept// din seara aceea frigul s-a strecurat ca un hot/ bătrân în casă și în suflete lumânările se stinseseră/ una câte una și n-am mai găsit-o de atunci/ nicăieri pe Oona și nici ușa n-am mai/ lăsat-o deschisă“ (*Ceva neștiut și neînțeles*).

Cu câteva excepții (deja citata *Scrisoarea plus Toată seara*), restul poeziilor din *Așa cum a fost* sunt mult sub nivelul celor din cercul Oonei. Cu toate că Daniel D. Marin are un bun potențial liric, versurile ce urmează nu pot reține atenția cititorului. Sunt, așa zicând, consumabile. Dintr-un exces de prelucrare, autorul devine inabil, balansând inefficient între tehnica sugestiei și fixarea în amănunt a scenelor. Textele par depigmentate. Chiar și verbele unor acțiuni violente sau ale unor stări teribile își ratează efectul: „trupul mi s-a cutremurat/ de parcă cineva m-a acoperit/ dintr-o dată cu o haină de mii de ace// fiecare gest se repetă/ ca într-un film derulat cu încetinitorul/ în așa fel încât să văd ceea ce e groaznic/ cât mai clar“ (*Am coborât*). Propoziții curățetele la modul școlăresc. Numai poetul vede în clar ceea ce e groaznic și simte cutremurarea. Lectorul – la care informația și senzația nu mai ajung – este obligat să-l creadă pe cuvânt.

Daniel D. Marin ezită, sub ochii celor câțiva care s-au intersectat până acum cu creația lui, între a scrie o bună poezie timidă și o poezie palidă. ■

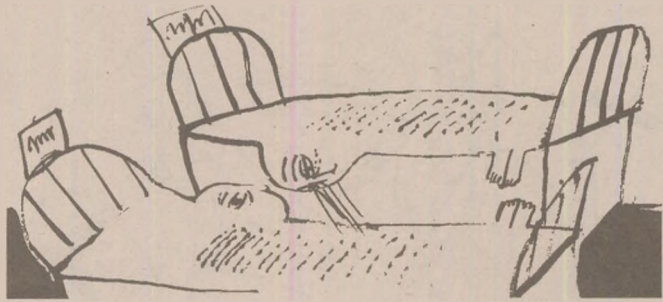
Augustin
BUZURA

RECVIEM
PENTRU NEBUNI
ȘI BESTII



Ediție
definitivă

APĂRUT la Editura Semne, în „ediție definitivă“, romanul *Recviem pentru nebuni și bestii*, de Augustin Buzura. Îngrijirea ediției: Angela Martin. Viziunea grafică: Mircia Dumitrescu. Ediția este ilustrată cu desene de Corneliu Baba.



comentarii critice

S PIRIT perspicace și laborios, vădind o temeinică informație asupra chestiunilor literaturii, Mircea Braga urmărește în două dintre ultimele d-sale cărți un fenomen delăsător de importanță în arealul cercetării literare, pe care l-am putea denumi metaforic amurgul metodelor. Cum să uităm că doar cu puține decenii în urmă metoda ne părea încărcată cu o autoritate ultimă, precum o

cheie aptă a rezolva toate misterele creației, punct terminus al unor căutări naive, de-o stînjenoare inanitate? Gata cu termenii unei recepții imature precum gustul, sensibilitatea, intuiția, cu impresionismul, „poezia poeziei”, stilul, odată ce-am ajuns în stăpînirea unui instrument obiectiv, cu științifică alură, imbatabil! Nouă, nemetodologilor, nu ne rămînea decît să ne strîngem rușinați bielele unelte desuete și să părăsim scena. „Șocul metodologic” pe care l-au resimțit domeniile umaniste în veacul abia încheiat împingea însă „mecanismul interpretativ înspre interminabile și oțioase discursuri justificative asupra capacității epistemologice a fiecărei teorii în parte”, ceea ce putea naște din capul locului o îndoială. Ce credit (absolut) puteam acorda unei anume metode, fiecare atingînd o „inflație autonomistă”, de vreme ce aveam a face cu mai multe soluții? Cu atît mai dubioasă ni se putea înfățișa fiecare din ele cu cît își aroga intenția unei „eficiențe științifice”, pe baza „unei teorii încheiate, apropiate de un normativ filosofic, deci în înveliș sistemic”. O diversitate de tehnici din științele exacte s-au văzut translate în zona culturii, cu orgoliul de-a deschide într-un chip fără precedent „drumul către profunzimi”, de-a oferi explicații definitive. Cu toate că marea prestanță a orizonturilor metodologice s-a destrămat, efectele iluziei persistă încă. Am mai putea oare acredita, se întreabă Mircea Braga, o estetică sociologică sau o estetică psihologică sau o estetică informațională (generativă), am mai putea oare include în rîndul „poeticilor” statistica matematică? „Destinul acestor tentative poate fi citit în erodările survenite destul de repede pe segmente de inițiativă propagate cu entuziasm și rumoare încă de la început, de ar fi să menționăm doar psihanaliza de tip freudian, structuralismul și chiar semiotica (aceasta din urmă aflată în declin de cîtiva ani buni). Nu sîntem doar în fața inerenței dinamici ai ideilor, ci și a costurilor însoțind o eroare de atribuire: mișcările respective s-au dorit mai mult decît puteau fi”. Două sînt principalele cauze care au dus la proliferarea „masei metodologice”, nescutite de un impuls original al deturnării, întrucît așa-zisele „teorii specializate” ale artei au dus nu o dată la interpretarea produselor acesteia într-o inevitabilă îndepărtare. Pe de o parte reflexul pozitivismului inflorescent al secolului al XIX-lea, cu mirajul unor rețete „științifice” în toate domeniile, inclusiv în cele neformalizabile, în care spontaneitatea creației nu răspunde, în cele din urmă, decît în fața propriului său mister. Iar pe de altă parte aceea explozie fără precedent a cunoașterii care a marcat secolul al XX-lea, obsesia gnoseologică generînd o „obsesie a metodei”. Să recunoaștem însă că o cuprindere a peisajului artistic într-o teorie e mai dificilă decît oricînd în epoca noastră. Formele tradiționale ale creației s-au ruinat, sub semnul unei furtunoase evoluții a limbajelor care își sabotează granițele. Rațiunea însăși, instanță suverană a mentalității clasice, acceptă explorarea subconștientului și își admite tangența la absurd. Eseul s-a deversat în proză, viziunea lirică a invadat teatrul, după simbolism, dadaism, suprarealism, lettrism, poezia a devenit „concretă”, înregistrăm o artă „psihedelică”, o artă „cinetică”, o artă „programată”. Deruta analiștilor

Mircea Braga, *Teorie și metodă. Eseu despre izvoarele aventurii metodologice moderne*, Ed. Imago, 2002, 136 pag.

Mircea Braga (coordonator), Gabriela Chiciudean, Alin Mihai Gherman, *Ideologia Junimii*, cu un cuvînt înainte de Mircea Braga, Ed. Academiei Române, 2007, 748 pag.



Gheorghe Grigurcu

SEMN DE CARTE

Amurgul metodelor

a fost indubitabil sporită și de alterarea produselor culturii printr-o „democratizare” specifică societății „postmoderne”. Sub presiunea cererii s-a produs o modelare a ofertei, „marfa” culturală modificîndu-și statutul în sensul artefactului banal, al kitsch-ului. Utilizînd termeni variabili, cercetătorii converg în recunoașterea unui parter al edificiului culturii cu iz industrial și comercial. A unui parter ce-i absoarbe într-un tot mai mare procent activitatea frenetică, Stephane Santerres-Sarkany anunță ivirea unei media-culturi, George Steiner consemnează o post-cultură, Bernard-Henry Levi crede că sîntem confrunțați cu o post-cultură ce-și tocește reliefulurile, Alain Fienkielkraut dezvoltă teza prăbușirii culturii prin dizolvarea ei în *loisir* și *entertainment* etc. La urma urmei nu s-a extins noțiunea culturii atît de mult încît nu mai știm ce s-ar cuveni a rămîne în afara ei? Același Fienkielkraut nota, nu fără ironie, că, la ora actuală, „de la ritualurile religioase la tehnicile industriale, de la hrană la modul de a te îmbrăca, de la «belles-lettres» la sportul în echipă, știm că totul este cultural”. Drept care funcționează o apreciere amalgamată: „Există o admirație egală pentru Regele Lear și Charles Jourdan, pentru o pereche de ghete create de un stilist și Shakespeare, pentru o bandă desenată și un roman de Nabokov, pentru un slogan publicitar și un poem de Apollinaire sau Francis Ponge, pentru un meci de fotbal și un balet de Pina Bausch, pentru un croitor și Manet, Picasso sau Michelangelo. Toți sînt creatori”. Ofensiva metodelor reflectă încercarea conștiinței de-a radicaliza înțelegerea acestei mișcări total impredictibile, iraționale, anarhice a artei, a culturii în ansamblu, fie spre înfățișările unei insolite tipător, fie spre cele ale consumului curent. În orice caz, departe de a-și atinge țelul presupus, prezumțioasele metode n-au făcut decît să amplifice excesul destructurant al mișcărilor artistice, abandonul unei imagini generale, atît prin pluralitatea lor concurențială, cît mai cu seamă prin pedanteria unor clasificări, împărțiri și subîmpărțiri scolastice, oțioase: „Senzația de sterilitate a comentariului, cea de exercițiu gratuit s-a desprins atunci cînd acesta s-a abandonat exclusivismului metodologic, tendinței de a lărgi și «elucida» mereu alte detalii, în cele din urmă nesemnificative, resorturi formale decupate, izolate de un corp la care nu se mai puteau raporta. Pe canale ascunse, încă mai funcționa refuzul pozitivist de a privi întregul de dincolo de mozaicul fenomenal, ceea ce făcea ca eficiența să fie dedusă din măsurarea palpabilului în opoziție cu un construct văzut ca imaginar, deci vădit impalpabil”. Au fost stimulate un limbaj oneros, o aparată teoretică greoaie, exterioră naturii operelor, care se străduiește a se recomanda pe sine, contribuind prea puțin la progresul contactului estetic cu acestea, un contact neapărat emoțional, printr-un circuit ontologic între subiect și obiect, ori natural speculativ, reverberînd jocul neconstrîns al intelectului critic. Unui gen de excese i s-a opus un altul, concretului artistic sau pseudoartistic, similar derutant în enorma-i expansivitate, i s-a contrapus un discurs abstractizant, uscat, cu resorturi abuziv extrapolate din alte sectoare

u toate că marea prestanță a orizonturilor metodologice s-a destrămat, efectele iluziei persistă încă.

ale cunoașterii.

Generalizînd, să subliniem că nu există o metodă de-a selecta și urma o metodă, că inteligența omenească e mereu dispusă a se cufunda în ea însăși, a-și reface la nesfîrșit regulile după care se conduce în desfășurarea și de situații ale cunoașterii. E riscantă elaborarea unei metode desprinsă de reflecția, prin forța lucrurilor, variabilă, asupra naturii adevărului. Există oare o metodă a metodei spre-a o descoperi în mod univoc? Cele patru reguli instituite de Descartes pentru a produce o metodă de o rigoare perfectă, de tip matematic, aparent simple, evidența, analiza, sinteza, recapitularea, nu-și vădesc limitele prin împrejurarea că sînt interpretabile, posibilitatea erorii fiind indusă de puterea noastră de judecată care depășește ceea ce intelectul consideră că ar fi clar și distinct? Încă Leibniz critica infailibilitatea evidenței, care e doar un criteriu subiectiv, după cum empiriștii i-au negat caracterul intelectual, apreciînd-o drept un fapt sensibil. Tentînd a identifica metoda dialectică și logica, Hegel releva că orice formă sistematică a cercetării se află în funcție de conținutul său, de „mișcarea conceptului însuși”, aptă a o modifica pe parcurs. În cartea sa, *Metoda* (1973-1991), Edgar Morin pornește de la observarea enormei creșteri a reprezentărilor noastre despre lume, spre a sugera renunțarea la unificarea științelor și a metodologiilor lor, acceptarea pluridimensionalității realului, incluzînd dimensiunea enigmatică, ireductibilă, a tuturor componentelor sale. Așadar o „metodă a complexității”, de bun augur. Coordonatele ce-și le asumă a atare „suprametodă” sînt eclecticismul și aproximația, în perspectiva teoriilor recente ale informației. De menționat că un gnoseolog de seamă precum Paul Karl Feyerabend, în scrierea sa, *Împotriva metodei* (1975), susține că în genere nu există metode științifice, întrucît normele metodologice oferite de teoriile epistemologice au fost deseori nesocotite de practica științifică (nu o dată în chip fertil!) și că, în consecință, suprapunerea rațiunii și a metodei nu e decît o pură invenție a filosofilor... ■

(va urma)

USR - Filiala Cluj

Zilele prozei

În zilele de 16 și 17 octombrie a.c. are loc la Cluj-Napoca Ediția a doua a ZILELOR PROZEI. Cu acest prilej, va fi lansat volumul *Starea prozei* (coord. Irina Petraș) - proza românească postdecembristă e descrisă din cele mai variate unghiuri de vedere de prozatori și critici literari din toată țara și din toate generațiile: Constantin Abaluță, Paul Aretzu, Nicolae Bărna, Iulian Boldea, Ștefan Borely, Corin Braga, A.I. Brumar, Crina Bud, Ștefan Cacoveanu, Ruxandra Cesereanu, Marius Chivu, Aura Christi, Călin Ciobotari, Ioana Cistelean, Sanda Cordoș, Cornel Cotuțiu, Constantin Cubleşan, Augustin Cupșa, Tatiana Dragomir, Mircea Ghițulescu, Gheorghe Glodeanu, Alex Goldiș, Mariana Górczyca, Rodica Grigore, Claudiu Groza, Florina Ilis, Iolanda Malamen, Radu Mares, Marius Miheț, Gheorghe Mocuța, Andrei Moldovan, Doru Munteanu, Mircea Muthu, Olimpiu Nușfelean, Mircea Opriță, Dora Pavel, Ovidiu Pecican, Petru Poantă, Mircea Popa, Titu Popescu, Andrei Simuț, Ion Simuț, Octavian Soviany, Vasile Spiridon, Nicolae Stoie, Stelian Tabăraș, Mircea Tomuș, Radu Țuculescu, Cornel Ungureanu, Mihaela Urșu, Horia Ursu, Alexandru Vlad, Ion Vlad, Magda Wächter ș.a.m.d.

Joi, 16 octombrie, de la ora 17, masă rotundă cu aceeași temă moderată de Mircea Muthu și Ion Bogdan Lefter. Dezbateră continuă vineri, 17 octombrie, de la ora 10. Programul mai cuprinde lecturi (fragment de proză în lectura autorilor), lansări de carte de/despre proză. Vor fi lansate tot acum și cele mai noi apariții din Biblioteca tînarului scriitor, Colecția de debut a Filialei Cluj a USR.

Prezenta ediție a Zilelor prozei la Cluj a fost organizată cu sprijinul revistei „Astra”, Brașov.

istorie a literaturii nu poate ignora cercetarea climatului general în care se dezvoltă obiectul ei de studiu.

ÎN ANUL 2005 Mircea Angheliescu, Ioana Bot, Ștefan Borbely și Dan C. Mihăilescu au lansat un apel pentru realizarea unei „istorii politice” a literaturii române. Citez: *Ne propunem, așadar, prin acest proiect, să readucem în cercetarea noastră literară fundalul politic și de mentalitate al istoriei, să înțelegem modul în care se articulează ideile estetice, filozofice, ideologice și politice dintr-o anumită perioadă*

într-o integralitate eterogenă, suplă, dialogală - uneori chiar conflictuală - pentru a se decanta apoi în expresia estetică a unei opere durabile... Este evident că autorii aveau în vedere de fapt condițiile obligatorii ce trebuie îndeplinite cu ocazia oricărei încercări de a urmări fenomenul literar în desfășurare temporală. Răspunzând apelului pe care l-am citat prin abordarea în primul rând a literaturii „vechi”, am ajuns la concluzia că în acest domeniu cea mai mare preocupare pentru un istoric trebuie să fie evitarea „anacronismelor”. Fiindcă aceste componente menționate – *ideile estetice, filozofice, ideologice și politice* – nu numai că se schimbă, uneori radical, de-a lungul vremii, dar de fiecare dată se și combină în cantități diferite. Și tocmai acest „dozaj” dă specificitatea epocii respective. Prin urmare o istorie a literaturii nu poate ignora cercetarea climatului general în care se dezvoltă obiectul ei de studiu, mai ales a mentalităților și scării de valori în vigoare, cu atât mai mult dacă ne referim la medievalitate, pentru care criteriul estetic era cu totul minor, și putea căpăta chiar sens negativ. Esteticul se afla acolo, desigur, dar nu ne ghidează spre el un drum drept și clar, ci o cărăruie marcată de cenușa din vatră. Toate determinările pe care le folosim pentru a califica un text (*originalitate, conștiință estetică, specific național etc.*) care sînt de fapt exacerbate și uneori absolutizate de „modernitate”, pentru „medievalism” nu au nici o valoare. Și atunci cum să abordăm această lungă perioadă în care pe prim-plan a fost religia și, doar subordonate ei eticul, politicul etc. și undeva, în urmă, esteticul, toate acestea fără o delimitare limpede? Nu avem nevoie imperioasă de „reconstituirea Lumii” de atunci?

După cum explică Paul Zumthor în *Încercare de poezie medievală*², „textul” face corp comun cu epoca și pentru noi rămîne de fapt singurul mijloc „fierbinte” de comunicare cu ea. Visul fiecărui istoric este ca, folosindu-l, să poată aduce la viață, în deplină concretă, lumea dispărută de care se ocupă: *finalitatea ideală a unui astfel de studiu ar fi să-i permită unui cititor din secolul nostru să decodeze textul medieval potrivit propriului său sistem, dar fără anacronisme.* În adevăr, repet, cel mai mare pericol este anacronismul – o parte a ne ajută, ne duce pe drumurile și uneori comice, cum ar fi vinătoarea de „plagiatori” în literatura medievală, care nu avea sub nici o formă conștiința „proprietății intelectuale”. Și atunci cum să te asiguri că viziunea ta este cea adecvată, avînd în vedere că *producerea sensului [...] continuă fără întrerupere, atîta vreme cît, și ori de cîte ori, textul își găsește cel puțin un cititor, un ascultător: practic, atîta timp cît subzistă, în caracterele ei esențiale, cultura în sinul căreia și în funcție de care a fost „scris” textul.* După vlăguirea și dezagregarea acestei culturi nu mai rămîne decît un „text mort”, așa cum se spune o „limbă moartă”. Ne aflăm deci în fața unui cerc vicios: singurul drum sigur spre cunoașterea unei epoci revoluate este contactul cu produsele ei (în cazul de față „textul”), dar acestea, scoase din context, „mor”, își pierd sensul. Și atunci singura speranță este să reușim să le readucem la viață. Dar cum să învii un „text mort”? Cu siguranță trebuie să apelăm la un proces creator de „transpunere” – ca să plantăm în solul actualității multiplele sensuri ale unui text vechi trebuie să ne „transpunem” în realitatea care l-a produs și pe care, apoi, s-o aducem cît mai „vie” sub ochii noștri și este evident că singura călăuză în acest demers de reconstituire al eșafodajului ideatic poate fi numai „istoria”.

Ca să înțelegem mai bine să ne oprim asupra citorva exemple: astfel, după cum subliniază Zumthor, în literatura franceză se remarcă absența persoanei autorului, *je nu are o valoare cu adevărat autoreferențială*

Cum să învii un „text mort”



*pe planul discursului. El se substituie vreunei figuri tipice, în mod normal impersonală, ce rămîne nenumită, dar pe care o desemnează implicit - în spațiul sud-est european această caracteristică este și mai accentuată, cel care scrie este „călugărul”, „principele”, mai tirziu „boierul”. Deci, inevitabil, noțiuni clasice, ca cea de epigon și cea de creator original, cărora li se opune, au prea puțin sens în poezia medievală. De aici și acea slabă delimitare a operei: „Opera” plutește, se inconjoară nu atît de frontiere, cît de un halou unde se produc neconținute mutații [...] Fiecare versiune, fiecare „stare a textului” trebuie, în principiu, să fie socotită ca o re-folosire, ca o re-creație, mai curînd decît ca rezultat al unui amendament. Dar dacă nu avem în prim-plan nici opera, nici autorul, cu ce rămînem? Cu tradiția, remarcă Zumthor: *tradiția poetică este de fapt unul din aspectele Cutumei ce rînduiește societatea medievală, în care este venerată ca atare; autoritatea ei se sprijină pe o garanție colectivă și totodată cvasitemporală. Întrucît implică o adeziune la istorie, independent de aspectele ei evenimentale, Cutuma provine din surse care preced faptele memorate. Acestea se proiectează asupra ei, constituind un fundal unde toate semnele își corespund și definesc împreună ordinea universului [...] Datorită acestui fapt, în ochii medievalistului, poezia, între secolul al XI-lea și al XIV-lea, ține, prin unele aspecte, de folclor. Cu atît mai mult pentru lumea bizantină, care ne privește direct, cutuma va avea o importanță covîrșitoare, pe toate planurile și va domina pînă în secolul XVII.**

Dar, dacă ne gîndim bine, „textele” de fapt nu mor, ele intră în „subconștientul” literar determinînd comportamente, un anume imaginar, cu alte cuvinte un tipar, o specificitate. Trebuie deci subliniat cu putere că „literatura veche” deși nu este doar o prefață, ci un sistem coerent, cu legi proprii, propune în același timp cîteva „linii directoare” active pînă în zilele noastre, chiar dacă uneori sînt greu de descifrat. De exemplu, faptul că îi plasăm pe Varlaam și Dosoftei la începuturile literaturii noastre și nu găsim acolo nimic echivalent cu *Roman de la Rose*, schițează anumite trăsături care nu vor putea fi ignorate sau modificate în timp. La fel, pentru Occidentul consumator de literatură latină trecerea la limba vernaculară, determinată în mare de „laicitate” (cerințe economice, sociale etc.), a însemnat și o nouă în cadrul sistemului poetic, pe cînd la noi această tranziție s-a produs în mare sub aripa Bisericii, deci de „sus în jos”. Zumthor mai adaugă: *după 1150, opozițiile inițiale încep să se estompeze într-o limbă literară sigură de acum încolo de tradițiile ei, limbă care trebuie să răspundă unei cereri crescînde. Aceeași observație este cu totul adecvată la noi pentru secolul al XVII-lea, o diferență deci de 500 de ani! Abia atunci vom putea vorbi de o „cerere crescîndă”, ca și de o limbă care fusese modelată prin scrieri diverse și*



c o m e n t a r i i c r i t i c e

care tindea să se autoregleze prin folosință într-o configurație relativ monadică. Și am menționat doar două din elementele care dau specificitatea literaturii noastre vechi și care își vor manifesta influențele pînă astăzi.

Nicolae Manolescu în prefața la *Istoria critică a literaturii române...* subliniază diacronică intertextuală a istoriei literare: *Operele nu doar se urmează unele pe altele, într-un șir fără sfîrșit, dar întrețin unele cu altele un dialog specific de la text la text. Dacă literatura ca atare nu este un ansamblu haotic, ci unul relativ ordonat, faptul se explică tocmai prin existența acestor întrebări și răspunsuri, a acestor provocări și replici pe care textele și le adresează [...]. Istoria literaturii este și istoria acestei ștafete intertextuale, prin care axa diacronică se proiectează pe aceea sincronă. Fiecare operă modifică (oricît de imperceptibil) ansamblul de opere*³. În cazul nostru interesant este faptul că acest „ansamblu” se ordonează cu dificultate. Sînt opere (și chiar perioade întregi) care au intrat tirziu în conștiința literară la adevărata valoare, dar ele, inevitabil, au schimbat perspectiva asupra întregii evoluții – așa s-a întîmplat cu *Psaltirea* lui Dosoftei, cu *Istoria ieroglifică* sau *Anonimul brîncovenesc*.

Este evident că ponderea literaturii „vechi” într-o istorie coerentă la ora actuală crește – nu e vorba de un „prolog”, ci de un moment important, de sine stătător, bine încheiat, cu realizări remarcabile. Dar ca să-l înțelegem trebuie să ne lepădăm de ideea preconcepută că numai noi, cei de azi, știm ce-i adevărat, bun și frumos. Poate că cei vechi, indiferent din ce epocă și din ce loc, știau ceea ce este adevărat, bun și frumos pentru ei, pentru vremea lor – sigur, mă refer la un relativism cultural limitat. Să nu uităm totuși că lumea medievală avea o coerență și o rigoare care a dat temelia optimistă necesară succesului european și pe scheletul ei s-a construit mentalitatea modernă. Dar cercetarea literaturii vechi are și un rol liniștitor: cele cinci sute de ani de „autonomie” a esteticului, evident, au rămas în urma noastră, împreună cu superstiția specifică modernității, că în artă ar exista progres, dar asta nu înseamnă că pierdere a lumii: s-au scurs milenii în care esteticul a fost subordonat altor valori (nu sînt primul care remarcă unele asemănări între epoca noastră și cea medievală), să profităm de această oportunitate, de această „bretea” comunicațională care aduce lumini și asupra vremii noastre. Mai este ceva: azi, literatura medievală, datorită specificului ei, ne apare în mare parte ca o „noutate”. Farmecul ei vine și din faptul că întîlnim o limbă și o lume care ne trezesc curiozitatea: simțim acolo un mister pe care, cu puțin efort, îl putem descifra. Să nu citim texte de literaturii vechi pentru a ne regăsi șabloanele și superstițiile noastre, nici pentru că ar putea fi „un izvor de inspirație”, ci **pentru că ele sunt așa cum sunt**, vin din alt univers, exprimă alte mentalități, sunt repetitive, eclecticice, se supun unui alt sistem de valori și ne atrag prin limba lor miraculoasă, plină de surprize, de semnificații pierdute și farmec aspru.

Și apoi timpul este totuși reversibil – așa cum noi privim trecutul și el ne privește pe noi, la fel, la rîndul nostru, privim spre viitor, la cei care vor avea timp pentru „cetitul cărților”, cerindu-le tovarășia. Să recunoaștem, incertitudinea noastră, azi, la capătul drumului deschis de Costin, este mult mai mare – va mai citi cineva cărți? Un cu totul alt peisaj cultural se arată ochilor noștri. Dar nu sînt cu totul pesimistă: pînă la urmă „cetitul cărților” nu va dispărea, va rămîne o „activitate de nișă”.

Manuela TĂNĂSESCU

(din *Prefața la O istorie a literaturii române*, vol. I, în curs de apariție la Editura Saeculum)

¹ *Observator cultural* nr. 42 (299) din 15-21 decembrie 2005.

² Traducere și prefață de Maria Carpov, Ed. Univers, Buc., 1983.

³ Volumul I, Ed. Minerva, Buc., 1990.



comentarii critice

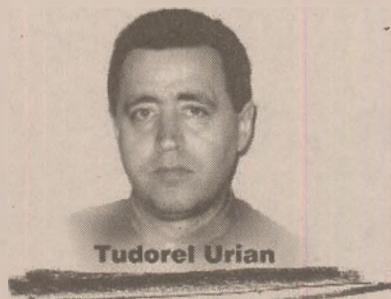
CEL DE-AL PATRULEA volum al lui Cornel Ungureanu din ciclul *Despre regi, saltimbanci și maimuțe* seamănă cu orice, mai puțin cu un jurnal (fie și sub forma de anti-jurnal, cum își autodefineste autorul scrierea). În scurta *Notă* introductivă autorul ține să precizeze în legătură cu această carte că este „... al patrulea volum dintr-o serie de jurnale (sau, mai degrabă, anti-jurnale) care încearcă să studieze deteriorarea «spațiului intimității». Primul se desfășura între oameni de teatru, al doilea, într-un univers al religiei, al treilea, între vedete ale scrisului. Acesta ar fi legat de felul în care Istoria de lângă noi își alege personajele – eroii unui timp al Imaginii. Am adăugat fragmente din cartea pe care J.J. Fitzcarraldo ne-a trimis-o în 1993 (personajul principal al acestei cărți-jurnal este Marilyn Monroe).” Mai clar spus, prezentul volum pune în pagină gândurile și experiențele lui Cornel Ungureanu în domeniul cinematografului. Dacă ar fi să luăm de bună sugestia autorului privind fragmentele reproduse din cartea lui J.J. Fitzcarraldo, ar trebui să admitem că vreo două treimi din textul prezentului volum îi aparțin, situație în care, probabil, numele înscris pe copertă ar fi trebuit să fie al acestuia. Cum însă eu – asumându-mi integral ignoranța în materie de regizori de filme pornografice (J.J. Fitzcarraldo este recomandat ca cel mai celebru în domeniu) – cunosc un singur Fitzcarraldo în cinematografie (cel interpretat de Klaus Kinski în filmul omonim al lui Werner Herzog), cred că autorul paginilor despre Marilyn Monroe – excelente, de altfel – este chiar Cornel Ungureanu. Nu mi-e prea clar însă de ce într-o carte care se pretinde jurnal a fost nevoie de un asemenea truc specific unui roman.

Dacă legăturile lui Cornel Ungureanu cu literatura și teatrul (a fost vreme de câțiva ani directorul Teatrului Național din Timișoara) sunt bine știute, unii s-ar putea întreba care sunt afinitățile criticului cu lumea filmului. Dincolo de faptul că încă din anii '80 avea reputația unui împătimit al filmului de autor (era unul dintre puținii deținători de video care deținea casete cu filme artistice, în adevăratul înțeles al cuvântului), se pare că după revoluție a ținut o emisiune despre istoria filmului la o televiziune locală și chiar a fost pe punctul să devină redactorul-șef al unei reviste de cinema.

Cărei specii aparține o carte precum *Despre regi, saltimbanci și maimuțe*? La nivelul construcției, beneficiind și de prezența unui personaj (foarte probabil) fictiv, ar putea fi citită ca un roman. Mai ales prin caracterul ei circular (începe și se sfârșește cu evocarea lui Iosif Costinaș – cineastul, și ziaristul și revoluționarul timișorean, dispărut în condiții extrem de dubioase – conținutul propriu-zis fiind completat cu articole despre filme clasice sau devenite între timp parte a istoriei cinematografului (redactate în anii '80), întâmplări legate într-un fel sau altul de lumea cinematografului și, mai cu seamă, eliadesca poveste a întâlnirii cu J.J. Fitzcarraldo și fragmentele transcrise de Carla Ionescu din cartea acestuia despre Marilyn Monroe.

Dincolo de anecdotică și de experiențele nefaste din primii ani ai tranziției, cel de-al patrulea volum din „jurnalul” lui Cornel Ungureanu poate fi citit și ca un excelent eseu de istorie a cinematografului. Uneori cu ochi critic, alteori nostalgic ca într-un alt *Nuovo Cinema Paradiso*, dar mereu atent și competent, autorul scrie despre efectele nefaste ale perestroikăi în cinematografie, despre divele de ieri și de azi, despre „visul” cineștilor care au compus „La Nouvelle Vague” și felul în care au e/involuat în timp principalii reprezentanți ai curentului, despre revoluția produsă de apariția lui Chaplin și, bineînțeles, despre cel mai performant produs al cinematografului, brand-ul Marilyn Monroe.

Ca un venerabil *Monsieur Cinema*, infinit mai competent și artist decât o arată statutul său de *number 1* în pornografie, J.J. Fitzcarraldo a trăit toată istoria cele de-a șaptea arte. I-a cunoscut pe întemeietori, a știut totul despre divele mai vechi sau mai noi, a fost de față la bătălia pentru introducerea sonorului. Moartea



Tudorel Urian

LECTURI LA ZI

Visurile de celuloid

Cornel Ungureanu

Despre regi, saltimbanci și maimuțe



Cornel Ungureanu, *Despre regi, saltimbanci și maimuțe. Cu secțiuni din romanul-document Marilyn Monroe*, Editura Palimpsest, București, 2008, 178 pag.

sa, la câțiva ani după revoluție ar putea reprezenta, simbolic, chiar moartea cinematografului ca artă. Într-o lume a spectacolului, în care imaginile filtrate tot mai savant sunt singura realitate recognoscibilă, politicienii și idoli de celuloid devin visul mulțimii. Pentru că, susține autorul, cinematograful se adresează nu doar inteligenței, ci și simțurilor spectatorului. „El stimulează nu doar reflecția, ci și rōțiile noastre ascunse, derapante – ființa interioară abandonată sau mutilată de atâtea constrângeri. Marile vedete ale secolului XX, Lenin, Stalin, Hitler, șochează prin textele lor scandalos-reformatoare mulțimile care vor pâine și spectacol, așa cum le șochează celelate vedete, cele cinematografice. Marilyn Monroe a devenit iubita Americii, Brigitte Bardot, reprezentanta Marianei, simbolul galic, Silvia Kristel, simbolul rafinamentului falic, Madonna a succesivelor eliberări de constrângerile Divinității, după ce au șocat nu numai publicul iubitor de tradiție, ci chiar publicul iubitor de circ și de cozonac, de timp liber, de loazir.”

Comedia este ridicată la rang de artă odată cu apariția lui Charlot. Până la el comedia era doar o tehnică a gagului. Charlot introduce fragilitatea sufletească, lacrima, stropul de poezie care dă dreptul la visare. Spune Cornel Ungureanu prin Carla Ionescu, studenta care traduce din dosarele lui Fitzcarraldo: „Cu Charlie Chaplin cei invitați să se pronunțe cu privire la filme sunt poeții. Chaplin redefinieste cinematograful ca artă – ca artă modernă. Iată de

Într-o lume a spectacolului, în care imaginile filtrate tot mai savant sunt singura realitate recognoscibilă, politicienii și idoli de celuloid devin visul mulțimii.

ce poeții îl descoperă cu uimire, ca unul care aparține gintei lor.”

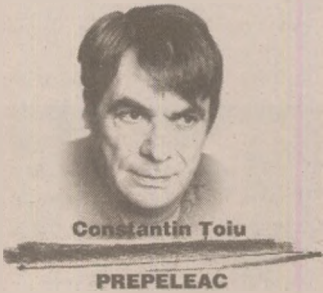
Volumul mai conține și un foarte foarte incitant *Dictionar secret* al vedetelor de la Hollywood, la nivelul anului 1938. Firește, și el are o istorie foarte îmbârligată, menită să îl bage în ceață pe cititor. Dincolo de povestea abracadabrantă a descoperirii documentului, numele celor în cauză sunt cât se poate de reale. Cel puțin o parte dintre ele. Cât despre autenticitatea informațiilor puse pe seama actorilor respectivi, fiecare este liber să creadă ce vrea. Este limpede că o serie de informații sunt reale și fac personajele imediat recognoscibile. Altele sunt binișor fanteziste, par desprinse parcă din „argumentele” care dau sarea și piperul *Istoriei literaturii române de azi pe mâine*, a lui Marian Popa. Iată câteva exemple, luate la întâmplare: „Astor (Mary) Fostă învățătoare, descoperită la un concurs de frumusețe. Divorțată de un doctor. Istoriile sale amoroase au iscat scandal după scandal. Bănuită că face dragoste cu animale sălbatice, îndeosebi veverițe, dar și cu animale domestice, în momentul de față joacă roluri secundare. Are patruzeci de ani. Locuiește într-o vilă din Beverly Hills (...) Hepburn (Katharine) Fiica unui medic. Studentă. Pe urmă studiază la Conservator și debutează în teatru la New York. Acum, la douăzeci și șase de ani, vedetă la Hollywood. Inteligentă, plină de personalitate și de talent. Dar foarte snoabă, foarte orgolioasă, caracter rău. Vagă logodnică a miliardarului Howard Hugues. Locuiește la Beverly Hills cu o prietenă, Laura Harding”.

Editura Palimpsest ar putea obține cu greu o notă de trecere pentru felul în care a editat această carte. Ea pare tipărită după o versiune la prima mână, fără ca textul final să fi zăbovit vreo clipă sub ochii unui corector. Altfel nu se explică numărul impresionant de greșeli, de la cuvinte care se repetă în imediata lor succesiune până la dezacorduri gramaticale provenite probabil din tăieturi și/sau adăugări de text operate în grabă, nume dactilografiate aiurea (Istanbul în loc de Istanbul) sau semne de punctuație aberante (un capitol se încheie cu semnul două puncte („:“)).

Fără a ști cu precizie dacă o carte precum *Despre regi, saltimbanci și maimuțe* de Cornel Ungureanu poate fi definită ca jurnal, memorialistică, ficțiune, eseistică, publicistică (are, cu siguranță, ceva din toate) un lucru este cert. Mărturie a atașamentului unui foarte rafinat intelectual pentru arta filmului, ea se citește cu folos de toți cei dispuși să înțeleagă rolul imens jucat de cinematografie în imaginarul colectiv al secolului XX. ■

CĂRȚI primite

- Viorel Sâmpetean, *Războiul sfârșitului lumii nu va avea loc*, cuvânt înainte de Eugen Simion, București, Ed. Deliana, 2008 (versuri). 342 pag.
- Vasile Stoica, *Suferințele din Ardeal*, ediția a IV-a, Bacău, Ed. Vicovia, 2008. 448 pag.
- Adrian Munteanu, *Ferestre în cetate*, sonete (4), Brașov, Ed. Arania, 2008. 96 pag.
- Boris Marian, *A bis sau a șaptea poartă* (fragmentarism), București, Ed. Nouă, 2008 (versuri). 130 pag.
- Valeria Manta Tăicuțu, *Romanul inorogului*, Râmnicu-Sărat, Ed. Valman, 2008 (eseu). 168 pag.
- Carmen Focșă, *Strigate și semne*, poezii, București, Ed. Amurg Sentimental, 2008. 42 pag.
- Pr. Sever Negrescu, *Prolog din Proloage*, tipărită cu binecuvântarea Înaltpreasfințitului Teofan Mitropolitul Olteniei, Craiova, Ed. Mitropolia Olteniei, 2008 (prezentare pe ultima copertă de Paul Aretzu). 128 pag.
- Ion Popescu-Brădiceni, *Serile de la Brădiceni. I. Arte transpoetice*, Cluj-Napoca, Ed. Limes, 2008 (versuri). 104 pag.
- Nicolae Vrășmaș, *Jurnale paralele (Radu Petrescu văzut de un elev al său)*, Cluj-Napoca, Ed. Eikon, 2008. 284 pag.



Bunevestiri la Uffizi

A PARIJIE 1275, expusă prima dată la biserica *Santa Trinita*, celebra *Fecioară pe tron cu îngeri de Cimabue* (?) conține și elementele picturii bizantine, - opera lui Giotto, școala florentină.

În fața porții de la intrare -, grandioasa *Fecioară cu Sfinți și cu Îngeri*, de Giotto, de la biserica *Ognissanti*.

Fecioarele acestea sunt, întâi și întâi, niște zeițe primitive, creștine.

În sala a treia, domină *Bunavestire* a lui Simone Martini (1333), - marele pictor al Siennei.

Fecioara lui este prima Madonă, - nu zeiță -, cea dintâi femeie îmbrăcată... nu *fundamentalist*, ... ci potrivit unei Doamne care își alege mătăsurile, ... croitorii, ... mari artiști ai vestmintelor.

Madona lui Simone Maris stă în fotoliu, (nu pe tron), întoarsă spre dreapta, puțin surprinsă, rușinată, parcă, - zicem noi - de anunțul abea făcut de îngerul ingenuncheat, cu o ramură de măsline în mâna stângă, lângă vaza de pe podea plină de crini albi, deschiși, doar câțiva sunt închiși, neîmbobociți.

Mâna dreaptă a fecioarei strânge pudică sub bărbie gulerul pelerinei, mantiei albastre ce acoperă rochia de un purpuriu cardinal.

Peretele pe care sunt proiectați cei doi e auriu, - iar îngerul este și mai auriu, mai deschis la culoare, - reflex divin.

Fetele fecioarei și îngerului sunt nediferențiate. Este expresia caracteristică începutului de secol 14. Cum sunt la Giotto. Nu gravitate; ci absența oricărui sentiment strident uman.

Psihologie nu există încă în acest veac. Ca fizionomie, fecioara și îngerul sunt *sincroni*.

Pelena ingulerului, coada părului lăsat să cadă pe spate, sunt încremenite în vârtejul presupus al sosirii...

Precipitarea a lăsat loc doar unei fixități supranaturale...

Gentile Fabriano. Adorația regilor-magi. Îmbulzeală... UNESCO. Corone de monarhi cu peruci.

Copilul primind pînteni de aur ai regelui mag prosternat și pe care și-i pune ca brățări la mâinile sale.

Vaca în admirație, printre regi. Calul, stupefiat de eveniment.

Căinele cu botniță și cu o salbă de aur. Sala Botticelli. Faunul care tocmai prinde o nimfă.

Femeie cu o cruzime voioasă pe față...

Nicholas Froment. Niște domni bine îmbrăcați care își astupă delicat nările înaintea putrezitului Lazăr, care se uită la ei cu o mutră speriată parcă de învierea lui, de ieșirea din putrefacție...

Îngerul cel mai sever din toate *Bunavestirile*, la Uffizi, în stilul lui Leonardo. Chiparșii funebri țepeni, ca decor.

Senzația că totul are greutate. Că trupurile tuturor, plus al micuțului Isus, are un loc al lui atârînd în spațiu; că există, fiind nespuse de viu...

Tot Leonardo, *Adorația*, e consecința venirii pe lume a Mântuitorului. Auriu în contrast cu pământul, - maron-ul...

În jurul pruncului, o lume grotescă, hidoasă, care îndrăznește să se apropie de Cel născut.

Toți zac în umbră, neclar desenați, cu capetele ca niște hârci, deja marcați de moarte; un bătrân (în stânga fecioarei și a pruncului) se uită cu palma dusă streșină la ochi, ca și cum ar privi ceva de foarte departe.

În tablou, distanța aceasta, de la care privește bătrânul, pare foarte *reală*, - ea există între FĂGĂDUINȚA evenimentului, și lumea cealaltă.

Pruncul ia darul; îl primește cu condescendență, - ai crede aproape cu dispreț.

Este darul unui mag-rege complet turtit la pământ de îngenuncherea lui.

Caravaggio. *Vechiul Testament*. *Jertfa lui Isac*. Adolescentul cu umerii și capul luminat care-l apucă de mână pe Avraam și îi arată un berbec - vezi, îi arată, ai un berbec acolo! - jertfește-l, pregătește-te.

Isac țipă strâns de ceafă de Avraam, cu degetul apăsător cu toată puterea pe ceafa băiatului și decizia ce-i umple întreg obrazul, în timp ce Isac zbiară aplecat peste butuc, - înainte de a se abate securea și de a-i trimite, dintr-un tufiș, mielul izbăvitor...

(Altă lume, alte timpuri.) ■



A PARENT, *acaret* e un cuvânt pe care vorbitorii limbii române standard nu-l mai folosesc curent, el aparținând mai curînd fondului pasiv al vocabularului, dobîndit prin lectura textelor literare vechi, a scrierilor culte sau a culegerilor populare.

Lucrurile nu stau totuși chiar așa, pentru că *acaret* a fost readus în circulație, cu anumite schimbări de sens, de limbajul familiar-argotic. La fel s-a întîmplat, de altfel, cu alte cuvinte vechi și populare, păstrate și transmise de literatură, dar foarte probabil și de graiuri, și refolosite de argou: *ogea*, *bidiviu*, *chindie* etc.

În Dicționarul Academiei (*Dicționarul limbii române*, Tomul I, A-B, 1913), substantivul *acaret* apare înregistrat cu sensul „clădiri și obiecte cari se țin de o proprietate”. Primul citat este chiar dintr-un text juridic (din culegerea de pravile alcătuită de A. Donici, în 1814) și atestă faptul că termenul era inițial unul precis, tehnic: „Creditorul... iaste îndatorit a răspunde pentru stricarea *acareturilor*, adică a morilor, viilor și altor lucruri”. Hasdeu, în *Etymologicum Magnum Romaniae*, I, 1886, observa că termenul *acaret* „se aplică mai cu seamă la construcțiuni cu dependențele lor”. Sensurile extinse înregistrate în DEX (1996) - (1) „construcție auxiliară care ține de o gospodărie”; (2, la plural) „uneltele de gospodărie, mai ales agricole” - sînt rezultatul intrării cuvîntului în circulația populară. *Acaret* e un împrumut din turcă (într-un dicționar Redhouse turc-englez din 1997, *akaret* este explicat ca „real propriety which yields one rent, rental propriety”), discutat de Lazăr Șăineanu (în *Influența orientală...*, 1900) și care nu pune probleme speciale de evoluție semantică.

Acaret (cu pluralul *acareturi* sau *acarete*) a fost înregistrat în ultima vreme în limbajul familiar-argotic, cu un sens foarte general - „lucru mărunț, neînsemnat” (T. Tandin, *Limbajul infractorilor*, 1993), „fleac, mărunțiș” (G. Volceanov, *Dicționar de argou al limbii române*, 2006) - dar și cu unele specializări - de pildă, de „obiect furat”: „Mă, eu nu pot să intru într-o casă! E altfel. Aicea scap repede de *acaret*. Dar dacă m-a prins în casă - ce fac? » (*Dilema*, nr. 101, 1994, 16); „Da' vine caraliu' și-l aduce pe nea Jenică cu *acareturile* la parohie” (Astaloș 1996); „«Ce făceai cu lucrurile furate?» «Le vindeam. Aurul la țigani, *acaretele* la ăia care se duceau la târg și restul la cine se nimerea!»” (*Ziua*, 20.01.2001).

În limbajul închisorii, pluralul *acareturi/acarete* se poate particulariza pentru a desemna bunurile personale ale deținutului (mai ales hainele): „Pierdusem la barbut toate *acaretele* civile pe care mi le trimisese mama” (*Avasilcăi*, 1994). Sensul a fost înregistrat de Nina Croitoru Bobârnice (*Dicționar de argou al limbii române*, 1996) și de G. Volceanov 1998 și este, de altfel, deductibil metaforic sau metonimic din cel tradițional-popular („bunuri ale unei gospodării”). Cuvîntul apare și în interviurile

Acaret

din cartea lui Eugen Istodor, *Vieșșii de pe Rahova* (2005): „Am luat de la cabinet, am vîndut niște *acareturi*” (p. 59).

Numeroase citate din internet, mai ales de pe forumuri, arată că, în limbajul familiar, termenul desemnează global obiecte și aparate mărunte, auxiliare din cele mai diverse domenii, de la bucătărie pînă la motocicletele sau calculatoarele: „he he, cînd vine vorba de... cioburi și alte *acareturi* pentru bucătărie... le vîd imediat” (*culinar.ro*); „inițiații pot cumpăra șorțuri, mănuși și alte *acareturi*” (*jurnalul.ro*); „mersi frumos de intenție, Lucian, da' «*acareturi*» (delcou, table, galerii etc.) am o tonă (...) Oricum, eu obișnuiesc să dau jos motorul cu *acareturile* demontate” (*vwforum.ro*); „una bucată PC (imprimantă, scanner, căști, boxe, na, tot *acaretul*)” (*beingsara.weblog.ro*). Cum se vede din ultimul exemplu, uneori singularul *acaret* e folosit ca termen colectiv pentru diferitele „mărunțișuri” tehnice. Sensul vag și general al cuvîntului îi determină apariția preferențială la sfîrșitul unei enumerări, în tiparul „și alte”: „dulii ruginite, globulețe de brad și alte *asemenea acareturi*” (*visurat.ro*); „măine mă duc la revizia de 60.000, se lasă cu schimbat distribuție și alte *acareturi*” (*rapitori.ro*). Interesantă este puternica tendință de abstractizare a termenului, care apare în contexte tot mai depărtate de concretețea inițială a proprietăților și a obiectelor, cu sensul de maximă generalitate „lucruri, chestii”: „în momentul în care lumea se înregistrează atunci îi poți împuşca săptămînă cu câte un newsletter cu promoții și alte *acareturi*” (*forum.poweraudio.ro*); „ai vrea pe unul care vrea mașină de servicii, telefon, carte de muncă, bonuri de masă, asigurare medicală, prime de sărbători și alte *acareturi*?” (*yuppy.ro*); „oricum, părinții urmează să fie «tunși», mai tîrziu, pînă la bătrînețe, de bani, de putere, și de alte *acareturi*” (*9am.ro*). Singularul se folosește într-adevăr și cu sensul de „lucru fără importanță, fără valoare”: „și nu ai cum să compari o capodoperă cu un *acaret*” (*forum.bugmafia93.ro*).

În fine, glosările trimise de colaboratori pe site-ul dicționarului de argou on-line 123urban.ro ilustrează două posibile evoluții semantice recente ale termenului; una mi se pare mai curînd accidentală, fiind rezultatul confuziei între formele unor cuvinte mai puțin cunoscute de vorbitori: *acaret* preia pur și simplu, prin paronimie, sensul lui *amanet* - „Nu mai ai bani, îmi lași lanțul *acaret* pentru 2 bulioane”. Cealaltă e mai firească și probabil mai stabilă: prin sensul de „fleac, mărunțiș”, cuvîntul se transformă în termen de desemnare disprețuitoare, injurioasă - „ăia care se cred superiori le zic la ceilalți *acareți*: «măi *acaretele*», ia vino-ncoa!”. Chiar dacă sensurile recente nu vor pătrunde în limba comună, trecerea de la „proprietăți imobiliare” la „anexe gospodărești”, apoi la „chestii” și „nimicuri” e spectaculoasă și în același timp perfect coerentă din punctul de vedere al tipologiei schimbărilor de sens. ■

DINU PILLAT face parte din ceea ce s-a numit „generația pierdută”, aceea care s-a afirmat în timpul războiului și puțin după aceea, până prin 1947. Ca romancier, el se regăsește alături de Mihail Villara (*Frunzele nu mai sunt aceleași*), de Alexandru Vona (*Ferestrele zidite*), Pavel Chihaiia (*Blocada*) și Theodor Cazaban (*Parages*), publicat abia în 1960 la Paris. După 1944, toți au avut o existență zbuciumată, unii reușind să se exileze, alții rămânând în țară, îndurând asuprirea și umilirile comunismului. Destinul cel mai dramatic l-a avut Dinu Pillat, fiul poetului Ion Pillat, nepot pe linie maternă a lui I. C. Brătianu, care, aparținând acestei mari și ilustre familii „burghezo-moșierești”, în limbajul politic al epocii, și împotrivindu-se, prin însuși faptul „originii sociale”, regimului dictatorial nou instaurat, în plus, și ca scriitor, a trebuit să suporte măsurile represive cele mai dure, culminând cu condamnarea la 25 de ani muncă silnică, pentru o așa-zisă „crimă de uneltire contra ordinii sociale”.

Dar până atunci, mai exact, până spre sfârșitul războiului, tânărul Dinu Pillat s-a bucurat de o viață ce s-a desfășurat calm, sub semnul dragostei, al unei naturi aproape idilice, dedicându-se în exclusivitate studiului și mai cu seamă literaturii. Correspondența cu viitoarea lui soție Cornelia (Nelli) Pillat, publicată recent într-un volum extrem de valoros (*Biruința unei iubiri*) de către fiica lor, poeta Monica Pillat, ne oferă din belșug datele profilului său psihologic de tânăr profund îndrăgostit, însă și al unui ins problematic, meditănd cu gravitate la marile probleme ale vieții și limitelor ei, a învățăturilor evanghelice, afirmându-se de pe acum ca un fervent credincios.

Correspondența începe în primăvara lui 1942, protagoniștii, Dinu și Nelli (născută Filipescu) erau colegi la Facultatea de Litere. Își scriu în timpul anului din București, iar în vacanțe, de la Miorcani, din județul Botoșani, unde se afla moșia Pillat, și de la Predeal, unde părinții lui Nelli aveau o vilă. (Tatăl ei, Gheorghe Ene-Filipescu fusese unul dintre fruntașii Partidului Social Democrat Independent.) Dragostea lui Dinu este năvalnică, nestăvilă, atotcuprinzătoare. O vede mereu, pretutindeni pe fata iubită întrucuprind frumusețea și feminitatea, „obsedantă și tulburătoare”: „Tumulul părului tău bogat, ochii aceia mari și adânci, mersul tău lenevos, cu ondulări orientale”. Altă dată, aceeași ochi „mari și gravi” îi amintesc „privirea *Infanțelor* lui Velasquez”. Poezia declarațiilor de dragoste și a întâlnirilor alternează cu poezia așteptării, a îndoielilor ce revin când pe când, cu meditația asupra erosului, apt să-i regenereze viața, pe care o resimțise „goală și deșartă”. Până a fi cunoscut-o pe Nelli, Dinu - trăise „ulcerat de sentimente de plictis și monotonie”.

Ardența sentimentului se răsfrânge și asupra mediului ambiant, a preocupărilor lui zilnice. De la Miorcani, „echivalentul plastic al sufletului său” îi trimite lui Nelli pagini inspirate ce se apropie simțitor de literatură. Cum se vede, acolo se simțea cel mai bine și găsea cadrul într-adevăr propice să comunice cu iubita. Așa, el descrie însuflețit, cu nerv, peisajul și atmosfera conacului, sugerând romanele lui Turgheniev și Tolstoi, cum o recunoaște el însuși: „Închipuiește-ți un peisajiu de stepă, ondulat ca o mare. Prutul șerpuieste argintiu undeva, prin apropiere. Cred că numai Sadoveanu l-ar putea descrie. Parcul, care înconjoară conacul, este vast și sălbatic. Imaginația mea îl transformase într-o junglă cândva, într-un an al copilăriei. Conacul descinde parcă dintr-un roman al lui Turgheniev sau a al lui Tolstoi”. Totul i se pare aici „naiv, vechi și nostalgic”. Prin încăperile „mobilete într-un stil de aristocrație desuetă”, nu te-ar surprinde să întâlnești „conturul Anei Karenina”.

Zăua și-o petrecea într-o atmosferă idilic-patriarhală. Nu ni l-am putea închipui, cei care l-am cunoscut pe scriitorul matur Dinu Pillat, cu un trup firav și ușor adus de spate, în ipostaza de tânăr moșier călărind „la galop pe întinderile învălurate” și ducându-se la vânătoare de rațe sălbatice, pândind foarte concentrat, sadovenian, zburătoarele.

La Miorcani, Dinu își „construie” o „casă” într-un pom, „reședință veche încă din anii copilăriei - în care mă simt izolat ca Robinson în insula lui”. Fără să știe, venind în întâmpinarea acestui spațiu ideal, Nelli îi făcuse cadou un miniatural obiect amuzant ce reprezenta o insulă cu palmier, cu o maimuțică și un elefant, ce aveau să devină un simbol al dragostei lor, dornică să se izoleze de lume.

Altă dată, ceva mai târziu, Dinu îi scrie de la Isvorani, o vie de lângă Pitești cumpărată de Ion Pillat, unde se considera „ostracizat”. Și aici, în pavilionul din „cucurugul viei” se simțea „ca un alt Robinson (cum se vede, imagine

Un roman sentimental și un jurnal de creație



Dinu Pillat



Cornelia Pillat

recurentă) în insula singurătății lui”, „ros de *insomnia* dorului”.

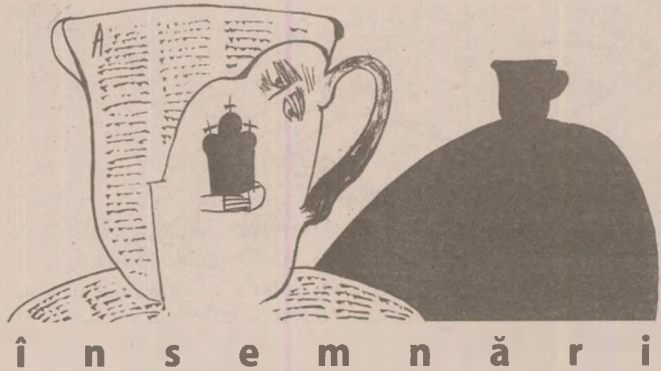
Dar Dinu Pillat nu e în fond un temperament solar, extravertit. O semnificativă autodefinire psihologică ni-l înfățișează acum cu totul altfel: „Am fost o fire atât de închisă și timidă, atât de sălbătică, atât de blestemat spectativă încât aproape nici nu mi-am trăit tinerețea. Am făcut totdeauna o cacialma, trăind indirect prin personagiile cărților citite sau scrise de mine.” În adâncul sufletului său, am spus-o, el este un „homo religiosus” și un atât de mare admirator al lui Dostoievski, încât afirma cu cea mai deplină convingere: „Mășkin a fost și va fi întotdeauna idealul meu de viață.” Scrie plin de exaltare despre supremația lui morală și filosofică: „Mășkin se ridică de la sine deasupra oricărui criteriu de inteligență. În fața lui: Voltaire, Nietzsche, Don Juan, Kirilof - sau Lafcadio apar deodată niște caricaturi grotești, lipsite parcă de orice semnificație mai adâncă.” Era dezamăgit că Nelli nu-i împărtășea opinia despre *Idiotul*. În societate, se comporta cu stângăcie (odată vărsase un pahar de vin roșu pe o imaculată somieră), era, cum se recunoaște singur, „un zăpăcit”, încercând expedierea a două scrisori, Nelli primind-o pe aceea adresată unei alte prietene (altfel, inofensive), ceea ce o decepționează și o pune pe gânduri în legătură cu sinceritatea lui. Cu timpul, începe să aibă îndoieli și neîncredere, fapt care-l tulbură grav pe Dinu: „Nu ți-am mărturisit niciodată până acum cât mă doare și mă umilește îndoiala ta neînțetată.” Ca între doi tineri care se iubeau, intervin adesea „discuții” și tot atât de rapide împăcări, dar ea devine din ce în ce mai reticentă și mai nemulțumită de relația lor „clandestină”, ceea ce-l face pe el să izbucnească în plâns, mai mult, peste câtva timp, crede că Dinu nu e pregătit pentru căsătorie: „deoarece nu ești făcut pentru așa ceva. Poate cândva, peste 7 sau 10 ani, după ce vei fi trăit și cunoscut multe în viață, vei avea dreptul să te fixezi. Atunci pentru mine va fi prea târziu” (5 martie 1944). Reacția lui Dinu este disperarea, vede în aceste cuvinte o catastrofă. Intervine, cu tact, Pia, sora lui Dinu, comunicându-i că fratele ei „trece printr-o criză care se poate transforma într-o mare nenorocire. Dinu fără tine se rostogolește.” Situația pare să se calmeze, nu fără a lăsa în sufletul lui o umbră, căci îi scria la 21 mai 1944: „Eu mă aflu la Isvorani, melancolic și nelămurit ca un Hamlet, care în loc să se plimbe prin galeriile castelului de la Elsinor, se plimbă fără rost pe dealurile din împrejurimi.” Dar Nelli nu e convinsă, măcinată mereu de îndoieli, încercând să-l convingă și pe el că „nu e fata ideală” pe care „a visat-o”, că nu știe dacă-l „va putea face fericit” (18 iunie 1944). Nu-l mai iubea ca la început, sentimentul slăbise în intensitate?

Câtuși de puțin. Era mai rațională. Se gândea probabil că un bărbat de nici 23 de ani, oricât ar fi adorat-o nu era cel mai pregătit să întemeieze și să aibă grija unei familii. Probabil... Altminteri, îl iubea cu adevărat, și îmi închipui că eventuala despărțire ar fi fost și pentru ea nespuse de dureroasă. De aceea, în momentul în care Dinu i-a făcut propunerea de a se logodi, nu a zis nu. Și s-au căsătorit la 6 dec. 1944, poate fără să bănuiască ce soartă dramatică îi aștepta în noile condiții politice potrivnice. Dar dragostea n-a vrut să știe de ele, a ieșit învingătoare.

Ca un pendant la descrierea vacanțelor idilic-patriarhale, cu vânători la iazuri și cavalcade romantice, ne apare tabloul încenușat din primăvara și vara lui 1944, a bombardamentelor americane, care-l smulg până la urmă pe Dinu de la masa de scris de care părea nedeslipit până în ultima clipă. În timp ce el sta retras în chioșcul viei de la Isvorani „ca un strău care a băgat capul în nisip”, se scurgeau pe șoseaua spre Pitești lungile șiruri de căruțe cu refugiați, iar la București căzuseră bombe peste facultatea de care îl legau atâtea amintiri ale chiar dragostei lor și peste depozitul editurii „Modeme”, unde îi apăruse romanul *Tinerețe ciudată*, exemplarele câte mai rămăseseră fiind prefăcute în scrum. Nici locul său de refugiu nu este cruțat. Descrierea bombardamentului de la Florica, în timp ce familia era adunată la capela pentru pomenirea lui I. C. Brătianu constituie una din paginile cele mai cutremurătoare ale corespondenței trimisă lui Nelli. Biserica se zguduie din temelii, geamurile zăngăne gata să se spargă, totul e ca un seism infernal, trepidația fiind însoțită de bubuitul asurzitor al detunăturilor. Și pe fondul acesta apocaliptic oficierea parastasului continuă, chiar dacă preoților le tremură glasurile. Dinu are acum o primă confruntare lucidă și senină cu moartea și totodată certitudinea existenței lui Dumnezeu. Momentul de coșmar când rostește cu înfiorare „Tatăl nostru” este de-a dreptul impresionant și spune încă o dată mult despre omul, credinciosul Dinu Pillat.

De aici încolo, tonalitatea scrisorilor devine tot mai gravă, mai nostalgică, într-un fel, premonitoric: „Capacul fatalității imanente se poate închide dintr-o clipă în alta asupra destinului fiicăruia dintre noi.” Retras pe Isvorani, el meditează înădușit: „Mă aflu parcă pe muntele Ararat, așteptând sfârșitul popului. Dar nicăieri, de niciunde, nu se arată vreun semn de curcubeu. Și bieții oameni nu au nici măcar o Arcă, asemeni cu cea din vechime, pentru a scăpa de valul care crește tot mai amenințător” (27 mai 1944). Culcat în iarbă, cu ochii spre cer, tânărul se cufundă parcă în cosmos, în infinit.

*



i n s e m n ă r i

ÎN VREME ce lorzii englezi și prinții indieni veneau în Moldova ca să vîneze urși, românii rîvneau să plece în Africa la vînatore de lei. Dar nici primii nu depășeau rolul de spectatori, nici cei din urmă stadiul reveriei. „Citisem multe despre vînatore de lei din Africa - își evocă N. Gane adolescența - și mă întrebam de ce n-aș fi eu un vînatore de lei!... [...] Ce? nu-s și eu om ca dinșii?“ (În vacanțe) Și tot astfel, mai tîrziu, colonelul C. Rosetti-Bălănescu: „Oricit de ciudat ar parea, dar nu-mi aduc bine aminte dacă primul vînat mi-a fost leu sau tigrul. Cred mai mult că leu. E drept că pe acea îndepărtată vreme vînam mai cu seamă prin colecția de reviste de vînatore, ilustrate, ale bunicului meu matern, Costache Cornescu, autorul aceluia *Manual al vînatorelui*, care trebuia să fie cea dintîi carte românească de vînatore și mai ales pretextul fericit pentru minunatul *Pseudokynegheticos* al lui Alexandru Odobescu.“ (Primul vînat)

Că fanteziile cinegetice ale junilor au ca impuls preferat leul n-ar fi nicidecum un lucru de mirare. Regele animalelor ocupă însă un loc însemnat și în imaginarul colectiv românesc: există numeroase colinde ale leului, numeroase studii dedicate motivului și numeroase discuții privind prezența concretă a felinei în aceste părți ale globului. Cei mai mulți folcloriști îmbrățișează opinia negativă: în regiunile noastre nu au trăit niciodată lei. Dar o abordare recentă a problemei (Ion Talos, *Lupta voinicului cu leul. Mit și inițiere în folclorul românesc*, 2007) reamintește că Herodot, narind trecerea oștirilor lui Xerxes prin Tracia și Macedonia, consemna faptul că „mai multe cîrduri de lei, coborîndu-se din munți, se aruncară noaptea asupra cămîlelor ce transportau bagajele trupelor, lăsînd însă neatînși pe oameni și celelalte animale de transport“. La rîndul lor, studiile de zoologie și paleontologie ne încredințează că leul a dispărut din sud-estul Europei abia în jurul anului 100, persistența lui în memoria colectivă devenind astfel explicabilă. Din aceleași straturi tainice izvorau, poate, și aceste versuri, scrise în 1983:

Mai sînt încă urși prin pădurile noastre,
sînt jderi și mistreți și cerbi minunați -
dar eu am văzut ce n-a văzut nimeni:
un leu am văzut în munții Carpați.

Seara era senină și blîndă,
dulce umbră de un dor sau de-un jînd.
Stam tupilat într-o tufă la pîndă
cînd l-am zărit pe potecă venînd.

O, nu era, cum p_otea ați crede,
un leu izgonit de la cirul de stat!
Era un leu mîndru, născut în pădure,
de vînturi bătut și de ploii sărutat.

Trecea melancolic sub bolțile sumbre
foșnirea prin frunze a pasului rar.
În coama purta întomnate amurguri
și-n ochii lui verzi două săbii de jar.

Pușca zăcea părăsită în iarbă,
iar inima-n piept îmi bătea vehement.
Cînd m-am trezit, de-acum leul trecuse
și coada-i vedeam depărtîndu-se lent...

Știu, încă sînt urși prin pădurile-aceste,
sînt jderi și mistreți și cerbi minunați -
dar eu, rătăcit într-o veche poveste,
un leu am văzut în munții Carpați.

Primul român care a vînat lei în spațiul extracarpatic și și-a consemnat experiența în scris a fost prințul Dimitrie N. Ghica-Comănești. Călătoria lui în continentul negru a avut loc în 1895-1896, în tovărășia fiului său, și a fost relatată în volumul *O expediție română în Africa*, apărut în 1897. Plecarea celor doi se produsese, ca atîtea altele, sub efectul unor emoții livrești: „Prima impulsie pentru o călătorie în Africa am primit-o, eu și fiul meu, din lectura unei cărți a contelui Ernest Hoyos, în care impresii provocate de natura locurilor și de numeroase aventuri, petrecute în cursul unei lungi călătorii prin țeara Somalilor, se află descrise cu toare vîre și bine înțeleșe. Abundența vînatului în acea țeară, precum și împrejurările în care acest conte trecu prin mai multe peripeții de vînatore,

Epistolă către Odobescu (VI)

de natură a pune viața sa în pericol, au escitat în cel mai înalt grad pasiunea noastră de vînatore și dorința de a ne întîlni, la rîndul nostru, cu fiarele cele mari cari populează cornul orientat al Africeii.“ Bilanțul cinegetic al expediției este făcut următoarele rezultate de vînatore: 16 gazele Pelzelni și Spekei, 3 mîgari selbatici, 24 gazele Walleri, 55 gazele Soemmeringi, 25 Oryx Beisa, 8 dofari, 1 leu și 3 leoaice, 5 elefanți, 2 pantere, 8 Hartebeest (Bubalis Swaynei), 4 crocodili, 7 rinoceroși, 11 Kudu de specia mică, 2 Kudu de specia cea mare, 5 hiene pătate și 2 hiene striate, 15 zebre, 4 antilope de apă (Cobus Ellipsiprymnus) și 1 girafă.“ Simți nevoia să pui mîna pe creion (total: 201) și să deschizi un atlas



zoologic. Asupra citorva specii mai bizare ne lămurește însuși autorul. Bunăoară, antilopa Madoque, numită de englezi Dik-dik, are „întocmai forma și coloritul unei capre salbatică de la noi. Acest pitic și antilopul e o adevărată minune a naturii prin gentilețea ei și atinge abia mărimea unui iepure mijlociu de la noi, cu două coame mititele negre, puțin răsucite, a căror lungime nu trece peste cinci centimetri“. Gazela Spekei sau Naso este numită astfel „din cauza unei mici ridicături ce are la vîrfurile nasului și prin care se deosebesc de gazela Pelzini“. Mîgarii somalezi sînt „de un color cenușiu, cu o linie negricioasă de-a lungul spinării și puține dungi negre pe partea superioară a picioarelor, avînd talia unui cal mijlociu și urechile de o lungime extraordinară“. Gazela Walleri are un gît foarte lung, care o face să semene cu o girafă. Iepurele african, *Lepus somalinus*, numit de localnici *bahaile*, e mai mic și mai puțin floccos decît omologul său european. Coarnele gazelei Soemmeringi, „negre și lungi, cu multe inele, sînt răsucite în forma unei lire“. Antilopa Oryx Beisa „are forma unui catîr. Coarnele ei, în lungime aproape de un metru, sînt foarte ascuțite și răsucite îndărăt ca o sabie“. O parte din trofeele recoltate vor îmbogăți, la întorcere, colecțiile Muzeului de Istorie Naturală din București. Dar lei, unde sînt lei? Vînarea unui exemplar are loc la marginea unui sat, după o pîndă nocturnă într-un adăpost *ad hoc*, amenajat de către localnici. Drept momeală slujește leșul unui cal, legat strîns de trunchiul unei copaci; „leul, minunat-se că trupul calului i-ofera o rezistență atît de neașteptată,

ă fanteziile cinegetice ale junilor au ca impuls preferat leul n-ar fi nicidecum un lucru de mirare.

se scoală în picioare ca să apuce calul de spinare. În acest moment mi se prezintă ca o masă mare, neagră, adăugită la conturile calului, în mijlocul căreia văd sticînd ca două lumini ochii abia perceptibili a]i] leului. Ochesc, pe cite se putea de bine în întunericul nopții, drept între acele două lumini.[...] Cînd veni ziua, văd apărînd, din ce în ce mai distinct, coada și labele de dinapoi [ale] unei leoaice bătrîne, de o talie respectabilă, care picase ca trîznită în dosul calului, fiind pâlita în frunte, între amîndoi ochii.“ Povestea, după gustul meu, e lipsită de suflu eroic, vînatorele neînfruntînd nici un risc, iar leoaica bătrîne îmi amintește, vrînd-nevrînd, de leul orb al lui Tartarin.

Mai aptă a trezi emoții puternice e vînarea altor specii, cum ar fi, de pildă, rinocerul: „găsindu-mă în fața animalului, am abia timpul să ridic carabina la ochi și s-o descarc în umărul drept al acestuia, care, înaintînd spre mine, luase proporții colosale înaintea obrazului meu. Cartușă parea a fi fost prea tare încărcată, căci violența șocului, mîrit poate prin apropierea animalului, mă trîntește la pămînt, dinaintea picioarelor acestuia. În același moment mă găsesc învelit într-un nor de țărnam, produs prin întorcerea trupului său orizontal, și cred că trecuse peste mine fără a mă fi atins cu picioarele sale.“ Repezindu-se pe urmele animalului, vînatorele îl regăsește doborît la o mică distanță: „Un plumb pe după ureche îi scurtă agonia. Era un frumos exemplar de sex masculin, al cărui cap, pregătit la Londra de Rowland Ward, e depus astăzi în muzeul din București.“

Cu vîre O. Ghica, ane după expediția somaleză a lui Dimitrie N. Ghica, sosește în Congo juristul Aurel Varlam, angajat în magistratura statului african. Preocuparea cinegetică rămîne la el marginală, dar scrierea sa din 1900, reluată și întregită în 1934 (*Nopți și zile în Africa ecuatorială. Amintirile unui fost judecător în Congo belgian*), nu exclude impresiile percutante privind fauna acelor meleaguri: „Țara elefanților cu dinții de cite 50-90 kilograme - sper să mă întorc cu cîțiva din acești dinți -, a hipopotamilor care se plimbă în turme de cite o sută, a bivoliilor salbatici, a maimuțelor, a crocodililor de cite 5-6 metri, cari se încălzesc nesupărați de nimeni pe nisip, a papagalilor, în fine, și a sute de păsărele minuscule cu culori strălucitoare“; „sunt șacali, hiene, leopardzi, elefanți, bivoli salbatici și foarte multe antilope de toate mărimea, de la cea mică cît un ied pînă la aceea de talia unui cerb“. Pe malurile fluviului Congo dorm la soare numeroși crocodili. „Stau ceasuri nemișcați, făcîndu-și din urmă după modă și, de la distanță, par niște loazbe de lemn uscat aruncate acolo de curenți. Ne distrăm trîgînd cu gloanțe în ei. Unul singur scutură din coadă și, fără grabă, se afundă în apă, pe cînd ceilalți își continuă somnul. A fost lovit, poate mortal, dar în acest caz se va sfîrși sub apă, fără folos pentru noi.“

În secolul XX, românul cel mai „ahotnic“ al faunei africane a fost Mihai Tican Rumano, copil de țărani din Berevoiești Muscelului, a cărui rîvnă de călător a născut peste 40 de volume. În paginile acestora reînvie vînatore de pantere și gorile, de elefanți, hipopotami și crocodili, fiecare dintre ele cu reguli specifice și ritualuri impuse de credințele ancestrale ale indigenilor. De remarcă că unele animale, asemenea lui „moș Ben“ al lui Faulkner, ajung să capete identitate și nume: „în Africa trăia pe la sfîrșitul deceniului trei, în zona dintre Songeir și Rukwalake, un pachiderm - Prince Royal - a cărui depănță avea un diametru de cca 70 cm; înălțimea sa depășea cinci metri. El trăia în acicul brusei, întovărășit de mai multe femele care făceau adevărată gardă în jurul său; dispersate în împrejurimi, semnalau orice pericol, astfel încît elefantul dispărea întotdeauna din calea vînatorelor.“

(Va urma)

Ștefan CAZIMIR

copil încă fiind, războiul m-a alungat din acea casă. Dar cele mai multe amintiri reînvie, trăiesc, cresc dintre zidurile ei.

Paul Diaconescu

Memoria caselor

...case dispărute, dar construite dintr-o materie unică, fragilă, trecătoare și indestructibilă totodată: Timpul. Timpul petrecut în ele. Timpul care s-a materializat în ele. Oare va reuși să le povestească pe toate? De ce? Pentru cine? Pentru propria lui desfătare și pentru a mai amâna, puțin, ultima mutare.“

Prima

Diminețile erau de lumină.

- Vino, vino să vezi cum răsare soarele! – m-a trezit vocea Mamei. Îi striga pe Tata. M-am sculat și eu. Descult, în cămașa de noapte lungă ca o sutană. Tata era aplecat pe fereastră. M-a luat în brațe și mi-a arătat Marea incendiată. Focul era însoțit de clipocitul valurilor, ușor, sub briză, ca o adiere sonoră.

De dimineața până seara, soarele înconjura prima „mea“ casă. Era o baie de lumină care începea cu spălutul pe ochi. Nu pe față, „pe ochi“. N-aveam lavabou ci o chiuvetă de bucatărie cu apă rece. Mama mă suia pe scaun, îmi dădea săpunul și, după ce mă spălăm pe mâini trebuia să mă săpunesc pe obraji, pe frunte, cu ochii închiși. Era un ritual știut de ea din bătrâni, pe care l-am înțeles mai târziu: să alung întunericul nopții, să înlătur tot ce putea fi urât, impur, în imaginile somnului, incontolabile. Nu spălarea feții era importantă, ci limpezirea privirii.

Diminețile erau de lumină. Noptile erau de muzică: șuşoteala și fluierul curentului pe sub uși, suierul vântului pe acoperișul de tablă, vuietul mării ritmat de bătăile valurilor în mal, geamătul geamandurii.

Copil încă fiind, războiul m-a alungat din acea casă. Dar cele mai multe amintiri reînvie, trăiesc, cresc dintre zidurile ei. Poate și pentru că acolo – între profunzimile Mării și furtunile echinoxului – am deschis ochii spre albastrul de Voroneț, iar urechile spre acvaticul Debussy și tumultul wagnerian.

Ascensorul

O „enciclopedie“ a casei! O revăd în minte ca într-un Larousse ilustrat în care cuvântul „casă“ e însoțit de schița spre care se îndreaptă săgeți lămuritoare: subsol, parter, poartă, etaje, ferestre, pod, acoperiș, hom... Dar mai erau și părțile nevăzute: gangul, garajul, scara principală, scara de serviciu, caloriferul... Dar, mai ales, Ascensorul!

Ascensorul era ceva nemaipomenit, era înconjurat de o aureolă în care misterul se împletea cu frica și cu jocul, ca într-o poveste. Mai întâi, ușa: masivă, din lemn de stejar, cu patru carouri de sticlă groasă între brațele unei cruci din același lemn. Iar cheia... Nu semăna cu nici o altă cheie din sutele văzute într-o viață de om. Era ca o minusculă furcă cu două brațe. Dincolo de ușa: grilajul ce se deschidea strângându-se ca un acordeon. Iar înăuntru: mirosul de lemn de nuc amestecat cu cel de vaselină ce impregna cablul de sârmă împletită de care atârna această cușcă elegantă. Pe o plăcuță de aramă țintuită deasupra butoanelor din ebonită verde, un semn nemăvăzut: &, urmat de un cuvânt la fel de enigmatic: Sons.

Erau anii când la radio se cânta „Toată ziua-n ascensor/ Ori mă sui, ori mă cobor,/ Sunt un bun conducător,/ Sus, jos și iar sus.“ Sus, jos; sus, jos... Pentru noi, copiii, ascensorul era o joacă. Ne urcam în el câte doi sau mai mulți și ne făceam frică clătănându-l ca o barcă între șinele de fier care-l strângeau într-o menghină alunecoasă.

De fapt, casa nu era o casă ci un „imobil“. Imobilul filialei Băncii Românești. Tata era intentent și mecanic de întreținere. Singura meserie adevărată din

acel imobil! Ce-aș fi știut, ce-aș fi descoperit, ce-aș fi făcut în viață dacă Tata ar fi fost arhivar, contabil sau chiar directorul băncii? Dacă aș fi văzut în toată copilăria doar hârtoage, registre, coli ministeriale umplute cu cifre...? Pe când: ascensorul... Câți copii și-au văzut tatăl ridicând ditamai ascensorul de patru persoane rămas în pană? Sus, în pod, în cabina motorului, Tata învățea un volat imens, cât roata locomotivelor cu aburi, otgonul de sârmă se încolăcea pe un tambur până ce „pasagerul“ oprit între ziduri striga: „Stop!“, când ajungea la nivelul unui etaj și putea să iasă. Era un urcuș lent, anevoios, exasperant, doi-trei centimetri la fiecare învârtire a volantului. Dar nu mi-era frică chiar dacă rămâneam singur, blocat în cușca liftului. Știam că Tata, de-acolo, de sus, mă ridică.

Ninsoarea

Ce-a căutat strada Navalnicului în viața mea? Cum și de ce am ajuns să locuim pe acea stradă periferică, în pantă, pavată cu pietre de râu, cu trottoare primejdioase? Și de ce o evoc, deși n-am locuit acolo nici măcar o lună? A fost doar un tranzit spre altă casă, în vreme ce bombardierele se înverșunau împotriva portului, nu departe de cartierul băncilor.

Din Navalnicului păstrez amintirea unei odăi unice, în care locuiam cu chirie, fără alte accese decât privata din curte. Acea odaie, pardosită toată cu „covoare“ țesute din fâșii de cârpă, servea și de bucatărie, iar lampa de gătit, cu petrol lampant și fitil tubular, fila când țera lumea mai dragă. Mama plecase „până-n colț“, să cumpere ceapă de la un zarzavagi ambulant și mă lăsase să supraveghez oala pusă la fiert. Dar eu o zbughisem în stradă, la joacă cu copiii din vecini. Am știut că s-a întors doar când i-am auzit strigătul furios: „Unde-ai fugit, drace?!“ Odaia era plină de „scame“ negre, atât de multe, atât de dense încât ne vedeam ca prin ceață. Mama a deschis larg fereastra și cu un ștergar în fiecare mână am început, amândoi, să „gonim“ funigeii ca pe mușe. A urmat spălarea cuverturii patului, a feței de masă și a țoalelor întinse pe sârma din curte și frecate cu peria muiată în apă caldă cu săpun de rufe.

Mă întreb acum, după multe decenii, dacă nu cumva am reținut această episodică găzduire doar datorită numelui străzii. Navalnicul nu se poate uita ușor. Dar nu! Mă urmărește și azi figura Mamei, posomorâtă câteva zile în șir. Ea, atât de veselă de obicei, văzuse un semn de rău augur în acea întâmplare pe care o numise: ninsoarea neagră. Avea să ne-o amintească în august 1944, după „alegerile“ din '46, în decembrie '47...

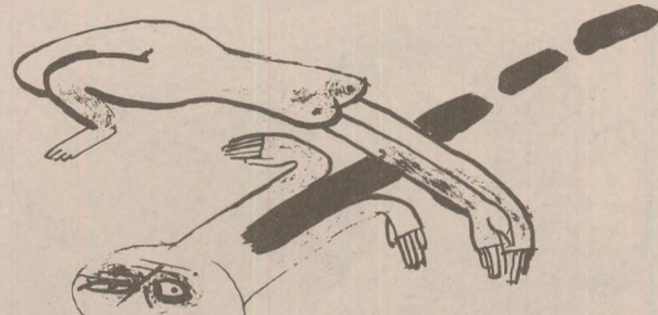
Tezaurul

Dinspre lac adia o răcoare binevenită.

- Îți dai seama - îmi spunea însoțitorul meu - că noi călcăm acum pe aur? Lingouri, bijuterii, diamante, hârtii de valoare, acte de proprietate, averi fabuloase.

Mergeam pe o stradă liniștită, prin cartierul băncilor din Lausanne. Poate că exagera, dar mi-a adus aminte de tezaur.

...Din marea rotundă a băncii se cobora pe o scară până în fața unei porți negre, masive, de oțel, cu două brațe sub un volat de culoarea aramei. Intrarea în tezaur semăna cu o mică ceremonie. Descuierea porții se făcea de către arhivar sau un funcționar, dar numai în prezența directorului sau a procuristului care păstrau cheile. Mă uimea întotdeauna faptul că ditamai poarta, groasă cât palma Tatălui meu, nu scârțâia deschizându-se, așa cum scârțâiau chiar și cele mai simple uși. Se mișca greu, lent dar lin, ca o mare navă care se desprinde de chei. Dar dincolo de poartă se afla o grilă din bare



l i t e r a t u r ă

Pioșenie

În minte-mi vine trupul tău la slujba de duminică.

Un trup creștin neîntâlnit în carnavaluri și-n orgii.

ajunge-vom pe-același drum al' noastre trupuri ce se duc?

Neînvoire

Cum este scris în cărți, iubito ce-ai murit, te-am așteptat s-apari, din prima noapte; dar înaltele puteri voie nu-ți vor fi dat.

Iluzii

La capăt de viață s-o găsi un înger să-mi arate drumul.

Mă va iubi mai mult sfântul mai păcătos o sfântă poate chiar.

Bătrân

Ce mai caut aici când ceilalți au murit? și-apoi, când cei rămași plecarea mi-o grăbesc?

Când morții de ei plânși ce nu mai sunt acum, poate m-or fi chemând cu Domnul, de-odat'

Barbu BERCEANU

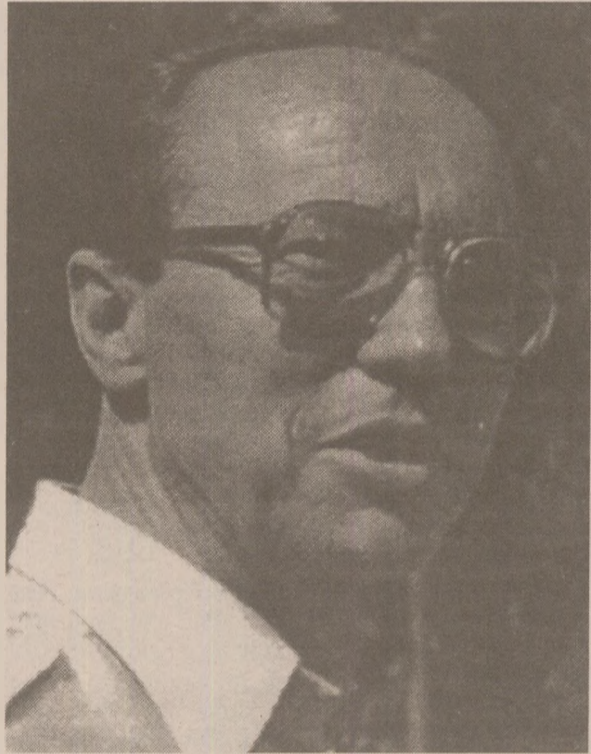
groase de oțel care trebuia la rândul ei descuiată. În sfârșit, intram într-o încăpere înaltă și ovală, văruiată în alb, fără mobile, tristă.

Am petrecut destule ore în tezaur. Când, în ultima primăvară a războiului, bombardamentele au devenit mai dese și mai intense, ne adăposteam în tezaur. Între pereții groși, în subteran, exploziile se auzeau înfundat iar salvele artileriei antiaeriene făcneau ca o pușcă-jucărie. Ca și cum totul s-ar fi petrecut undeva, la mare distanță. Primejdioasă amăgire! Ar fi fost deajuns o bombă care să blocheze scara ca să ne trezim prinși ca niște șoareci în cursă.

Dar nu la asta mă gândeam. Nu mă interesau nici micile sertare de metal, „safeurile“ încastrate în zidărie, semănând cu – ceea ce aveam să descopăr mai târziu – casetele funerare dintr-un columbarium. Cât dura alarma, eu priveam, admiram bicicleta. Sub tavan, prinsă pe două piroane bătute în perete, era bicicleta domnului director Zamfirescu. O cursieră cum n'ar exista în tot orașul. Cu pneuri subțiri ca degetele mele, cu cadrul suplu, ghidonul în coarne de berbec, șaua prelungă și înaltă.

...După câteva luni, comandamentul sovietic a dat ordin să părăsim imobilul în 48 de ore. Din funcționarii băncii au mai rămas câțiva. Directorul își luase cursiera și soția aduse din Anglia după terminarea studiilor și plecase. Mi-a rămas în memorie ca un prototip al bărbatului tânăr, înalt și sportiv, tuns scurt, modern, cu ținuta dreaptă, privirea albastră și directă, coborând din familii vechi, absolvent de școli și mai vechi. Probabil că l-am idealizat, dar sunt convins și azi că era din stirpea acelor tineri de care țara ar fi avut atât de multă nevoie după război. N-am mai auzit nimic de el.

(Din Carnetul unui Pierde-Țară)

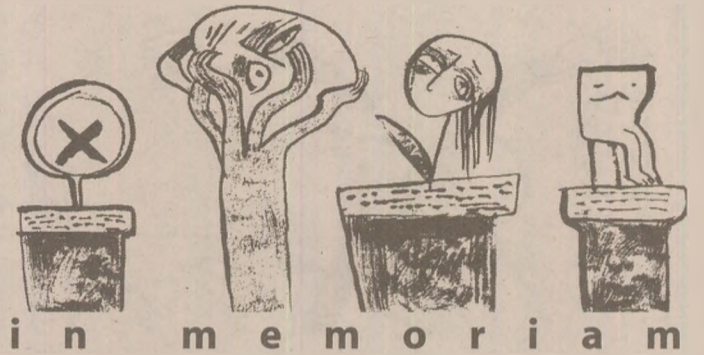


Paul H. Stahl

devotat, ca și tatăl său, Henri H., cercetării sociologice. Teza sa de licență marchează debutul în acest domeniu, *Monografia sociologică și metoda statistică*. După studii universitare la București, când a făcut parte din ultima promoție care l-a audiat pe Dimitrie Gusti, a fost cercetător și apoi director adjunct la Centrul de Cercetări Psiho-Medico-Pedagogice (1949-1953), cercetător la Institutul de Istoria Artei (1953-1963) și la Institutul de Studii Sud-Est Europene (1963-1969). Înăsprirea cenzurii, care i-a interzis apariția a nouă volume (trei au fost topite, două au fost distruse în faza de șpalturi, iar altele patru în manuscris), l-a silit să se stabilească în Franța (1969), unde este profesor la École des Hautes Études en Sciences Sociales, la Universitatea René Descartes-Sorbona (din 1970) și membru la Laboratoire d'Anthropologie Sociale, dependent de Colège de France. A mai ținut cursuri la Macerata și Roma.

Lasă în urma sa o operă bogată: *Arhitectura în Muzeul satului*, în colaborare (1956), *Ceramica de Hurez*, în colaborare (1956), *Arta populară românească: ceramica* (1956), *Arhitectura populară românească. Regiunea Hunedoara*, în colaborare (1956), *Arta populară românească, regiunea Pitești*, în colaborare (1957), *Arhitectura populară românească. Regiunea Ploiești*, în colaborare (1957), *Planurile caselor românești țărănești* (1958), *Scoarțe românești*, în colaborare (1966), *Arta populară din zonele Argeș și Muscel*, în colaborare (1967), *Folclorul și arta populară românească* (1968), *Civilizația vechilor sate românești* (1968), *Meșterii țărani români și creațiile*

AEXISTAT ceea ce am putea numi o dinastie Stahl, de la Joseph Stahl, pedagog care a alcătuit un dicționar german-român și manuale de limba franceză, la fiul său Henric Stahl (1877-1942), autor, între altele, al cărților *Bucureștii ce se duc* (1910), *De la manevre și alte schițe vesele* (1912), *Un român în lună* (1914) și *Grafologia și expertizele în scrieri. Anonimul-falsul* (1926), la fiii săi Henriette Yvonne Stahl (1900-1984), Henri H. Stahl (1901-1991), Șerban Voinea fiind frate cu aceștia doi doar după mamă, în fine la Paul H. Stahl (s-a născut la 4 mai 1925, la București), care s-a



lor de artă (1969), *Comunități de villaggio e comunități familiari nell'Europa del'800* (I-III, Milano, 1977-1979), *Household, Village and Village Confederation* (New York, 1986), *Histoire de la décapitation* (Paris, 1986), *Le radici di una valle alpina: antropologia storica e sociale della Val Tartano* (Sondrino, 1995), *Name and Social Structure: Examples Southeast Europe* (New York, 1998), *Triburi și sate din sud-estul Europei* (2000), *Familia și școala. Contribuții la sociologia educației* (2002), *Cum s-a stins Țara Vrancei. Neraju, sat din Vrancea* (2002), *Oameni și case de pe Valea Moldovei*, în colaborare (2004), *Meșteri țărani români*, în colaborare (2004).

A editat trei publicații periodice, *Études et Documents Balkaniques et Méditerranéens*, *Sociétés Européennes* și *Études Roumaines et Roumaines*, însumând toate vreo 50 de numere, la care a invitat să colaboreze români precum Ioana Andreescu, Valer Butură, Mihai Coman, Emilia Comișel, Ion Conea, Rusalina Ișfanoni, Sanda Larionescu, Mihail Mihalcu, Andrei Oișteanu, Paul Petrescu, Andrei Pippidi, Mihai Pop, Elena Secoșan, Răzvan Theodorescu, Gh. Șişteștean, Cătălina Velculescu și mulți străini. Ministerul Educației Naționale al Franței i-a acordat, la 17 iulie 1986, distincția Chevalier dans l'ordre des Palmes Académiques, cu mențiunea „pour services rendus à l'éducation nationale”, iar Academia Română l-a ales membru de onoare (31 mai 1993).

Prin opera sa, a adus o contribuție majoră la cunoașterea civilizației tradiționale românești, pe care, în Franța, a supus-o atenției mediilor științifice europene. A denunțat, tot acolo, gravele atentate la adresa acestei civilizații, între altele proiectele de desființare a muzeelor, cu deosebire a Muzeului Satului din București, al cărui spațiu era dorit de familia Ceaușescu.

Revenit în România, a fost, în ultimii săi ani de viață, director al Institutului de Studii Sud-Est Europene.

S-a stins din viață la 16 septembrie a.c. la București.

Iordan DATCU

Un roman sentimental și un jurnal de creație

(urmăre din pag. 17)

Împiedicat de un complex psihic de timiditate, n-a avut îndrăzneala să se ducă la Profesor, „să-i strângă mâinile tare de tot” și să-și manifeste afecțiunea pur și simplu instinctiv. Pentru el, G. Calinescu era „marele contemporan”, față de care simțea o adevărată filiație intelectuală, care totuși nu excludea ciocnirea contrariilor, diferențele de concepție și opinie, la urma urmei firești: „M-am simțit și mi se întâmplă de atâtea ori și acum să mă simt fiul Dv. spiritual, un fiu care vă îndrăgește cu toată gama de contrarietăți specifice, dealtminteri, raporturilor afective dintre un fiu și un tată, cu momente de copleșire încântată alternând cu altele de *rebarbativitate teribilă*” (s.m.). În final, adaugă doar câteva cuvinte generice despre el și experiențele indescriptibile prin care trecuse în închisoare: „Altfel, ca să vă mai spun despre mine, despre trăirile abisal devastatoare care mi-au fost date în ultimii ani? Ar trebui să fiu Dostoievski pentru asemenea analize, și nu sunt nimic.”

G. Calinescu era atunci bolnav, apărea din ce în ce mai rar la Institut și Dinu Pillat resimțea plin de tristețe lipsa fascinantei sale personalități. Curând, Profesorul avea să intre în spital și făcându-și scrupule în a-l vizita pe marele său Ocrotitor, îi scrie rânduri pline de o adâncă, impresionantă emoție: „Vă scriu numai ca să vă pot spune încă o dată că mi-e tare dor de Dv... Vă sărut mâna care a așternut pe hârtie atâtea lucruri grele de semnificații, aceeași mână care s-a întins ocrotitor atâția ani asupra mea.”

Întorcându-ne la dialogul epistolar al lui Dinu cu soția și acum, după atâția ani, și cu Monica, e de remarcat

faptul ce poate să pară curios, dar nu mai puțin important, că Nelli, în scrisoarea ei din 28 august 1943, a avut o surprinzătoare viziune premonitoare: „Cred acum că nemi va fi teamă de involburările vieții ce vor veni peste mine – oricare va fi sfârșitul. Nu vreau să ingenuchez *sub povara crucii ce o voi avea de purtat*” (s.m.). Și ce povară mai mare și mai grea putea fi decât condamnarea soțului ei la 25 de ani muncă silnică. Din fericire, nu i-a executat pe toți și s-a întors în sânul familiei după cinci ani și mai bine, după nenumărate anchete ale securiștilor, în care a fost supus unor torturi inimaginabile. Momentul întoarcerii, copleșitor, este înregistrat de Dinu Pillat în scrisoarea către Monica, din 31 iulie 1964. Rândurile de mare vibrație emoțională par așternute printre lacrimi de bucurie: „Când am urcat încet panta de jos a bătrânei noastre ulițe, pe care în anii copilăriei tale ne-am dat de atâtea ori cu sânișuța, ochii mi s-au împăienjenit, gura mi s-a uscat de-a binelea și sacul cu micul meu calabalăc a cântărit deodată mai greu în mână, atât de copleșit am fost de emoție revăzându-le pe toate aievea, cum le lăsasem cu cinci ani, patru luni și trei zile în urmă.” Nelli îl întâmpină „cu ochii măriți și umezi de lacrimi, abia izbutind să articuleze: «Puiuco bătrân»” și cu Monica năvălind în urma ei. Fetița, „cu cozile blondușii fluturându-i pe spate ca niște cozi de smee în bătaia vântului”, îmbrăcată într-o vaporosă rochiță albastră, crescuse în absența lui, încât abia o recunoaște. Apoi mult încercatul ingenuchează la icoana Maicii Domnului, mulțumindu-i „pentru toate, toate”. El rămâne profund impresionat de versurile Monicăi, în care intuieste o vocație autentică, având izvoare din familie: „Și am simțit atunci, înfiorat, că sunt în fața unui fenomen de

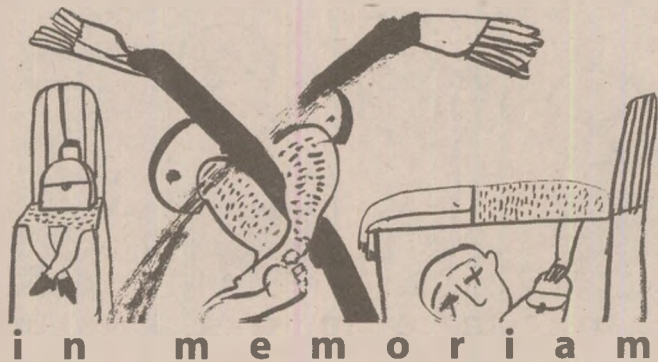
sensibilitate lirică ereditară, care vine de la bunicul tău, care a trăit în ultimă instanță numai pentru poezie...” Și acum, la primii ei pași „în marea aventură a poeziei” îi ura fierbinte: „Drum bun și toate pânzele sus!”

În timpul vacanțelor petrecute la mare sau la Văratice, Dinu și Nelli reiau corespondența, pe o altă tonalitate decât aceea a anilor de la Miorcani. În relația lor se lăsase o umbră înainte de închisoare și pe care el o regretă, citând mereu *Frații Karamazov*, și invocând iertarea: „Și ne iertăm amândoi faptul că au putut să existe uneori momente când s-a întâmplat să uităm miracolul întâlnirii și mai apoi pe cel al regăsirii noastre, că a fost posibil câteodată să fim străini sau singuri unul cu altul, când ne-am fost dați unul altuia într-o opțiune de absolut al vieții, care exclude de la sine orice extincție.” (28 iulie 1971).

Dinu reiterează neîncetat „gravitatea sentimentelor lui de iubire”, o asigură pe Nelli de dragostea în care el a crezut și crede încă din plin, în ciuda „scepticismului ei perpetuu”. Timpul tocește însă asperitățile. Soții Pillat se bucură de reușitele poetice ale Monicăi, se întâlnesc regulat cu prieteni mai vechi și mai noi. Se mutaseră din casa bătrânească de pe strada Ion Țăranu, demolată ca întreg cartierul Uranus, într-un mic apartament din Drumul Taberei, pe care-l numeau „căsuca”. Se instalează o atmosferă domestică și caldă de familie, create oare pentru Dinu Pillat, care se afirmă acum pe deplin ca eseist și critic literar. „Povara crucii”, care aparuse în viziunea lui Nelli cu decenii în urmă, se ușurase la întoarcerea lui Dinu din închisoare, dar apăsase și mai greu odată cu boala și moartea lui năpraznică în 1975.

Multe scrisori despre care am vorbit (în totul remarcabile sunt și ale lui Nelli, inclusiv acelea adresate Piei) revelă un autenticist roman existențial, care cu toate tristețile și dramele lui, cred că i-ar fi plăcut lui Dinu Pillat. Prin substanțialele însemnări ale jurnalului de creație profilul său literar se conturează o dată mai mult.

AI. SÂNDULESCU



i n m e m o r i a m

VINERI, 3 octombrie, s-a stins din viață, într-un spital din Mannheim, Aurel STROE – compozitorul, teoreticianul, profesorul, una dintre cele mai strălucite minți ale secolelor XX-XXI, de anvergură europeană. Indiferent de ținta preocupărilor sale, Aurel Stroe imprima fiecărui gest creator

amprenta unei gândiri libere, ingenioase, cu deschideri spre filosofie, artele plastice, fizică, lingvistică, matematică, Natură – fiind recunoscut ca un pasionat „montagnard”, în special al masivului Bucegi, la poalele căruia se refugia anual în timpul verilor toride, în casa construită la Bușteni în „formă de sonată” și unde ideile sale au mai răsunat pentru ultima oară, chiar în acest an, în intimitatea cursurilor pe care obișnuia să le țină acolo de mai multe decenii.

Structura sa temperamentală, intelectuală, psihică purta amprenta desăvârșitei concordanțe dintre inventivitate/non-conformism – pe de o parte – și respectarea cu strictețe maximă a canoanelor tradiționale – pe de altă parte –, însușite deopotrivă la clasele măștrilor Mihail Andricu și Theodor Rogalski, în perioada studiilor la Conservatorul bucureștean (1951-1956) și în cadrul cursurilor de vară de la Darmstadt, susținute în 1972 de către nume emblematice ale secolului al XX-lea – Mauricio Kagel, Györgyi Ligeti și Karlheinz Stockhausen. Faptul că de aproape două decenii era rezident în Germania, la Mannheim, ne-a privat – până la sfârșit – de prezența sa electrizantă, de efervescenta spiritului său iscoditor, stimulator, mereu în căutarea insolitului, atras în mod natural spre zona ludicului, tocmai pentru că îi permitea asocieri dintre mai fanteziste și mai aparent ireconciliabile între diversele domenii ale cunoașterii. Zăbovind asupra creației sale, oricine va fi surprins să constate că, în marea majoritate a cazurilor, coerența și consistența formei, ca și soliditatea structurii de rezistență a arhitecturii fiecărui opus se nasc de fapt din discontinuități și dezagregări „controlate”, din fisuri punctiforme, apărute în chiar interiorul acestor arhitecturi, generând variații ce frizează dezordinea haotică. În realitate, construcțiile muzicale ale lui Aurel Stroe au calitatea de a face haosul „mai sensibil percepției noastre”. Sunt fenomene complexe, a căror pluristratificare, aidoma palimpsestului, a fost recunoscută de către însuși autorul ca fiind metoda sa de compoziție, pe care o regăsim încă de la primele lucrări de muzică electronică – *Laudes I și II, Canto I și II* –, la *Trilogia Cetății închise*, alcătuită din tragediile lui Eschyl – *Agamemnon, Choephorele, Eumenidele* – și, de la opere de cameră, precum *Conciliul Mondial* (texte de Vladimir Soloviev) și *Copilul și diavolul* (text de Maria Tsvetaeva), la *Trilogia simfonic-concertantă*, alcătuită în anii din urmă din *Prairie Prières*, pentru saxofon și orchestră mare, *Ciaccona con alcune licenze*, pentru percuție și orchestră și *Mandala cu o polifonie de Antonio Lotti*, pentru orchestră și o formație corală restrânsă. Preocuparea sa constantă era îndreptată însă asupra sistemelor de acordaj, pe care le numea „ontologii alternative”. Apte să re-figureze evoluția întregii istorii a muzicii și chiar a gândirii muzicale în genere, aceste sisteme – șirul armonicilor naturale, pitagoreic, proporțional, temperat sau *slendro*-ul indian –, îi permiteau radiografierea esenței profunde a ființei, a lumii și a Universului. Se crea astfel un joc între factorul de stabilitate și fluctuație, pe care Aurel Stroe îl considera o condiție definitorie a muzicii.

În octombrie 2006, Fundația „Anonimul” îi acorda Marele Premiu pentru *Opera omnia* – prilej cu care am reușit să înregistrez un ultim dialog cu Domnia sa, dintre multiplele în care am avut șansa să-l am ca interlocutor, începând de prin 1980. Selectez aici câteva fragmente în semn de pios omagiu și neuitare...

Timpul poate fi cucerit

D.P. – Maestre Aurel Stroe, e adevărat că o operă extinsă pe aproape șase decenii, numărând peste 100 de opus-uri în toate genurile, e dificil de cuprins în câteva zeci de minute. Și totuși, punctarea câtorva linii directoare cred că ar putea clarifica, oricât de succint, sistemul dvs. de a concepe o muzică atât de originală și diversă, cu multiple ramificații și tocmai de aceea foarte greu de decodat și individualizat.

Știu că una dintre problemele care vă preocupă încă este fenomenul complexității lumii și muzicii. El v-a interesat dintotdeauna, ca și fenomenul Universului, ale cărui precepte le-ați transferat cu ingeniozitate în propria creație...

A.S. – ... uneori cu ingeniozitate... uneori...

D.P. – Mă refer la elasticitatea timpului și spațiului, la spațiile multidimensionale, la reversibilitatea temporală sau la legăturile fizicii moderne – cel mai adecvat creației muzicale fiind principiul al II-lea al termodinamicii, bazat pe dezagregări și re-construcții succesive, pe morfogeneza, aplicabilă întregului Univers.

Cînd și cum a prins viața o astfel de viziune componistică, inter-disciplinară, sau chiar trans-disciplinară?

A.S. – Este o viziune care-și are originea încă în anii studenției. Eram prieten cu studenți foarte buni de la facultatea de fizică și de matematică și întotdeauna prindeam câte ceva din discuțiile cu ei. Cu timpul am învățat, m-am înscris la niște cursuri de matematică, pe care le-am absolvit după trei ani, dar, din păcate, cele 16 Caiete de notițe pe care le făcusem au dispărut în timp ce eram plecat din țară.

D.P. – Acele prime descoperiri ale modelelor matematice v-au determinat să perseverați în cercetarea și studierea altor domenii conexe muzicii?

A.S. – Da, de exemplu m-au interesat probleme de logică, de algebră generală și algebră abstractă; m-a interesat și teoria numerelor la un moment dat, dar matematica are enorm de multe domenii și nu puteam să le parcurg pe toate pentru că nu eram în stare nici să le învăț. E ca și în muzică: nimeni nu poate spune că știe muzică, mai ales că și ea, ca și științele, e un domeniu unde se creează mereu altceva, care schimbă perspectivele...

D.P. – Care a fost prima lucrare în care ați experimentat aceste cunoștințe adiacente muzicii, sau doar aparent adiacente?

A.S. – Nu, nu sunt adiacente. Modelul matematic este un model foarte general. ?i atunci, evident că poate îmbrăca și anumite – să spunem – domenii muzicale unde să fie folositor. Cazul lui Xenakis, cu muzica stohastică (probabilistică) este un exemplu dintre cele mai strălucitoare după părerea mea. Eu mi-am pus o problemă care se pune mai rar: să produc un model de „fabricare” a unei muzici mai generale. ?i am făcut un program pentru calculator, prin anii 1964-1965, în care calculatorul crea, nu o compoziție, ci o clasă de compoziții, un *manunchi* să zicem de compoziții, extrem de diferențiate între ele. Cu aceste „clase de compoziții” am lucrat multă vreme. Făcusem un program care se numea *Musgener* (generator de muzică) și care avea două părți distincte – o parte era programul de atribuire a unor puncte care apăreau aleatoric pe o dreaptă a timpului și care trebuia să fie repartizate la diverse instrumente muzicale, grupuri de instrumente muzicale etc. Pentru prima oară l-am aplicat în piesa *Only through time...* (Numai prin Timp, Timpul poate fi cucerit), pe versurile poetului T.S. Eliot și apoi în *Laudes I, Laudes II*. Al doilea program era cel de atribuire a frecvențelor și am lucrat cu el în piesa *Laudes II* – poate una dintre cele mai uscate piese ale mele.

D.P. – Îmi vorbești cândva despre Cartea lui Iov, care ar conține în nuce foarte multe dintre direcțiile pe care le-ați abordat în partiturile dvs. ulterioare.

A.S. – ...da, este adevărat, dar din această Carte a lui Iov nu am scris decât jumătate, adică un act și ceva, din trei, câte ar fi trebuit să aiba.

D.P. – Tot aici spuneți că „regăsim trombonii, o anumită manieră de a scrie corul, modurile etc.”...

A.S. – ...sigur, și dezvoltarea modurilor complementare, și traseul care pornește de la moduri complementare către serie și ajunge în anumite momente la serie, iar apoi seria se sparge și ea în bucățele, care nu mai sunt legate după teoria dodecafonică etc. Era un joc în sus și în jos pe această scară a numărului mai mare sau mai mic de sunete utilizate – ceea ce i-a dat o anumită mobilitate. Construim momente pe 3 sunete, dar erau și momente pe 12 sunete.

D.P. – Care a fost motivul pentru care trombonul a ocupat un loc atât de important în creația dvs.?

A.S. – În primul rând mi-a plăcut instrumentul. Copil fiind mergeam la concertele de muzică clasică de la Ateneu și, când auzeam simfoniile în care apăreau trei tromboni – cum era *Simfonia a VII-a* de Schubert sau *Simfonia a V-a* de Beethoven –, dintr-o dată simțeam o imensă bucurie! Mai târziu, ascultând muzici de compozitori romantici și tardiv-romantici – de la Schumann la Richard Strauss să spunem – trombonul mă frapa și mă ținea într-o tensiune interioară pe care o simt și azi când aud sunetul lui! Dar, acestea sunt subiectivisme de compozitor! Ele sunt interesante pentru rezultatele pe care le pot da.

D.P. – Tocmai. Ați început cu Grădina structurilor pentru trombon solo și apoi ați transformat instrumentul în „personaj” principal – dacă ne gândim la operele Trilogiei Cetății închise, cunoscută sub denumirea de Orestia până în 1990.

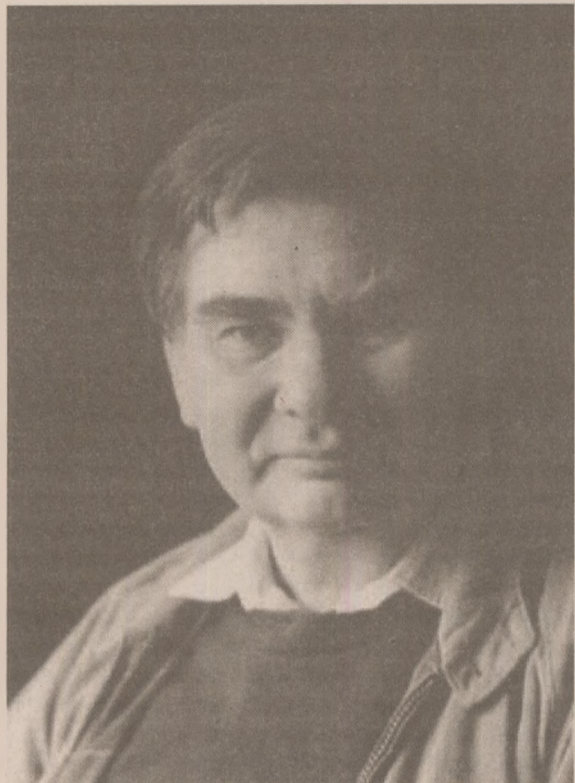
A.S. – Da, în primele două – *Agamemnon* și *Choephorele*. A treia, *Eumenidele*, este pentru saxofon și voci, tot un instrument penetrant.

D.P. – Poate că trombonul din Choephorele de pildă v-a servit și pentru a ilustra mai exact acea teorie a catastrofelor formulată de René Thom, acele rupturi de nivel ce definesc principiul al II-lea al termodinamicii...

A.S. – ...sigur ca da. În Choephorele problema se pune cel mai acut, dar ea acționează și în celelalte piese. Trombonul este un instrument care poate să-și lungească ori să-și scurteze tubul – pe de o parte. Pe de altă parte, prin suflu, poți favoriza niște armonice superioare sau altele și, cântând la trombon, poți să creezi niște sunete care nu mai sunt temperate: e vorba despre o non-temperanță înmulțită la puterea nu știu cât!

D.P. – Ați integrat sunetele și posibilitățile trombonului sau le-ați asociat cu sistemele de acordaj: sistemul proporțional – care impune limitarea superioară a armonicelor – și cel pitagoreic, bazat pe cvintă...

A.S. – ...da, sigur că toate implică o anumită limitare, iar limitarea înspre acut e cea mai frecventă, dar mai sunt și alte tipuri de limitare, de exemplu limitarea apropierea intervalelor unu de altu: dacă le faci foarte apropiate, urechea le aude fals, dar le aude ca pe un *unison*. Bineînțeles că sistemul trombonului duce la un fel de sistem al armonicelor superioare, care poate fi însă destul de bine controlat și care dă enorm de multe sunete diferite între ele – creează o lume; iar lumea



Aurel Stroe
(5.V.1932 – 3.XI.2008)

aceasta este *incomensurabilă* de exemplu cu lumea intervalelor pitagoreice, care sunt cvinte surapuse etc. De aceea, eu consider aceste sisteme sonore ca pe niște sisteme *calitativ* deosebite între ele; deci ele intră în *incomensurabilitate*. Sistemele sunt, în mare, *incomensurabile*, așa cum sunt și ideile: pitagorismul este incomensurabil cu un anumit platonism și platonismul este incomensurabil cu mentalitatea științifică din timpul Renașterii. Și saxofonul dă armonice superioare, destul de bizare, dar la saxofon sunt mai puține decât la trombon. *Aș spune că intri într-o altă lume când treci de la un instrument la altul.* Când eram copil mă duceam deseori la țară, la bălci – întotdeauna de Sfântul Ilie – și acolo ascultam cum un clarinetist cânta pe *alte* note în realitate decât unul care cânta la un acordeon, sau unul care cânta pe un țambal, sau un violonist și credeam pe atunci că ei cânta fals. Le auzeam pe toate simultan și în capul meu s-a creat astfel ideea de „bălciuri de muzică”. Sistemul de acordaj întrușchipează o *mentalitate muzicală*; aș spune chiar, o *estetică muzicală*. În acest domeniu am experimentat între 1962-1963, până destul de recent.

D.P. – De aici provine intervenția saxofonistului care chiar fluieră niște melodii foarte pure, cu iz oriental sau,

poate, fără o identitate anume? Ori cea din Carnavalul Arlechinului (dincolo de filiația cu pânza omonimă a lui Joan Miró) din Prairie, Prières, ca o intruziune ce dezarticulează atmosfera de reculegere care o precedase?

A.S. – Da, este piesa cea mai bogată din acest punct de vedere. Sigur că și acolo apar anumite sisteme de acordaj care, uneori, tind să scoată muzica de pe făgașul obișnuit al muzicii clasice sau mai puțin clasice, temperate sau netemperate și produc un fel de stări haotice, pentru care „bălciul” este foarte caracteristic. Și, întrucât o asemenea stare trebuia definită, studiată, am făcut acest lucru în partiturile mele.

D.P. – Revenind la ideea complexității aș vrea să ne referim puțin la cea de-a treia componentă a Trilogiei simfonico-concertante și anume, Mandala cu o polifonie de Antonio Lotti, unde intervine un fenomen surprinzător. După apariția Crucifixus-ului, exact la mijlocul lucrării, partitura e re-scrisă, la propriu, dar în sens invers...

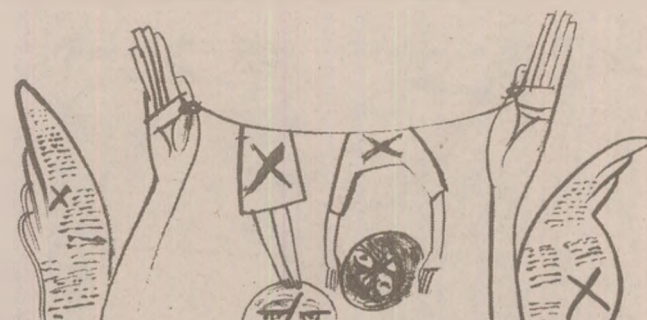
A.S. – ...ca un efect al unei scurgeri reversibile a timpului. Ea este într-adevăr o *mandala*. Poți s-o citești, fie pe un diametru, fie pe un altul și vei obține rezultate diferite. Dar, poți s-o citești pe toate diametrele imaginabile și ea dă același lucru...

D.P. – ... cercul...

A.S. – Da, până la urmă îți dă un rezultat asemănător, care este *cercul*. După părerea mea, nu trebuie speculat însă prea mult în domeniul muzical, pentru că nu apar rezultate noi: totul sună la fel ca o *mandala* scrisă cu o altă tehnică.

D.P. – Când ați re-scris prima parte, de la coadă la cap, ce anume ați avut în vedere?

A.S. – Se vorbește foarte mult în ultima vreme despre întoarcerea timpului etc. Eu am fost întotdeauna un partizan al *ireversibilității* timpului, pentru că atunci când lucrezi stochastic, stochasticul te duce la ireversibilitate, nu la reversibilitate. Un vechi prieten de-al meu, fizicianul Sorin Ciuli, m-a întrebat odată dacă-mi pot imagina cum ar arăta o bucată *retrogradabilă*, citită de la coadă la cap. Pe moment mi s-a părut că știu ce înseamnă, dar, pe urmă, mi-am dat seama că fenomenul antrenează complicații foarte mari și nu schimbă mentalitatea oarecum deterministă a unei estetici clasice într-o mentalitate stohastică. Rezultatul ultim, cel mai copt, al acestor preocupări începute la vârsta de 20-21 de ani, poate că este această *Mandala*, la care am lucrat enorm de mult, cu eforturi imense, după care am și făcut un fel de infarct – aproape imediat după ce am terminat-o –, căci este foarte greu să auzi ceva și în stare directă și în stare inversă. Sunt instrumente care emit sunete ce pot fi ranversate și altele, care produc sunete ce nu pot fi ranversate – de exemplu un pian: ataci sunetul și,



i n m e m o r i a m

apoi, sunetul are o *dezinență* și *dezinența* aceasta este diferită de la un sunet la altul; dar să construiești un sunet care pornește cu *dezinența* și se termină cu atacul este ceva foarte greu și poate fi făcut numai pe cale artificială: *inventuezi* tu un sunet, pe care-l poți distribui și altui instrument decât pianul. Deci, ceea ce se numește *anelopa* sunetului este modificată. Așa că, aș spune că aproape jumătate din sunetele *Mandalei* sunt sunete „fabricate”.

D.P. – Una dintre partiturile care, iarăși, poate fi considerată ca o sinteză, un palimpsest componistic – bazat pe tehnica pluristratificării limbajelor – este Oratoriul Das Welt Konzil (Conciliul Mondial).

A.S. – E normal să fie așa, pentru că la un conciliu se întâlnesc diverse grupuri religioase, filosofice etc., din toată lumea și atunci, evident că se produc rupturi, crize, intrăm în *incomensurabilitate*.

D.P. – E o lucrare foarte puțin cunoscută la noi...

A.S. Da, pentru că am compus-o după ce m-am hotărât să plec din țară – în 1985-1986 – când situația era foarte critică, mai ales pentru oamenii care trăiau la un nivel mai elevat și aveau o gândire liberă. Să trăiești într-o dictatură de tipul aceleia de care am avut noi parte este o nenorocire pentru orice compozitor, pentru orice om de cultură, căci fără libertatea de a gândi nu se poate crea.

D.P. – Discursul lui Appolonius, falsul profet din lucrarea Das Welt Konzil – scrisă între 1987-1988, la Mannheim, unde are loc și prima ei audiere – oferă un eșantion consistent și sugestiv în legătură cu diversitatea sistemelor de acordaj pe care le utilizați în majoritatea opus-urilor dvs. În acest fragment alternează sistemul temperat cu cel indian (slendro) – deși, faptul că ambele structuri ritmice sunt alcătuite din triolette și cvintolette de pătrimi, face aproape imperceptibilă, pentru o ureche neavizată, trecerea de la un sistem la celălalt. Spre finalul secvenței, textul în limba germană rostit de către Appolonius împreună Antichristul se suprapune peste textul în limba latină al corului – în buna tradiție, similară tehnicii de palimpsest, cultivată de Ars Nova în secolul al XIV-lea. Ideea de ruptură apare aici, după propria dvs. afirmație, ca „o nouă Geneză, născută din falia creată cu un secol înainte în structura morală a omenirii” – adică în sec. XX, întrucât acțiunea lui Soloviev, autorul textului, se petrece în secolul XXI.

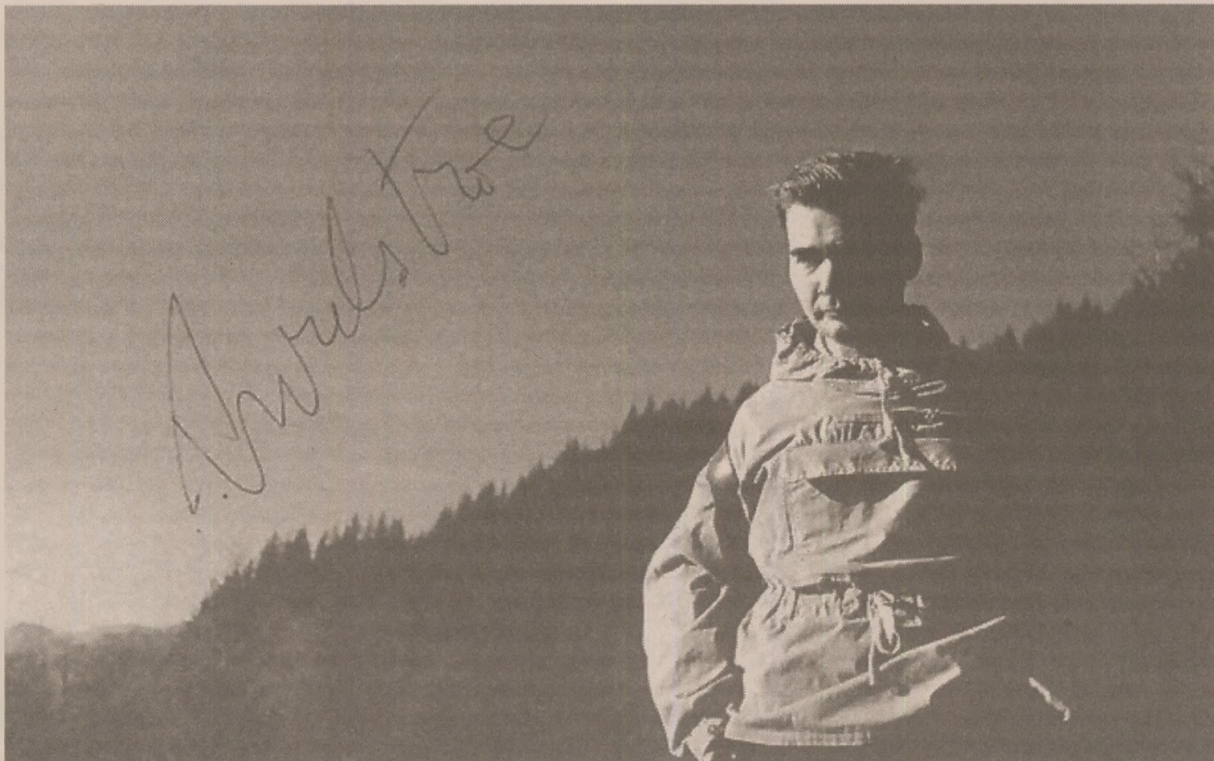
A.S. – Da, XX și XXI și se întâmplă în trei timpuri: timpul trecut, timpul în care se petrece catastrofa – când Marea Roșie se desparte – și partea a treia, un timp destul de îndelungat – cam 100 de ani aproximativ, ce poate fi interpretat. Soloviev lasă liberă interpretarea, atunci când trei reporteri descriu cum arată lumea în acel moment și își re-amintesc de ceea ce s-a întâmplat cu 100 de ani înainte sau, în fine, când a avut loc catastrofa propriu-zisă.

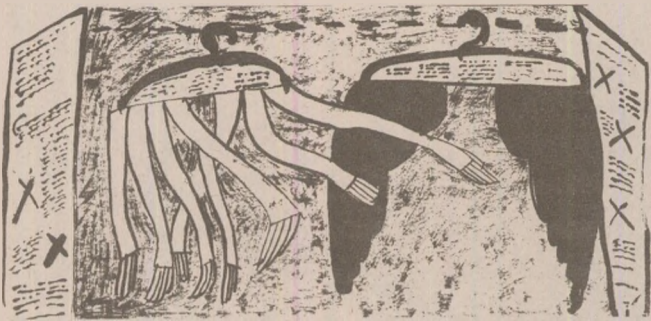
D.P. – Considerați că prin actul dvs. componistic, prin totalitatea principiilor – clasice sau inventate de dvs. – ați reușit să înțelegeți mai bine „mecanismele” muzicii, ale lumii și Universului? Credeți că se poate ajunge la o definiție a actului de creație în esența lui?

A.S. – Da, așa, *grosso modo*, poți să faci ceva, dar când te aventurezi în asemenea lucruri atât de înalte și atât de dificile, rămâi undeva în domeniul diletantismului și eu mă feresc de acest lucru. Sigur că asta nu-mi taie elanul de a căuta, de a face ipoteze, de a merge mai departe, cu toate că, ipotezele acestea, le fac întotdeauna cu un zâmbet în colțul gurii, căci, dacă mergi prea departe, te arzi!

D.P. – Vă gândiți totuși să mergeți încă și mai departe decât ați făcut-o până acum?

A.S. – La vârsta mea nu-mi mai propun lucruri prea curajoase. Dar, să rotunjesc, să mai cercetez făcând sondaje în adâncime, în anumite puncte, acest lucru aș vrea să-l mai pot face și, atâta timp cât voi trăi, îl voi mai face.





a r t e



Angelo Mitchievici

CRONICA FILMULUI

FSTE ȘTIUT faptul că filmul documentar constituie un gen mai puțin ofertant, cu un public mult mai restrâns pentru a nu vorbi de cel specializat, în condițiile în care genul a fost aproape complet compromis în perioada comunistă când el era aproape în întregime subordonat propagandei. Nu întâmplător, revificarea lui s-a făcut postdecembrist pomind de la zone conflictuale, complet obnubilate, fie distorsionate grotesc de discursul propagandistic cu celebrele hei-rup-isme șantieristo-agricole și megaproducții de un optimism fonf, ritmat de invizibila fanfară absurdă, dar și de avaturile lor postdecembriste. Spre exemplu, filmul lui Florin Iepan, *Născuți la comandă. Decreștii* (2005), descindea în proiectul de inginerie socială ceaușistă vizînd o creștere planificată a natalității prin interzicerea avorturilor, fapt urmărit în consecințele lui dramatice și de filmul lui Cristian Mungiu, *4,3,2* (2007). Alexandru Solomon în *Război pe calea undelor* (2007) realizează un scurt istoric al *Europei Libere*, postul care a întreținut o mică oază de libertate într-un regim dictatorial sufocant, regizorul venind cu o vedere din interior cu o certă valoare testimonială, cu o *petite histoire* semnificativă. Filmul lui Thomas Ciulei, *Podul de flori*, vizează un alt *lieux de memoire*, de care ne leagă mai mult decît un pod, Basarabia. Nu un film documentar în sensul recuperării unei istorii zbciumate realizează Ciulei, iar spectatorul ar putea fi surprins că regizorul a ales un decupaj aparent benign din viața unei familii la țară în locul unor evenimente de palpit mediatic care-i stăteau la îndemînă. Înainte de 1989 foarte puține lucruri aminteau de Basarabia, doar în mediul festivist-cenaclier al Cenaclului Flacăra condus de superactivistul cultural Adrian Păunescu putea fi auzit un cîntec despre Basarabia, și aceasta era cam tot, doza de naționalism impotent admisă de regimul care acceptase compromisuri politice revoltătoare pentru a se instala discreționar și abuziv. Miorlăitul patriotard al bardului era fals, dar bine stipendiat, oferind un capital mediatic impresionant de care a devenit conștient și mefient și Secretarul general, însă devenit emoționa. Nu exista niciun pod de flori, ci ca în orice țară comunistă care se respecta, o graniță bine păzită cu sîrmă ghimpată pentru cetățenii ei care de prea mult bine sau din naivitate ar fi putut să încerce s-o șteargă în

Podul de flori (2008). Regia: Thomas Ciulei.
Gen: Documentar. Premiera în România: 19.09.2008.
Durata: 87 de minute. Produs de: Ciulei Films.

Podul de flori al lui Thomas Ciulei

Occidentul decadent. Că a existat o șansă a unirii Basarabiei cu România este foarte posibil, vidul de putere în urma puciului din Rusia a oferit-o, sigur este că președintele rusofil de atunci, rusofil și acum, Ion Iliescu, a făcut tot posibilul să o rateze. Ulterior relațiile României cu Basarabia devenită „Moldova de peste Prut” au început să semene cu un tip de dans popular, un pas înainte și doi înapoi, pentru ca intrarea României în U.E. să separe din nou cele două țări pe care le unește o istorie și o limbă comună, limba română și nu fictiva limbă moldovenească. În foarte scurtul traseu parcurs pînă acum, Thomas Ciulei ar fi avut numeroase subiecte pentru un film despre Basarabia, regizorul a preferat însă să spună povestea altfel, dînd chiar impresia că ne spune o altă poveste. Ea este aceea a unei familii țărănești despărțite prin forța împrejurărilor, mama este plecată la muncă în Italia pentru a strînge bani. Toate prerogativele legate de creșterea celor trei copii, un băiat, mezinul și două fete, îi revin tatălui, Costică Arhir, personajul pivot în jurul căruia se derulează povestea. Două lumi se întîlnesc în filmul lui Ciulei, o lume a copilăriei cu propriile ei ficțiuni, cu dorințe care nu se pot împlini, și o lume a adulților peste care a trecut tăvălugul istoriei; un prezent scandat de ritmul anotimpurilor și al activităților casnice de o monotonie armonizată precum lucrul permanent din viața monahală menit să ferească mintea de primejdii și un trecut aproape șters, ca o vagă amintire. Singurul cadru care trimite deschis la trecutul sovietic al Basarabiei, îl constituie survolarea statuii lui Lenin din mijlocul satului, statuie impresionantă, dimensionată grotesc, avînd în vedere reperatele cadastrale modeste ale așezării. Molohul de piatră apare asemenea unui incomprehensibil și deriziv vestigiu al unui cult absurd, rezistînd nu prin tăria materialului, ci prin indiferența locuitorilor. Devine semnificativ faptul că acest țăran preocupat de grijile lui nu face niciodată apel la istorie, nici măcar la istoria recentă, și mi-e greu să cred că Ciulei nu ar fi putut provoca un alt curs al poveștii, dacă ar fi dorit. Ceea ce alege să filmeze se află departe de marea istorie, ne introduce în centrul oricărei existente: familia reunită în jurul mesei. În dialogul său cu ziaristul american Robert D. Kaplan, consemnat în cartea acestuia *Balkan Ghosts*, pe filiera lui Elias Canetti din *Masele și puterea*, Adrian Poruciu, pe atunci asistent universitar la Universitatea A.I. Cuza din Iași, propune acel icon de reflex mentalitar menit să caracterizeze poporul român: „Căminul, familia așezată în jurul mesei umile, cu mîncare pe ea, acesta este simbolul mulțimii pentru români. Astfel, trebuie să protejezi sanctitatea căminului tău și să ai grijă să nu fie distrus.” Dacă există

iulei reușește să încadreze excelent momentul, să păstreze un continuum care face ca fiecare act să-și găsească o rezonanță într-unul ulterior.

un ce dramatic al acestei familii trăind modest, atunci aceasta este dat de absența mamei, locul ei nu poate fi integral suplinit, iar acest bărbat de un devotament exemplar este conștient de acest lucru. Thomas Ciulei înregistrează toate acele mișcări pe care le marchează ceasornicul familiei obișnuite, se pregătește masa, animalele sunt hrănite, cîmpul este arat și semănat, se face curățenie, sărbătorile sunt onorate cum se cuvine, familia se reunește în jurul mesei. În acest calendar emoția intervine spontan, firesc, în trei secvențe diferite reluînd aceeași scenă, scrierea unei scrisori adresate mamei, scrisoare care conține toate acele banalități clișeizate pe care un copil le poate scrie. Ciulei reușește să încadreze excelent momentul, să păstreze un continuum care face ca fiecare act să-și găsească o rezonanță într-unul ulterior. Mi-a amintit fără să vreau de autobiografia romanțată, ușor idealizată a lui Creangă, poate reperul cel mai la îndemînă pentru o copilărie exemplară și cinematică în același timp. Din filmul lui Ciulei derulînd o copilărie pe trei voci distincte, Maria, Alexandra și Alexie Arhir, lipsesc toate acele episoade ștregărești. Cîinii, Tarzan, Ursu și Turbatu, exemplifică nota mioritică prin *motto*-ul sugestiv („Stăpîne, stăpîne, / Îți cheamă ș-un cîne”), același pe care-l alege și Mihail Sadoveanu în romanul său din 1930, *Baltagul*. Înclin să cred că prin *motto*, filmul lui Ciulei este mai legat de drama de familie din romanul sadovenian, unde unul dintre soți dispăre, iar celălalt trebuie să-i răscumpere absența, decît de balada propriu-zisă. Fără să fie bruscați, copiii suplinesc în gospodărie absența mamei, iar tatăl recunoaște cu tristețe că timpul copilăriei este deturnat de la cursul lui, dar nu are de ales. Bărbatul se teme cel mai tare de posibila îmbolnăvire a unuia dintre copii, iar Ciulei deschide filmul cu o scenă de convalescență, tatăl tincturînd cu albastru de metil bubele de la vărsat de vînt ale mezinului. *Amintirile* lui Creangă lasă uneori o falsă impresie de idilism, convertindu-se tot mai mult la realitate pînă la o filipică necruțătoare a sistemului imbecilizant de învățămînt, cu alte cuvinte, se maturizează odată cu personajul. În filmul lui Ciulei care surprinde doar un decupaj, maturizarea este deja prezentă în tonul grav al atmosferei, copilăriei îi este lăsat un spațiu mai restrîns, nu mai puțin emoționant, cu siguranța mai dramatic, dar nu în sensul posibilităților de scenarizare pe care le conține cartea lui Creangă. Ciulei reușește să facă un film minunat despre țara de care ne desparte acel imponderabil pod de flori, pomind de la o patrie mai mică, familia, în orizontul căreia se află întreaga umanitate pe care am lăsat-o dîncolo, la doi pași de noi. ■



ingura carte despre Țuculescu apărută în ultimii ani, adică într-un trecut încă determinabil, dar epuizată și ea din librării, este eseul-confesiune al Eugeniei Iftodi.



Pavel Șușară

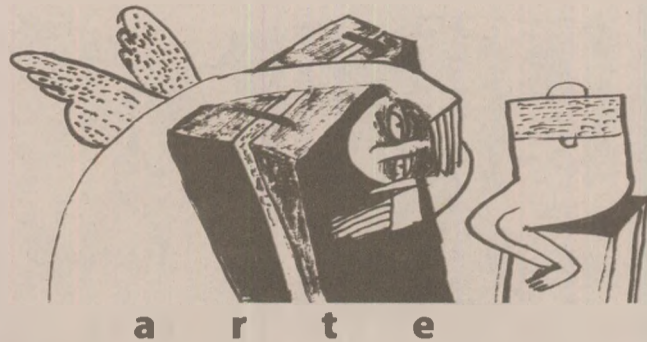
CRONICA PLASTICĂ

Țuculescu

PÎNĂ ÎN 1999, când Muzeul Național de Artă a organizat o amplă expoziție retrospectivă Țuculescu, singura mare expoziție dedicată pictorului a fost cea realizată de Radu Bogdan în 1965, adică exact cu treizeci și patru de ani în urmă. În toată această perioadă, lucrările lui Țuculescu puteau fi văzute, parțial, prin diferite muzee din țară, iar o altă parte, comparabilă cantitativ sau poate chiar mai mare, aflată în posesia unor colecționari particulari era, practic, inaccesibilă. La fondul Țuculescu aveau acces, așadar, doar acei specialiști care se interesau direct de opera marelui pictor, dar nici ei în mod absolut. Studenții de la arte și artiștii înșiși, ca să nu mai vorbim de publicul obișnuit, puteau să vadă câte ceva doar cu prilejul vreunei plimbări pe la Constanța, Craiova, Galați, Timișoara, Cluj și prin alte orașe ale căror muzee de artă au în patrimoniul și câteva lucrări semnate de Ion Țuculescu. Asemenea mulți artiști români mai vechi sau mai noi, imaginea pictorului circula, pînă nu demult, cvasifolcloric, prin legende orale, prin câte un oftat mediatic și, în cazurile mai fericite, prin acel gen de reproducere proastă care mai mult falsifică decît informează. Singura carte despre Țuculescu apărută în ultimii ani, adică într-un trecut încă determinabil, dar epuizată și ea din librării, este eseul-confesiune al Eugeniei Iftodi. În ciuda acestor disfuncții grave de circulație, de cunoaștere și de valorificare, în ultimele trei decenii, ale uneia dintre cele mai spectaculoase opere artistice din prima jumătate a sec. XX, marea expoziție din 1999 a deschis o nouă perspectivă de lectură și de interpretare a picturii lui Ion Țuculescu. Pînă și componentele aparent exterioare, cum ar fi, de pildă, marcarea cronologiei în discursul expozițional, pot oferi material de interpretare surprinzător și dens în același timp.

Una dintre slăbiciunile imediate ale expoziției Țuculescu de acum nouă ani a fost, de pildă, faptul că informațiile tehnice de pe etichetele care însoțeau lucrările nu includeau date explicite și nici măcar periodizări aproximative. Pentru privitorul obișnuit, dar și pentru specialist, mult mai important decît tehnica, de altfel ușor de recunoscut, și decît coordonatele fizice ale tabloului este anul realizării, fie el și stabilit prin deducții diverse. Reperul cronologic, în cazul unei expoziții de o asemenea anvergură, este un prim indicator de lectură și unul dintre factorii cei mai importanți în încercarea de a determina dinamica unei opere. Fie că această cronologie directă susține cronologia formelor, fie că o perturbă sau chiar o contrazice, ea spune foarte multe despre continuitatea unor motive, despre recurența unor teme și chiar înlesnește înțelegerea nenumăratelor obsesii în jurul cărora se construiește orice conștiință artistică. De multe ori, în perioade mai târzii, cînd ar fi de așteptat ca un artist să se manifeste mult mai liber în relație cu o temă deja tratată, se întîmplă ca el să ajungă la soluții care, în ordine formală, sînt anterioare celor deja rezolvate într-o etapă mai timpurie. Această contradicție dintre cronologia exterioară, cea temporală, și cronologia interioară, cea a dinamicii formelor, este greu de înțeles și, cu atît mai mult, dificil de explicat, dacă elementele de datare lipsesc cu desăvîrșire. Și în expoziția Țuculescu ele lipseau chiar cu desăvîrșire. Însă de această lipsă nu se făceau vinovați, în exclusivitate, realizatorii. Pictorul însuși refuză datarea, sfidează cronologia și, în finalmente, își scoate în mod tacit opera de sub presiunea timpului. Ridicînd **absența datării** de la înțelesul ei tehnic, imediat, la unul mai general sau, pur și simplu, abstract, dar cu o conotație morală și axiologică mai profundă, se poate spune despre întreaga pictură a lui Țuculescu, fără nici o precauție, că este o pictură nedată. Cu alte cuvinte, că arta sa nu numai

că nu trădează nici un semn de oboseală, dar este și una care nu poartă cu strictete amprenta vreunui timp. Ceea ce pentru expoziție poate fi un viciu, pentru pictură, pentru expresia și pentru spiritul ei este un imens privilegiu; semnul unei incontestabile calități. Însă cu toată această fugă din timp, cu această criptocronie, dacă formula nu este prea barbară, pictura lui Țuculescu străbate niște etape, traversează momente iconografice și stilistice diferite, pune probleme de limbaj diverse, abordează expresia, în ansamblul ei, din perspective multiple și, nu în ultimul rînd, este susținută de filosofii care, măcar în nuanță, se deosebesc în mod evident. Este semnificativ, de pildă, că și în cazul lucrărilor date, vreo cincizeci din cele peste trei sute cincizeci, cîte cuprindea expoziția, sînt asemenea distanțe între data calendaristică și timpul interior încît cea dintîi pare mai mult o capcană decît un indiciu rațional. Lucrările timpurii ale lui Țuculescu, prin care el mai curînd se apropie de pictură decît se comportă ca un pictor, deși aparțin cu aproximație deceniului trei, din punct de vedere al înțelegerii formei și al esteticii implicite sînt mai degrabă încadrabile sfîrșitului de sec. XIX, în imediata vecinătate a lui Grigorescu și a lui Andreescu. El este aici mai curînd un arhitect al imaginii, un constructor de forme, și în foarte mică măsură, sau chiar deloc, un temperament exploziv și un regizor dezlănțuit al materiei cromatice, așa cum avea el să devină mai tîrziu. Chiar și după ce descoperă, într-o etapă ulterioară, voluptățile culorii și energiile expresive pe care substanța le depozitează în ea însăși, păstrează încă un echilibru, uneori de o mare fragilitate, între tentația descriptivă și somațiile irepresibile ale tonului cromatic. Peisagistica lui din această perioadă, interioarele și naturile statice, cu toate că sînt protejate în absolut ca niște reperi cu o anumită identitate, în economia strictă a imaginii ele par mai curînd o virtualitate pe care materia cromatică o poartă în sine, decît o structură preexistentă pe care culoarea o identifică și o comentează. Din această pricină, nimic nu este aici exterior, nimic nu există în sine, ci totul se coagulează după niște legi pe care pictorul le impune fără cruțare, totul supunîndu-se unui regim optic și moral în vecinătatea căruia calificativul **imperativ** este mult prea blînd. Prin violența tușei și prin distribuția tonurilor, a blînd consecință este un fel de prăbușire a imaginii în sine, toate componentele previzibile ale spațiului sînt reformulate: pămîntul și cerul au aceeași densitate, aceeași dinamică a gestului le unifică fizic și simbolic, iar lumina care sparge violent crepusculul colorat al atmosferei este o lumină a substanței, a materiei intrate în combustie, și nicidecum una furnizată de către o sursă exterioară. Există în această perioadă, poate chiar într-o mai mare măsură decît în cea totemică și în cea decorativ-abstractă, o obsesie a interjecției și un tip de paroxism al trăirii gestualist-cromatice care se înalță pînă la experiența extazului. Într-un fel cu totul particular, se dezlănțuie aici o formă de erotică panteistă, un exercițiu intempestiv al posesiunii elementare care poate fi și o componentă a expresionismului, în general, dar și mai mult decît aîl. Pictorul trăiește în acest exercițiu nu numai voluptatea exprimării, voluptatea directă a limbajului, ci și, într-o măsură chiar mai profundă, pe aceea a materiei elementare. Și chiar dacă pare paradoxal, în următoarele etape, cînd expresionismul lui se ritualizează și motivele coboară către reprezentări totemice, energia exprimării se disciplinează și paroxismul se îmblînzește. Îndepărtarea de sursa „realistă” nu radicalizează gestul și nu exacerbează vitalitatea, ci, dimpotrivă, le supune unei extrem de subtile cerebralități, iar acest proces este tot mai evident pe măsură ce imaginea se abstractizează și suprafața începe să prevaleze în raport cu planurile de adîncime. Acum



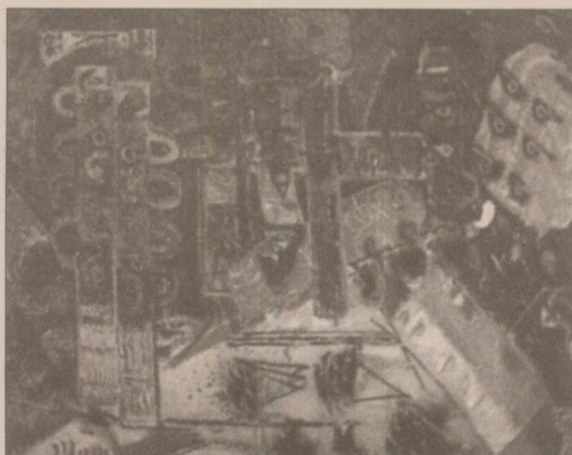
a r t e



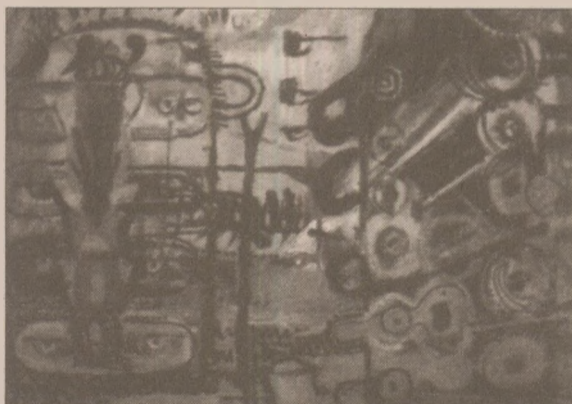
Ulița



Soare



Dramă folclorică



Compoziție cromatică

pictorul creează, prin imagine, adevărate propoziții logice și construiește, cu gravitate și, în același timp, cu un anumit spirit ludic, jocuri ambigue, sprijinite pe forme tipice de omonimie plastică. Motivul ochiului, de pildă, este exploatat în regim decorativ prin motivul penei de pînă, în regim magic-decorativ prin schematizarea și multiplicarea reperului anatomic și în regim spiritual prin aluzia la triumful mistic.

Toate acestea, însă, se fundamentează pe o gîndire plastică al cărei tonus este de-a dreptul uluitor și pe o prospețime a expresiei care sustrage această pictură oricărei determinări temporale mărunte. Iar pe Ion Țuculescu îl așază, fără nici un dubiu, în rîndul marilor pictori ai acestui secol. Și ar fi bine să se observe că nu am spus **pictori români**. ■



Ne aflăm așadar în fața a două false jurnale imaginare acoperind ultimul an al vieții celor doi scriitori.

Scriitorii fără pereche...

Are fiecare literatură mai mare sau mai mică figura ei contradictorie, purtătoare de nimb luminos ori sumbru, fără seamăn între contemporani. Posteritatea continuă să îi sporească faima și să dea proporții operei, formând marea surpriză când se cern atent cărțile după ce a trecut cel puțin jumătatea de secol de la apariție. În literatura engleză o asemenea personalitate ieșită din comun a fost Oscar Wilde, în literatura noastră – Mateiu Caragiale. Cei doi reînvie cu fiecare nouă paradigmă culturală sau ideologică, ajung să îi eclipseze, cu un singur roman și o selectă proză scurtă, pe creatori cu suflu epic uriaș.

A trecut un secol de la dispariția lui Oscar Wilde, iar astăzi cititorii români au cel puțin patru traduceri în limba română ale unicului său roman, *Portretul lui Dorian Gray*, una semnată de Dumitru Mazilu, apărută în BPT în 1967, altele recente, semnate de Magda Teodorescu (Polirom, 2001), Răzvan Taliu (Corint,), Radu Tătărucă (Cartier, 2006). În fond, este un indiciu semnificativ: puține capodopere ale literaturii universale se bucură de răvna atâtor traducători. În urmă de răvna aduse și piesele sale pline de spirit, iar de curând și proza scurtă. Rând pe rând s-au schimbat mentalități și moravuri, dar existența lui sfâșiată, răsucită, distrusă încă produce revelații.

La noi, turnura au realizat-o două cărți, una de eseuri (*Decăderea minciunii*, Polirom, 2001), alta de corespondență (*De Profundis*, Polirom, 2003), ambele traduse de Magda Teodorescu și prefăcute de Mircea Mihaieș, cu o competență pe care o depășește doar pasiunea de explorator. Așa că Oscar Wilde seamănă cu insula-miraj care se ridică treptat la suprafață, lăsând vederii dedesubturile, cu smârcuri colcăind de vietăți sordide.

Cât despre Mateiu Caragiale, probabil că are cea mai spectaculoasă și nebanuită glorie postumă pe care, dacă ar putea-o constata, ar disprețui-o seniorial. Singurul roman, *Craii de Curtea Veche*, își înmulțește exegeții și iubitorii pătimași în mod progresiv, de la apariția în 1929. Pomeziul operăi, împreună cu proza scurtă, care prilejuiește dispute neobișnuite legate de condiția de operă terminată sau neîncheiată, de cercetarea ei separată sau în corelație cu romanul.

Cu alte cuvinte, atât personalitatea, biografia cât și scrierile celor doi autori tind să devină veritabile mituri culturale. O dovedește publicarea progresivă a corespondenței lui Oscar Wilde (1.260 de scrisori într-un volum de 950 de pagini, *Letters of Oscar Wilde*, 1962; acestora li s-au adăugat alte 300 de epistole din anii exilului, în *The Complete Letters of Oscar Wilde*, 2000; ediții înalte de Rupert Hart-Davies și nepotul scriitorului, Merlin Holland), aspect de istorie literară proaspăt și viu, prezentat de Mircea Mihaieș într-una din prefete.

Cultura noastră cunoaște un fenomen simetric – publicarea volumului dedicat lui Mateiu Caragiale de Muzeul de Istorie a Literaturii Române în anii '80, ca și legenda ce se hrănește din misterul ce învăluie jurnalul și agendele cu notații la zi, ținute din 1926 până la moarte. După apariția *Crailor... s-a născut un club de împătimiti mateini*. Șirul lor începe cu Ion Barbu și numără de la un deceniu la altul pe finii cunoscători de literatură.

Cât despre critica literară, ea a făcut din Mateiu Caragiale un privilegiat. Dintre toți marii prozatori interbelici, pare să aibă cea mai consistentă receptare critică în ultimele decenii. De la cartea lui Vasile Lovinescu, *Al patrulea hagialik*, din 1981, care a însemnat enorm atunci prin altă ofertă de explorare, ieșită din comun sub toate aspectele (ideologie, metodă, rezultate) până la cărțile de ultimă oră pe care i le dedică Matei Calinescu ori Ion Vianu, Mateiu Caragiale a reușit să eclipseze pe toți autorii canonici (Liviu Rebreanu și Camil Petrescu, Mihail Sadoveanu și G. Calinescu) prin suita de eseuri și monografii, de studii și articole ce îi sunt consacrate.

... în ultimul an

Dar semnul cel mai impresionant al perenității celor doi neobișnuți autori îl dau cărțile pe care le „nasc” postum. În 1983 a apărut *Ultimul testament al lui Oscar Wilde* de Peter Ackroyd, tradus la noi relativ recent. Nu putea să apară decât la Editura Curtea Veche scrierea cu

Un straniu cvartet



un titlu fastuos ce anunță un conținut mirobolant: *Ultimele însemnări ale lui Mateiu Caragiale însoțite de un inedit epistolar precum și indexul ființelor, lucrurilor și întâmplărilor în prezentarea lui Ion Iovan*.

Ne aflăm așadar în fața a două false jurnale imaginare acoperind ultimul an al vieții celor doi scriitori. Asemenea cărți pe om suferință launtrică în suportabilă, dacă nu cumva seamănă a exercițiu de exorcizare. Formă benefică de impostură, a intra „în pielea și în duhul altuia”, nu se realizează decât printr-un travaliu uriaș, pentru a ști tot despre Celălalt (Oscar Wilde și Mateiu al nostru) prin lectură asumată și interiorizată, printr-o golire de sine ascetică.

Primul încearcă să ofere prin notații o autobiografie explicativă a unui destin excepțional, al doilea, un roman original a cărui structură o anunță elocvent titlul. Așadar, Ion Iovan imaginează povestea dispariției și a reapariției jurnalului matein, îl recompune din notații cuprinzând începutul anului 1935 până în 16 ianuarie, ziua morții, pe parcursul a 350 de pagini, înserează un glosar consistent de peste 150 de pagini care decriptează numele și obiectele consemnate detaliat.

Ultima și cea mai redusă parte, marea născocire lăsată ca surpriză finală, cuprinde o suită de epistole ce reconstituie urmările poveștii de dragoste a lui Mateiu Caragiale cu Emma Zilverstein, secretara de la Fundațiile Regale. Dintr-o asemenea iubire se ivește – nici nu se putea altfel! – un bastard; născut chiar în anul morții scriitorului, căruia mama îi dă numele Jean Mathieu Zilverstein. Crescut întâi departe de copilă, apoi departe de țară, fiul moștenește chipul matein, spirital de dandy. Jean Mathieu Zilverstein se întoarce în 1990, cu intenția de a restitui toată moștenirea mateină (manuscrisele, jurnalul și agendele), sustrate de Emma Zilverstein de la Fundații. Însă îl așteaptă o lume în fierbere în iunie 1990, asistă la mineriade, se familiarizează cu viața literară a capitalei, privește totul cu ochi mateini și străini. Și abia acum înțelegem că Ion Iovan a scris un roman extraordinar, concurând „dosarul de existență” din *Patul lui Procust*, care trebuie obligatoriu citit, ori mai curând savurat de cunoscători.

Dacă scriitorul britanic și-a făurit opera din ficțiuni biografice, bazate pe o documentare solidă, fie că este vorba de romanul *Chatterton* (nominalizat la Booker Prize în 1987), de biografiile dedicate lui Thomas Morus, Dickens ori Blake, ori de cărțile care celebrează o capitală (*London, The Biography*, 2000)

sau Tamisa ce o străbate (*Thames: Sacred River*, 2007), scriitorul român are o unică și cotoptoare pasiune literară: Mateiu Caragiale.

Ion Iovan este cel din urmă matein, a cărui patimă o depășește pe a tuturor, de vreme ce se manifestă prin cărți ca splendidul eseu biografic *Mateiu Caragiale* (Compania, 2002) ori ca mirobolantă reinventare a jurnalului, mozaic fascinant de istorie, de la cea politică și literară la cea ocultă, de poezie rece și pamflet acid, de viziune a lumii românești din interior și din exterior, de judecăți aspre și autoportrete narcisiace.

Tragedii ale destinului: bastarzi și dandy

Cele două jurnale imaginare exploatează biografiile fascinante: una vizibilă, a lui Wilde, înconjurată de atenția avidă a unui public oscilând între admirație deșantată și ură abjectă, alta discretă până la invizibil, a lui Mateiu Caragiale. Și îți transpar similitudini, contraste ce nu au cum să te scoțeste prin alte cărți care i-au așezat pe cei doi împreună între aceleași coperte, ca bunăoară cartea Adrianei Babeți, *Dandysmul, o istorie* (Polirom, 2004).

Curios lucru, și Oscar Wilde și Mateiu Caragiale se trag din familii cu vocația artei, deși marcate diferit de tenebrele nordice ale goticului sau de plăcerea sudică a răsului. Pe linie maternă, Oscar Wilde are ca strămoș pe Maturin, autorul unui roman faimos al unui erou damnat, *Melmoth rătăcitorul*. Bustul lui trona în holul casei părintești, lecturii făcute de mamă îi dădeau flori ai spaipei. Mateiu Caragiale apare dintr-un „clan” ce și-a dobândit notorietatea în cultura română prin arta răsului.

Notațiile jurnalului consemnează la amândoi una din marile traume, cea a condiției de bastard. În cazul scriitorului român, este prilej de succesive umilințe: în școală, în familia tatălui care îl recunoaște, în relație cu o societate în care paternitatea pecetluia un destin încă de la naștere prin moștenirea genetică, socială și materială. Detaliile s-au fixat adânc în memorie și ele reapar când, conform jurnalului, Mateiu își celebrează aniversările.

Oscar Wilde află târziu secretul nașterii sale, mama îi dezvăluie adevărul – este fiul unui poet irlandez, și abia atunci își explică înstrăinarea de cel crezut tată, în preajma căruia crescuse. Și notațiile jurnalului justifică prin trauma inițială tot comportamentul ulterior: „Copiii

rice ieșire în lume semnifică o etalare: inteligență scânteietoare și vestimentație șocantă pentru Oscar Wilde, ținută impecabilă și rafinată, cu atenție la cel mai mărunț detaliu, la Mateiu.

nelegitimi sunt nevoiți să se autocreeze, să stea drept chiar și când vârtejul îi înghite. Mai știu acum de ce tânjeam după laude și aprecieri chiar atunci când știam că faima și aplauzele sunt găunoase.“ (pag. 51)

Amândoi scriitorii au prima copilărie marcată de prezența unui frate și a unei surori. Dacă în cazul lui Oscar Wilde jurnalul subliniază diferența între sentimentul de iubire față de soră și ura fratelui, însemnările din cartea lui Ion Iovan insistă asupra dramei lui Matei, care trebuie să îndure nu doar condiția de bastard, ci și preferința vădită a tatălui pentru celălalt fiu, Luchi, în a cărui înzestrarea credea.

Nu întâmplător, fiecare își află un mentor, ca pater spiritual, care umple locul lăsat de o absență sufletească a tatălui. Maestrul lui Mateiu este Anghel Demetrescu, profesorul său de istorie din liceu, care știe prețui și încuraja pasiunea adolescentului pentru o știință aleasă a istoriei, heraldica. Oscar Wilde însă are parte la Oxford de două influențe care îl modelează diferit: John Ruskin și Walter Pater.

Amândoi scriitorii au conștiința propriei superiorități: Wilde se simte deosebit de la cea mai fragedă vârstă, înclinat mai curând spre meditație decât spre acțiune, Mateiu trebuie să se construiască singur cu o încrâncenare cumplită, se simte centrul întregului univers și în tot ce face tinde să se pună pe sine în valoare. Și amândoi au aceeași oroare de sărăcie, de mizeria materială.

La Oxford se petrece metamorfoza lui Wilde în dandy: își pierde accentul irlandez, își leapădă ecosezul și melonul pentru o vestimentație modernă. Mateiu își amintește de perioada petrecută la Berlin, aici a avut ocazia să-și croiască și el masca de dandy. Notațiile rememorează episoade ale exasperării tatălui și apoi ale prietenului acestuia, Delavrancea, în grija căruia îl dăduse la întoarcerea în țară, datorită cheltuielilor nesăbuite pentru garderobă.

Orice ieșire în lume semnifică o etalare: inteligență scânteietoare și vestimentație șocantă pentru Oscar Wilde, ținută impecabilă și rafinată, cu atenție la cel mai mărunț detaliu, la Mateiu. Primul vrea să uimească și să atragă toate privirile prin strălucire și originalitate, al doilea vrea să fie descoperit de către cunoscători, să fie recunoscut ca păstrătorul unei elegante aristocratice.

Comedii ale vieții

Jurnalul imaginat al lui Oscar Wilde abundă în portrete

Ultimele însemnări ale lui Mateiu Caragiale însoțite de un inedit epistolar precum și indexul ființelor, lucrurilor și întâmplărilor în prezentarea lui Ion Iovan



Curtea Veche

Ultimele însemnări ale lui Mateiu Caragiale însoțite de un inedit epistolar precum și indexul ființelor, lucrurilor și întâmplărilor în prezentarea lui Ion Iovan. Editura Curtea Veche, București, 2008, 550 de pagini.

ale scriitorilor contemporani, dat fiind faptul că a frecventat medii literare diferite, irlandez și englez, american și francez. Peter Ackroyd privește marile personalități de aproape, cu ochiul lui Wilde și cu darul lui de a uimi, amuza și distruge cu o frivolitate nepăsătoare. Iată câteva dintre multele creionate: portretul caustic al lui André Gide („Bietul Gide, are o mutră de seducător și manierele unei fecioare permanent deflorate.“), al lui Swinburne („Avea expresia tristă a unui slujitor bisericesc căruia i s-a spus că-n ziua respectivă nu se țin slujbe.“) sau Matthew Arnold („o ființă alungită, înfumurată, care s-ar fi aplecat în față ca să-și vadă imaginea într-o băltoacă“).

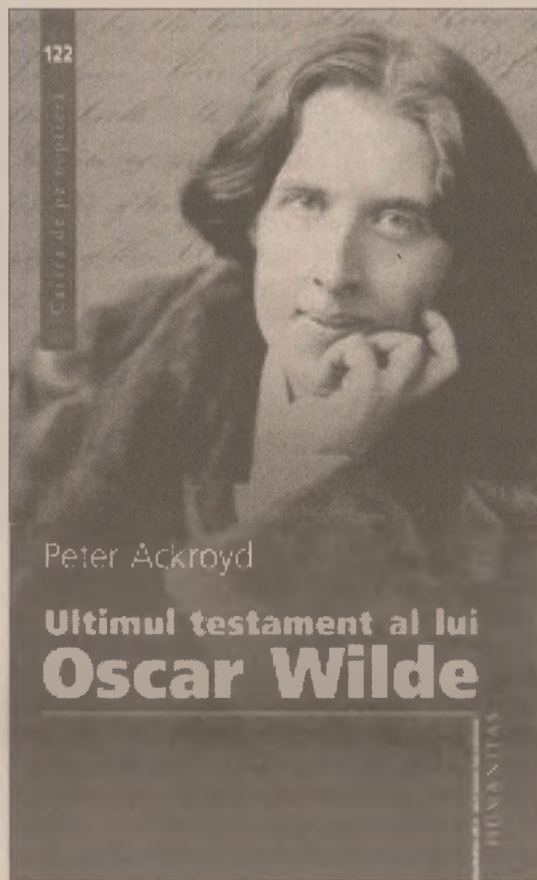
Nu lipsesc din panoplie Verlaine, comparat cu un silen sculptat în unt, sau Flaubert – cu obraji roșii, cu o mustață de viking: când îl auzai vorbind, credeai că ascuți conversația unui măcelar. Li se adaugă impresiile despre pictorii Whistler și Beardsley, despre autori de opere derutante ca Marcel Schwob și Pierre Louys, ori dialogurile purtate cu Walt Whitman.

În cartea lui Ion Iovan, comedia lumii politice și a vieții culturale și literare nu are egal în tot ce am citit până acum. Antipatia față de Nicolae Titulescu, motivată subiectiv printr-o ambiție zădărnicită de a face o carieră diplomatică, se răsfrânge în portrete împinse chiar spre grotesc. I se tăgăduiește totul, de la origini, educație și gust până la intervențiile în jocul marilor puteri.

Reluate ca leitmotive sunt aparițiile pianistei (Cella Delavrancea), acțiunile întreprinse de Veturia Goga, altă mare maestră a sforilor și culiselor, ele fac parte, ca și soția lui Marica, din Grupul cel mai distins al doamnelor capitalei. Cele două fiice ale poetului Sion, sora sa Tușchi ca prezențe permanente în viața lui se bucură de portrete complete, în felurite împrejurări și ore ale zilei, cu atenție de pictor.

Dar marele spectacol îl formează lumea literară. Lui Mateiu recreat astfel îi impune un singur om, boierul Sandu, adică Alexandru Rosetti, la care admiră tot (sau aproape tot). În rest, veritabilă comedie! Pe Gala Galaction și Perpessiciu îi desemnează doar pe cele două nume, uneori cu epitețe înțepătoare, „cucernicul Pișculescu și miosul Panaitescu“, care, văzuți mereu împreună, se preschimbă treptat într-un cuplu comic, de tipul Mache și Lache, sau Farfuridi și Brânzovenescu.

Nu scapă de ironii ucigătoare aproape nimeni – Cezar Petrescu, Octavian Goga, Ionel Teodoreanu, Ion Minulescu.



Peter Ackroyd, Ultimul testament al lui Oscar Wilde, traducere de Sanda Aronescu, Editura Humanitas, București, 2007, 262 de pagini.



Doar întâlnirile cu Ion Pillat și Mihail Sebastian au tonalitate mai blândă, fiind între puținii cu care comunica sau ar putea-o face. Observațiile despre generația formată de Nae Ionescu („grădinița lui Nae“) constituie piesele de rezistență ... comică.

Ion Iovan are o îndrăzneală extraordinară, proiectează într-o altă lumină, cu totul insolită, pe tinerii Eliade, Cioran și Noica, pe „yankeul“ Petru Comarnescu. Cu toții beneficiază de umoarea neagră mateină. Le privește isprăvile cu sarcasm, ambițiile – cu dispreț, fără să-l impresioneze nimeni și nimic. Și nu se mulțumește cu atât: transmite fără să știe și fiului nelegitim, și el imaginat, aceeași umoare când descoperă lumea noastră literară în iunie 1990.

Diferențe, fericite și nefericite

Ultimul testament al lui Oscar Wilde este o autobiografie fictivă deghețată într-un jurnal apocrif. Notațiile unui exilat recompun momentele unei biografii canonice: nașterea și familia, lumea irlandeză și moștenirea celtică, studiile urmate la colegiu, experiența de la Oxford, formarea intelectuală și primele creații, căsătoria și viața de familie, experiența ca dandy și scandalul care îl duce la închisoare.

O bună parte din însemnări consemnează întâmplări care elucidează cele două valori ce au dat unicitate personalității sale: opțiunea pentru amorul grecesc și supremația estetică a artei. Probabil că aici Peter Ackroyd recurge la propria intuiție, la afinitățile numeroase cu Oscar Wilde, începând cu uluitoarea precocitate (la cinci ani citea ziare, la șapte știa că este gay, iar la nouă ani scrie prima piesă de teatru).

Cartea lui Ion Iovan are altă greutate și densitate. Este rodul unei trude și al unui devotament care durează, probabil, de câteva decenii, nici nu mă încumet să aproximez. Nu este vorba aici doar de cunoașterea la punct și virgulă a tot ce a scris Mateiu Caragiale (și bibliografia capătă proporții, și ele sporesc de la an la an), ci de cunoștințe vaste din cele mai variate domenii.

Șederile scriitorului pe domeniul său sunt punctate de mici ritualuri: înaltă flamura, vede stadiile grădinii al cărui arhitect este, privește constelațiile, primește vizite. Apar insistent ca motive repetate într-un mozaic: schimbările constelațiilor, sărbătorile populare, leacuri ce țin de medicina tradițională, plante și arbuști pentru proiectul său peisager. În mod similar, drumurile făcute la Sibiu arată alt Mateiu bănuț doar din lectura esoterică a *Crailor...*: membru al unei societăți secrete și discrete, familiarizat cu mesaje criptate și preocupat să realizeze stema pentru o proiectată Uniune dinastică româno-maghiară, care naște în cititori destule întrebări. Și aici se repetă insistent alte motive: căutarea tezaurului templier ascuns de secole, burgul sibian, nostalgia imperiului, minunățiile de la Muzeul Bruckenthal.

Cartea mustește de ironii amare, tăioase și reci la adresa istoriei și a firii noastre, la adresa politicii românești, surprinde atmosfera deceniului și spiritul matein, conservator, dacă nu chiar reacționar pe alocuri, filorus și ahtiat după onoruri până la ridicol și absurd. Citind-o, nu ai cum să nu te simți uluit și, din când în când umilit de erudiția autorului ei, întinsă în direcții așteptate, ca heraldica și muzica, ori neașteptate, precum gastronomia.

M-am gândit de mai multe ori în cursul lecturii la un soi de blestem care apasă greu și de multă vreme asupra literaturii române. Cartea lui Ion Iovan este o capodoperă, dar nu este un mare păcat să rămână doar în cercul închis al literaturii și al limbii române? Mai mult ca sigur că *Ultimul testament al lui Oscar Wilde* l-a făcut cunoscut și recunoscut pe Peter Ackroyd pretutindeni, iar explicațiile sunt evidente.

Singura șansă ar fi ca o traducere măiestrită a *Crailor...* să atingă frumusețea originalului, într-o limbă de circulație (și mă gândesc întâi la spaniolă și abia apoi la franceză, engleză, germană), la o promovare a ei pe măsură și deplin meritată. Abia atunci ar veni lângă ea, escortând-o într-un mod fastuos, cartea contemporană. Dar pentru asta, ar trebui ca mai mulți româniști să se preschimbă în mateini pătmași. Cel puțin unul cred să existe.

Elisabeta LĂSCONI



meridiane

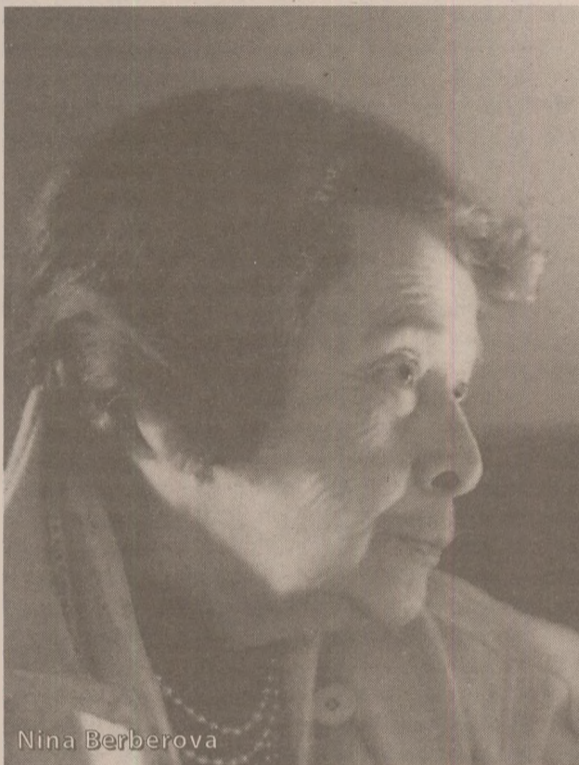
PRELUATĂ de nu știu unde, am întâlnit nu doar o dată afirmația că Nina Berberova a debutat abia în 1985, adică la 84 de ani. Adevărul e că abia în 1985, „bătrâna Europă” a binevoit, în fine, să omologheze notorietatea pe care scriitoarea și-o dobândise printre *connaisseurs* încă de mult. Romanul *Acompaniatarea*, cu care editura franceză Actes Sud o proiecta în atenția pieței literare, apăruse încă în 1935 în „Analele contemporane”, una din publicațiile emigrației ruse, iar debutul ei în volum s-a produs, după cât știu, cu *Suverana*, în 1932, la o editură din Berlin. Scrisa poezie încă din adolescență, când era o familiară a cercurilor literare petersburgheze, apoi a cenaclului lui Nikolai Gumiliov, primul soț al Annei Ahmatova. În anii 20, începe să scrie proză, iar în revista amintită, citită doar în cercul emigrației, și-a publicat câteva dintre romanele ei pe cât de scurte, pe atât de dense. Precizări și detalii pe care însăși Berberova le oferă în extraordinarele ei memorii, care, traduse sub titlul *Sublinierea îmi aparține* (*The Italics Are Mine / C'est moi qui souligne*), au trecut la noi aproape neobservate, în ciuda a două ediții, poate și din cauza incurabilei difuzării precare, ca și a unei promoții (de va fi fost) ineficiente.

Dar importanța acestor cărți nu stă în primul rând în lămurirea unor detalii de istorie literară. *Sublinierea îmi aparține* are mai multe paliere de lectură, meritând fiecare un comentariu separat. Am citit-o acum, înainte de toate, ca pe o mărturie tulburătoare prin dramatismul și sinceritatea ei asupra atitudinii Occidentului european față de tragedia Rusiei și apoi, prin extensie, față de întreaga Europă Centrală și de Est, strivită sub cizma bolșevică: în cele mai fericite cazuri, ignorantă și indiferentă, în general însă, mefientă, oportunist, complicată, lașitate. O explicație am putea afla în opinia lui Milan Kundera din celebrul său eseu, *Tragedia Europei Centrale*, care vede în Rusia o entitate diferită de Europa, „o civilizație singulară, o altă civilizație” (subl. aut.) și îl citează pe Kazimierz Brandys care e și mai explicit: „Soarta Rusiei nu e printre lucrurile pe care le conștientizăm; ne este străină; nu ne considerăm responsabili pentru ea. Ea ne apasă, dar nu face parte din moștenirea noastră.” Iată o posibilă justificare pentru Occident. Dar cum, atunci, ar putea fi justificat, mai departe, târgul de la Yalta și tot ce a urmat vreme de patruzeci de ani pentru „cealaltă Europă”, percepută ca un tărâm al rudelor sărace și turbulente?

Scopul Ninei Berberova nu e să caute justificări și explicații. Ea relatează doar, lăsând faptelor întreaga lor putere revelatorie. Iar această putere, augmentată și de pregnanța stilistică a autoarei, e pe măsura vieții sale ce ține de epicul fabulos: tragică, tensionată, complicată. „La fiecare douăzeci și cinci de ani de când m-am născut – scrie ea – a trebuit să mă schimb cu totul. De fiecare dată a fost o experiență tulburătoare.”

A avut o copilărie precoce și o adolescență traumatizată de evenimente și întâmplări atroce, care i-au grăbit maturizarea. La doisprezece ani citea literatură interzisă și discuta cu prietenele despre superioritatea unuia sau altuia dintre partide. La treisprezece, făcea parte din elita clasei formată din fete care scriau poezii și care vor avea un destin tragic: Nadia Oțup executată ca troțkistă, Luisia M., „fata unor editori”, împușcată în încercarea de a părăsi Rusia, Sonia R. sinucisă în 1931. Liceană în clasa a VII-a – avea șaisprezece ani iar anul era 1917! – a trăit trei „evenimente majore”: revoluția din octombrie, pacea de la Brest-Litovsk și – atenție! – apariția poemului *Cei doisprezece* de Aleksandr Blok. Începuseră teroarea și mizeria, se instituționalizaseră frigi, foamea și frica, iar bândesc aceste stări, în retrospectivă Ninei Berberova, dobândesc expresivități de un grotesc memorabil: „Scriitoarea Marietta Șaghinian, în papuci pe care și-i făcuse ea singură și îmbrăcată cu o haină de casă care văzuse și timpuri mai bune, trecea gânditoare pe sub ferestrele noastre. Strângea la piept un os enorm despre care s-ar fi putut spune că fusese deja ros de altcineva.” Și cu toate astea, în atmosfera de generală năruire, eferveșcență literară era ireprimabilă. „Orașul Petersburg era tăcut și încremenit în *maiestuoasa lui mizerie*” (subl.R.C.), dar sălile înghețate erau „pline până la refuz” de cei ce, „flămânzi și rebegeți de frig”, veneau să asculte poezie. Moartea lui Blok însă, survenită la 10 august 1921 e interpretată de toată lumea ca semn indubitabil al sfârșitului absolut. Și, realmente, după doar câteva

La mila Europei



Nina Berberova

zile, la 24 august, percepția aceasta se confirmă prin vestea terifiantă a execuțiilor: Gumiliov, Lazarevski, Taganțev, cu toții 62 de intelectuali, scriitori, artiști petersburghezi. Au urmat, în 1922, plecările, asumarea voluntară a pribegiei, cât se mai putea, nu fără riscuri, dificultăți, intervenții și completarea unor formulare halucinante. Au plecat atunci Belii, Remizov, Gorki, ea însăși, ajutată de poetul Vladislav Hodasievici, care-i va fi partener de viață până în 1932, dar de care rămâne atașată fratem, veghindu-i sfârșitul mizer în 1939. Au plecat în ceasul al doisprezecelea, căci în același an a urmat expulzarea în masă a intelighenției, care a însemnat, abia acum cu adevărat, „începutul represiunilor sistematice și distrugerea a două generații” literare. „Ceva mai târziu – scrie memorialista – victimele s-au numărat cu sutele, apoi cu miile [...] Represiunea era *planificată* (subl.aut.), ca și producția de bunuri.” Acesta era teribilul mesaj pe care fugarii îl clamau, încercând să se salveze la pieptul Europei. Dar Europa a refuzat să-i asculte. I-a tolerat, dar nu i-a asimilat și nu le-a acordat creditul ei moral. În anii '30, pe care Berberova îi definește corect ca „o perioadă de disperare, de teamă și de ticăloșie”, colegul ei Antonin Ladinski exclama exasperat: „Cum s-au mai săturat de noi [...] în ce măsură au obosit să ne mai suporte!”

Nina Berberova descoperă Europa în doi timpi. Până la plecarea din 1922 își trăise adolescența și tinerețea în cercul închis, autarhic, suficient siesi, al spiritualității ruse, care rămâne unica sursă a sistemului ei referențial de până în 1922. Abia după această dată, în prima etapă a exilului, petrecută la Berlin, Praga și, în trena lui Gorki, la Heringsdorf, Saarow și Sorrento, abia acum, deci, trăiește revelația spiritualității europene. Întâi prin mai vârstnicul Andrei Belii (n. 1880), care descoperise Europa încă înainte de război: „În compania lui, scrie Berberova, am auzit *prima dată* (subl.R.C.) numele lui Gide, Proust, Valéry, Virginia Woolf, Papini, Spengler, Mann și multe altele care îi erau familiare și îi hrăneau gândirea lipsită de prejudecățile generației sale.” Universul i se lărgeste și mai mult apoi în anturajul lui Gorki.

Trebuie spus aici că Berberova e o magnifică portretistă. Personalitățile resuscitate de ea – Gumiliov, Belii, Merejkovski, Jvetaeva, Pasternak, Ahmatova, Nabokov și atâția alții – nu rămân doar niște portrete expresiv colorate, dar imobile, ci sunt vii, trăiesc efectiv, atestând ireprimabila ei vocație de romancieră. Printre aceștia, figura lui Gorki e conturată din tușe apăsate, cu un fel

copul Ninei Berberova nu e să caute justificări și explicații. Ea relatează doar, lăsând faptelor întreaga lor putere revelatorie.

de ciudoasă îndârjire, dobândind dimensiuni epice. Cu atât mai curios, cu cât nu-l aprecia deloc ca scriitor, considerându-i de necitit „scrierile plecticoase, moralizatoare și realiste”, iar față de omul Gorki, atitudinea sa a fost mai curând ambiguă. În jurul lui se aglutina, oriunde s-ar fi aflat, un fel de curte parazită, formată din adulatori, din profitori, din disperări, din boemi, din curioși, o faună eteroclită așadar, în mijlocul căreia el se complăcea să facă figură de guru politico-literar. Berberova povestește cu detașare, spirit critic și ironie traseul lui. După ce scrisese romanul *Mama*, ca să-i facă plăcere lui Lenin, după ce a mai trăit și atrocitățile dintre 1918 și 1921, s-a certat cu acesta și a părăsit Rusia. Dar fiind, se pare, pozitiv și pentru ea, la moartea lui Lenin „a plâns din plin”, pentru ca apoi să scrie o carte de amintiri despre el, care a fost „primul pas către împăcirea cu conducătorii de la Moscova”. Și Berberova se minunează retrospectiv: „Capacitatea lui de a vărsa lacrimi cu orice prilej a constituit pentru mine o enigmă.” Așadar, cuplul Berberova-Hodasievici s-a numărat printre familiarii anturajului acestui personaj discutabil. Și – trecând peste ispita unui comentariu malițios și, poate, nedrept, suscitată de această realitate – trebuie relevat faptul că ciudata coabitare i-a prilejuit Berberovei cunoașterea a numeroase figuri din voga europeană a momentului, odată cu descoperirea unui nou „lot” de scriitori europeni necunoscuți ei până atunci: Flaubert, Shakespeare, Goethe... Nu însă Gorki, nicidecum Gorki: „Nu era loc în viața mea pentru Gorki, scriitorul, și nu va fi niciodată.” Presupun că lui nu i-a spus-o...

Acești primi ani, de la părăsirea Rusiei până în 1925, s-ar putea numi „epoca romantică” a exilului ei. După care urmează, până în 1950, perioada pariziană, în care descoperă cealaltă față a Europei, cea a cotidianului prozaic, cu lupta pentru supraviețuire, cu marginalizarea, cu înfruntarea condiției de intrus, a *parti-pris*-urilor autohtonilor, a neîncrederii și meschinăriei lor. Un sfert de veac lipsit de teroarea roșie, dar jalonat de alt fel de mizerii, incluzând un nou război și ocupația germană cu tot ceea ce acestea au presupus. Emigrația rusă o supraviețuiește prin grija și grație unor slujbe ancilare, ca o comunitate închisă, pauperă, umilă, erodată de crâncena nostalgie a unei Rusii care nu mai exista: „Rusia e un vis!” spunea Merejkovski. Berberova privește această lume depeizată fără iluzii și menajamente, dar îi rămâne solidară, trăindu-și cu stoicism prezentul: „Mizerabila emigrație rusă – scrie ea în 1940 – stupidă, rău mirositoare, jalnică, nefericită, lașă, extenuată, infometată, din care fac și eu parte!” Nenumărate episoade din viața acestei lumi trec cu o minimă ficționalizare în prozele pe care le publică în ziare sau ediții citite doar de ai săi. Apărea câte unul care reușise să-și dobândească o oarecare notorietate și bunăstare temporare, din varii expediente. În jurul lui roia de îndată o faună mult mai puțin elevată decât cea a „curții” lui Gorki: „În sufragerie, de dimineață până seara târziu, o mulțime de oameni inactivi, gălăgioși și pe jumătate flămânzi, mâncau, beau și râdeau în hohote, erau eseri, esdeci, poeți, foști mari duci, artiști cunoscuți și necunoscuți, cântărețe de cabaret, ziariști în șomaj, paraziți de toate felurile.” Câte unul doar reușea totuși, din când în când – precum Merejkovski, bunăoară – să străpungă cercul izolării și să capteze atenția „lumii bune” literare. Cea mai grea era însă lupta cu propaganda stalinistă care reușise să corupă sau să seducă intelighenția franceză și nu numai. „În această epocă – scrie ea – în toată lumea occidentală nu s-a găsit nici un scriitor de seamă care să intervină în favoarea noastră [...] Generația veche, Wells, Shaw, Rolland, Mann era în întregime câștigată de „noua Rusie” și de „experiența interesantă” care lichidase „ororile țarismului”.

În 1927, emigrația rusă lansează dramaticul apel *Către scriitorii lumii*. N-a putut să apară decât în cotidianul rus „Ultimele știri”, cu difuziune fatalmente limitată. Nici o altă publicație nu l-a acceptat. N-a avut nici un ecou, nici un „scriitor al lumii” nu s-a solidarizat cu colegii săi ruși, dreapta n-a manifestat nici un interes, iar stânga, dimpotrivă, a fost foarte interesată să se solidarizeze cu poziția oficiosului bolșevic „Pravda”. Pe emigranți, scrie Berberova, „nimeni nu-i asculta, nu erau primiți nicăieri, iar răspunsul era întotdeauna același: v-ați pierdut întreprinderile și uzinele, proprietățile și conturile în bancă; aveți întreaga noastră simpatie, dar



nu vrem să avem de-a face cu voi.“ Atmosfera le rămâne constant defavorabilă. În celebrul proces Kravcenko, din 1949, despre care ea a lăsat mărturie o carte, s-au găsit personaje care să depună sub jurământ că lagărele staliniste erau o invenție denigratoare a exilaților, dușmani ai „experienței interesante“. După război, așadar, se schimbă doar corifeii stângii, cei mai vocali fiind acum Eluard, Aragon, Sartre. E de presupus că pentru Berberova atmosfera pariziană devenise irespirabilă. Trecuseră, de altfel, încă douăzeci și cinci de ani. Cu propensiunea ei programatică de a trăi doar prezentul, se smulge din această lume care continuă să rămână traumatizantă și începe o nouă „experiență tulburătoare“. Cu prețul unei căsătorii efemere, de conveniență, pentru a obține cetățenia, se stabilește în Statele Unite. Dar înainte de a pleca, reflecția ei în Cimitirul Rus din Sainte-Geneviève-des-Bois, rămâne până azi frisonantă: „Aici doarme istoria emigrației ruse, alcătuită din glorie, din mizerie, din nebulie și noroi.“

Se pare că America era o mai veche aspirație, conformă temperamentului ei vitalist, dinamic, receptiv la nou. La Paris, oricum, nu-și mai afla rostul. Compatrioții i se risipiseră „fiecare în felul său“, în viața intimă – despre care, din pudoare sufletească, nu vorbește aproape deloc – suferise un eșec și, în cele din urmă, își dăduse seama că nu mai făcea parte „din această lume care murea, având în vedere vârsta mea, forțele mele interioare și energia mea fizică și că eram încă în viață, dar aproape singură.“ Cândva, declarase cu aerul ei băiețos: „Mi-au plăcut întotdeauna mașinile, motoarele, macaralele, betonierele, secerătoarele-batoze și linotipurile.“ Nu-i va fi fost astfel prea greu să se adapteze și în „tânără societate americană în plină evoluție“, careia îi consacră elogii în aceiași notă de vâjșenie vitalistă care o va fi încântat în poemul *Chicago* al lui Carl Sandburg. Atmosfera de provizorat al adaptării a surprins-o foarte exact în scurta proză *Marele oraș*. În cele din urmă însă se integrează, își află libertatea, independența materială, bucuria descoperirilor, a călătoriilor, a comunicării cu noile generații: își află rostul care, vreme de cincizeci de ani, i s-a refuzat. Dar în adâncurile conștiinței poartă latentă amintirea tuturor afronturilor, jignirilor, umilintelor și nedreptăților pe care generația ei le-a trăit în Europa. Iar în 1962, după ce Occidentul fusese pus în fața siderantei marturii a lui Soljenițin din *O zi din viața lui Ivan Denisovici*, reflecția Berberovei poartă amprenta resemnării și a unei amărăciuni nevindecate: „M-am așteptat ca măcar una din aceste personalități care mintiseră sub jurământ în procesul [Kravcenko] din 1949 să ia poziție față de povestirea publicată. Dar n-a apărut nimic.“

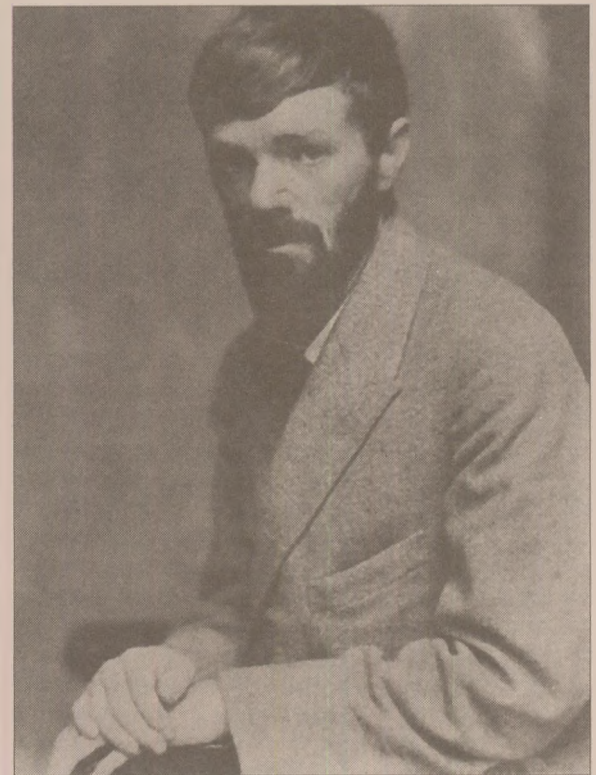
Europei nu i-a păstrat totuși nici un resentiment. Dimpotrivă, o inefabilă nostalgie răzbate din toate retrospectivile ei de pe pământ american: îi este recunoscătoare Franței, Veneția este orașul pe care îl iubeste cel mai mult, o vacanță suedeză a rămas inubliabilă prin puritatea trăirilor cunoscute acolo, satul francez îi suscită acum tonalități lirice, neobișnuite stilului ei aplicat cu precădere asupra realităților sumbre de care n-a dus lipsă. America rămâne însă limanul, patria în sfârșit sigură, care-i îngăduie bucuria unui nou început. A relua modul solar și stenic în care evocă clipa când se pregătește să revină în patria-i adoptivă după o călătorie în Europa, cred că ar fi cea mai potrivită încheiere a evocării acestui destin excepțional: „[...] eu am un loc în această lume unde să mă duc [...] Îl voi regăsi: în fața unui golf larg, se află o masă enormă acoperită cu hârtii, etajere cu cărți, creioane ascuțite și liniște [...] Dimineața răsună cântecul păsărilor, seara totul tace... Apoi, dintr-o dată, zgomot de pași, soneria și apar figuri tinere, inteligente și fericite. Ce contează că eu îmbătrânesc, atâta timp cât ei rămân tineri și vor rămâne așa fără îndoială, căci eu nu voi apuca să-i văd îmbătrânind. Prieteni, cărți, hârtii, scrisori [...] Viața mă așteaptă acolo, într-un orașel universitar, și la acest gând mă cuprinde bucuria...“

Radu CIOBANU

Nina Berberova, *Sublinierea îmi aparține*. Ediția a II-a. Traducere și note de Natalia Stancu. Prefață de Nina Berberova. București. Univers, 2006, 464 pag.

După 80 de ani

● S-au împlinit 80 de ani de când D. H. Lawrence și-a publicat versiunea definitivă a capodoperei sale, *Amantul doamnei Chatterley*, dinamitând tabuurile puritanele Angliei, de la cele privitoare la sex, până la prejudecăți sociale. Când a început, în octombrie 1926, lucrul la acest roman, David Herbert Lawrence avea 41 de ani. Fugise pe colinele Toscanei de „burnița infectă“ a Angliei industriale și lupta înverșunată cu tuberculoza ce avea să-l ucidă patru ani mai târziu. În fiecare dimineață pleca de la vila Mirinda spre pădurile de pini, se așeza rezemat de trunchiul unui arbore și scria cu caietul pe genunchi. Încetul cu încetul, chipul Constancei se contura iar febra îi dădea îndrăzneală ce avea să-l coste scump. A scris o primă versiune, apoi o a doua (cea care l-a inspirat pe cineastul Pascale Ferran pentru filmul *Lady Chatterley*, cu Marina Hands în rolul principal) și, în sfârșit, între ianuarie și aprilie 1928, a redactat forma definitivă. Conștient că romanul nu are nici o șansă de a fi publicat în pudibonda Anglie, a cumpărat el însuși hirtie și a plătit 300 de lire sterline pentru a-l tipări la Florența. S-au vândut pe sub mână 1000 de exemplare, iar vameșii americani și englezi au primit dispoziție să o confiscă la frontieră. Condamnată pentru obscenitate și pornografie, cartea s-a răspândit prin ediții pirat, înainte ca, în 1932, o versiune cenzurată să apară în Anglia, stîrnind și așa scandal: trebuie să fii „un pervers“ cu „spirit bolnav“ pentru a îndrăzni să aduci un asemenea ultraj la adresa moralei – au scris criticii vremii. Abia în 1960 romanul a putut apărea în forma originală în patria lui D. H. Lawrence, unde, în 8 luni s-au vândut 3 milioane de exemplare. Începînd de atunci, critica și cititorii au văzut în ea o simfonie erotică la antipodul oricărei



obscentități și au înțeles frumusețea ansamblului, delicatețea mozartiană cu care Lawrence reușește să erotizeze natura. „Interesul esențial al acestei cărți este că erotismul încetează a fi expresia individului. El devine o stare a sufletului, o stare a vieții“ – spunea Malraux în prefața traducerii franceze, dîndu-i dreptate autorului care se apăra de acuzații, declarîndu-și romanul „o carte sănătoasă și necesară“, o odă a bucuriei.

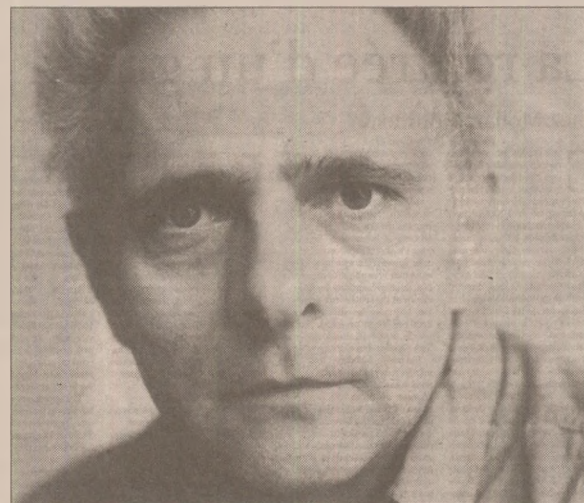
Moștenirea lui Stieg Larsson

● Foarte numeroșii fani ai trilogiei polițiste *Millennium* a scriitorului suedez Stieg Larsson (din care a apărut acum și la noi, la Editura Trei, în traducerea Elenei-Maria Morogan, primul tom, *Bărbați care urăsc femeile*) vor putea descoperi în curînd ultimele secrete ale eroilor preferați, Mikael Blomkvist și Lisbeth Salander. În luna aceasta Editura Toucan va publica *Al patrulea manuscris* – o lungă anchetă despre seria de romane a lui Stieg Larsson și despre autor, făcută în Suedia de francezul Guillaume Lebeau, specialist în literatura scandinavă și autor el însuși de polaruri. Se spune că, la moartea fulgerătoare a lui Larsson, survenită în noiembrie 2004, în computerul lui se afla un al patrulea volum din seria *Millennium*, pe care el o spera ca o „asigurare

materială a bătrîneților“, și pe care plănuia să o continue cît mai mult. Din păcate, excesul de muncă, tutun și nesomn care i-a provocat infarctul fatal la 50 de ani, înainte de a-și vedea tipărită trilogia în Suedia și apoi devenită un fenomen editorial mondial, a făcut ca să nu se mai poată bucura de uriașele drepturi de autor adunate în trei ani. Fiindcă era celibatar și fără copii, acum pe moștenirea lui Stieg Larsson se bat în justiție arhitecta Eva Gabrielsson (partenera lui timp de 25 de ani, cu care refuzase să se însoare și locuiau separat, de teama amenințărilor cu moartea pe care jurnalistul le primea din partea fanaticilor de extrema dreaptă) și fratele lui, Joakim, cu care nu mai avea nici o legătură de foarte mult timp.

„Să-ți spun ceva“

● Născut la Bromley (Kent) în 1954, dintr-o mamă englezoaică și un tată pakistanez, Hanif Kureishi a făcut o obsesie din problema identității sale, care-i nutrește opera de tinerete, de la primele piese de teatru și scenariile de film din anii '80 (*My Beautiful Laundrette*, realizat de Stephen Frears, l-a făcut celebru), la romanul de debut. Toate vorbesc despre imigrație, fundamentalism religios, fascinația pentru o cultură care îl atrage și îl respinge în același timp („prea englez pentru pakistanezi și prea pakistanez pentru englezi“ – spune despre sine).



Dacă primul lui roman, *Buddha din suburbie* din 1990 (tradus la noi, la Humanitas, de Oana Avornicesei anul trecut) avea un erou anglo-indian, începînd cu *Intimitate* – ecranizat de Patrice Chereau și distins cu un Urs de aur la Berlin – orizontul i s-a lărgit considerabil (*Intimitate și alte povestiri*, precum și *Darul lui Gabriel* au fost traduse și ele la Humanitas). Cel mai nou roman al lui Hanif Kureishi, *Something to Tell You* continuă paleta mai variată și universală a cărților scrise din 2000 încoace, pe un ton mai blind și mai intim. Personajul principal e un alter-ego, un psihanalist anglo-pakistanez, Jamal Kahn, care ascultă în fiecare zi secretele și confidențele altora, pentru a descoperi în ele „o impuritate semnificativă“. Jamal duce o existență liniștită, în aparență, alături de sora lui, mamă celibatară excentrică și de prietenul Henry, bătrîn regizor libidinos. E preocupat de problemele fiului lui de 12 ani, de a cărui mamă a divorțat și de chestiuni profesionale. Dar „doctorul de suflete“ are el însuși conștiința măcinată de o taină strivitoare din tinerete, legată de o indiană pe care a iubit-o. În jurul acestui simbur amar romanul trece în revistă 35 de ani de istorie politică engleză, din 1970 pînă la atentatele din iulie 2005. Totul e văzut cu o nostalgie autoironică de un Kahn-Kureishi confruntat cu angoasa îmbătrînirii. Criticii au văzut în autorul romanului *Ceva să-ți spun* „un fel de Philip Roth al anilor postcoloniali din Anglia“ și au considerat volumul cea mai bună carte a lui de pînă azi.



Constanța Buzea

POST-RESTANT

ÎN PRIMUL RÂND, nădejdea de-a nu ispăși în urma faptelor ce nu vă aparțin. Până una alta, vă aflați în dinții întâmplării tulburătoare de destin, al celei ce vă amână înaintarea în propria poezie. Dacă vă ambiționați, amânarea poate deveni un lucru pozitiv, căci între timp vă maturizați înțelegând libertatea și ce poate face omul în perimetrul ei, altfel decât cel ce nu și-a periclitat acest bun, în care umbli obosit/ odihnit contemplându-ți faptele cu nepăsare. Aveți un vers frumos și adevărat ca o promisiune: „dincolo de tristețe nășteau sunete moi negând-o“, și mai la vale, în trupul acelui poem numerotat cu 4, în grupajul ales de dvs. pentru cel de-al treilea volum pe care-l pregătiți în condițiile actuale, de restriște odată, și de tulburare bucurasă lansându-vă *Arlechinul cu fesul pe dos*. Toată stima și recunoștința pentru cei care v-au întins mâna de ajutor la apariție și lansare! „Atât de multă lumină - neinvățată de ochiul prea prins nălucirilor“, când naiv și anarhic în manifestări, înșelat și păcălit trageți ponoasele acum. Spuneți mai departe „când voi înțelege destinul unui cuvânt?/ cel pe care nu-l mai poți lepăda.../ inflația gesturilor coplesind cerul imediat - celălalt cer/ așteptând, întruchipând răbdarea/ deci nu-i pentru auz, atunci voi veni să-l iau pentru inimă/ voi veni să iau trup/ și nu mă veți mai cunoaște“. Comentariul pe care vi-l permiteți vă arată scufundat în sine, meditănd la toate, atingând în concluzie stări la care ați fi ajuns mai greu, mai târziu sau niciodată, fără suferințele zilei de azi. Revenind la ideea de libertate, la poemul în discuție, la valoarea cuvântului luat nu pentru muzica lui ci pentru

ritmul inimii, ceilalți nu vă vor mai cunoaște? Nu vă vor mai recunoaște? Schimbarea prin cuvântul scris atinge fibre necunoscute de însuși poetul pomind anarhic și sentimental la drum cu infima lui biografie, cea care se poate rezuma, ca la tot omul, în doar câteva puncte. „Din 30 Mai 1968, sunt mezinul unei cărciumărese, crescut *la bunici*, într-un târșor de provincie, Bereștii Galațiului“ - și iată limpede arătat un prim teritoriu de exploatare liric - copilăria. „Când voi înțelege destinul unui cuvânt?/ Cel pe care nu-l mai poți lepăda./ inflația gesturilor coplesind cerul imediat / celălalt cer/ așteptând, întruchipând răbdarea,/ deci nu-i pentru auz, atunci voi veni să-l iau pentru inimă/ voi veni să iau trup/ și nu mă veți mai cunoaște.../ soarta unui cuvânt nu-i fundal friicii de a muri în/ solitudine și zădărnice, ci sensul libertății, sus/ dincolo de năluca tristeții/ de gest - cuvântul nu dă rest, nici dără/ nici umbră/ în el se tace“. Nu știu cum sunt *cioburile* cu care ați debutat. Iar *Arlechinul cu fesul pe dos*, nu este decât o sumă a lucrurilor inegale de care începeți să vă dați seama. În următorul volum, musai să revedeți fără grabă ce ați reușit dar și ce ați ratat, grăbindu-vă. Sunt lucruri valabile, dar tratate cu prea mult sentiment, cu amănunte, cu slăbiciuni față de propriile trăiri, fără transfigurare, fără o interpretare alta decât cea dictată de elanul mărturisirii, al spovedaniei, al iluziilor în direcția bunătății și înțelegerii omenești. Poezia transcrisă în grabă îndepărtează pe cititor de scopurile ei. Aș cita ca reușit, chiar exemplar, poemul numerotat cu 7: „a meritat să trăiesc azi/ am scris un rând de multă vreme gol/ din gândurile mele, triști nomazi/ ce-au dat albastrului ocol// a meritat să mor un pic/ înmuguriri fără folos/ m-au renăscut, ceva mai mic/ dar mai fâlos decât am fost// a meritat să uit pentru o vreme/ din ce și anume *cine sunt/ sperând ca Domnul să mă cheme/ menirii noi, biet arc de vânt// a meritat din toate câte am găsit/ să iau, să-ncearc, să gust, s-arunc/ și-n ziua-ngustă și vastă în același timp/ să mă prefac-n prunc“. Urmând pe firul biografiei, învățătorească, care vă rămâne, în linia valorilor sufletești, întâia iconă. Și aici, pe spațiul aceluși timp al copilăriei, să vină poetul de-acum cu puterea lui de a-și aminti tot, așa cum a fost, dar mai ales cum ar fi putut să fie. „Copilăria mea în*

viile i.a.s.-ului, în livezile cu cirești, în pădurea cu stejari, la *căprioara, moara dracilor*, la cinema *Luceafărul*, tanti bibliotecara, care nu mă lăsa să citesc Homer în clasa a V-a, proful de fizică care-mi tot repeta că-s „brânză bună în burduf de căine“, și lista aceasta ar putea continua la nesfârșit, „nedreptățind memoria multor oameni din copilăria mea fericită“. Îndrăgostit pe la unsprezece ani de Iulia, într-o vacanță la Buzău, apoi de sute de ori până ce Măriuca mea, care mă așteaptă, mi-a pus astupus inimii!“ Temele sunt multe, și trebuie revăzute cu alți ochi, tratate poate cu detașare folositoare, cu deschideri în profunzime, câtă putere de transfigurare s-a adunat în patruzeci de ani. Aceleași teme, alte texte, cu mult mai frumoase și mai pline de miez: „Două pâini rotunde și negre, calde, de doi lei cincizeci/ o juma de mastică și un pachet de Naționale, desigur/ și un iepuraș de bomboane/ tanti Tincuța mă mângâia pe frunte, imi dădea caramelle/ și cumpărătura/ fugulița la bunicul sculptat pe prispa casei/ nu-mi pot închipui nici o prispa fără bunic/ plecam apoi în chiot de copii/ de cățelandri bătătorind cerul cu visele lor/ le duceam să-mpărțim iepurașul și felia de eternitate/ țineam numai pentru mine mângâierea de la tanti vânzătoarea și/ sărutul pe obraji de la bunicul mirosind a tutun și mastică/ ei nu aveau bunic ca al meu// prispa cu bunic cu tot s-a prelinș în asfalt /.../ urme de tălpi desculțe și pitice, mai văd pe cer uneori/ și știu că/ stă să plouă“. Din acest poem, mai târziu, la o limpede pieptănare a lui, vor dispărea sintagmele sentimentale, care vor fi înlocuite cu altele, poate și mai sentimentale, dar dintre cele care nu trag în jos textul ci îl ridică nespus de mult.

Scrisorile poetului - spovedania lui - textele pe care le va scrie în condiții poate vitrege, substanțiale, atente, bogate, le voi aștepta cu vie curiozitate pentru a-i întregi un portret, acum abia început. Știe că are talent, și mai trebuie să știe că în acest tărâm cine se grăbește prea tare își alterează dovezile, dă aurul pe lut.

Citez dintr-un final de poem scris în vederea cărții care acum se adună: „deși... ar părea că exist/ în inocența de la începuturi eram *urma picăturii de rouă căzând/ de pe o frunză pe altă*“ (Valeriu dg Barbu, Galați). ■

Prin anticariate

Nevermore...

ORICARE BORNĂ, târziul e o convenție. Una optimistă, o promisiune că (mai) este timp. Cu care se-nsoțesc și altele, că-ți vei rîndui mai bine treburile, că vei gândi, că vei aprofunda, că mîine o să-ți fie mai prielnic decât azi. Alăturat, însă, unei alte convenții, a romanței, toate aceste cozi de speranță i se pierd. Așa încît timpul cunoscutului, plâpîndului volum al lui Minulescu, *Romanțe pentru mai târziu*, reapărut în 1927, la Cultura Națională (a patra ediție, deja, din 2008, de cînd și-au început, la Alcalay, „cariere“), e subtil și mirosind, vechi, a neîmpliniri. A lucruri puse la păstrare, adăpostite de scotociri cu parola unui distih din Baudelaire: „*Je hais le mouvement qui déplace les lignes/ Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris*“. Starea sentimentală călîie a romanței, conținînd, și anihilînd prin alăturare, și chefulă, și nostalgii.

Sînt poezii pe care cine nu le cunoaște, care s-au pus pe muzică, au intrat în anonimul celebrității, cînd nimeni nu mai știe de unde s-a desprins un ciob de frază, au descîntat o lume cu prieteni și s-au lăsat descoperite de-o altă lume cu prieteni, a anilor '80. Poezii amestecînd o sinceritate obosită, căzînd în rafale, cu efecte sonore delicate, pentru care versul mai are, încă, răbdare. Dezabuzare *en herbe* și simbolism *en fleur*.

Romanța noului venit e un manifest inutil, și asumat în consecință, folosind recuzită romantică, dar fără nici



o urmă de revoltă, altfel decât din vîrful buzelor. Acțiunea face loc unei înțelepciuni dezamăgite, de clarvăzător fără adepți: „Pe cei ce i-ați primit cu ură - / Și i-ați gonit cu pietre - / Pietre ce s-or prefaca 'n pedestale/ În clipa cînd va și învinge beția altor ideale!...“. Generații care se fac piatră sau, mai degrabă, praf. Venerat și neumbat.

Cum îi stă bine oricărui volum simbolist, *Romanțele...* sînt în stăpînirea unei culori.

Verde, „un verde-negru - mort“. Verdele de interior, de plușuri, de *tapis*-uri, care absoarbe mișcarea și înmoaie voința. Ciudate metamorfoze fac din „cheia de la poarta verde“ (una din sintagmele cvasi-folclorice) cupa „cu vin verde de cucută“, în care se dezleagă viitorul. Diluat, dezarmant și fără rost, cu lacrimi.

Într-un colocvium sentimental à la Minulescu se plimbă prin ploaie un schelet sdf-ist (sic!), care nici nu sperie, nici nu înduioșează, nici măcar nu face bună filosofie. Un fapt divers, din cauză de neglijență în serviciu a paznicului țintirimului. Neglijențe sînt la tot pasul, în lumea unde atingerile sînt scurte și mortale, iar viețile lungi și agonice: „Și fără voie,/ Rînd pe rînd/ O ceată de amanți artiști - / Toți neînțeleși și mari, toți Christii - / Își plîng trecutul fredonînd/ Romanța celor ce se vînd.“ (*Romanța celor ce se vînd*). Ironia e bomboana pe mizerie.

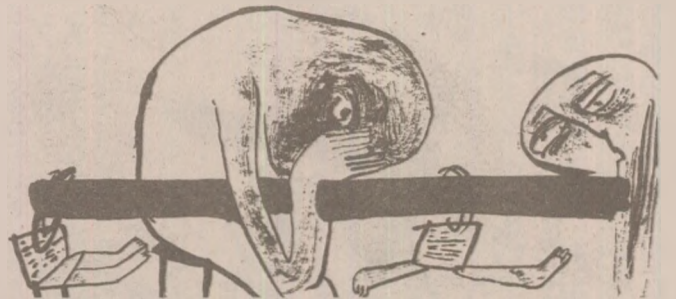
Portretul pe foaie volantă al unei luni de toamnă: „Octombrie, curtizana pală, cu-obraji fardați/ Și buze supte,/ Octombrie, - amanta celor cari pornesc să nu se/ mai întoarcă,/ Octombrie-a poposit în parcul cu-

alei cotite/ Și'ntrerupte“ (*Octombrie*). Tristețea se-adună pe dedesubt, doare de la distanță, ca schița unei apăsări pe un loc deja lovit. E tristețea unor întrebări care cad pe goluri fără muzică, a unor căutări zădărnice de neostoita lăcomie a trecutului: „Și-așa cum treci îngîndurată de-alungul străzilor pustii - / De-alungul străzilor pătate de'nsîngerări crepusculare;/ Tu pari o Venus de la Millo/ Ce'și cată brațele/ Pe care/ Cei morți le-au luat cu ei în groapă/ Să nu le lase celor vii...“ (*Celei care trece*). Epiloguri *in extenso* la iubiri *in nuce*, ispășiri enorme ale unor fapte abia încheiate, sau nici măcar posibile: „A fost un vis,/ Un vers,/ O melodie/ Ce n'am cântat-o poate niciodată.../ Tu crezi c'a fost iubire-adevărată?.../ Eu cred c'a fost o scurtă nebunie!“ (*Celei care pleacă*).

Motive care se repetă, femei care se repetă, sau nu. Istovite de vecinătatea aceluși fanfare, a aceluși vorbe, cad în bagatelă, în jovialitatea consumată a oamenilor care nu mai au nici ce-și spune, nici ce regreta: „Și-ai să mă uiți, - / Că prea departe/ Și prea pentru mult timp pornești!/ Și-am să te uit - / Că și uitarea e, scrisă'n legile-omenești.“ (*Trei lacrimi reci de călătoare*). Trist? Nici chiar atît...

Ceva din graba obositoare, sfîrșeală prin exces și hăituire a simțurilor, în răstimpul unei nopți, al unei ore, al unui regret fals și neîndatoritor e partea care-l ține pe Minulescu pentru mai târziu. Un *mai târziu* al constatărilor bruște, mîndrindu-se cu un anume curaj de a declama locuri comune. De care poezia, ca și viața, se ferește. În decorul lor, însă, se nevoiesc și una, și cealaltă. Și-atunci diplomația lui *mai târziu* e o eschivă nătăfleată: „Ce-ți pasă dacă nu știi ce te-așteaptă/ Când ce te-așteaptă nu-i scris nicăiri?“ (*O, nu te-apropia de mănăstire*). Indiferența și delicatetea, planurile mari și paralizia voinței, viața plină și spaima de-a trăi se strîng, totuși, împreună sub vorba, neangajantă, a amînării. Timpul pe care, niciodată, nici nu-l prinzi, nici nu-l pierzi.

Simona VASILACHE



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



Cristian Teodorescu

LA MICROSCOP

Cînd a căzut Parisul

SE AUD NOAPTEA niște chiote prin oraș. Căcacioși de francezi pierduseră Parisul! *Fiurel* răzbunase Germania. Iar tînărul stat legionar era cu el! Cum singurul dintre gardiști care avea radio, un „Telefunken“, era dl Stelian lumea din oraș nu avea încredere în știrile pe care le ventilau băieții lui de prăvălie, deși în ultimele luni se cam adevereau. Dimineată însă cînd au venit ziarele, nu mai era nimic de zis. Parisul căzuse. Maiorul Scipione era pregătit pentru această veste. Nu era singurul. Șeful gării spera totuși într-o minune. Judecătorul se temea că după Paris germanii vor intra și în Londra, Imamul, care avea și el radio, le spunea credincioșilor săi, vinerea, la geamie, să se țină deoparte, dar în particular nu-și ascundea admirația față de marele cuceritor. Totuși cînd a aflat că nemții ocupaseră Parisul a început să aibă îndoieli că marele cuceritor era inspirat de Allah.

Circiumarul Fănică nu știa ce să creadă. Dacă era război, cineva trebuia să-l cîștige. Și dacă n-ar fi fost conflictul său cu dl Stelian, ar fi recunoscut pe față că îl admiră pe acest om care voia să devină stăpînul Europei. Dar după chiotele gardiștilor care îl treziseră din somn, Fănică s-a dat jos din pat, a luat aparatul de fotografiat și s-a dus în gară. Peronul era bine luminat, dar nu atît încît Fănică să poată face poze de care să se poată folosi după aceea. Ceea ce i-a sporit temerile a fost că în noaptea aceea n-a încercat nimeni să-i spargă geamurile. Cînd a venit primul tren dinspre București și băieții cu ziare s-au repezit la vagonul poștal să le primească, dacă tot nu mai avea somn s-a dus și el să-și ia „Universul” mai devreme. „Da, domnule, a căzut Parisul!” s-a trezit Fănică vorbind singur, cu ziarul în mînă. Îi venea să se ducă la șeful gării să discute, dar ferestrele apartamentului dlui Tudorică nu erau luminate. A intrat în restaurant. Era rîndul lui Ionică să țină localul deschis pînă dimineată. Chelnerul primise deja ziarele de la băiatul care le aducea pentru restaurant, să aibă clienții ce citi. Ionică stătea la una dintre mesele din mijlocul sălii de la casa întîi. Îi țineau de urît o ceașcă de cafea și o sticlă de vin. Fănică s-a așezat lîngă el. Și-a umplut un pahar de vin și l-a dat peste cap. Apoi și-a aprins o țigară. Ionică tăcea, iar lui nu-i venea să-l întrebe nimic. Chelnerul a lăsat ziarul și a luat o gură de cafea: „Dom Fănică, s-a împuștit treaba. Dacă a luat Hitler Parisul, îți ia și Stelică restaurantul!”

„Și tu ce-o să faci?” Ionică a sorbit din paharul cu vin: „Eu plec, dar ce faci dumneata?” Fănică a ridicat din umeri. El nu putea să plece. Își băgase toată agoniseala în restaurantul asta. „Dom Fănică, pentru ăștia nu contează agoniseala dumitale!”

În aceeași dimineată, Sarchis, băcanul armean care avea o hartă a Europei în cămăruța din spatele prăvăliei și care urmărea mersul războiului, a ajuns la concluzia că drumurile cafelei se vor rețea din cauza războiului. A cumpărat cîteva zeci de saci de boabe de cafea verde și a spus la circiuma din centru că dacă Parisul căzuse, americanii care aveau Statuia Libertății de la francezi vor intra și ei în război. Ceea ce va bloca circulația internațională a cafelei.

Tase, profesorul de franceză, care era invitat la București de ziua Franței, cît era el de prudent, s-a dus la prînz să mănînce la restaurantul lui Fănică, numai de-al dracu, să arate că nu-i era frică de cei care se bucurau de căderea Parisului. Cînd a început să-și facă siesta, l-au luat temerile. După ce a fumat o țigară în restaurant, a dat fuga acasă la dl Stelian, să-i spună că i-a luat Dumnezeu mințile. ■



Livius Ciocărlie

DIN CARTEA CU FLEACURI

ADORNO îmi reamintește verbul de care mi-e plină copilăria: a se revanșa. A nu întârzia să faci un cadou sau un serviciu cui ți-a făcut un cadou sau un serviciu. „Revanșa”, spune dicționarul, este acțiunea de a răspunde cu aceeași monedă la răul ce ți s-a făcut. N-aș spune, totuși, că a te revanșa înseamnă a te răzbuna. Înseamnă a anula puterea pe care donatorul, prestatorul de serviciu, și-a cîștigat-o asupra ta.

„Pentru că ești un client important și satisfacția ta este prioritatea numărul unu pentru noi, îți oferim minute nelimitate, pentru a putea vorbi GRATUIT!” Așa mi se adresează, „cu prietenie”, Yorgos Ioannidis, noul director general de la Telecom. Îmi place stilul ăsta direct. Ce mai atîta „dumneavoastră”, oricît aș fiu eu de „important”!

Citesc într-o cronică a lui Paul Cernat, despre *Săpunul lui Leopold Bloom* al Norei Iuga, rînduri care, *mutatis mutandis*, s-ar potrivi, cred, și în legătură cu *Clopotul scufundat*. „Prea multă paradă (ostentativă) de imaginație stilistică, prea multă exhibiție frivolă în materie de ‘tehnică’ și ‘procedee’ moderne, prea multe obscurități inutile. (...) Sigur, s-ar putea invoca în replică argumentul heterotopiei postmoderne, al fragmentului care devine autonom în raport cu întregul. Mă tem însă că ostentația etalării unor registre extrem de diferite trădează o nesiguranță în manipularea lor, miza existențială a cărții fiind bruiată de ispita verbozității, a literaturizării în gol.” Ar fi un exemplu despre cum îmbătrânește o carte interesantă, nesuștinută până la capăt de talent.

Plăcut în a scrie o carte este că nimic nu te obligă s-o faci.

Curioasă devenire, generalizată, a verbului „a crește”. Cineva scrie: „...puțină angoasă crește plăcerea.” De ce n-o „mărește”, nu pot, bătrîn reacționar, să înțeleg.

Uneori foloseau informația într-un fel amestecat. În ianuarie 1980 se rezumă o convorbire din cabinet între mine și două „cetățene”. Fleacuri despre orele ținute. Și acum citez: „Obiectivul a ieșit din încăpere. C1 și C2 discută banalități. Obiectivul se reîntoarce. C1 și C2 pleacă. În încăpere nu se mai poartă discuții. Se aud doar mici zgomote.” Raportul e trimis cuiva care subliniază „a ieșit din încăpere” și „se aud doar mici zgomote”. Pune o rezoluție adresată unui locotenent-colonel: „urgent cu planul pentru combinația ordonată”. Ce altceva poți să înțelegi decît că ieșirea mea temporară și acele mici zgomote l-au pus pe jar. Poate a părut suspect și faptul că, rămas singur, nu monologam cu voce tare despre ce blăstămății proiectam.

Despre nimic de pe lumea asta n-aș spune „lucrurile stau așa”, ci numai că ele pot sta „și” așa.

Matei, în *Un fel de jurnal*: „...uităm repede ce-am scris (...). Evident, putem citi, reciti.” Nu mi se întâmplă. Ce am uitat e bun uitat. Și uit aproape tot. Atunci, ce motivație am? Plăcerea de a scrie, imaginea nebuloasă, lacunară, a unui șir de volume și vanitatea, minată de frustrări. Asta, pentru mine. În sine, ce înseamnă scrisul? Ce știi eu!

„Cînd datele sunt suprimate și, odată cu ele, dispare sugestia de cronologie, povestea se evaporă și ceea ce rămîne e filosofie (morală), gândire plîngătoare, mărturia distilată a unei mari uri / iubiri de sine.” Dispare sugestia de cronologie? Poate. Povestea, din capul locului nu există. Înainte, era o desfășurare împrăștiată, stînd pe loc. Era ca săgeata lui Zenon. Acum, nici atît. Nu se întâmplă, nu continuă nimic altceva decît că trăiesc. Ură de sine? Nu. N-am atîta energie. Mai mici sau mai mari reproșuri ce-mi fac.

Prioritatea numărul unu

Iubire de sine? Poate, inconștient. Sigur, mai bine zis. Și mai sigur: egocentrism. Filozofie morală, gândire? Plîngăreață, într-adevăr.

Fundamental frivol. La prînz, T despre frica de moarte. Iar eu îmi spun: n-am să mai văd Turul Franței, n-am să mai asist la turneul de la Wimbledon. Mă și întreb: înainte, cînd nu se vedeau, ce vedeam?

Astăzi mi-am amintit că profesoara căreia, studenți, îi ziceam „baba”, abia dacă împlinise cincizeci de ani.

Am, dintotdeauna, două pomiri. Una naturală și una formată prin educație. Natural îmi e să nu fac nimic. Formația, junimistă, mă determină să cred că merită să lași ceva în urma ta. Impulsurile s-au contrapus tot timpul. Cum e normal, natura învinge, aproape că a și învins.

Matei Călinescu: „Modernitatea: libertate și vid.” Exact.

Sunt un fel de cretan. Dacă îmi amintesc ceva, înseamnă că deformează.

Mă întreb dacă să „crezi” în absență, inautenticitate, vid e nociv. Dacă m-ar învinui cineva că sunt dizolvant, i-aș răspunde cam ca Chopin care, solicitat să cînte după un dineu, a spus: „Am mâncat atît de puțin...” M-au citit atît de puțin!

M.C. despre caietele lui Valery: „Aproape totul e citabil, dar ansamblul e ilizibil: pulbere de sclipiri de gheață într-un vacuum. Imposibil să crezi între ele legătura unei povești, a unei drame (fie și pur intelectuală), a unui simplu scenariu narativ.”

Bolnavă, femeia de la pâine n-a mai apărut. În locul ei, o acritură. Poți s-o și înțelegi. Clienții o întreabă cînd se întoarce cealaltă. Îi stă în gât.

Există jurnale meteorologice. În acest iunie s-ar scrie: cald, și mai cald, foarte cald, îngrozitor de cald. (Iar Carol I: enorm de cald.) Se moare pe stradă. Ar fi o idee: în locul unei cutii de diazepam, o plimbare la șosea.

Cineva mă crede pe cuvînt că uneori nu gîndesc. De fapt, lucrurile stau pe dos.

Mare prostie să te duci la medic cînd nu te doare nimic. Control. Bineînțeles, ieși bolnav. Măine, analize („Să ne lămurim.”). „La mine veniți, cu rezultatele, luni.” Singura satisfacție, ca pe vremea cînd îmi bandajam genunchiul zgîriat ca să se ghicească ce meci grozav jucasem: n-a fost preinfarct (atunci, cîndva). Noțiunea asta nu există. De-a binelea, infarct. Dar altă înțelegere aveam cu inima, nu să mă bage în spital.

Cioran e un bun exemplu despre ce înseamnă pentru un scriitor să-și impună constrîngerii. Să devii autor plauzibil într-o limbă învățată bine abia la maturitate s-a mai văzut. Să devii, în aceleași condiții, stilist al unei limbi cu care nu aveai afinități, parcă nu. Dintr-un liric dezmezat – „despălurat”, ar fi zis mama -, un prozator foarte bine controlat. Controlat nu numai în frază, ci și în felul de a fi excesiv. În așa fel, încît cititorul se poate identifica cu el, în loc să-și spună dă-l încolo, că ori se prefăce, ori e nebun!

Gîndul de a umbla pe la doctori, atunci cînd nu te doare nimic, e mai puternic decît orice diazepam. De aceea, profitînd de insomnie, am hotărît să nu mă mai duc. Nu-i nevoie să trăiesc o sută de ani. Din păcate, cu T nu e la fel. Ea e tot mai șubredă, cu fiecare an.

Citesc într-o cronică: „Cu X, și nu numai cu el, literatura noastră pare, din fericire, să se despartă de complexul genialității și al capodoperei, reapropiindu-se de cititor.” De aceea avem o literatură bună, din 2000 încoace, și, deocamdată, nici un mare scriitor. ■



Dosar Carl Schmitt

Numărul din octombrie al *IDEILOR ÎN DIALOG* ne-a reținut atenția prin grupajul de articole privind opera lui Carl Schmitt. Ostracizat din motive politice, numele gânditorului este tot mai des pomenit în contextul dezbaterilor contemporane. Născut la Plettenberg în 1888, într-o familie catolică aparținând micii burghezii germane, cu studii de Drept la Berlin și cu o operă doctrinară la care n-a încetat să lucreze nici după proscrisiunea la care a fost supus începând din 1947, Carl Schmitt pare să aibă parte azi de o neașteptată înviere, dovadă interesul suscitată de ideile lui. În dosarul găzduit de *Ideii în dialog*, articolele semnate de Bogdan Iancu, Marius Balan, Valentin Constantin și Mihail Neamțu oferă cititorului o imagine concentrată despre gândirea lui. Cronicarul a ales un fragment din articolul „De ce Carl Schmitt?” semnat de Marius Balan: „Ceea ce iese în evidență de la primul contact cu opera lui Schmitt este dezinvoltura discretă, dar clară, a erudiției și anvergura intelectuală a gândirii sale. Multe din textele semnate de el nu pot fi decât cu greu subsumate genului academic al literaturii juridice; ele se adresează, interogator sau provocator, în aceeași măsură politologului, sociologului, teologului sau filozofului. În lunga listă a bibliografiilor sale nu găsim cursuri, manuale sau tratate de drept, nici nelipsite comentarii ale Constituției sau ale legilor, și cu atât mai puțin culegeri de spețe și studii de caz, adică tocmai materialele compilatoriu-publicistice cu care atât de lejer un jurist poate atinge statutul respectabil al unui reputat autor al unor impozante volume, cuprinzând mii de pagini de texte savante. Cu excepția volumelor publicate mai ales în prima jumătate a anilor '20, lucrările lui Schmitt cuprind în general câteva zeci de pagini și tratează o problemă concretă, pornind întotdeauna de la constelația de circumstanțe, forțe și interese a momentului. Ele au caracterul unui diagnostic lucid și tăios, reușind de fiecare dată să surprindă esența unei concepții sau a unei instituții din interiorul acesteia; formularea este de așa natură încât nu ai cum să nu fii de acord cu expunerea autorului, iar *parti-pris*-ul este greu dacă nu imposibil de decelat.”

Numai mecanicii sunt profesioniști

Articole și interviuri de calitate apar nu doar în publicațiile „pe hârtie”, ci și în spațiul așa zicând virtual. În loc să mergi să cumperi ziarul ori revista de la chioșc (și, trist dar adevărat, o mare parte din publicațiile noastre culturale se găsesc *numai* la chioșcul din fața MLR), accesezi un site de pe internet și gata.

Iată un fragment dintr-un excelent interviu apărut pe HotNews și acordat Iuliei Blaga de către Răzvan Rădulescu. La întrebarea, oarecum inofensivă, „Ce înseamnă să fii scenarist profesionist în România?”, felul în care răspunde nonconformistul Răzvan Rădulescu e savuros: „Nu cunosc nici un scenarist profesionist, nu am întâlnit nici unul până acum și mi-aș face iluzii să cred că sunt scenarist profesionist eu însumi. Când mă gândesc la profesioniști, mă gândesc la medici care operează,

Compania Națională
„Loteria Română” S.A
a sprijinit financiar
proiectele U.S.R. dedicate
Centenarului Societății
Scriitorilor Români



ochiul magic



sau la mecanici auto la care te duci când nu-ți mai merge mașina, sau la constructorii cărora le ceri să-ți ridice o casă, sau la tipografiile care îți scot o revistă. Oamenii ăștia fac, în mod precis, ce aștepti de la ei să facă și, când li se întâmplă să eșueze, eșecul lor are claritatea mijloacelor lor. (...) Imaginați-vă că mergeți cu Loganul în service și omul de acolo vă spune: «Eu vă înlocuiesc garnitura de chiulasă, da' vă propun să schimbăm și caroseria cu una de Skoda, pentru că arată mai bine.» Ca scenarist, fie că pornesc de la ideea unui regizor și scriu un scenariu, fie că citesc un scenariu și încerc să-l repar, așa fac: încerc să aduc lucrurile în zona de funcționare a valorilor mele estetice și morale. Nu spun că nu există parametri tehnici ai unui scenariu și că nu poți deveni expert în domeniu. Cred însă că scenariile în care parametrii tehnici sau structurali precumpănesc sunt accesoriile unei industrii cinematografice. În România nu e cazul.”

Cu prima ocazie cu care Cronicarul va merge cu mașina la un service autohton, va expune mecanicilor de acolo teoria lui Răzvan Rădulescu. Că o vor înțelege sau nu, e problema lor. Să lucreze ca niște profesioniști. Numai să nu fie și ei, Doamne ferește, niște artiști...

Glorificarea autorilor minori

Ion Roșioru își continuă, în revista *PRO-SAECULUM*, nr. 5/2008, activitatea de glorificare a autorilor minori. Unul dintre beneficiari este Marian Ruscu, semnatarul unui volum de versuri patetice și gongorice, lipsite de valoare literară:

„Optimismul funciar al poetului – declamă exaltat Ion Roșioru – e potențat de amintiri în care se revarsă clipa de față și încearcă s-o înveșnicească prin și într-o nestrămutată iubire.”; „Există în poemele lui Marian Ruscu o neostoită dorință de împlântare în candoare, chiar cu prețul suferinței ori cu un tribut nemăsurat plătit acesteia într-un ritual de perpetua ispășire și de plonjări inițiatice în profunzimi metafizice.”

Chestia cu plonjările inițiatice în profunzimi metafizice ne lasă fără replică. Îți vine să crezi că Marian Ruscu nu scrie versuri, ci practică sporturi extreme.

De glorificarea autorilor minori a început să se ocupe în ultima vreme și fostul nostru colaborator Marius Chivu, apreciat cândva pentru rafinamentul, exigența și ironia subțire cu care comenta cărțile. Un text critic al său reproduș pe manșeta cărții lui Adrian Sângeorzan, *Vitali*, ne lasă siderați:

„Am citit unul dintre cele mai frumoase romane despre copilărie din toată literatura noastră și, poate, cea mai emoționantă poveste de dragoste de la Andrew Sean Greer (*Confesiunile lui Max Tivoli*) încoace. Astfel, mi-am înfrânt o mare prejudecată, aceea că scriitorii români nu pot scrie cu farmec, umor și stil, debransați de la menirea scrisului cu majusculă, o poveste care să conțină toate ingredientele pentru a fi citită cu delicii maxime, de absolut oricine pune preț pe literatură. *Cercul din fața casei* ar fi trebuit să ajungă un best-seller și să devină scenariu de film... Adrian Sângeorzan a reușit să scrie acest roman, dificil prin amestecul de nuanțe sufletești al poveștii, fără tonalități discordante, armonizând perfect candoarea cu nostalgia, tristețea cu frenezia și dramaticul cu autoironia, o carte plină de scene, fraze și replici memorabile, o carte minunată.”

Logica acestui comentariu seamănă cu aceea a cunoscutului slogan publicitar: „Față de un detergent obișnuit, detergentul pe care ți-l recomandăm acum...” Cu alte cuvinte, și Marius Chivu consideră că tot ce a apărut până în prezent se situează *sub* romanul lui Adrian Sângeorzan (un autor, de altfel, minor, împotmolit în amatorism și având, ca singură calitate, o sinceritate simpatică). Ciudat acest entuziasm exploziv trăit în public de Marius Chivu. În plus, este greu să ne imaginăm cum va justifica el articolele la fel de entuziaste scrise anterior despre alți autori.

Continuarea formulei

Cronicarul a mai scris și altădată, chiar la începuturile lor, despre *chat*-urile *OBSERVATORULUI CULTURAL*. Formula îl prinde, de data asta (02.10.2008, adică numărul 443), pe Ștefan Agopian. Nemulțumit, cu cochetărie, de inițiativa interviului: „– Carmen, tu te pregătești să mă-ngropi! – Doamne ferește! – Văd că mă filmezi, stringi arhivă.” Nu știi dacă e cea mai bună plecare pentru un dialog... relaxat (cu tot cu mărturisirile coincidentelor trăite în persoană de gazda momentului, un cristian), dar trecem peste, și citim un amestec de răspunsuri la obiect, și pe lângă el, ocolind cu farmec lumea de azi pentru lecturile de ieri, și pentru cărțile lor, vândute pe 1 leu. Picanterii trecute, ca micul scandal al prozei erotice pe care a publicat-o *România literară* din anii '90, și cariera ei așa-zicând clandestină, mărturisiri complete, bătaie de cap cu cenzura, bătaia la propriu, în adolescență, cu găștile Oborului, neglorioase amintiri universitare (să fii dat afară pentru absențe, și să nu spui că ai fost disident...), de toate. Din când în când, întrebările lui Carmen Mușat încearcă să diriguiească discuția spre marile teme (distincția istorie/ ficțiune?!), fără cine știe ce succes. Nu e timp și nici loc de ele, într-o poveste care curge domol și seducător. Cu anecdote, cu prietenii. Cu soacre, cu babe, cu cărți bune și proaste. Cu porcării și măgari. Cu autori adaptați, fiindcă cei neadaptați nu sînt credibili. Iar ultimul schimb de replici, ei bine, ultimul schimb de replici trebuie reproduș: „Sînteți un alchimist, ați găsit «elixirul vieții»?” întreabă, cam căutat, Cristina Ispas. Răspunsul e o subtilă, modestă, tristă punere la punct: „L-am găsit pe cel al morții. E mult mai simplu. Trebuie să ai doar ceva răbdare.”

Cronicar

ZIRKON

ZIARE, ZI DE ZII

Abonamente 2008

România literară

Talon de abonare începînd cu

- abonament trei luni (13 numere) - 40 lei
- abonament șase luni (26 numere) - 70 lei
- abonament un an (52 numere) - 140 lei

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

Începînd cu 1 ianuarie 2008 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 contul:
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. Valentina Vlădan, Fundația România literară, Calea Victoriei 133, sector 1, București, cod 010071, OP 22.

