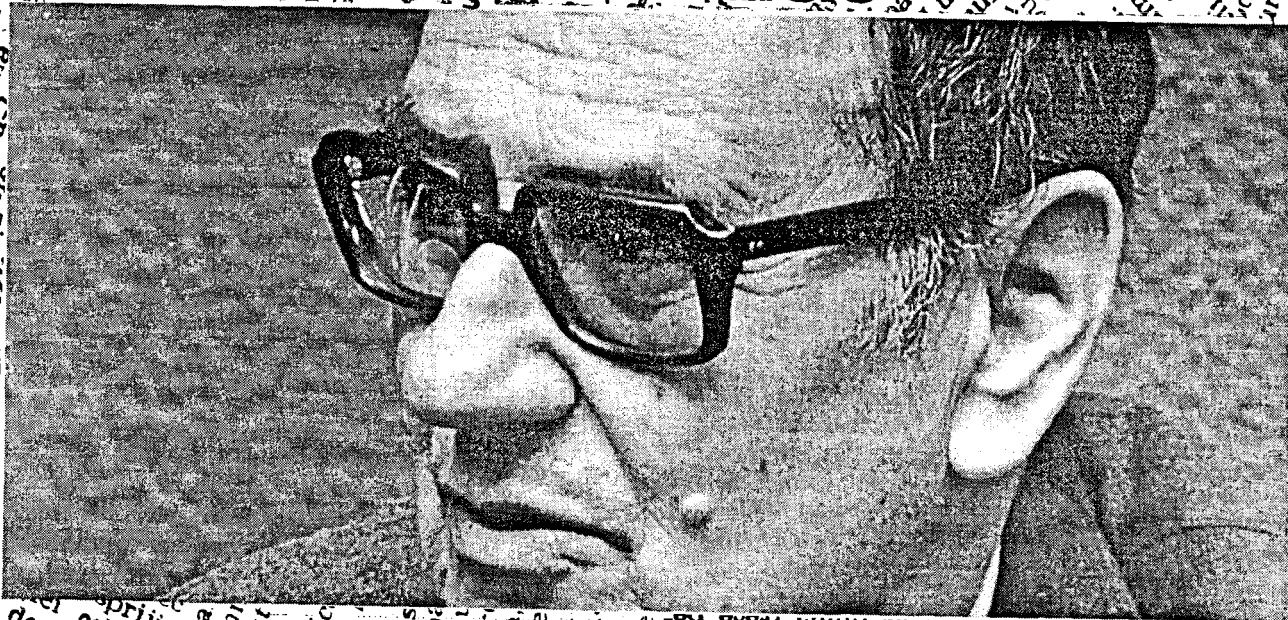


APOSTROF

revistă a uniunii scriitorilor

APARE
LUNAR

In memoria **STEFAN AUG DOINAS**
și **TRINEL LICIU**



Stefan Aug Doinas

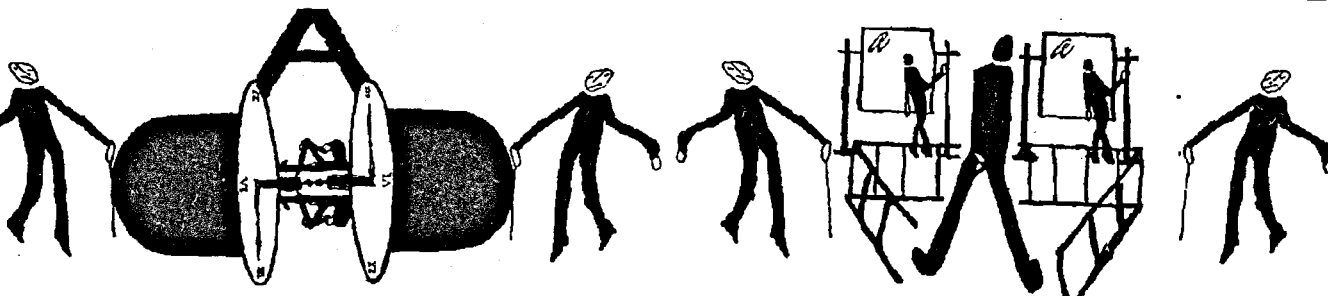
Texte de **Nicolae Balota, Petru Poanta, Ion Vartic**

Eseu: De la Moise la Ionesco

Dosar: Zaharia Boila

**Amintiri și considerații asupra
miscării legionare**

Vol. XII bis nr. 6
(145)
2002

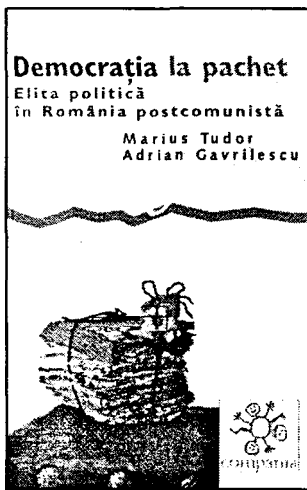


Revistă editată cu sprijinul financiar al MINISTERULUI CULTURII ȘI CULTELOR,
PRIMĂRIEI ȘI CONSILIULUI LOCAL CLUJ-NAPOCA
și al FUND FOR CENTRAL AND EAST EUROPEAN BOOK PROJECTS

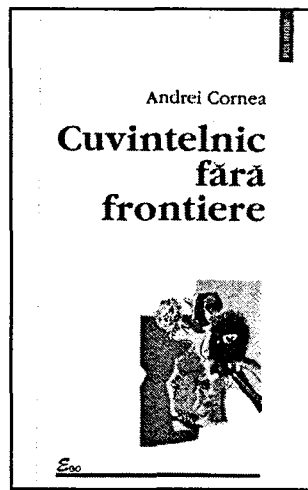
APOSTROF



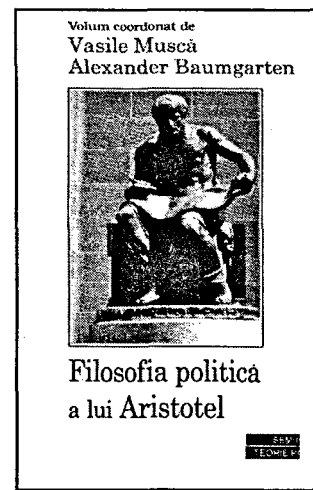
A murit, la numai 57 de ani, Traian Brad, directorul Bibliotecii Județene „Octavian Goga” din Cluj. A murit cu discreție, ducându-și boala pe picioare pînă aproape în ultima clipă. A fost un om cumsecade, de nădejde, săritor la nevoie. Și-a fost, mai presus de toate, un extraordinar director de bibliotecă. Deși el nu era scriitor, era adînc pătruns de importanța cărții și-a instituției care o conservă și-o pune la îndemîna cititorului de orice talie. În această tranziție interminabilă și de o sărăcie umiltoare pentru toată cultura română, Traian Brad a reușit, într-un mod miraculos, să construiască în Cluj o bibliotecă uriașă, modernă, cu săli climatizate pentru colecțiile speciale, ba chiar și cu un adăpost antiaerian pentru comorile ce le adunase și urma să le mai adune în biblioteca lui. Credea în cărți. Credea în cultură. Și în oameni. Simplu, fără vorbă multă și foarte eficient. Cultura există nu numai prin cei ce-o creează, ci și prin cei ce o administrează, o pun în valoare, o conservă. El era unul dintre aceștia.



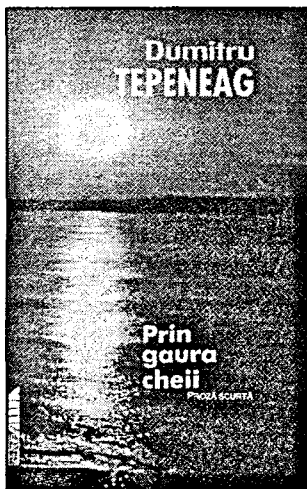
Marius Tudor, Adrian Gavrilescu,
Democrația la pachet. Elita politică în România postcomunistă, București, Ed. Compania, 2002



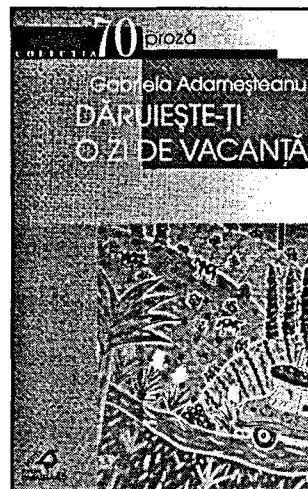
Andrei Cornea, *Cuvintelnic fără frontiere sau Despre îndărarea Anticilor de către Moderni de-a lungul, de-a latul și de-a dărarea vocabularului de bază*, Iași, Ed. Polirom, col. „Ego”, 2002



Volum coordonat de Vasile Muscă și Alexander Baumgarten
Filosofia politică a lui Aristotel, volum coordonat de Vasile Muscă și Alexander Baumgarten, trad. textelor din Aristotel și Sfîrșul Toma din Aquino: Alexander Baumgarten și Cristina Andriș, Iași, Ed. Polirom, col. „Seminar. Teorie politică”, 2002



Dumitru Țepeneag, *Prin gaura cheii*, proză scurtă, cu douăsprezece ilustrații de Rodica Prato, prefață, tablou cronologic, note, selecție dosar critic de Nicolae Bărna, București, Ed. Allfa, 2001



Gabriela Adameșteanu, *Dăruiește-ți o zi de vacanță*, ed. a II-a, prefață de Carmen Mușat, Pitești, Ed. Paralela 45, col. 70, 2002



Marius Lazăr, *Paradoxuri ale modernizării. Elemente pentru o sociologie a elitelor culturale românești*, Cluj-Napoca, Ed. Limes, 2002

Premiile Festivalului Internațional de Poezie „Lucian Blaga”

– ediția a XII-a, 13-14 mai 2002 –

acordate de un juriu prezidat de acad. Mihai Cimpoi și alcătuit din: Petru Poantă, Dimitrie Vatamaniuc, Ioan Biriș, Doina Cetea, membri, și Traian Brad, secretar:

- *Marele Premiu pentru poezie al Festivalului* – Marta Petreu (Cluj-Napoca);
- *Marele Premiu pentru critică al Societății Culturale „Lucian Blaga”* – Mircea Tomuș (Sibiu);
- *Premiul pentru exegeză blagiană (literatură)* – Lucia Cifor (Iași);
- *Premiul pentru exegeză blagiană (filosofie)* – Cornel Hărănguș (Timișoara);
- *Premiul „Liviu Petrescu” pentru tineri exegeți ai operei blagiene* – Gabriela Gabor (București);
- *Premiul special pentru poezie* – Teofil Răchițeanu (Răchițele – Cluj), Lucian Vasiliu (Iași), Dumitru Cerna (Cluj-Napoca), Riri Sylvia Manor (Israel);
- *Premiul special pentru merite deosebite în promovarea studiului limbii și literaturii române în Bucovina* – Grigore Bostan.

Unica responsabilitate a revistei *Apostrof* este de a găzdui opiniile, oricît de diverse, ale colaboratorilor noștri. Responsabilitatea pentru conținutul fiecărui text aparține, în exclusivitate, autorului.

Apostrof

Ilustrația numărului de
ANGELA ROMAN POPESCU

Principele liricii române

Nicolae Balotă

Îmi pare nespuse de rău că, în minutele acestea, în care acolo, la București, prietenul, bunul meu prieten Doinaș, și Irinel, soția lui, sunt duși la locul de veci, eu nu pot fi acolo, pentru că am aflat mult prea târziu, ieri, vestea morții lor. Trăim, într-adevăr, zile de doliu. Literale române au pierdut pe cel mai de seamă poet al lor. Pe cel pe care aș putea să-l numesc principele liricii române. O dată cu el, și unită cu el în moarte și prin moarte, s-a stins tragic cea care i-a fost alături, marea, delicata artistă, Irinel Liciu. Eu, și noi, toți, cei care i-am cunoscut și iubit pe Doinaș și pe Irinel, am pierdut doi vechi și buni prieteni.

Viața mea, în unele din momentele sale cheie, a fost legată de Doinaș și, mai apoi, de cuplul Doinaș-Irinel. L-am cunoscut în anii refugiului sibiian, la universitate. L-am întâlnit în seminarul celui ce ne-a fost maestru în cele ale filosofiei, ca și într-ale poeziei, Lucian Blaga. Eu, fiind ceva mai tânăr, eram începător pe băncile facultății, atunci când Doinaș, împreună cu Radu Stanca, Negoșescu, Regman, I.D. Sirbu se-adunaseră deja în Cercul literar, lansând scrisoarea-manifest din 1943 către E. Lovinescu. L-am cunoscut deci pe Doinaș o dată cu ceilalți cerchiști adunați în jurul lui Blaga. Fie în seminarul de filosofia culturii al acestuia, fie în casa atât de primitoare a profesorului nostru Henri Jacquier, unde se țineau cenaclurile Cercului literar.

Aș vrea să-l evoc pe Doinaș, pe tînărul poet din acei ani ai începuturilor noastre. În atmosfera ludică, jucăușă, plină de râs, de voie bună, de umor, a Cercului literar, el distona întrucîtva, frapa, prin gravitatea sa. Fără să fie „mut ca o lebădă”, precum maestrul nostru Lucian Blaga, Doinaș era concentrat, innodat parcă în sine, mai tăcut decît noi, ceilalți. Era închis cu multe paveze, destul de greu de pătruns, ca o cetate cu porțile ferecate. Doar prin ferestrele sale mai înalte răzbătea către noi cîte ceva. Dar cînd își citea în cercul nostru poeziile, atunci, într-adevăr, vorbea pe limba lui, care era limba poeziei. După timpul acela

solar al începuturilor sibiene, Doinaș s-a scufundat, ca și noi, toți, într-o lungă perioadă de tenebre. Erau anii obrocului comunist, care se lăsase peste noi. Retras, parcă exilat în satul său, Caporal Alexa, lucra, ca și noi, toți, pe vremea aceea, doar pentru sertar. Nu de mult am citit într-un volum, postum și el, al lui Cornel Regman o scrisoare pe care i-o scria Doinaș din satul său, unde se-ntorsese după anii de universitate și de zburdă sibiană, anii Cercului literar. O scrisoare care m-a mișcat profund, citind-o acum, după zeci de ani, pentru că simțeam în cuvîntul de-atunci al prietenului meu sufletul celui care era redus la muțenie, în timp ce înlăuntrul lui clocotea poezia. Un om al cuvîntului simte nevoia disperată să comunice, să împărtășească verbul său altora, celor apropiați. Doinaș era nevoit să scrie doar pentru sine sau pentru cîte un prieten îndepărtat, pentru noi. Așa am scris, de altfel, cu toții, ani de-a rîndul, comunicînd doar între noi. Acum un an, de ziua lui, mi-a spus un lucru care m-a mișcat, care dezvăluia natura sa intimă. Vorbeam despre perioada exilului nostru interior, despre vremea aceea cînd el revenise ca învățător în satul său natal, și trăia acolo însingurat trimițînd apeluri în toate părțile. Și atunci mi-a spus: „Știi, au dat numele meu școlii primare din Caporal Alexa”.

În ultimii ani ai vieții lui, Doinaș a avut parte de unele „onoruri”: era membru al Academiei, i se decernaseră premii, fusese făcut cetățean de onoare al orașului Sibiu, poate și doctor *honoris causa* (nu sunt sigur). Mărunte semne de recunoaștere – prea puține, desigur – ale unei opere care de abia în viitor se va impune cu adevărat, menite să satisfacă unele vanități omenești. Despre nici unul din ele n-a simțit nevoia să-mi vorbească, să mi se confeseze. Am auzit despre ele de la alții. A simțit însă nevoia să-mi spună ca pe o tîrzie și ironică

încununare că școala primară din satul lui, acolo unde fusese dascăl modest și umil, îi va purta numele. Am deslușit atunci în vocea lui un tremur de emoție, am zărit în ochii lui o undă umedă de înduioșare, dar și o scînteie de maliție: umorul cerchist învingea sentimentalismul. Vechea noastră pornire cerchistă spre autoironie, vechea noastră înclinare spre rîs, rîsul acela vechi al nostru care izbucnea vertiginos ascundea o mică plagă sensibilă, dureroasă.

Desigur, au venit apoi ani și mai grei pentru noi toți. Cei mai mulți am înfundat închisorile; Doinaș fusese printre noi. Îmi amintesc căldura cu care m-au primit Doinaș și Irinel cînd am revenit după ani mulți din detenție. Spre deosebire de alții, care erau reticenți, temători să ia contactul cu un fost pușcăriaș, Doinaș și Irinel m-au primit cu brațele deschise. Abia prin anii '60, atmosfera devenind ceva mai clementă, am putut începe să publicăm. Începea, pentru el, ca și pentru noi, ceilalți, de altfel, perioada de maturitate a creației. De-acum încolo, viața lui Doinaș va fi viața operei sale.

Legat de opera generației noastre, în toamna trecută, într-una din șederile mele de cîteva zile la Cluj, întîlnindu-l pe rectorul Andrei Marga, am lansat ideea unei biblioteci, alcătuită din donații, a Cercului literar, idee care a fost îmbrățișată imediat. S-a hotărît, astfel, în toate amănuntele, înființarea Bibliotecii Cercului literar la Universitatea din Cluj, în care vor fi reunite toate bibliotecile membrilor Cercului. Cred că cea dintîi care va intra în componența acesteia va fi biblioteca lui Doinaș. Mărturisesc că m-am gîndit la asta tocmai pentru că, după cum se știe, în cultura noastră n-a rămas o bibliotecă a Junimii, nu avem nici biblioteca lui Titu Maiorescu, nici acele mari biblioteci ale lui Heliade Rădulescu ca și ale altora. Cred că e foarte important să rămînă un memorial cărturăresc al Cercului literar de la Sibiu.

Despre poetul Doinaș se pot spune multe, fără îndoială. Voi spune acum doar

Cuprins

• IN MEMORIAM ȘTEFAN AUG. DOINAȘ ȘI IRINEL LICIU		
Principele liricii române	Nicolae Balotă	3
Cercul literar și categoria tragicului	Petru Poantă	4
Cît arată ora în cer, domnule Doinaș?	Ion Vartic	6
• ESEU		
De la Moise la Ionesco	Ion Vartic	7
• ANCHETA APOSTROF		
Domnul Caragiale vă invită să răspundeți		
Texte de Nicolae Bârna, Ștefan Borbély, Cătălin Ghiță, Mircea Ghițulescu, Ioan Lascu		8-13
•		
Profil liric/Poetul de iarnă (III)	Mihai Vakulovski	14
• DOSAR		
Amintiri și considerații asupra mișcării legionare	Zaharia Boilă	15
• BALCANOLOGIE		
Circumscrieri (I)	Mircea Muthu	19
• POEME		
Am auzit spunînd, Luminare, Pregătite de noapte (traducere de George State)	Paul Celan	19
• ESTUAR		
Cornel Țăranu și opera tragică	Nicolae Balotă	20
• CONVERSAȚII CU...		
Marta Petreu în dialog cu Cornel Țăranu		21
• ESEU		
Despre Saul Bellow și romanul său <i>Ravelstein</i>	M. Ciornei	23
• CRONICA LITERARĂ		
Gala cronicarului sau despre sacrificiu	Irina Petraș	24
Voință de putere epică	Laura Pavel	24
Lecturi postmoderne	Constantin M. Popa	25
• IN MEMORIAM PETRU DUMITRIU		
<i>Buick-ul</i> negru și teatrul de păpuși (II)	Adrian Grănescu	26
• SCRITORII MAGHIARI CONTEMPORANI		
Alba, Condensens, Carusel autumnal, Zăpadă de noiembrie, în 1988, Înnoată în pămînt	Balla Zsófia	27
Ultimatum, Appendix, La geam, Aș arăta unde rămîn eu teafăr,	Lászlóffy Aladár	28
Oneghin la Lipsca	Lászlóffy Aladár	28
Cîte ceva despre șirul versurilor, Cincisprezece clipe ale duminicii, Necunoscutul (traduceri de Paul Drumaru)	Király László	29
• VESTIAR		
Cronica teatrală/Scaunele	Nora Colțea	30

Cercul literar și categoria tragicului

Petru Poantă

Problema tragicului a fost o preocupare teoretică obsedantă a tinerilor cerchiști; dar nu numai teoretică. Deși cunoscut mai degrabă ca poet liric (baladist), Radu Stanca rămâne unul dintre puținii autori remarcabili de tragedii din literatura română. Este vorba, în cazul său, și despre o vocație specifică, însă și despre o acțiune programatică. Voința cerchiștilor de a crea în planul culturii majore reclamă speciile nobile ale literaturii și predispușe unei generoase încărcături axiologice. Ei au, apoi, ambiția manifestă de a suplini niște goluri din literatura autohtonă, dar în cadrul unui proiect vast de întemeiere a „artei noi”. În scrisoarea din 15 iulie 1947, I. Negoieșcu afirmă cu o solemnitate de superbă grandomanie: „Dacă visez, împreună cu tine (Radu Stanca – s.n.), la arta nouă (ești singurul meu tovarăș real în această proiecție fabuloasă și cred că și eu îți sînt ție singurul punct de sprijin real), e și puțin calcul tehnic: prin teatru biruie o mare perioadă de fundamentare. Epoca Goethe-Schiller, pe care se bazează toată cultura germană, s-a impus și ea prin teatru, prin spectacol, și istoria teatrului german e istoria cea mai exactă a culturii germane.

Eu nu pot decît milita critic, și de la tine aștept opera pe care critica mea să o proclame și să se nutrească din ea, în fundamentarea clasicismului românesc” (*Un roman epistolar*, pag. 93). În 13 august

1947 îi scrie aceluiași: „Am de gînd ca, în cazul cînd rămîn peste iarnă în Cluj, să orientez Cercul spre un fel de laborator de studii asupra problemelor legate de moral, tragic etc.” (*Idem*, pag. 105). Ideea „fundamentării clasicismului românesc” și, în genere, aceea a euphorionismului, este centrată pe problematica tragicului, dar a tragicului conceput nu doar ca o dimensiune a artei, ci în contextul teoriei valorilor, precum și ca o posibilă categorie existențial-artistică a spiritualității românești. Uimitoare este conștiința inocentă a începutului, respectiv ignorarea grațioasă a unei probleme care se găsea, frapantă, în centrul filosofiei celor doi profesori ai cerchiștilor: Lucian Blaga și D.D. Roșca. Nu-i mai puțin adevărat, pe de altă parte, că după plecarea din Sibiu I. Negoieșcu descoperă (citește) câteva dintre cărțile esențiale ale culturii germane îndeosebi. Alimentați de la aceleași surse, profesorii devin suspecți. Modelele autohtone sînt debordate. Revelația decisivă este acum Max Scheler, nume de altfel foarte cunoscut în mediile universitare, însă, cu toate acestea, lectura acestuia are pentru Negoieșcu valoarea unei experiențe inițiatice. E, cum spunea Mircea Eliade despre actual fenomenologic, referindu-se la Hus-

serl, o abolire a profanului, a „omului natural” și accesul la „real”, echivalentul absolutului; o moarte a ignoranței, urmată de renașterea întru cunoaștere. Și aceasta însemna pentru Negoieșcu că „maximum de realizare estetică se obține prin conjuncția estetic-morală” (*Idem*, pag. 111). Tragicul nu poate fi discutat în afara unei asemenea „conjuncții”. Eseul lui Radu Stanca *Tragedia și modalitatea ei scenică în perspectiva actualității*, publicat postum (în *Tribuna*, nr. 1, 1967, apoi în *Acvariu*) s-a conturat fără îndoială în acest interval. Dar primul care articulează o concentrată „teorie” a tragicului este Ștefan Aug. Doinaș. Eseul, intitulat *Tragic și demonic*, apare de abia în 1980, în volumul *Lectura poeziei* (București, Editura Cartea Românească), însă, după cum avertizează autorul, el fusese scris în 1948 ca teză de licență în filozofia culturii la Lucian Blaga. În sine, eseul lui Doinaș rămîne original prin proiectul nefinalizat, din păcate, decît parțial: analiza interfezențelor dintre tragic și demonic în structura personajelor tragediei, precum și a raporturilor dintre cele două categorii în istoria tragediei, cu ideea personală „că evoluția genului are loc prin treptată reducere a tragicului și prin neîncetată potențare a demonicului, că dacă lumea antică e un univers al tragicului în care se manifestă forțe demonice, lumea noastră, în schimb, e un univers străbătut

→ că a străbătut cu verbul său toate tărîmurile posibile ale poeticului cum doar geniile goetheene, deci universale, au parcurs în așa măsură planurile toate, de la infernaliu la paradisiace, de la imagistica inițială a baladelor pînă la psalmii săi tîrzii. Este unul din creatorii poeți care nu numai prin domeniile parcurse, ci și prin registrele verbale străbătute, prin verbul poetic, a ilustrat ca nimeni altul poezia română. Devine evident faptul că poetul acesta a fost, înainte de toate, un foarte mare constructor. Trăim într-o țară care, printre multe altele, este lipsită tocmai de efortul de a construi în durată. Or, iată, Doinaș este unul care cu perseverență a izbutit să dureze, să construiască o casă a verbului românesc în opera sa. Și, desigur, a fost ajutat printr-o longevitate a talentului său, cu totul excepțională. Numai Argezi, aș putea spune, în poezia română, a păstrat o asemenea longevitate excepțională a fecundității. Desigur, nu numai temele, modalitățile construcției, ci și încărcătura emoțională, tonul sau timbrul vocii poetului Doinaș s-au transformat în cursul anilor, au evoluat în timp. Se vorbește uneori în critica noastră despre neoclasicismul lui Doinaș, alteori, de cele mai multe ori, el e definit ca un *poeta doctus*, un poet erudit, cunoscător de poezie, laborios. Fără îndoială, a fost toate acestea, în realitate, însă, temele poeziei lui Doinaș făceau parte

din registrul clasic doar în tinerețea sa, cînd una motivele mitologice, istorice, cu modalitatea poetizării romantice, cu baladescul. Dar clasică ar putea fi considerată, de asemenea, fidelitatea lui Doinaș la formele fixe, la tiparele tradiționale ale versului. Iată un poet care, în plin anarhic verslirism, în descătușarea și, aș spune, uneori în dezmațul cuvintelor, continua să-și impună rigori formale. Dar, dacă cercetăm mai atent țesătura de cuvinte a versurilor sale, observăm, prinși în chingile ritmului și ale rimei, cît de îndrăzneț, cît de originală este construcția aceasta. Și-apoi, păstrînd aplecarea spre ironia vechiului Cercul literar din care pornise, Doinaș supunea chiar și rigorile formale ale poeziei sale unui tratament ironic. Vechiul joc cerchist poate fi surprins pînă în ultimele formații lirice, perfect construite, ale lui Doinaș. Există însă o gravitate a tonului care definește, cred, poezia lui Doinaș. Ea revelează profunzimile viziunii sale. Iată-l în psalmii săi tîrzii, ce încă așteaptă să fie descoperiți. Dar aș spune că întreaga operă a lui Doinaș așteaptă încă să fie revelată.

Moartea lui nu aruncă o lespede peste opera lui, ci, dimpotrivă, o luminează, o luminează cu o lumină tîrzie, de amurg. Lumina tragică străjuiește, de altfel, ca o aură în jurul poezilor tîrzii, ce trăiesc, cum spune Hölderlin – atît de frumos tradus de Doinaș –, în timp secetos.

Ne-am văzut, ultima oară cred, pe la începutul lui aprilie, înaintea plecării noastre din țară. Făcusem proiecte pentru toamnă. Nu bănuiam nici eu, nici el, că vor fi astfel zădărnice. Eram singurii – soția mea și cu mine – la care din cînd în cînd mai veneau cei doi retrași, cei doi singuratici. Doinaș niciodată n-a fost un monden, acum se retrăsese din viața socială, în care trăise în anumiți ani. Trebuie să spun că aceasta nu-l împiedecase să-și păstreze umorul, pe care poate unii sau mulți nu i-l cunoșteau, și elocvența, pentru că, deși nu era un lovcă, era, totuși, un causer plăcut, în împrejurările în care se afla în largul lui, între prieteni. Cel pe care mulți îl considerau auster și poate sec, rece, adoptase răceala aceasta, poate, ca o pavăză în jurul lui. Așa era încă din tinerețile sale. Dar, în același timp, față de cei de care se apropia, sau în clipele în care el însuși se deschidea, cît de cald, cît de simplu cald era omul acesta! Mă doare, mărturisesc, mă doare mult, eram ultimii doi supraviețuitori ai Cercului literar. Iată c-am rămas singur...

(Prin telefon de la Nisa, 28 mai 2002)



de demonii cu caracter tragic“ (*op. cit.*, pp. 419-420). Autorul a reușit să-l interpreteze, de altfel foarte ingenios, doar pe Eschil, secțiunea masivă a eseului fiind consacrată unei percutante „descrieri“ fenomenologice a fenomenului tragic și demonic. Doinaș își prezintă contribuția teoretică cu o modestie ușor răsătată, însă adevărul e că aici cristalizează pentru prima dată tipul de discurs maiorescian, clasic, al autorului: acea rigoare austeră, aproape ascetică, neconvențional didactică, a stilului abstract, mai apropiat de P.P. Negulescu sau Tudor Vianu decât de Eugen Lovinescu ori de Lucian Blaga. Precizia conceptelor, finețea disocierilor, dezinvoltura de mișcare și modul dezinhibat de apropiere a unei bibliografii copleșitoare a temei sînt semnele unei surprinzătoare maturități. Dacă în cazul demonicului, exceptînd cîteva delimitări și nuanțări (de exemplu, subtilele conexiuni ale demonicului cu magicul ori cu *numinosul* lui Rudolf Otto), autorul se bazează în principal pe un celebru studiu al lui Lucian Blaga, în tratarea tragicului, mai complexă, informația e prolifică, de la sursa directă, începînd cu Kierkegaard și J. Volkelt, pînă la M. Scheler, K. Jaspers ori M. de Unamuno. Dar conceptele fundamentale și viziunea de ansamblu asupra fenomenului tragic provin în special din Max Scheler. Ceea ce ne interesează în lucrarea de față nu este neapărat un eventual punct de vedere original al lui Doinaș despre tragic, cît disponibilitatea intelectuală și punctualitatea comentării lui ca o „dimensiune fundamentală a vieții și a artei“, ca o „realitate specifică, independentă de orice epocă sau exemplificare istorică“. După Doinaș, tragicul are o lume a sa proprie, care „este deopotrivă solul artei și al vieții“, realizîndu-se într-un act concret. Conținutul său nu e reductibil la „conținutul valorii estetice“, tragedia, ca operă literară, fiind doar una dintre modalitățile sale de manifestare. Pentru o analiză adecvată a lui sînt necesare trei condiții: să nu considerăm tragice sentimentele noastre de spectator și nici „faptele noastre sufletești“ și să asigurăm o distanțare temporală între noi și obiect; aceasta, întrucît există o disjuncție între „sesizarea“, contemplarea tragicului și realizarea lui, adică faptul de a fi tra-

gic exclude trăirea lui estetică. Tragicul e o valoare care angajează resursele ființei în actul concret și „alimentat pe dedesubt de două forțe: *mișcarea* în afară a caracterului tragic, urcînd din faptă în faptă spre o țintă care se constituie ca sens al întregii ascensiuni, și *responsabilitatea* deciziilor luate la fiecare pas, ca o ierarhie interioară“ (*Idem*, pag. 428). Originea tragicului se află, pe planul conștiinței, în conflictul dintre voință și „celelalte facultăți“, cu mențiunea că pentru a deveni într-adevăr tragic „eroul“ trebuie să depășească conflictul interior, transformînd „actul de voință în act concret exterior, asumîndu-și răspunderea“, răspundere care este cu atît mai tragică cu cît rezultatele actelor intenționate sînt mai neprevăzute și a căror apariție e favorizată de teribile forțe oculte. Există, pe de altă parte, o demnitate a tragicului, căci el nu-i posibil decât în universul valorilor. Lumea înconjurătoare este, pentru omul tragic, purtătoare de valori, pozitive și negative, pe care el le valorifică într-o anume intenție. Tragicul se realizează tocmai prin conflictul dintre purtătorii acestor valori, o luptă care duce la distrugerea obligatorie a unuia dintre ei; duce, în terminologia lui Scheler, la *catastrofă*, „punctul ultim al unei direcții“, direcție ce înseamnă „desfășurarea temporală unică a fenomenului“: omul tragic există o singură dată, acțiunile sale, ireversibile, sfîrșesc în moarte. Angajarea în planul axiologic presupune prezența *conștiinței tragice*, „intuiția pe care eroul o are despre conflictul în care se află angajat și examenul pe care-l face continuu pentru a vedea dacă termenii antitetici rămîn la aceeași înălțime –, fără ca eroul să considere, nici măcar o clipă, că situația sa e tragică sau nu [...]. Conștiința tragică înseamnă vigilența ca fiecare situație, fiecare sentiment să-și dea fructele sale proprii la timp“ (*Idem*, pag. 435). Explicarea fenomenului tragic se nuanțează prin valorizarea destinului, disociat de „fatalitatea oarbă“ specifică unui cosmos mecanic în care acționează legea necesității cauzale. Tragicul se afirmă acolo unde există libertate și unde individul își asumă actele prin propria sa voință. Dar nici acestea nu sînt suficiente, căci „în desfășurarea evenimentelor tragice, hotărîrea voinței se află întrecută,

debordată de rezultate noi, iar răspunderea e obligată să acopere mai mult decât eroul a intenționat inițial“ (*Idem*, pag. 438). Posibilitatea tragicului apare, în ultimă instanță, dincolo de determinismul fatalității naturale dar și de orgoliul absolut al liberei autodeterminări. Prin destin („direcția de viață“) omul evadează de sub tirania cauzalității mecanice, iar prin actele de voință pare să-și manifeste libertatea individuală, numai că aceasta din urmă devine un compromis între „libera determinare a omului și împrejurările reale“. Omul tragic are șansa suprimării compromisului: „Libertatea proprie li se dă din nou acestor oameni ca organ al personalității, însă mereu împiedicată de o forță înaltă care exprimă o voință supraindividuală, suprasensibilă. Direcția imanentă a destinului propriu le este potențată și ridicată în mod neobișnuit, pînă la punctul de a deveni impuls irezistibil, instinct luminos dar tiranic, dacă totodată viața spiritului nu s-ar lărgi infinit pentru a trăi această creștere, această ascensiune care poate deveni fatală, ca o fericire supremă, ca un sens unic al existenței“ (*Idem*, pp. 438-439). Destinul individual al eroului încorporează deci o „necesitate tragică“, de altă natură decât necesitatea logică. Sfîrșitul său nu apare niciodată ca un „accident“ ci ca o „încoronare“. Necesitatea tragică reprezintă în fond o „expresie metafizică“ a lumii și de aici decurge întrebarea fundamentală dacă eroul este vinovat și își merită moartea. Răspunsul implică o evaluare a raporturilor tragicomoral. Poziția lui Doinaș este tranșantă și ea conservă puritatea tragicului: cînd căderea eroului apare ca o consecință morală a faptelor sale, tragicul se diminuează. Catastrofa nu poate fi justificată prin „noțiuni din sfera moralului“. Caracterul conține o virtualitate tragică, iar o dată actualizată aceasta „se demonizează“. Tot astfel, vina tragică nu aparține moralului, ci direcției de destin; de fapt, *nimănui*. Cu aceasta, simplificînd mult demonstrația autorului, ajungem la esența ultimă a fenomenului tragic, la *nodul tragic* care „este împlinirea extremă a condiției esențiale a tragicului, și anume: ca purtătorii de valori să fie niște în conflict –, și constă în coincidența în aceeași persoană, lucru sau întîmplare, a

celor două elemente conflictuale. Altfel spus, aceeași forță a unui caracter uman care, pe o latură pozitivă, duce la realizarea unei valori pozitive (propriei sau străine) posedă în același timp o latură negativă, întrucât devine, în cursul aceleiași acțiuni, cauza care nimictește însăși valoarea pe cale de a se realiza" (*Idem*, pag. 446). Este vorba, în fond, despre o realitate antinomică a existenței. Pentru omul tragic, condiția logică devine o antinomie, ceea ce înseamnă situarea sa în inevitabil, într-o situație limită pe care el o trăiește „în sentimente supreme care-l desființează”. Elanul său intim este de a realiza „o sinteză vie a antinomiilor” și o „încoronare” în moarte. Demnitatea tragicului rezidă în nimicirea eroului. O eventuală *salvare* a lui, chiar și după prăbușirea exterioară, îl coboară din planul metafizic și îi alterează puritatea tragică. Eroul tragic pierde totul, întrucât ființa sa se realizează în asumarea unui risc total. Salvarea, în schimb, este specifică eroului creștin. Disocierile operate de Doinaș între cele două tipuri sînt subtil nuanțate și pun, indirect, problema tragediei moderne, de fapt a posibilității renașterii ei ca o alternativă la creștinism, respectiv la drama creștină. Răspunsul e categoric afirmativ: aflat în afara credinței, tragicul constituie o permanență a existenței umane. Dar cel care pledează programatic pentru reabilitarea tragediei, Radu Stanca, pornește de la o concepție istoricistă, propunînd, mult mai sumar, și o altă definiție a tragicului, în care, pe de o parte, se insinuează sentimentul creștin al salvării, iar pe de alta, este refuzată dimensiunea irațională a tragicului.

Radu Stanca abordează tragedia sub incidența ideilor din poetica sa teatrală, precum și din convingerea că marile evenimente ale istoriei contemporane o reclamă drept o formă de artă exponențială. Gloria dramei, cu subtilitățile ei psihologice, cu tonalități minore și finețuri intime, a apus. Decăderea dramei ar fi deci consecința concentrării ei asupra „eroului singularic”, vidat de „semnificații sociale”, în înțelesul expansiv al acestora de „universal”, „de omenire”. Sentimentul totalității îl poate oferi tragedia, atît actorilor cît și publicului, căci „în tragedie eroul este angajat total, actele sale sînt definitive, ele angrenează un univers întreg. Eroul tragic ne face *complici*, pe cînd eroul dramei numai *martori*” (*art. cit.*, în *Acvariu*, pag. 237). Complicitatea constă aici în forța terapeutică a tragediei, în capacitatea ei de a se „adapta” sensibilității omului modern și de a-l implica pe acesta în problematica ei existențială. Tragicul este o problemă de timp, nu de formă, crede Radu Stanca. El are adică un conținut variabil de timp și își caută forme corespunzătoare unor momente istorice date. De aceea, tragediile clasice nu pot fi jucate în „literă” și în forma lor originare. Pentru a fi compatibile cu timpul nostru, conținutul lor trebuie transformat, adecvat viziunii omului contemporan asupra lumii. Sigur că autorul înțelege conținutul din punctul de vedere al artei spectacolului. Sînt vizate în principal concepția regizorală și jocul actorilor prin care se modifică substanța tragicului, nu se rescrie pur și simplu textul literar. În fond, problema aceasta a fost mult dezbătută în teatrolgia contemporană, un punct de referință celebru fiind Jan Kott cu *Shakespeare, contemporanul nostru*.

Să vedem însă cum anume se produc mutațiile interne în fenomenul tragic a cărui substanță e constituită, totuși, din niște invarianți. Demonstrația e centrată, destul de precar, pe comparația dintre tragic și comic. Înțelegem din disocierile autorului că variabilitatea în timp a substanței tragicului devine posibilă prin actul contemplării, ca și cum însăși natura originară a tragicului conține disponibilități pentru receptări variabile: „Spre deosebire de comic care angajează numai anumite sectoare ale personalității, tragicul ocupă ființa umană în întregul ei.

Cît arată ora în cer, domnule Doinaș?

Delft. Seara tîrziu. Sfirșit de noiembrie 1991. Ceață groasă. Străzi luminate, împodobite cu ghirlande de ajunul Adventului. Canale. Apă neagră. Umezeală. Atmosferă de basm nordic, de oraș tocmai scos din adîncurile mării. Trecusem prin piața mare a orașului, rătăcisem prin stratele și piațetele tăcute, pustii, băusem ceaiuri cu farse într-o cafenea. Eram din nou în piața mare, între primărie și dom. Ceața, aurită de ghirlandele de becuri, devenise atît de groasă, încît părea că înaintăm printr-o miere rece. Cineva din grup, cu respirația tăiată de emoție, a început să se agite, să ne tragă pe rînd de mîncă, încercînd să ne facă atenți la un miracol: în piață nu mai exista nimeni, în piață nu mai exista nimic: nici primăria, nici clădirile, nici domul – doar negura de aur. Doinaș s-a aplecat și mi-a spus:

– Uită-te cît arată ora în cer!

O replică perfectă, întrucît exact: conținea starea de surpriză magică pe care o trăiam în fața micului miracol ce ni-l dăruia orașul: căci, dacă întreaga piață era pradă ceții, dacă din zidurile catedralei nu mai rămăsese nimic, nici măcar umbra, dacă întregul turn al domului era aneantizat de ceață, în schimb, sus, proiectat pe cer, în miezul vătos al ceții, cadranul luminos al ceasului din turn indica ora: 20⁰⁰.

Prin multiplele sale „voci” lirice, reflexive și culturale, Ștefan Aug. Doinaș are o reală dimensiune europeană, pe care și-a construit-o, goethean, conform modelului Blaga. O dimensiune europeană cunoscută, însă, foarte vag în afara țării. Asta și datorită inaptitudinii noastre tipice de a *accepta* și promova adevăratele valori. De aceea nici nu s-a bucurat, în timpul vieții, de întreaga recunoaștere pe care o merita (în sensul că s-a tăcut asupra faptului că era, de mult, cel mai important scriitor român). A trebuit să moară și, pe deasupra, să fie pus în evidență și de gestul extraordinar al lui Irinel Liciu, ca, în fine, să i se acorde atenția maximă.

De fapt, nu plăcea, așa e adevărul spus pe șleau: era prea serios, prea solid, prea ardelean pentru noi. Nu plăcea: nu avea nimic pitoresc și frivol, fapt ce displace în această „fără mică, plină de humor”. Așa că vorbele spuse de Gherea la moartea lui Caragiale mi se par la fel de valabile și acum: „sărmani și nefericiți sunt acei oameni mari care se nasc în aceste țări mici”.

ION VARTIC

Comicul este o reacțiune; o reacțiune față de un obiect sau o ființă exterioară, care provoacă starea comică. Tragicul este însă o atitudine; adică un fapt ce provoacă reacțiunea. Tragicul este o cauză, comicul o urmare [...]. Tragicul poate provoca «reacțiuni» diferite, de la compasiunea tragică în care spectatorul se simte părtaș cu eroul, pînă la reacțiunea comică, în care spectatorul respinge – prin rîs – tragedia eroului [...]. Tragicul are, prin urmare, o sferă mai largă decît comicul [...] este o valoare etică, pentru că determină o concepție despre viață, despre rostul și sensul ei moral” (*Idem*, pp. 239-240). Față de Doinaș și, implicit, de teoreticienii invocați de acesta, Radu Stanca identifică valoarea tragicului cu valoarea morală, dar aceasta la nivelul tragicului modern care „nu mai poate fi considerat de natură irațională”. Întrucît angajează ființa în totalitatea ei, el se produce numai în prezența „puterilor rațiunii”. Altfel spus, el implică doar personalitatea și conștiința de sine a acesteia, conștiința care se substituie *destinului*. Eroul tragic modern stă integral sub semnul *lucidității* și al *maturității* spirituale, „el nu mai este, în nici un caz, o jucărie a «destinului»”, „o victimă a unor forțe mistice”. Luciditatea lui e pretinsă de chiar luciditatea omului modern. Radu Stanca simplifică surprinzător de mult lucrurile și confundă destinul cu fatalitatea naturală, iar cea supradeterminare „irațională”, metafizică, cu „forțele mistice”. Altfel, mecanismul producerii tragicului este descris corect: eroul „vrea să acționeze nu fiindcă ar fi silit de destin, ci pentru că e liber, fiind conștient de sine, să acționeze [...] nu este un erou care doar acceptă lupta cu forțele contrare, ci unul care o dorește, o caută, o provoacă cu înverșunare [...]. Acționează nu fiindcă nu are altceva de făcut, ci fiindcă nu are de făcut decît aceasta: să acționeze” (*Idem*, pag. 244). Luciditatea de a acționa nu exclude imixtiunea forțelor „iraționale”. Altminteri n-ar mai exista tragic și nu ar fi posibil deznodămîntul specific tragediei: catastrofa, nimicirea eroului; fapt pe care eseistul îl acceptă. Spre deosebire de dramă, spune el, „în tragedie nu există ieșiri și eventualități de rangul al treilea. Eroul tragic a exprimat clar: totul sau nimic, încît el nu poate accepta o soluție după căderea cortinei” (*Idem*, pag. 244). Dar inevitabilului, el îi dă o interpretare neașteptată: moartea nu reprezintă nenorocirea finală a eroului, ci o victorie, o eliberare de propria-i tragedie. Mai mult, „moartea lui este, de fapt, un act de vitalitate, căci ideea de om iese întotdeauna victorioasă în lupta tragică. Și lucrul acesta eroul tragic îl știe [...]. *Eroul tragic moare sub semnul vieții, nu trăiește sub semnul morții*” (*Idem*, pp. 244-245). Prin sensul său eliberator, tragicul modern devine „profund optimist”, căci spectatorul „dobîndește sensul libertății sale sociale, contemplînd luciditatea cu care eroul tragic își sacrifică libertatea sa individuală” (*Idem*, pag. 245). Credem că Radu Stanca depășește cadrul riguros al fenomenului tragic. În primul rînd, eliberarea prin moarte are aici semnificația creștină a mîntuirii, conștiința eliberării, a salvării, fiind mai degrabă un act de credință. În al doilea rînd, sacrificiul conștient al eroului în numele și pentru purificarea morală a umanității trimite, indiscutabil, la sensurile mitului cristic, deși eseistul îl deduce din „caracterul umanist al tragediei”.

De la Moise la Ionesco

Ion Vartic

A dresându-se primului regizor al piesei *Scaunele*, Ionesco a precizat că tema farsei sale tragice „nu este mesajul, nici eșecurile în viață, nici dezastrul moral al bătrînilor, ci, într-adevăr, *scaunele*, adică absența persoanelor, absența împăratului, absența lui Dumnezeu, absența materiei, irealitatea lumii, vidul metafizic“. De cincizeci de ani de cînd a avut loc premiera absolută – 22 aprilie 1952 – vraja scaunelor goale a rămas la fel de puternică și comentarii, fascinați, vorbesc întruna despre vacuitatea lumii și golul ființei, dezvăluite în piesă. În fond, comentarii au intrat într-o fundătură, întrucît nu reușesc decît să facă variațiuni în jurul explicației prime oferite de către dramaturg. Or, mai tîrziu – realizînd, din *Scaunele*, împreună cu Maurice Béjart și cu cei doi actori-balerini, acel „vis în patru“ coregrafic – Ionesco mărturisește un lucru surprinzător. Anume că *Scaunele* este „o piesă pe care am scris-o de mult și nu mai știu exact ce-am vrut să spun în ea“. Nu trebuie deloc să luăm spusele lui Ionesco ca pe o simplă poantă. Ci ca pe expresia unei intuiții fulgerătoare, rămasă ea însăși încifrată, în egală măsură și pentru dramaturg, și pentru noi, prin formularea sa paradoxală: în timp ce scria piesa, știa ce vrea să spună; acum, după ce a terminat-o, a „uitat“ ce-a vrut să spună. Scriind *Scaunele*, Ionesco a știut fără să știe despre ce scrie. De aici și impresia pe care o are că, pe măsură ce scrie, „uită“ despre ce scrie. Cu alte cuvinte, în această piesă, n-a vorbit Ionesco ca individ conștient, ci, în el, a vorbit,

multe ori în piesă: „Vai, mi-e atît de greu să mă exprim, n-am ușurința vorbirii“. De aceea, acest profet – care n-are talentul de a se adresa mulțimii – apelează la un intermediar, adică la un Orator. Aparent, avem aici o situație tipică de teatru al derizivului. În realitate, aici avem acel moment de har transpersonal coborît deasupra scriitorului. Căci, fără să-și dea seama, „uitînd“, Ionesco reanimă aici un arhetip sacru, unul pe care se întemeiază Vechiul Testament. Și astfel, dintr-o dată, ne dăm seama de condiția mozaică a profetului din *Scaunele*. Bătrînul este, de fapt, o copie modernă a lui Moise. Fiindcă Moise, purtătorul de mesaj, este chiar acel profet originar care, în mod paradoxal, n-are ușurința de a vorbi mulțimii: „Și Moise a zis Domnului: «Ah! Doamne, eu nu sînt un om cu vorbirea ușoară; căci sînt greoi la vorbă și greoi la limbă»“ (*Exodul* 4, 10-12). De aceea, Moise însuși apelează la un intermediar, fratele său Aaron – cel care „grăiește cu îndemînare“ – și care devine „oratorul“ său. Fapt ce se petrece în prezența nevăzută a lui

nele este piesa care încarnează cel mai pregnant vechea dilemă a lui Ionesco expusă în *Nu*: Dacă există Dumnezeu, literatura (adică cuvîntul și mesajul uman) n-are nici un rost. Dacă Dumnezeu nu există, literatura n-are, cu atît mai mult, nici un rost. Nu se poate ști dacă Dumnezeu a venit sau n-a venit să asculte mesajul Bătrînului. Căci ambiguitatea piesei este perfectă. Oricum, „Împăratul veșnic“ – care e și vid, și „foarte puternică, o mare lumină“ – înseamnă „Eu sînt cel ce sînt“, adică Yahweh. „Oh! mîntuitorule“, exclamă Bătrînul, mulțumind musafirului celest: „Oh!, ce favoare înaltă...“. Oaspetele este „veșnic“ și „invizibil“. Or, cum observă biograful lui Moise, Grigorie de Nyssa, a-l vedea pe Dumnezeu înseamnă, de fapt, numai a dori să-l vezi pe „Cel cu neputință de văzut“: urcînd la propriu și la figurat către Dumnezeu, Moise iese din „toate cele văzute“ și se înalță „spre cele nevăzute ca pe o culme a muntelui, crezînd că acolo este Dumnezeu“. Această sugestie a urcușului nesfîrșit se regăsește la Bătrînul lui Ionesco: „Ah! Voi ajunge vreodată pînă la El?“. Și într-un caz, și în celălalt, a fi împreună cu Dumnezeu înseamnă a fi împreună cu nevăzutul.

„Nu știu dacă Dumnezeu vine sau nu vine“, mărturisește Ionesco, comentînd „visul“ coregrafic al lui Béjart după *Scaunele*. Oricît ar părea de surprinzător, un răspuns există în înscrisul absolut laconic, aglutinat, al Oratorului: ÎNGERPÎINE¹. E un răspuns mozaic. Căci Cortul întîlnirii lui Moise cu Dumnezeu și străjuit de îngeri și consacrat de așezarea pe masă a „pîinii pentru punerea înainte“ (*Exodul* 25, 30). Altfel spus, e vorba de „pîinea prezenței“, pîinea pusă în prezența lui Dumnezeu. Ambiguitatea piesei e însă, cum am spus, perfectă. Așa că există și un al doilea răspuns intermediar de Orator, unul și mai laconic: ADIO. Printre zgomotele și rîsetele triviale din jur, un rămas-bun care anunță deja acel „Adio!...“ rostit, tot înaintea căderii cortinei, de Dumnezeu muribund al lui Eliade. Dacă lucrurile stau astfel, nu mai are nici o importanță că fiecare dintre noi ne-am ratat socialmente, neajungînd nici „Rege-șef, Gazetar-șef, Actor-șef, Mareșal-șef“, nici „Marinar-șef, Tîmplar-șef“ și nici măcar „Președinte-șef“. Fiindcă, în absența lui Dumnezeu, fiecare dintre noi devine un ratat metafizic. Aici, Ionesco se întîlnește cu Cioran și îl întregeste: dacă Dumnezeu nu există, e preferabil să rămîi „ciobănaș“ în Rășinari sau un „funcționarăș“ care spune *Nu* oricărei vanități.

P.S. Vreo zece ani am tot amînat să scriu acest eseu despre condiția mozaică a Bătrînului lui Ionesco. Lăsîndu-mă, astăzi, dus către un final de demonstrație la care altădată nu mă gîndeam, îmi dau seama că acum, fără să vreau, am scris un eseu împotriva grosolăniei lavastine de interpretare.



încifrat, inconștientul său creator. Sau, altfel spus, aici, el a avut un moment privilegiat de har: un har transpersonal, care a coborît în scriitor și s-a revelat în scrisul său, chiar fără ca scriitorul să aibă cunoștința de acest fapt. De unde și senzația lui că a „uitat“ ce-a vrut să spună. De unde, însă, și marea reală a acestei piese.

Tot în legătură cu această piesă, Ionesco observa că a vrut să arate în ea că lumea este o iluzie, dar o iluzie „fondată pe o realitate superioară“ pe care ne chinuim s-o descoperim. Ca să aflăm cîte ceva despre această realitate superioară – pe care e întemeiată iluzoria noastră lume profană – trebuie însă, după părerea mea, să scăpăm de fascinația scaunelor goale. Cu alte cuvinte, să căutăm un alt termen de referință. Nu trebuie să ne lăsăm duși numai de explicația rațională a lui Ionesco, posteroară scrierii piesei. Ci să ținem seama și de ceea ce el a „uitat“ că a spus în piesă. Or, asta se leagă tocmai de ceea ce el neagă, ulterior, că ar putea fi tema piesei și, anume, *mesajul*. Fie că acceptăm ori că nu acceptăm evidența, în *Scaunele* avem de a face cu un Bătrîn, care, într-un timp apocaliptic, de criză, are un mesaj ce se adresează „dumneavoastră, domnilor și doamnelor și dragi prieteni, care reprezentați resturile omenirii“. Ce este purtătorul de mesaj? Un profet. După cum profetul este un purtător de mesaj. Dar Bătrînul e un profet de tip special: unul care nu are îndemînarea de a vorbi, după cum o mărturisește de mai

Dumnezeu, inspiratorul substituirii lui Moise cu Aaron: „Nu-i oare aici fratele tău Aaron, levitul? Știi că el poate vorbi bine“ (*Exodul* 4, 14) și: „El va vorbi în locul tău către popor și va fi așa că el va fi gura ta“ (*Exodul* 4, 16).

De altfel, între modelul sacru și copia lui modernă există similitudini remarcabile: Moise este, cum se știe, „cel scos din ape“ (*Exodul* 2, 10) iar Bătrînul, atras toată viața obsesiv de apă, se și scufundă într-o „singurătate acvatică“, Moise e numit „slujitorul Domnului“ (*Deuteronomul* 34, 5) iar Bătrînul se declară „umil servitor“ al Împăratului invizibil și etern; Moise rămîne la hotarul Țării promise, după cum Bătrînul e oprit „la capătul capătului grădinii“ paradisiace. De altfel, acel repetat „Suferit mult, învățat mult“ al Bătrînilor comprimă morală *Eclesiastului* (1, 18): „Că unde este multă înțelepciune este și multă amărăciune și cine își sporește știința își mărește suferința“.

Sensul profund al farsei tragice a lui Ionesco trebuie descifrat, așadar, printr-o grilă biblică. Profetul își transmite mesajul prin mijlocirea Oratorului, în prezența „Împăratului veșnic“. Nu putem fi, totuși, siguri dacă Dumnezeu e prezent sau nu. Dacă este absent, mesajul e mut, căci ne aflăm în vid metafizic. Dacă e prezent, mesajul e tot mut: căci, în prezența lui Dumnezeu, încetează și gîndirea, și cuvîntul. Așa că dezagregarea limbajului din *Cîntăreanța cheală* și aceea din *Scaunele* nu au aceeași cauză și, deci, nici același sens. Cu adevărat farsă tragică, *Scau-*

¹ Adică „ANGEPAIN“, tradus, cred, inadecvat de Dan C. Mihăilescu printr-un calambur altfel reușit: „ÎNGEPÎINE“ (adică „unge pîine“) și cu totul aberrant de către Elena Vianu: „INGEPA“.

Domnul Caragiale vă invită să răspundeți



Sîntem în Anul Caragiale!
În anul 1897, mai precis în luna iunie a anului 1897, Caragiale, curios să examineze starea la zi a literaturii române, i-a adresat – întâi lui Hasdeu, apoi lui Gherea – și, în final, și-a pus lui însuși, câteva întrebări despre literatura contemporană.
Le transcriem. Și va propunem să intrați într-un joc: să

vă imaginați că I.L. Caragiale vine la dvs. și vă roagă să-i răspundeți la întrebările sale despre literatura română contemporană.

1) pentru Hasdeu: „– Iată. Doresc a ști: ce credeți dv. despre literatura românească actuală în genere? Cari sunt personalitățile într-adevăr eminente ale literaturii noastre? Ce dezvoltare viitoare poate spera literatura română, avînd în vedere starea în care această literatură se află astăzi?”

2) pentru Dobrogeanu-Gherea: „– Ce părere ai d-ta despre literatura noastră în genere? În ce raporturi stă această literatură cu societatea noastră și cu criteriul absolut care

se poate aplica literaturii în genere? Care sunt figurile cele mai remarcabile între literații noștri? Ce viitor ți se pare d-tale că poate avea literatura română?”

3) pentru el însuși: „În ce stare se află literatura noastră astăzi? Ce raporturi sunt între literatura noastră și societatea noastră? Cari sunt scriitorii români cu adevărat remarcabili în sensul european al cuvîntului? Cari sunt sorții de dezvoltare a literaturii noastre în viitor?”

Stimată Doamnă,
Stimate Domnule,
vă rugăm să acceptați interviul lui Caragiale și să ne trimiteți răspunsurile dvs. pe adresa redacției.

Nicolae Bârna

Înainte de răspunsurile propriu-zise, câteva considerații – pretențios spus! – „metodologice“. Confruntând cele trei serii de întrebări judicioase „pescuite“ de dv. din trei cunoscute texte caragieliene din „Epoca“, observ că ele conțin câte patru întrebări (doar trei pentru Hasdeu, care nu e consultat despre raporturile literatură-societate), în esență, aceleași, cu fine nuanțări de formulare. Ele vizează: a) starea actuală a literaturii române; b) raporturile respectivei literaturii cu societatea în sînul căreia se manifestă; c) personalitățile eminente ale literaturii române; d) perspectivele acesteia, posibilul ei viitor. Încerc să răspund alegând, în fiecare caz, versiunea care „îmi convine“!

Așadar:

a) „În ce stare se află literatura noastră astăzi?“ (Prin „astăzi“ voi înțelege momentul de față, de fapt ultimii ani, în fine, cel mult „deceniul lung“ 1990-2002; în întrebarea adresată lui Gherea, precizarea „astăzi“ ori „actuală“ lipsea: alegerea acelei versiuni ar lărgi prea mult câmpul discuției.)

Literatura noastră se află astăzi, cred eu, într-o stare – folosesc înadins un cuvînt imprecis și încăpător, ajustabil și negociabil – „normală“. Vedeți, sunt un „călduț“, îmi refuz deopotrivă entuziasmele și anemetele mînioase, euforia și deznădejdea. Dar... chiar cred că e normală. Și mai-mai că-mi vine să glumesc puțin și să zic – cum zicea un personaj al lui Caragiale (vorbind, acela, despre cu totul altceva...) – că „...nu stăm nici bine, nici rău, adică nici așa, nici aminteri...“. N-am s-o fac, însă, pentru că ar însemna să devin nesincer din spirit ludic, de dragul „potrivirii“ citatului. Cred, totuși, că „stăm“ cumva, și anume mai degrabă bine decât rău, fără să stăm chiar grozav. Starea literaturii nu poate fi estimată decât prin comparare. Prin comparație, de pildă, cu felul în care stau astăzi și alte lucruri la noi (știu eu, prosperitatea vieții, solidaritatea civică, structurarea socială, politica și economia, circulația trenurilor și autobuzelor, artele și științele etc. etc. – și, față de acestea, nici nu stă așa de

rău, literatura...). Ori prin comparare, mai ales, cu starea altor literaturi ori, mai bine zis, cu starea actuală a literaturii în lume (și nici în cazul acesta, oricât am fi de atenți să nu devenim „ceaușist“–egolatri ori național-narcisiști, nu putem decât să conchidem că literatura noastră nu stă chiar atât de rău).

Oricum, literatura română stă mai bine, net mai bine, decât în momentul în care Caragiale își formula întrebările: în cei 105 ani care au trecut din iunie 1897, literatura română a dat – cantitativ și valoric – covârșitoarea parte a patrimoniului ei, și noi, azi, ne-am putea permite să-l îngânăm pe Cațavencu – „Ce eram acum cîntă timp înainte de Crimeea?“ – fără să fim de tot ridicoli, fiindcă secolul al XX-lea a fost sub diferite raporturi, oricum am lua-o, un șir de „Crimei“, „lupte“ – și cea literară, printre ele – au fost, una peste alta, chiar seculare, iar azi, mă rog, orișicîc... Așa că răspunsul poate avea în vedere și asta: cum stă literatura română astăzi față de felul în care a stat ea în diferite perioade anterioare (anterioare zilei de azi, se-nțelege, dar ulterioare momentului 1897). Ei bine, dacă privim chestiunea în felul acesta, constatăm, iarăși, că nu „stăm“ azi chiar așa de rău! Au fost „momente“ – perioade, decenii etc. – mai (cîteva dintre ele *mult* mai) faste și rodnice decât cel actual, au fost și altele – destule! – în care situația era mult mai sumbră și alarmantă decât cea de azi. Nu „stăm“, așadar, chiar rău de tot. Nu-i mare lucru? Nu e, desigur, dar bine că e așa cum e! (Parafrazîndu-l, de data aceasta, nu citîndu-l, pe Cațavencu: „literatura română nu e admirabilă, nu e sublimă, dar nu putem zice că lipsește cu desăvîrșire“.)

În „deceniul lung“ de care vorbeam, literatura română a făcut, totuși, trecerea, deloc ușoară, de la regulimul cenzurii la cel al libertății de exprimare – cu toate modificările corelate, evidente ori infinit subtile, pe care o astfel de trecere le determină –, și nu a făcut-o deloc rău. (Repet, temător de neînțelegeri și plasat, precaut, în postura de autoapărare anticipată: nu sunt victima vreunui acces de triumfalism, toate aserțiunile le cred cumpănite, nu le pot susține aici în amănunt și nu vreau să reiau

prea multe lucruri spuse, mai pe larg, cu alte ocazii.) „Sincronicitatea“ ei cu fenomenul literar mondial – marcată de atâtea hopuri, de pe la mijlocul veacului trecut, și restaurată apoi, treptat, „clandestin“, în condiții adverse – s-a accentuat și s-a actualizat. S-a operat și o deschidere – ori adaptare – a literaturii la publicul ei potențial (subliniez: *potențial*, nu neapărat efectiv, e aici o „bubă“ la care voi reveni ceva mai încolo), public înnoit. Există o efervescență, incontestabilă. Se înregistrează sumedenie de debuturi, și există poate că zeci de scriitori importanți care în acești ani din urmă s-au revelat ca atare.

Lucrurile stau așa cum, cred, se știe – ori se vede! – în proză, în poezie, în dramaturgie (care, prin comparație cu epoca imediat anterioară, pare cuprinsă de un avînt vizibil), în eseistică și în literatura confesivă. Chiar și în critica literară, în cea curentă, „propriu-zisă“, de întâmpinare – despre care s-a putut crede, pentru o clipă, că trăsese obloanele ca atare, părăsită de slujitori și înlocuită de eseistică social-politică, publicistică justițiară, istoriografie militantă etc. – lucrurile „mișcă“ din nou, iar un debut „strălucitor“, cum este cel al lui Daniel Cristea-Enache, ne permite să credem că s-au, așa-zicînd, „normalizat“ și să sperăm că avem un nou Cioculescu (ori, poate, mai mult decât atât!).

Acest tumultuos și exasperant „deceniu lung“ postdecembrist (așa le vor fi părut contemporanilor, văzute de aproape, și alte perioade literare, care nouă ne par acum „bune“: tumultuoase și exasperante!) este totuși răstimpul în care au apărut o sumă de cărți bune, foarte bune și chiar excepționale. Unele – cîteva – sunt apariții „întârziate“, cărți scrise, în totalitate sau în parte, cu ani ori cu decenii înainte de decembrie 1989, altele însă – majoritatea – sunt opere noi, scrise ori finisate în chiar acești ani, la scurtă vreme înaintea publicării: le menționez de-a valma, gîndind că datarea fiecăreia e îndeobște cunoscută. Au apărut, așadar, în acești ani („în anii noștri“!): Ștefan Bănulescu, *Elegii la sfîrșit de secol*; Alexandru Vona, *Ferestre zidite*; I. D. Sîrbu, *Adio, Europa!*; Marin Sorescu, *Ja-pița*; M. Nedelciu, M. Mihăieș, A. Babeți,

Femeia în roșu; Gheorghe Crăciun, *Frumoasa fără corp*; Mircea Cărtărescu, *Orbitor*; George Cușnărescu, *Trandafirul tăcerii depline*; Gheorghe Iova, *De câți oameni e nevoie pentru sfârșitul lumii*; Alexandru Ecovoiu, *Saludos* și, de același autor, *Stațiunea și Cei trei copii-Mozart*; Daniel Bănuțescu, *Cei șapte regi ai orașului București*; Cătălin Țirlea, *Anotimpuri de trecere*; Petru Cimpoșu, *Povestea marelui brigand*. A apărut excelenta trilogie românească a lui Dumitru Țepeneag, formată din *Hotel Europa*, *Pont des Arts* și *Maramureș*, au apărut extraordinarele cărți confesiv-eseistico-fragmentare ale lui Livius Ciocârlie (*Fragmente despre viad, Paradisul derizoriu, Viața în paranteză, Cap și pajură, Trei într-o galerie, De la Sancho Panza la Cavalerul Tristei Figuri*) și, înrudit cu ele, eseul aceluiași despre *Caietele lui Cioran*, au mai apărut și vreo cinci romane de Nicolae Breban, dar și *Levantul* lui Mircea Cărtărescu, *Cartea mâinii* de Marta Petreu, *Fugile postmoderne* ale Angelei Marinescu. Au apărut și *Dicționarul personajelor lui Creangă*, și volumul al II-lea al *Dicționarului personajelor lui Dostoievski*,

interesant: pot fi folosite și serios, fără ironie, dar și ironic, ca la Caragiale. O diferență, însă: nu doi, ci, probabil, douăzeci de poeți remarcabili putem alege azi, e drept că dintr-un efectiv nu de 150, ci de, pe seama, vreo 1500.

b) „Ce raporturi sunt între societatea noastră și literatura noastră?”

Ei, aici e „buba”! Nu-s tocmai îmbucurătoare, acele raporturi.

Literatura, în ce o privește, a făcut destul de mult pentru a le menține și favoriza. Putem observa o mai mare apropiere de „conținuturi”, vădind mai multă aderență la „viață”, la extratext, dar în formule înnoite și fără rabat estetic. Tematica, viziunea, expresia și toate celelalte entități specifice literare au evoluat sensibil în sensul adecvării lor la publicul de azi, atât de diferit de cel de până în 1989. În privința aceasta, literatura „dă seama” corespunzător de modificările înregistrate de societate. Oferta ei, însă, se „bucură” de o audiență slabă. De ce oare? Ei, „de ce?”...

Desigur că raporturile dintre literatură și societate nu mai sunt – și nici nu se putea

fără îndoială o parte din impactul ei, și o parte din cititori, dar lucrul era cât se poate de normal: s-a trecut la normalitatea proprie societăților democratice.

Dincolo, însă, de această „normalizare”, audiența literaturii a fost micșorată suplimentar (și consistent!) de cenzura economică. Aceasta, determinată de situația economică generală, persistent precară, operează nu numai la nivelul editării (tiraje mici, dificultăți de promovare comercială și difuzare a cărții de literatură, „jenă” financiară cronică a sectorului editorial...), ci, în primul rând, la cel al publicului potențial. Oamenii citesc mai puțin fie pentru că, având venituri mici, renunță la cumpărarea de cărți în favoarea asigurării subzistenței elementare, fie pentru că, muncind mult ca să obțină venituri ceva mai mari, nu prea mai au timp pentru lectură. Chef de citit nu prea mai au nici unii, nici alții, „stresați” fiind cu toții, chiar dacă din motive diferite.

Iar cei care au și bani, și timp (există, totuși, și din aceștia), sucombă mai degrabă altor tentații decât lectura. Aici, se pare

„Celălalt eveniment neobișnuit, profund trist pentru România noastră este moartea lui Caragiale. El a murit subit în mai, la Berlin, de inimă. Eu cu soția, în mai, am început să facem la Govora băi de iod și sulf, dar, primind această știre îngrozitoare de la Berlin, desigur că am plecat imediat acolo. L-am depus în cavou la Berlin iar la toamnă o să-l aducem în țară, unde, conform hotărârii parlamentului și guvernului, i se vor organiza funerarile naționale. Pentru țară asta e o pierdere imensă, iremediabilă, dar și pentru mine personal această pierdere este îngrozitoare. Nici până acum nu m-am putut dezmetici. A fost cea mai luminată minte și cel mai mare talent al României. Ca talent el se înalță la nivelul lui Gogol; dar din punct de vedere al orizontului intelectual, al minții luminate și al înțelepciunii este nemăsurat superior acestuia. Eu am avut ocazia să stau cu Caragiale la un pahar de vin zile și nopți la rând. (Dar, de băut, a

băut numai el.) Și așa, zile și nopți în șir Caragiale vorbea, vorbea neconținut, neobosit și tot ce spunea el, pînă și paradoxurile și prostiile, inclusiv, era neobișnuit de frumos și purta amprenta unei minți neobișnuite, a unei inteligențe scilipitoare, clare, luminoase pînă la orbire. Caragiale este omul cel mai mare, singurul suprapom pe care am avut ocazia să-l întâlnesc în viață. În condițiile triste și mizere ale țării el nu a făcut și nu a scris nici a suta parte din ceea ce Atotputernicul Dumnezeu a sădit în el. Și, iată, acest om cu o imensă inteligență și talent, moare, și în afană de mica Românie, nimeni nu a suflat un cuvînt despre el. Probabil că nici d-ta, Vladimir Galaktionovici, pînă acum n-ai aflat nimic despre moartea lui Caragiale. Sărmanele și nenorocitele noastre țări mici și înapoiate, dar și mai sărmani și nefericiți sunt acei oameni mari care se nasc în aceste țări mici.”

Constantin Dobrogeanu-Gherea, 1912

ambele de Valeriu Cristea, și, de același autor, *Bagaje pentru paradis*. Opresc aici spicuirea, perfect conștient de faptul că – nu deliberat, ci din zăpăceală ori ignoranță – voi fi omis probabil cel puțin vreo zece cărți de același calibru. Poezia, eseistica au fost cu siguranță „nedreptățite” în lista pe care am schițat-o. Oricum, și așa, incomplet, bilanțul nu prea pare a fi unul al unei epoci de secetă literară ori de declin valoric.

Dat fiind că „jocul” nostru e un palimpsest, mai trag și eu cu ochiul la răspunsul lui Caragiale, de acum 105 ani. Și ce văd acolo? „În ce stare se află literatura noastră astăzi?... Dar dv. nu vedeți în ce stare bună se află? Dar oare când am avut noi mai mulți scriitori decât astăzi?” etc. Răspunsul e ironic, și, ceva mai jos, cititorul înțelege că, de pildă, din cei „peste una sută cincizeci (150) poeți lirici” pe care Caragiale susține că i-ar fi recenzat personal, buni ar fi de fapt doar doi: Coșbuc și Vlașcu. Ei bine, ciudat lucru: frazele „bătrânului” („Dar dv. nu vedeți în ce stare bună se află?”) se potrivesc perfect și astăzi. Mai

să mai fie! – atât de puternice pe cât erau în vremea dictaturii. Atunci, legăturile literaturii cu societatea, impactul și ecoul literaturii erau – ca să zicem așa, oximoronic dar exact – în chip firesc... nefiresc de puternice: era acea normală anormalitate proprie societăților totalitare sau dictatoriale în care literatura, cât de cât tolerată, ajunge să preia bună parte din funcțiile unor moduri de exprimare ori de acțiune interzise ori strict controlate (de la publicistica politică de contestare a regimului și până la discursul filozofic ori mărturia istorică neconforme cu cele impuse de oficialitate, de la militantismul și activismul politic și până la divertisment), dobândind rolul de (unic) receptacol, în spațiul public, al oricărui discurs disident, contestatar ori „deviant” față de „gândirea unică” oficială și, totodată, rolul de refugiu al unor elemente de diversitate, imaginație și „culoare” ostracizate dintr-o existență zilnică cenușie. O dată cu dispariția acestor roluri „supraadugate” de condițiile proprii epocii totalitare, literatura și-a pierdut

că ar trebui să invocăm o așa-zisă aliniere la situația existentă în lumea întreagă, pentru că, ni se spune, interesul pentru literatură „cultă”, „elitară”, „înaltă” e peste tot în regres în fața boom-ului divertismentului „popular” difuzat mediatic și al preocupărilor legate de comunicarea prin mijloace electronice și informatice. Așa pare să fie, și totuși nu e chiar așa. Jocurile televizate înlocuiesc „atracțiile” de iarmaroc de altădată, nu concurează literatura (iar dacă o „concurează” cumva, o fac în sensul că, accesibile cotidian și fără efort, în intimitatea domestică, mănâncă din timpul liber care... etc.). La fel, telefonul mobil înlocuiește – amplificându-l și de-localizându-l – taifasul, sporovăiala, nu lectura. Iar utilizarea calculatorului – care, e drept, se însoțește cu o „subcultură” specifică, nici ea cu totul nouă, căci dezvoltată din „subcultură” intimist-glumeață, de birou ori isteț „studentească”, din perioada pre-electronică – nu face decât să ajute spectaculos câte o activitate anume (de la răsfoitul enciclopediilor ori revistelor ilustrate și până la

cercetarea științifică ori creația artistică, inclusiv, dacă-i vorba, lectura literară). Ori-cum, oricâte ar fi solicitările și atracțiile de tot felul, o „zonă rezervată“ a literaturii rămâne în ființă oriunde. Și nu neapărat minusculă, cum e acum la noi. Iată de pildă că, în ultimii ani, în țări europene mari și prospere, de veche cultură – și în care, se-nțelege, oferta de divertisment mediatic și dotarea comunicațional-informatică le întrec mult pe cele de la noi –, se întâmplă din când în când ca „piața“ să impună spontan, ca *best-seller* nemaipomenit, vândut în sute și sute de mii de exemplare, câte un roman de literatură „adevărată“ (adică: nu o confecție comercială, premeditat vandabilă), care, ulterior, prin dezbaterile stărnite, răscolește întreg corpul social etc. S-a întâmplat în Germania, cu un roman al lui Grass, dar... era Grass, nimic de zis. S-a întâmplat însă și în Franța, cu niște romane ale unor nouăzeciști de-ai lor, cărți relativ mai modeste esteticește, deși onorabile. Le-am căutat și le-am citit, din curiozitate. Comparabile cu cele ale nouăzeciștilor noștri. Sub toate raporturile. Minus tirajul și vânzările. Și minus ecoul, bineînțeles. La noi, de altfel, cele mai grozave *best-seller*-uri autohtone postdecembriste (*Orbitor*, *Saludos*, *Reviem pentru nebuni și bestii*) pare-se că nu prea au depășit 10 000 de exemplare. Și atunci? Explicația, de bună seamă, poate fi furnizată de un studiu sociologic profesionist. Fapt este că zona dureroasă a raporturilor dintre literatură și societate, la noi, în acest moment, o găsim pe acest tărâm, al impactului cu publicul, al audienței, al receptării.

tărescu, Petru Cimpoeșu, George Cușnarencu, Gheorghe Crăciun, Gheorghe Iova, Alexandru Ecovoiu, Daniel Bănulescu, scriitorul „multidisciplinar“ Liviu Ioan Stoiciu, poezii Angela Marinescu, Mircea Ivănescu, Marta Petreu, Ion Mureșan, Alexandru Mușina, Ioan Flora. Nu-i pot „uita“, dintre esești și teoreticieni, pe Ion Vartic și Ion Pop, pe „fiorosul“ Mircea Martin, pe excelentul Ștefan Borbély, pe rafinatul hermeneut Octavian Soviany. Sunt acestea, desigur, „preferințe“ personale, subiective fără-ndoială, înlocuibile, de alți opinenți, cu ale lor, la fel de plauzibile. „Baza de selecție“ pentru asemenea preferințe este, din fericire, destul de largă.

Nedreptățesc pe mulți, prin omisiune, dar (iar trag cu coada ochiului!) răspunsurile din 1897 erau foarte exigente: Caragiale cita doi mari corifei (pe Hasdeu și Maiorescu, personalități cum nu mai avem acum și cum, probabil, nici n-am putea avea azi, nu pentru că n-ar putea exista oameni de talent, ci pentru că nu mai e vremea „corifeilor“, a „enciclopedicilor“ și „legislatorilor“, ci a „specialiștilor“, și, dacă avem azi vreo șase-șapte-opt critici importanți, chiar dacă mai puțin activi decât erau ceva mai demult, nu putem numi un „Maiorescu“, nu mai e posibil, nu mai e, de mult, „în spiritul vremii...“). Caragiale îi mai menționa, ca „talente literare mari“, pe Alecsandri, Alexandrescu, Bălcescu, Odobescu, Hasdeu (pe care-l numise și ca fiind una din „figurile cele mai remarcabile“), Eminescu și Coșbuc: dacă am proceda la fel, combinând evaluarea retrospectivă cu scrutarea prezentului, „listele“ ni s-ar

– dar, se pare, oricând posibilă – de tip grotesc SF, cu pustiiri catastrofale sau cu evoluții globale care să ne aducă pe toți cam în situația din vizionar-uitata *Fahrenheit 451* a lui Ray Bradbury.

Iar dacă mult trâmbișata, de vreun secol, în lume, și mereu contrazisa de realități „moarte a literaturii“ chiar va veni, pe neașteptate, într-o bună zi, nu vom fi noi mai breji, să i ne sustragem (poate, doar, „întârziati“ cum tot zicem că suntem, să mai tragem de timp câteva decenii, deși...).

Dacă scăpăm de năpaste ori de consemnuri de felul aceluia, și dacă va mai fi literatură în genere – și eu cred că mereu va fi, vreun fel de literatură, fie și pe suport electronic, fie și pe suport... telepatic, fie și re-oralizată, fie și re-folclorizată – n-am nici o grijă că literatura română are în față o dezvoltare pe potriva ei, desigur cu pulsații și zigzaguri, cum a fost și altădată: după relativa stagnare din primii ani de după 1900, a venit avântul interbelic; după perioada dictaturii „realismului socialist“ – când lucrurile păreau aduse aproape de „cota zero“ (!) –, a urmat o revitalizare sensibilă și frumoasă înfăptuită; după „sece-ta“, explicabilă, din primii ani '90, a urmat „mica renaștere“ de după 1995-96.

Cum spuneam, mi se pare că „stăm“ azi bine.

Se poate ca mâine să stăm mai bine, ori mai prost.

Poimâine – (mult) mai bine, din nou... ■

„L-au îngropat și i se va topi țărîna... vremea va trece... vor veni oameni învățați să-i cîntărească scri-sul, profesori cu ochelari să-i descifreze cărțile, să scrie studii cu adnotații despre Conul Leonida sau Cața-vencu... Au să-l claseze, să-i deie locul cuvenit în istoria literaturii, să-i facă un monument la Bellu...“

Noi însă, care am avut norocul să-l vedem și să-l auzim, vom rămînea toată viața stăpîniți de senzația că prin moartea lui Caragiale s-a deschis o prăpastie, s-a făcut un gol în natură, ca de-o perturbație cosmi-

că. Cu cît va trece vremea, va crește tot mai mult silueta lui și vom rămînea totdeauna vrăjiți de farmecul celui mai luminat creier românesc. Îi vom spune poveștile, îi vom repeta glumele. Se vor crea legende și personalitatea lui va lua proporții mitice. Generațiile viitoare nici nu vor putea înțelege dacă din strălucirea unei minți s-au intrupat vreodată astfel de raze orbitoare...“

Octavian Goga, 1912

c) „Cari sunt personalitățile într-adevăr eminente ale literaturii noastre?“

Exigența formulării lui Caragiale pune frână avântului de a mă lansa într-o enumerare politicos-generoasă. „Într-adevăr eminente“ îmi par trei figuri, care sunt toate trei, îmi dau seama, dintre cele mai puțin „vizibile“ pe estrada zgomotoasă a ierarhizărilor conjuncturale și pe termen scurt: *Livius Ciocărlie*, un imens scriitor cu revelare și recunoaștere întârziată, *D. R. Popescu*, scriitor incomparabil, pe nedrept minimalizat în vremea din urmă pe temeuri discutabile, *Dumitru Țepeneag*, în care mult prea mulți, dezorientați de contingente minore, refuză să descopere un autor ajuns – după cum simplu și exact sublinia un exeget – „la cel mai înalt nivel al literaturii“.

În altă versiune, întrebarea era: „Cari sunt scriitorii români cu adevărat remarcabili în sensul european al cuvîntului?“ Cu adevărat remarcabili în sensul european al cuvîntului mi se par prozatorii Mircea Căr-

lungi substanțial, cu nume din toate generațiile afirmate de-a lungul secolului trecut, de la Arghezi și Blaga până la Dimov, Sorescu, Nichita Stănescu și Sorin Titel. Și pentru selecția retrospectivă, „baza“ este incomparabil mai bogată decât la 1897! Bizar ar fi fost, desigur, să nu fie așa.

d) „Ce dezvoltare viitoare...“ etc.

Optimist incorigibil și incoercibil, sunt bântuit de-o viziune profetică înrudită cu cea a lui Hasdeu, relatată cu hătră distanțare circumspect-critică, nu cu totul sceptică, nici disprețuitoare, totuși, de Caragiale-„reporterul“ în vizită la Cămpina („...mă simț ridicat fără de voie și pornit cu el către un viitor de glorie românească, de strălucire națională, care, oricât ar fi de depărtat, este real, palpabil, inevitabil.“). Privind secolul de literatură care a urmat, vedem că Hasdeu a avut, în pofida exaltării de care se poate „râde subțire“, mai mult sau mai puțin dreptate.

Totul este ca omenirea întreagă să nu cunoască vreo transformare imprevizibilă

Ștefan Borbély

Recunosc că, citind invitația de a participa la anchetă, am fost (și sunt în continuare) nițel descumpănit, având impresia că ni se cere să participăm la o simpatcă mistificare. Întrebările, toate cele trei, par formulate mai degrabă de către Departamentul de imagine al Cabinetului Năstase, decât de Caragiale, pe care îl suspectez puțin că nu putea gândi în termenii unor axiologii literare „europene“, deși am citit și eu avertismentele sale din dramaturgie, cum că Europa e tot timpul cu ochii pe noi, motiv pentru care ne simțim mereu cu musca pe căciulă. Cu toate acestea, nu am putut verifica veridicitatea documentară a întrebărilor (mi s-ar fi părut corect să ni se spună de unde sunt luate), și am decis să intru în joc – dar tot în spiritul lui Caragiale. Nu mă identific spectral cu nici una dintre personalitățile interogate – prin urmare, nici cu substanța doar ușor diferită

a întrebărilor care li se pun –, ci mă interesează fenomenul ca atare: șansa reală a culturii române actuale de a-și depăși regionalismul provincial în care se scaldă, aspirând la o altă audiență, mai „europeană“ (sau, dacă îmi este îngăduit: mai planctuară...).

Introduc această perversă distincție, convins fiind că, dacă va fi să reușim cândva, o putem face fie pe filieră germană, fie pe una transcontinentală, anglo-saxonă, fie – cum veți vedea – exploatăndu-ne fetișul național al dreptului la originalitate. Filiera franceză e închisă: nu fiindcă francezii s-ar fi baricadat într-un rezonator de suspiciune în ceea ce ne privește, după ce au fost entuziașiți peste măsură în decembrie '89-ianuarie '90, ci fiindcă – ne place, nu ne place – emigrația română de acolo ne este *mai defavorabilă* decât în alte părți. Poate greșesc, dar, după cum mi se prezintă lucrurile în perspectiva ultimului sfert de veac, șansa distribuirii occidentale a unei culturi mici, răsăritene ține, precumpănit, de puterea emigrației respective de a impune sau susține valori. Diferența de rezonanță occidentală dintre valorile culturilor maghiară, poloneză, cehă și ale celei de la noi e direct proporțională cu diferența de pondere dintre emigrațiile europene respective – și cu diferența lor de altruism sau patriotism (nu mă suspectați că l-am citit pe Cașavencu, înainte de a mă apuca de acest text, deși am făcut-o...).

Ar fi cazul, prin urmare, să ne uităm în ograda noastră proprie – mai îngustă sau mai largă –, înainte de a ne lamenta sau de a prevedea marasmul. E puțin probabil că ne vom putea impune la Paris pe viitor (puțini emigranți români au făcut-o cu adevărat – să nu ne amăgim!), fiindcă astfel am declasa, retroactiv, idiosincraziile emigrației noastre de acolo, și ale micului-marelui cerc de intelectuali care se învârteste în jurul ei. Când am reuși să ridicăm nițel capul, se va găsi întotdeauna o Alexandra Laignel-Lavastine să ni-l vâre înapoi în nisip – cu complicitatea febrilă a multor emigranți români ratați, încântați de fiecare eșec notoriu pe care îl înregistram. Nu trebuie să ne facem iluzii aici: deși continuăm să considerăm Franța ca principală platformă de lansare, ne înșelăm: numărul celor care ne vor răul, acolo, e mult mai mare decât în altă parte.

Așadar, ar fi cazul să urmărim un bun exemplu istoric și să emigrăm la Berlin, să mergem în Italia, sau să trecem oceanul, fiindcă multiculturalismul de acolo ne poate prii. De ce Italia? Nu fiindcă ar fi, cu tot dinadinsul, ruda noastră latină cea mai sentimentală, ci datorită dinamismului ei receptiv, mai eliberat de prejudecăți decât receptivitatea britanică sau franceză. Cel mai cunoscut scriitor pe care-l avem (Marin Mincu) s-a impus în Italia: e puțin probabil că o putea face în altă parte. Pe de altă parte, cred că trebuie să luăm în considerare și aspectul imediat, pragmatic al situației: procentul de aversiune față de Răsărit crește direct proporțional cu insecuritatea psihologică internă a statelor respective, pe modelul celebru al „containerului cu otrăvă“, cu rol de lustrăție, din psihoistorie. Ecuația aceasta spune că orice organism social își gestionează în așa fel valorile și opțiunile altruiste, încât ele să slujească unei fantasmă proprii de imaculare. Acolo unde insecuritatea internă, psi-

hologică e cea mai mare, fantasma de lustrăție funcționează cel mai puternic. Dintre toate țările Occidentului european de acum, Franța pare să fie cea mai labilă psihologic: recente alegeri, cu vadimiada din primul tur (să mai spună cineva că suntem singuri...), indică degringolada. Franța se mai află, cultural, într-un moment de schimb biologic, prin erodarea generației lui Michel Foucault, una dintre cele mai însemnate din epoca postbelică. Concret, asta înseamnă că dacă optăm pentru Franța ca pârghie de lansare, mergem pe mâna unui trend epigonice: folosesc termenul în sens descriptiv, nu depreciativ. Trebuie căutate, așadar, alte piețe, mai receptiv.

Readucând, însă, discuția în miezul caragialean din care ea a pornit, sunt oarecum de părere că șansa noastră culturală de a ne impune planetar e direct proporțională cu distanța care ne separă de țară: ca Odysseus, care pleacă cu vâsla din Ithaca, după ce îi ciopârțește pe peșitori, șanse realmente magnifice am putea avea acolo unde nu sunt emigranți români, și unde nu s-a auzit de România. De pildă, mă joc cu ideea constituirii unei enclave literare românești în Trinidad-Tobago. Cu istețime (plăsmuire ancestrală, nu ducem lipsă de așa ceva), am putea exploata fabulos situația, ducând-o la o oră de vârf pe CNN, SkyNews, Euronews, CBS (și, cu puțin noroc, chiar la ProTV, aici, acasă). Am putea începe dramatizând exodul: grup de scriitori pribegi, plecați dintr-o țară balcanică fiindcă au fost aduși la limita subzistenței (sau chiar sub limită...): ecuația ar prinde, are antecedente. Am mai putea spune că, venind dintr-o țară îndepărtată și mică, am decis să ne stabilim tot într-o țară îndepărtată și mică: Occidentul ne va fi imediat favorabil, nevenindu-i să creadă că nu am forțat ilicit granițele Comunității Europene. În Trinidad-Tobago am putea pune accentul pe marginalitate: notă de asemenea foarte bună în lumea de azi, modestă chiar, fiindcă marginalii de azi nu aspiră să devină centralii de mâine. Am mai putea spune că, neputând călători până la exod, am fost obligați să dezvoltăm o cultură a imersiunii în propriul nostru metabolism imaginar (aici s-ar putea exemplifica cu *Orbitorul* lui Cărtărescu). Deoarece cultura de consum contemporană vrea cu tot dinadinsul sex, am putea ieși bine, chiar excepțional pe alocuri, dându-l ca efigie pe Bulă, erou național al histrionismului politic coroziv (vs. dictatură: vă puteți imagina ce teze academice ar ieși de aici?). Instituțional, am construi un gineceu literar cu extensii politice emancipatoare, pornind de la constatarea – vizibilă și cu ochiul liber – că cele mai bune valori literare de care dispunem în prezent sunt femei. Astfel, am anexa instantaneu simpatia fierbinte a tuturor feministelor de pe mapamond, care n-ar pregeta să ne propulseze și – lucru chiar mai plăcut – să ne strângă la piept. Scriind versuri de dor pentru țara pierdută, l-am da ca predecesor pe Ovidiu, anexând toată latinitatea. Doinind din scoică, am contribui la resurecția folclorului tobagez și a conștiinței sale de sine, magnetizându-i pe ecologiști.

Când regiunea ar sări în aer, ne-am putea declara independența și dreptul la originalitate. Cu puțin noroc, am putea proclama a 193-a țară din lume, și prima Republică a Literelor, în sensul tradițional,

administrativ și strict al cuvântului, în ciuda unor antecedente utopice, mânduie prin Renaștere și după. Am fi, prin toate acestea, pe buzele tuturor, și am putea explica întregii lumi că părintele spiritual al nației noastre este Caragiale, scriitor genial, care și-a iubit într-atât patria, încât a plecat din ea la Berlin, stipulând un model comportamental din care nu am avut de câștigat decât micul nostru drept la rezonanță mondială.

Dincolo de draperia amară, de glumă escaladată și ironie histrionică a acestui proiect, se ascunde, însă, un adevăr de amploare: nu avem multe personalități cunoscute pe mapamond, fiindcă nu am știut să creem – sau să profităm de – evenimentele menite să ne propulseze. Deunăzi, participând la un colochiu internațional de literatură comparată, am auzit o interesantă precizare din partea unui coleg francez. Spunea el, meditănd teoretic pe marginea învățămintelor care se pot trage din asemenea „ciudățenii“: *înainte* de relativ recenta dramă albaneză, exista la Paris un singur scriitor albanez cunoscut: Ismail Kadare (candidat, de altfel, la Premiul Nobel). *După* conflictul alban, au fost promovați vreo zece, pentru ale căror grații (și texte...) *mass-media* și editurile se bat feroc.

Aceasta e – mi-am zis atunci – puterea globală a multiculturalismului: de a face din victimizare o redutabilă forță de propulsie. În modernism, pârghia de afirmare trecea prin brațul de fier al învingătorului. În postmodernism, toată lumea tinde să devină victimă (sau, cel puțin, să se prezinte în acest fel, ca entitate oprimată, marginală). Selecția victimară e cel mai bun mecanism de imagine și de propulsare în lumea de azi. Trebuie să învățăm să profităm de pe urma ei.

În consecință, defectul nostru principal, cred, este că nu am știut să devenim, sau să rămânem, victime. Uitați-vă în jurul Dumneavoastră: România e o țară ingenuunchiată, debusolată, locuită numai de învingători. Totuși, dacă privim atent, mai dispunem și de victime: minoritarii. Am putea pătrunde în Europa pe aripa lor zdrelită, reconvertind xenofobia în xenofilie: nu spun mai mult, fiindcă îmi aprind paie-n cap și fiindcă trebuie să iau în calcul mereu – de-mi place, de nu – că trăiesc, totuși, într-un oraș unde până și umbrele nocturne sunt tricolore.

Cătălin Ghiță

Având în vedere faptul că unele dintre întrebările lui Caragiale pentru Hasdeu, pentru Dobrogeanu-Gherea și pentru sine se pliază, semantic, pe altele, le voi lăsa deoparte. Doar patru puncte din chestionar nu sunt redundante, în consecință, voi răspunde numai la acestea.

Astăzi, literatura română se află într-un proces de edificare a tradiției. Este un fapt unanim acceptat că o literatură exclusă din canonul occidental nu poate funcționa ca un agent formator de valori. Literatura autohtonă nu este tradusă decât sporadic în Vest. Firește, fără traduceri competente, o literatură este condamnată la provincialism. Timidele încercări postrevoluționare de adecvare estetică la contextul occiden-

tal, puseurile orgolioase ale unor scriitori care s-au autoproclamat „europeni“ nu schimbă cu nimic starea de fapt actuală, care este deplorabilă. Facem parte dintr-o literatură enclavizată, care nu are mari perspective de a evada din cercul strâmt al propriei determinări și care, culmea, refuză, adesea, să vadă acest fapt ca pe o scădere. Mulți critici contemporani sunt, în continuare, dependenți de bibliografia autohtonă, handicapați fiind de necunoașterea limbilor străine. Din acest punct de vedere, orice posibilă direcție neolovinesciană de racordare a literaturii noastre la circuitul universal constituie un veritabil colac de salvare.

Din varii motive, nu mă voi opri aici la personalitățile literaturii române din toate timpurile, ci doar la cele ale perioadei contemporane. I-aș aminti pe Adrian Marino, indiscutabil, cel mai coerent teoretician al fenomenului literar, pe Eugen Negrici, cel mai important stilistician în viață, pe Irina Mavrodin, Livius Ciocârlie și Alexandru Călinescu, toți trei excelenți cercetători ai literaturii franceze și nu numai. Sobrietatea profesorului Paul Cornea, caracterul metodic al scrisului său îl îndreptățesc, îi justifică prestigiul european. Am început în mod deliberat prezentarea cu producătorii de metatext, voi continua cu artiștii: Ștefan Aug. Doinaș, în poezie, Mircea Cărtărescu, în proză, H.-R. Patapievi, în eseistică și Vlad Zograf, în teatru, mi se par vocile cele mai apropiate de discursul universal. Este totuși destul de puțin pentru o țară care-și dorește cu ardoare un premiu Nobel pentru literatură și care clamează caracterul părtinitor al „străinilor“.

Nu știu în ce măsură aș putea discuta pe scurt raporturile care se stabilesc între literatură și societate. Evident, relațiile dintre publicul larg și literatura bună sunt laxe și sporadice; în fața multiplelor opțiuni oferite de o explozie a imaginii fotografice (banda desenată) sau cinematică (filmul), cartea, care propune fundamentarea unui imaginar *interior*, nu *exterior*, nu are decât de pierdut. Sunt însă convins că, oricât de dificil ar părea, gustul public poate fi educat, antrenat, iar această obligație le incumbă profesorilor de literatură și nu numai. Dacă avem o societate pauperizată, aceasta nu implică faptul că trebuie să avem și o literatură deficitară sub aspect estetic. În plus, suntem confrunțați cu o enormă cantitate de literatură de consum, care, în lipsa unui gust literar cultivat, crește în progresie geometrică.

Sunt relativ mefient în privința eficienței formulării de predicții. De aceea, nu pot să dau un răspuns tranșant în această chestiune. Actualmente, cultura română se află în fața kierkegaardienei dihotomii *enteller*: fie își va păstra caracterul provincial, fie va abandona orgoliile și va începe un drum sinuos, dar sigur către marea cultură europeană. Iar această ultimă posibilitate nu se poate realiza decât prin cultivarea unei axiologii reale. Pepiniera contemporană de elite, care este mediul universitar, va trebui să-și spună răspicat cuvântul și să formeze specialiști în literatură. Orice poet sau prozator de valoare trebuie să fie dublat de un erudit. Dimensiunea erudiției nu garantează talentul, dar nu este mai puțin adevărat că un talent necultivat este incapabil să rodească estetic.

Mircea Ghițulescu

Aș putea pretexta că m-am întâlnit recent cu I.L. Caragiale, care nu numai că nu mi-a adresat nici o întrebare dar nici nu mi-a răspuns la salut. Este, poate, supărat pentru articolul meu *Stăm prost, monșer* publicat, mai demult, chiar în revista *Apostrof*. Susțineam acolo că, stabilit în Germania, nu a fost un bun ambasador al literaturii române și nici măcar al propriei opere ca, de pildă, Alecsandri în aria franceză. Dar fie că m-ar întreba Caragiale, fie Marta Petreu, cred că situațiunea literaturii române contemporane nu este cu totul deosebită de a literaturii în general, în această nouă cultură a vizualului. După o epocă analfabetă și o alta alfabetizată lumea a intrat în epoca supraalfabetizată (sau supra-analfabetă) și nu mai citește cărți dar consumă imagini. Epoca poeziei a trecut, secolele romanului (al XIX-lea și al XX-lea) s-au dus și cred că am intrat în secolul literaturii dialogate, al scenariului cinematografic, al unei literaturi laconice și intense, ușor de difuzat și rapid recepționată.

Adevărul este că s-au scris atâtea milioane de pagini de literatură bună încât ar

pentru că nu pot citi totul și vor apela din ce în ce mai des la strategii de tipul „lista lui Manolescu“. Oricât s-ar dedica literaturul român „turnului de fildeș“, oricât de adevărat ar fi că „privitor ca la un teatru drept e-n lume să te-nchipui“, istoria te absoarbe. Vreau să spun că literatura română de azi seamănă foarte bine cu societatea română de azi, care nu mai e de tranziție ci urmarea unei evoluții dialectice. Dar această evoluție se află la cotitura următorului inel al spiralei, de aceea viza este mai mică și avansul se face nu prin afirmare ci prin contestare. Avem o societate mai contestată ca niciodată și o literatură asemenea. Cutare scriitor nu e bun pentru că a fost comunist, altul pentru că a fost legionar, celălalt ateu, următorul a avut relații nepermise cu soția criticului ș.a.m.d. Este momentul, sper, de tranziție când biografia se confundă cu opera adesea doar de dragul scandalului. Dar, la o sinteză a ideilor pe care se fundamentează de fapt critica literară, toate aceste confuzii trebuie să dispară. Cine va face această sinteză? Nu o singură persoană, probabil, ci o echipă.

„Unii contemporani (260) au fost minunați de «impresionabilitatea» neobișnuită a lui Caragiale, în care au văzut chezașia temperamentului de artist și cheia variabilității în atitudini, comportări și indeletniri. Această impresionabilitate nu vibrează însă în atingere cu formele plastice, cu universul deschis simțurilor. Ea este de ordin pur intelectual. Calitatea dominantă a lui Caragiale este inteligența. Cultivată, s-ar fi orientat către o disciplină intelectuală de specialitate.“

Șerban Cioculescu, 1940

ajunge pentru întreg mileniul al treilea chiar dacă nu s-ar mai scrie nimic. Continuăm să scriem poate pentru că avem talent literar, altminteri, șansa de a supraviețui (sau chiar numai de a viețui) este de unu la sută față de secolul al XVIII-lea, să spunem. Acest unu la sută care ne rămîne, cu cât este mai mic, cu atât este mai prețios: înseamnă să participi la o competiție mortală. Între preocupările lumii de azi care merg în zeci de ramificații, de la automobil la calculator, cu greu se poate strecura un roman sau un poem. Dar cine se strecoară, câștigă. Misiunea coplesitoare ar fi a criticii literare, care deja dă semne de oboseală arătându-se, prin cele mai ilustre nume, incapabilă să monitorizeze literatura. Un Saint Beuve, un Călinescu nu mai pot apărea pentru că e imposibil de imaginat o minte atât de cuprinzătoare încât să citească și să sintetizeze absolut totul. Paradoxul este că astăzi se citește mai puțin decât se scrie. Va exista, probabil, o critică a virfurilor, dar cine va da seama de „geniile mici“? Poate un calculator perspicace, un cititor tehnic va rezolva toată problema.

În ciuda acestei epoci formidabile a comunicării, celebritățile vor fi mai degrabă regionale, locale. Într-o uniune europeană a culturii, literaturile mici, cum este și cea română, vor fi reprezentate de mari emigranți, de un Matei Vișniec să spunem și nu de Mircea Cărtărescu. Repet, criticii literari vor fi victime ale exploziei literare

Ioan Lascu

Întrebările dv., transcrise din ancheta lui Caragiale, îmi par dificile pentru că cer o transpunere „în pielea“ celor interpelați, mutînd însă perspectiva la anul 2002. Astfel, dacă ținem seama de tradiționalismul lui B.P. Hasdeu, dar și de nonconformismul lui de tinerețe, trebuie să dăm niște răspunsuri diferite de ale tezisului C. Dobrogeanu-Gherea, dar și de ale „imanentismului“ și „anticanonului“ Caragiale. Acesta este primul aspect dificil. Al doilea constă tocmai în strămutarea perspectivei, în încercarea de a gîndi cu mîntea unui Hasdeu, Caragiale sau Gherea, în contextul de acum și prin prisma mentalităților de azi. Dacă ne angajăm în joc, acceptăm *volens-nolens* această relativizare, hazardîndu-ne totodată; dar ceea ce este dificil și hazardat poate fi și incitant. În orice caz, o asumare prin subiectivitatea mea, *această individualitate de acum, cu o mentalitate* (poate) *radical diferită*, este inerentă. De aceea răspunsurile ce vor urma îmi vor aparține mie într-o proporție mult mai mare decât mentalităților celor trei, „anchetați“ la 1887.

Așadar, intrînd în joc după această expunere preliminară, îmi permit să consider că:

1) Literatura română în genere este încă tînără, dar se bazează, în aparență paradoxal, pe tradiția noastră culturală: istorie, folclor (cultură „poporană“), spirit

patriotic, militantism. O tendință de racordare la actualitatea europeană? Mai palidă decât la momentul 1848! La momentul 1887 literatura română privită în perspectivă europeană îmi pare eclectică. La momentul 2002 ea nu e străină de o racordare sincronică, de căutarea unui (nou) model cultural/literar, ca mai mereu de la 1840 încoace. Din nefericire, atunci când se pare că a găsit un model sincron, ea dă de obicei greș. Exemplul structuralismului și al postmodernismului, chiar dacă nu sunt cele mai recente, sunt, în orice caz, notorii: modelele respective au fost îmbrățișate după, diacronic: în Franța sau aiurea ele se perimasera de circa un deceniu. Cred că singurul model important de sincronism literar a fost, în Europa, suprarealismul, care s-a „internaționalizat“. În general însă goana după sincronism este și puerilă, și anevoioasă, și complexată.

Personalități cu adevărat eminente astăzi? Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Octavian Paler, Ana Blandiana, Irina Mavrodin, Nicolae Balotă, Nicolae Breban, Mihai Șora. Personalitate eminentă înseamnă, ca și în cazul lui Hasdeu, ceva mai mult decât a da o operă de valoare. Să ne gândim la cei de mai sus și în afara literaturii propriu-zise...

O dezvoltare viitoare a literaturii poate presupune adoptarea și asimilarea rapidă a unor modele culturale la zi, europene și/sau americane, dar, ca totdeauna, cere imperios afirmarea continuă a scriitorilor de valoare, mereu alții, mereu noi. Alături de cei consacrați, se înțelege. Promovarea valorilor, sprijinirea lor promptă, îndeosebi în ce privește tipărirea și difuzarea cărților, nu se poate separa de literatura viitoare, de o reală politică a cărții, integrată în politica națională în domeniul culturii. Astăzi o facem doar cu sforturi de măsură și dacă vom merge tot așa ne va lipsi, și n-ar fi prima dată, *sincronizarea cu noi înșine*.

2) A fost o perioadă când „literatura noastră în genere“ părea complet desprinsă de social, de actualitate, mai cu seamă proza și teatrul. Însă aceasta nu pentru că, în loc să se „socializeze“, ea se „idealizase“; mai degrabă diminuase și se atomizase, ca diversitate și valoare. De câțiva ani însă ea ne convinge că se „reactualizează“, revine la istoria recentă și la moravurile de azi, redevine mai virilă, mai „virotică“, face operații pe viu. Prozatori ca Petru Cimpoșu, Dan Stanca, Marius Tupan, Gabriel Chifu, Constantin Eretescu sunt buni chirurghi de diferite „specializări“: utopie/distopie, satiră a actualității, metafizică politică, parabolă și simbol, alegorie. La fel în dramaturgie, unde au ridicat capul un Horia Gârbea și un Matei Vișniec. Lucrurile au început să se complice în bine.

Raporturile acestei literaturi cu societatea? O îndepărtare a literaturii de o percepție socială masivă ni se arată odată cu valul „tsunami“ care mătură cultura de factură (de acum) clasic-tradițională, lăsând în loc mari calupuri de produse comerciale – mediatice și de divertisment frivol. Este cert: ca produs de „consum“ literatura s-a dis-

tanțat de social, de unde și diminuarea efectelor benefice în plan educativ, etic sau de angajare. Nu mai vorbesc de statutul social al scriitorului...

Viitorul nu poate fi mai nobil decât prezentul dacă literatura, sprijinirea materială și publicitară a cărții nu vor fi ajutate de sisteme exterioare, extrinseci: politici și proiecte culturale, facilități financiar-fiscale, integrare într-un sistem educațional mai larg și în activități promoționale concertate. Altfel literatura va rămâne ceea ce (aproape că) este acum: *un hobby!*

3) Literatura noastră astăzi se găsește în starea/situația de a lupta neîncetat împotriva imposturii, ca să-și câștige consistența, demnitatea și să-și apere identitatea, primele criterii fiind vocația, talentul, perseverența, înzestrarea pentru scris. Dacă orice obscur politician sau om de afaceri se crede îndreptățit să „dea“ una sau mai multe cărți, înmormintând niște bani și făcându-și o publicitate deșănțată, atunci ne întoarcem unde am fost, dar *prin multiplicare*: de la un „geniu al Carpaților“ ajungem la câteva mii de *neo-*, de *cripto-genii* ale Carpaților, Cotrocenilor, Palatului Parlamentului, Palatului Victoria, prefecturilor, primăriilor etc. Așa ajungem la preținse VIP-uri și la false elite! Se dovedește că dacă ai noroc de vreo „funcție“, ai noroc și

de „coana Joița“ și de talent literar... Totul e să-ți treacă prin cap, să vrei să ajungi și un „scirța-scirța pe hirtie“. Eu cred că toată această tevdatură face parte din campania națională de îngropare a valorilor, instrumentată de statul așa zis de drept. Sufocarea cu mediocrități și impostori ține de vechea practică diversionistă a înlocuirii valorii cu relațiile – politice, economice, mafioate, de putere și de influențare. Astăzi, dacă nu ești mafiot, ești un nimeni, iată o deviză în numele căreia sunt lucrăți toți „endependenții“. Privit prin acest filtru, viitorul literaturii române nu este mai viu colorat decât cel din vremurile fanariote. *Mutatis mutandis*, unor miliardari de carton le corespunde o literatură, pardon, maculatură, pe măsură. Parol!

15.05.2002, Craiova



Pagini realizate în coeditare cu Primăria și Consiliul local ale Municipiului Cluj-Napoca

Profil liric

Poetul de iarnă

— III —

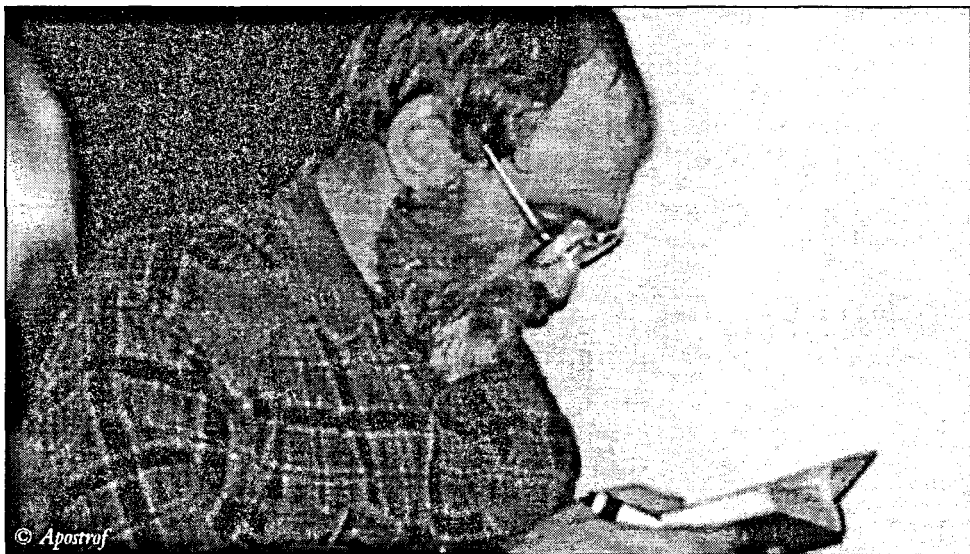
Mihai Vakulovski

La un moment dat toți se ridică și ies din bar, eul poetic dumirindu-se că începe ziua de lucru, de „muncă“ („N-o să muncesc niciodată“ – Rimbaud), cheamă chelnerița căreia are de gând să-i spună ceva draguț, dar, fiindcă se trezește față în față cu frumusețea (cu frumusețea și cu adevărul în același timp), uită imediat ce a vrut să-i spună „și ca vrăjii nu-mi pot lua ochii / de pe chipul ei boțit [...] constat că e într-adevăr frumoasă / privesc fix tăblia mesei / știind că nu peste mult / voi părăsi localul“. Dacă majoritatea celorlalți colegi de generație caută frumusețea/poezia în realitatea din jur, în cotidian, Ion Mureșan și William Totok au plăcerea s-o găsească în lucrurile mai „boțite“, mai sordide, unde – când o găsec – o constat și atît, cum se întîmplă și-n alt poem de-al lui Totok, *Întîmplări trăite*. O frumusețe „întrutotul nepotrivită în vreme de pace“, un fel de inconștiență blazată, ce-mi amintește de un prieten care, fiind, în copilărie, alungat de acasă, cîștiga bani pentru existență săpînd morminte. Zicea că vîntul bătea părul celor de sus, unde toți plîngeau, iar jos era liniște și bine. Liniște și bine e și-n sufletul eului poetic din poemul *Eu și înecatul*: „Îl țin de mîna pe înecat, să nu trișeze, să nu / se rostogolească / pe coasta abruptă. Fluturii îmi mînîcă fața. / Mai multe insecte îmi mînîcă fața. Sînt foarte / frumos. [...] Totul e să rezist întins pe pătură. Să-l țin de mîna pe înecat / cît timp mai țopăie broasca pe bolta cerească. / Sînt foarte frumos“. Ca și Rimbaud, Ion Mureșan e un *enfant terrible* („copii în mantii sticloase în pivnițele înalte“ – *Cel ce pictează colina*), care, oricîte uși blindate și sisteme de semnalizare i-ar pune în cale, pînă la urmă intră în locurile interzise și face, chiar în cel mai nepotrivit moment, ceea ce-a fost învățat de părinți că „nu se poate / nu e frumos“, totuși fără tupeul lui Mircea Dinescu sau Traian T. Coșovei („Mai bine o mică sindrofie / cu ceai / la care să-mi miros pe furiș subsuorile ca pe niște plante / ocrotite de lege / și mă exersiez în lăudarea porțelanurilor“ – *Poemul de iarnă*). De altfel, revolta și aerul de copil teribil („și jucîndu-mi ochii uscați ca lemnul unui copac trîsnit / la complicate și elegante ceremonii rid în hohote / și recit cîntecele stupide“ – *Splendidele gînduri ale aurului*) sînt combinate cu o autonegare „conștiințioasă“: „Odihnesc dimineața în jîlțul de argint / sub peretele gălbui al casei cu sfială vorbesc despre voi / și zic: uitați vinul negru / ce vi l-am promis“ (*Despre construcția unui mare hangar*), care ne avertizează să nu ne facem iluzii, iar trecutul își arată capul mereu în poeziile lui Mureșan, ca acel pui de șarpe din *Înălțarea la cer*, care-și scoate „capul răcoros între buze“-le scriitorului-eu poetic. Trecutul la Ion Mureșan e sinonim cu „memoria“ și e valabil doar atîta timp cît e și adevărat, controlabil de omul viu. Această schimbare de viziune presupune numaidecît și alte schimbări, în primul rînd cea care vizează crezul poetic: „Oricum, eu stau în fața crezului poetic ca în fața unei femei / fără piele / ce își pudrează venele, iar dacă o sărut uneori cu ce sînt eu / mai presus / decît măcelarul ce după închiderea prăvăliei plîngînd

își îngroapă fața în hălțile de carne / care i-au rămas nevîndute“ (*Înălțarea la cer*), continuarea fiind și mai teoretică: „Adică eu îmi pun grumazul între lucru și cauza sa / adică grumazul meu stă între poem și cauza sa / cum stă uterul femeii între spermatozoid și ovul“. Prin tonalitate, întrebarea lui Mureșan amintește de întrebarea personajului lui Matei Vișniec din *A fost găsit un mort*: „cei doi tractoriști s-au așezat obosiți / lîngă trupul viguros al mortului / o vreme l-au privit în tăcere strivind / boabe de grîu între măsele / mai apoi s-au întins cu fața în sus / au privit cerul mai atenți ca oricînd / la urma urmei spuse unul dintre ei / ce-am realizat noi în viața?“. De observat și desenul grafic din poeziile lui Mureșan, compuse din diferite tipuri de versuri, de obicei primele ver-

care sînt unite și integrate în text prin juxtapunere. În *Semnul* se simte aproape fiziologic plăcerea de a construi din cuvinte. Iar poemele scurte ale lui Ion Mureșan își dau la sfîrșit o senzație de nemulțumire, aproape trupească. *Poemul care nu poate fi înțeles* aduce o combinație între corporalitate și mitul religios, de care amintesc mai ales lait-motivele, care-mi mai amintesc și de Daniil Harms, autorul textului *Versuri grele de înțeles*.

Dacă în prima parte a creației sale, numită *Cartea de iarnă*, *livrescul* ia fața vieții, în partea a doua, *Poemul care nu poate fi înțeles*, rolurile par a se inversa, din punct de vedere formal, în profunzime însă e vorba de „o viață distrusă de poezie“, ne spune autorul, astfel trăsătura dominantă rămîne de asemenea artificialul, textul, poemul, poezia, versul... Cele două cărți sînt opuse și ca mod de gîndire, și ca stare de spirit, optimismul și gîndirea pozitivă din prima carte se transformă, în cartea a doua, într-un pesimism răutăcios și un negativism agresiv. Scriitorul, acum „preocupat numai de propria *boală* care are numele poemului pe care tocmai îl scrie“ (Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, IV, Editura Cartea Românească, 1989, p.



suri, să le zicem „principale“, sînt urmate de versuri ajutătoare, „secundare“, mai scurte, care încep de la mijloc, sau foarte scurte, ca o codiță pentru rîndul „patern“, la sfîrșitul acestuia, doar că în rîndul următor, care sînt de fapt „crema“ semantică a textului și formează acele goluri grafice prin care parcă îndeamnă cititorul la reflecție:

„Posteritatea nu are timp să revizuiască iar
frumusețea nu
stînjenește vînzările
capetele de ciine tatuat pe genunchii tăi vor
face o bună
impresie
în spectacolul de gală îți spun eu Bestia «cel
care își alege
cuvintele
cu toată grija iar atunci cînd vorbește aerul
face bășici
roșcate în jurul lui
ca și cum ar vorbi cu capul sub apă» [...]“
(*Kynos Kephalaî*).

În general, Ion Mureșan, prin construcția textelor sale și dintr-o tradiție ardelenască de neneglijat, creează multe insulițe (*Insula* – Ioan Groșan) de tăcere nu numai în interiorul cărților (și – o-ho-ho!, între ele), dar și-n trupul poemelor, cele mai interesante – lungi sau foarte lungi, construite pe modelul fragmentului de mai sus, sau, ca și *Semnul*, formate din părți aproape autonome,

538) aruncă vina pe spatele poeziei: „vers otrăvit, năpîrcă, cîntă cum ți-ai lipit buzele / scîrboase de buzele mele. / Cuvintele tale roase de rîie, năpădite de păduchi, / curvele tale de cuvinte / mușcă sîinii domnișoarelor, mușcă părul cărunt / de pe pieptul bărbaților, / pui de cățea, iubirile mi le-ai schilodit, / viața mi-ai vlăguit-o, mierea zilelor mele ai risipit-o / pe limba nerușinaților! [...] Cît despre mine / viața mi-ai vlăguit-o, mierea zilelor mele ai risipit-o / pe limba nerușinaților.“ (*Viața distrusă de poezie*). Poate că anume aici Ion Mureșan e cu adevărat rimbaudian. Poate că e adevărat că poezii adevărate se lasă (repede) de poezie. Poate că scrii poezie pînă ajungi s-o scrii cu adevărat bine, cum îți place, cum visai, apoi... mă gîndesc că poate nici critica poeziei n-are rost. (Poate că n-are...) Poate că această lehamite de poezie e o eroare, poate că e o eroare potrivită: „Se săturase de poezie. Zicea: Iapa asta, / iapa asta călărită de Zeu pe coridoarele tribunalului. / O înșiruire potrivită de erori.“ (*Lanțul peste ferestre*). Sau poate că și această frică și fugă de poezie e, de asemenea, o farsă jucată de Ion Mureșan, care, obișnuindu-se atît de tare cu lucrătura, cu construcția cărților și poemelor sale, devine un adevărat maniac al textului, un profesionist rarism de la care așteptăm, cu insistență, cea de-a treia carte de poezie.

Amintiri și considerații asupra mișcării legionare

Zaharia Boilă

IX. Carol II își răpune rivalul

La dreptul vorbind, regele Carol II nu dușmănea atât mișcarea legionară, cât personal și direct pe Corneliu Codreanu. Organizația acestuia este prigonită în subsidiar și numai pentru motivul că legionarii nu vroiau să-l abandoneze pe șeful lor, așa cum s-a petrecut acest fenomen la celelalte partide (la liberali, la național-tărăniști, la averescani) unde s-au găsit subșefi gata să arunce peste bord, la dorința suveranului, pe șefii lor. (Am putea spune că eram în nota tradițională a vieții politice românești, pentru că și altădată s-a întâmplat ca regii să se preteze la intrigi de felul acestora. Să ne aducem numai aminte de desfacerea prietniei între Ion Brătianu și Rosetti, precum și de cea dintre Petre Carp și Titu Maiorescu, în prezent [între] Gheorghe Brătianu-Vintilă Brătianu, Averescu-Goga, Vaida-Maniu.)

Pentru ce s-ar face excepție cu legionarii? Carol II a încercat mai întâi să înjghebeze o frondă cu Mihail Stelescu, dar n-a reușit. Mai târziu a urmărit la fel această idee, dar fără rezultat. După refuzul dat de Codreanu (în februarie 1937), copoii camarilei au dat zor să-l depisteze pe acela dintre legionari care ar avea curajul să joace rolul de trădător, însă au dat un fiasco complet.

Carol II a dușmănit și alți oameni politici, dar nu s-a gândit numai deocamdată să-l înlătore din drumul său. Pentru ce face excepție cu Corneliu Codreanu? Răspunsul este simplu: fiindcă acesta îi este rival. În ce consta rivalitatea?

La fel ca regele Carol II, Codreanu urmărea înscăunarea unui regim fascist sau cvasi-fascist în România. Acum, fie că ar fi procedat ca Mussolini, ocrotind o nouă Constituție, fie ca Hitler, impunând-o prin majorități parlamentare, scopul era același. („Getrennt marschieren vereint schlagen“ – cum spunea Moltke*, altădată.) Codreanu vroia să construiască *statul legionar*, abrogând și el Constituția, înlăturând partidele politice, înscăunând dictatura, eventual terorizând pe cei care se opuneau. Cam la fel cum a procedat Mussolini în Italia și Hitler în Germania.

Orgolios și ranchiunos pînă în pînzele albe, Carol II nu putea ierta lui Codreanu asemenea aspirații și tendințe. *Iar din momentul ascensiunii lui Hitler în politica europeană*, în fața lui Carol II ecuațiunea po-

litică se formula limpede: sau acceptă acțiunea de acaparare a puterii de către Corneliu Codreanu, devenind prizonierul acestuia (la fel cum a devenit Victor-Emanuel III al lui Mussolini) sau îl înlătură din calea sa pe acest rival incomod și periculos.

Dar, pentru ca să-și poată realiza planul diabolic, regele Carol II trebuia să aibă mînă liberă din partea lui Hitler. În mod logic, un acord cu Hitler în acel moment – *suntem în noiembrie 1938* – presupunea o altă orientare în politica externă a României, anume spre Germania. Problema nu era însă așa de simplă. Germania cerea, împreună cu Italia și Ungaria, o revizuire a tratatelor. Cum putea deci România admite o astfel de revizuire? Revizuirea însemna o ciuntire a hotarelor sale, un München voluntar, fără măcar să i se ceară așa ceva.

Regele Carol II se decide pentru o călătorie în statele din Apus, sperînd că poate înșela buna-credință a francezilor și a englezilor, captînd în același timp bunăvoința lui Hitler (aceasta însă nu mai însemna diplomație, ci gangsterie). Și toate acestea nu pentru a salva interesele țării și integritatea hotarelor, ci pentru a scăpa de rivalul său: Corneliu Codreanu.

După o călătorie la Paris și la Londra, unde Carol II se afișează ca un prieten al democrațiilor occidentale, un aderent al *fair play*-ului, descinde la Berchtesgaden, împreună cu fiul său Mihai, moștenitorul tronului. La Berchtesgaden, Carol II are *noroc*. Hitler nu-i cere – cel puțin deocamdată – nici o lescaie de pămînt din Ardeal sau de altundeva, ci *numai* (sic!) cereale, vite, petrol. Carol II, vesel că a scăpat așa de ieftin (?), declară că este gata să dea tot ce cere Hitler, dar – se plînge în fața colegiului nazist de la Berchtesgaden: cei care constituie un impediment acasă sunt tocmai agenții germanilor, adică legionarii. Hitler replică lui Carol că nu are în România pe nimeni ca agenți și liber este să procedeze regele față de presupușii săi agenți, întrucît aceștia ar constitui o piedecă. „Gubernul german – declară Hitler – nu se amestecă nici direct, nici indirect în treburile interne ale României.“

Totuși, Hitler nu presupune la Carol II atîta cinism și inconștiență încît să cedeze aproape toată avuția țării pentru un preț derizoriu, numai ca să poată înlătura pe un rival al său, cetățean supus al țării. Hitler rămîne bănuitor. După plecarea lui Carol II de la Berchtesgaden, va spune anturajului său:

– *Ich weiss nicht wen will dieses Königlein betriegen: mich oder die Franzosen?* (în românește: „Nu știu pe cine vrea acest regișor să înșele: pe mine sau pe francezi?“)

Hitler a putut apoi să admire decadența odraslei de Hohenzollern, pripășit în fruntea unui popor nenorocit. La rîndul lor, lichelele de acasă, ale lui Carol II, vor glorifica „perspicacitatea, curajul, inteligența“ patronului lor, care a inventat o formulă ingenioasă pentru ca să salveze țara din prăpastia acestui sinistru mondial:

Neutralitatea impusă tuturor vecinilor, care ar avea ceva de pretins de la România. Cu alte cuvinte, un caraghioslic diplomatic, caracteristic mentalității unui laș și paranoic.

*

Regele Carol II nu a avut atîta răbdare să sosească acasă și, încă pe drum fiind, în trenul regal, între Brașov și Sinaia, prezidează un consiliu secret, la care participă: Urdăreanu, Armand Călinescu și Doamna Lupescu, unde se hotărăște înlăturarea neîntîrziată a lui Corneliu Codreanu.

Dar înainte de a comenta acest act unic în anele istoriei țării, trebuie să reamintim sau să lămurim pe cei care nu au fost informați că opinia publică din țară a fost oarecum pregătită pentru actul lichidării lui Corneliu Codreanu. În cursul lunilor precedente au avut loc, în diferite localități ale țării, atentate și acte de teroare, menite să intimideze autoritățile în legătură cu arestarea lui Corneliu Codreanu. Actele acestea săvîrșite de legionari nu au fost inspirate sau dorite, cu atît mai puțin comandate, de Corneliu Codreanu, sau de vreun loțiitor al său, dacă peste tot a existat așa cineva. Dat fiind sistemul după care lucrau legionarii, bazat pe cea mai strictă disciplină, nu se poate presupune că a fost vorba de acte pornite din inițiativă particulară, sau că ar fi fost izolate sau spontane. Trebuie să presupunem, așa cum, de altfel, au fost informați și cîțiva oameni politici, printre care și Iuliu Maniu, că aceste cvasi-atentate și acte de teroare – copiînd rețetele imperiului țarist de altădată – au fost aranjate chiar de către Siguranță, sau serviciul secret al regelui Carol II, în fruntea căreia se găsea Moruzov, pentru a justifica apoi, mai târziu, la momentul prielnic, actul de suprimare a lui Codreanu.

În dimineața zilei de 29 nov. 1938 apare un comunicat al guvernului Miron Cristea-Armand Călinescu, mai exact al lui Carol II, în care se spune: că „un grup de fruntași legionari, în număr de 14, cei care

* Helmuth von Moltke (1800-1891), mareșal prusac, șeful marelui stat-major între 1857-1888 (n. ed.).

l-au omorât pe I.G. Duca (3), cei care l-au omorât pe Stelescu (10), în frunte cu Corneliu Codreanu, fiind transportați din închisoarea de la Râmnicu Sărat spre Jilava, lângă pădurea Tîncăbești, vrînd să evadeze de sub escortă, au fost împușcați“.

Se știa încă de atunci cînd a apărut comunicatul că acela din primul pînă în ultimul cuvînt conținea o nerușinată minciună. Cum putea fi luată în serios chestiunea evadării și crezută de oameni cu minte trează? Chiar să fi fost escortați pe jos cei 14, Codreanu și camarazii lui, nici atunci nu se

servit de lichele interesate, certate cu morală și bunul simț. Ar fi nedrept să aruncăm toată vina și răspunderea pe Regele Carol II. Dacă nu integral, dar o bună parte a răspunderii o poartă oamenii politici care au semnat actul de constituire a diktaturii regale, și în primul rînd plutonul fruntaș al *consilierilor regali*: Nicolae Iorga, Alexandru Vaida, Gheorghe Tătărescu.

Lichidarea liderilor legionari, în frunte cu Corneliu Codreanu, nu se poate prin nimic justifica și scuza, ba nici chiar explicațiile ulterioare nu se pot admite. Se zice

ne, ar fi calomniat guvernul. Un gest nerușinat cum rar se pomenește.)

X. Noaptea sîngeroasă a represaliilor:

22 septembrie 1939

În ziua de 22 septembrie 1939, o echipă de legionari de la Ploiești l-a pîndit pe Armand Călinescu, devenit între timp prim-ministru, cînd se întorcea spre casă de la Marele Stat Major – fiind Călinescu și ministru de război –, au oprit mașina și l-au omorât prin împușcături. Doi dintre atentatori s-au dus apoi la postul de radio-difuziune, anunțînd actul de retorsiune a legionarilor asupra lui Călinescu, drept răzbunare pentru exterminarea lui Corneliu Codreanu și a lotului de la Râmnicul Sărat.

Amicii lui Armand Călinescu șopteau, la urechile naivilor, că atentatul a fost săvîrșit la ordinul naziștilor germani, deoarece Călinescu ar fi fost un aderent sincer și convins al anglo-francezilor. Așa ceva, într-adevăr, numai naivii puteau să creadă, deoarece toți diplomații din lume – deci probabil și germanii – știau că politica internă și mai ales cea externă în România o conduce exclusiv Regele Carol II. Așa stînd lucrurile, se poate afirma cu absolută siguranță că, cel puțin din 1938 încoaace, nici un ministru nu ieșea, nici o clipă, din cuvîntul de ordine al lui Carol II, cu atît mai puțin Armand Călinescu, pe care Regele Carol II îl alesese director de cabinet – așa cum singur a spus-o – tocmai pentru însușirea acestuia: de a fi cel mai bun executant.

Pe Armand Călinescu l-au omorât deci legionarii numai pentru a răzbuna asasinarea lui Codreanu și a celorlalți lideri legionari. Trebuie totuși să spunem că în acest caz – ca și în alte cazuri, de altfel – au fost nedrepti și inconsecvenți. Pentru că principala vină pentru asasinarea lui Codreanu o purta însuși regele Carol II, care a ordonat-o. Apoi, în subsidiar, o purtau cei care au ticluit executarea ordinelor în forma atît de barbară: generalul Bengliu, comandantul jandarmeriei și acel maior de jandarmi, al cărui nume ne scapă, care a condus echipa jandarmilor-călăi. Întîmplarea a făcut ca Armand Călinescu, în această împrejurare, să fie tot de părere contrară celei a lui Carol II. (Aceste informații le deținem de la Radu Lobey, care a fost directorul de cabinet al lui Armand Călinescu.) Călinescu a stăruit pe lângă Rege să nu aplice metoda extremă, garantînd domolirea legionarilor și chiar a lui Codreanu pe cale pașnică, cu metode mult mai puțin brutale. Însă regele Carol II a pretins lichidarea imediată și sîngeroasă a căpăteniilor legionare.

Acum, la omorîrea lui Armand Călinescu, necazul, indignarea, ba chiar furia regelui Carol II nu cunosc margini. După cum mi-a povestit profesorul Silviu Dragomir, unul din miniștrii săi de atunci, zădarnice au fost stăruințele și intervențiile șefului Serviciului Secret Moruzoff, ale lui Grigore Gafencu, girantul de la Departamentul Externelor, și ale altora. Regele Carol II a hotărît să se răzbune crunt, aplicînd cele mai strașnice represalii, bătîndu-și joc de morală, de legile pozitive și ale bunului simț, neținînd cont de nici un fel de considerație umană.



poate presupune că ar fi îndrăznit să evadeze. Dar acești 14 nu au fost aduși pe jos de la Râmnicul Sărat, ci cu un autobus. Cum erau deci să fugă din autobus, „de sub escortă“?

Mai tîrziu s-a aflat că cei 14 fruntași legionari, în frunte cu Codreanu, au fost executați în modul cel mai barbar și josnic posibil. Ei au fost legați la ochi, la mîini și la picioare, și așezați în autobus. La spatele fiecăruia s-a postat cîte un plutonier de jandarmi, și aceștia, la consemnul dat (cînd își va aprinde țigara maiorul de jandarmi care ședea lângă șofer), trebuiau să sugrumă de la spate cu mîna lor pe deținuții din fața lor. (Se afirma că maiorul de jandarmi – pe lângă alte rebonificări – a primit suma de 2 milioane lei, iar plutonierii de jandarmi cîte 200.000 lei fiecare.)

Este inutil să comentăm această faptă, care rămîne o vecinică pildă de bestialitate, lașitate și perversitate, care nu s-a putut concepe decît în capul unui rege paranoic,

că Codreanu ar fi fost pedepsit pentru toate actele lui de teroare săvîrșite personal și ale Gărzii de Fier și pentru asasinarea oamenilor politici. Această formulă a fost difuzată de agenții regelui, nu în presă, ci de la om la om. Dacă un particular ia revanșă pentru o lovitură dată lui de către dușman, se cheamă că s-a răzbunat. Statul sancționează crimele săvîrșite prin proces și judecată în toată regula. O sancționare întîrziată nu se admite, iar dacă nu sînt respectate prescripțiile legii, astfel de sancționări trebuie considerate pur și simplu crime. Așa considera actul săvîrșit în 28-29 nov. 1938 de către miniștrii lui Carol II împotriva lui Codreanu și a camarazilor săi și *Iuliu Maniu*, care protestează printr-o adresă expediată însuși regelui, numind guvernul acestuia „*guvern asasin*“, cerînd pedepsirea vinovaților. (Armand Călinescu nu vrea să-și recunoască vina și cere de la rege pedepsirea lui Maniu, care, vezi Doam-

Desigur, atentatorii puteau fi și trebuiau chiar traduși în fața instanțelor judiciare competente și pedepsiți cu pedeapsa maximă. Dar, omorirea lor *stante pede* de către jandarmi, polițiști și agenți de siguranță și „expunerea lor pe stradă pe locul atentatului, la văzul public, pentru intimidarea altora” – ne invocă în memorie scene similare din trecutul regiunilor sălbatice ale Americii de Nord și de Sud, petrecute însă cu acum câteva sute de ani în urmă. În orice caz, asemenea acte nu puteau fi săvârșite, și încă la ordinul direct al Regelui, într-o țară care se pretindea a fi civilizată, într-un stat de ordine, în anul 1939...

Dar cu scena abjectă de la București nu s-a terminat cu represaliile. În noaptea din 22-23 septembrie 1939 au fost executați sute și sute de tineri, în parte arestați, în parte capturați, ca la vânătoare, de pe drumuri, din colibe, de la sate, din păduri. Aceștia toți au fost împușcați pe loc, fără nici o procedură legală, în baza numai a puterii de selecționare acordată șefilor și comandanților locali de către comandantul jandarmeriei, generalul Bengliu, și de către ministrul poliției, Gabriel Marinescu. Astfel au fost omorâți foarte mulți legionari care nu aveau nici un amestec în comiterea atentatului contra lui Călinescu, ba au fost împușcați chiar și oameni care nici nu erau legionari, după bunul plac al prefecturilor (cum a fost, de pildă, cazul de la Craiova*).

Este adevărat că în Italia fascistă a lui Mussolini și în Germania hitleristă au fost prizonieri și anihilați mulți cetățeni ai țării, respectiv adversari politici ai regimului, totuși în condiții mai decente. Dar între ceea ce s-a întâmplat acolo și la noi era o mare deosebire. În România, acești adversari politici se închinau la același altar al dictaturii, al totalitarismului și al șovinismului, ba erau chiar protejați de mai ieri ai regelui Carol II și ai lui Guță Tătărescu, care acum, după omorirea lui Armand Călinescu, ajunsese din nou prim-ministru. Erau favoriții de altă dată ai regelui Carol II care, împreună cu dascălul lor (Nae Ionescu), îi pregăteau pe acești tineri pentru guvernarea țării. În concluzie, putem afirma că regele Carol II, prigonind și omorând pe legionari, îi prigonea și îi omora pe singurii aderenți sinceri ai unui regim dictatorial și fascist de felul celui pe care l-a inaugurat Carol II în România.

XI. Cea mai urâtă pagină a mișcării legionare: împăcarea cu Carol II

Este adevărat, regele Carol II a scăpat de rivalul său principal: Corneliu Codreanu; tot astfel este adevărat că a exterminat pe fruntașii mișcării, împreună cu aceia care puteau avea velleități să ajungă căpetenii. Au supraviețuit doar câțiva idealişti, dar și câțiva zănatici, câțiva aventurieri. Toți aceștia crezuseră orbește în steaua lui Codreanu, iar acum au rămas orfani în mijlocul unui întuneric beznă. Deși păstorul lor a fost înlăturat, ei nu au fost lăsați la vatră, ci sufereau în urma unei prigoane cumplite.

* La Craiova n-au fost împușcați 3 legionari, cum era ordinul de sus, ci la ordinul prefectului, au fost scoși din închisoare 3 criminali de rînd și împușcați ca legionari (n.a.).

te, majoritatea lor rămînînd acum încarcerată, internați sau ținuți sub supraveghere.

Cred că nu au fost adunate și scrise, deși ar fi avut datoria în primul rînd legionarii să adune, să trieze și să scrie toate fărâdelegile săvârșite împotriva lor de către guvernele dictatoriale ale lui Carol II. În ce mă privește cunosc, cu de-amănuntul, un singur caz, și anume: exterminarea cuibului de la Timișoara, condus de Francisc Ghedeon, comunicat mie de către Horvath, chestorul poliției de la Cluj, în anii 1938-1940.

Într-o zi a lunii februarie 1939, chestorul poliției de la Timișoara, Ovidiu Gritta, primește ordin direct de la Armand Călinescu (atunci prim-ministru și ministru de interne) să termine pe cale sumară cu lotul Ghedeon, cu alte cuvinte să-i omoare. Dar Gritta refuză să execute un asemenea ordin. Atunci colonelul Panaitescu, numit inspector al Siguranței peste întreg Ardealul, dă ordin șefului de poliție de la Huedin (unul cu numele Vertan, dacă nu mă înșel), să extermine el lotul Ghedeon cu ocazia transportării celor șapte legionari prin Huedin. La kilometrul 44, Ghedeon Francisc, șeful cuibului, a fost împușcat împreună cu șase ortaci ai lui, care cu toții au fost lăsați neîngropați în zăpadă. Dar Francisc Ghedeon nu murise, ci, grav rănit, s-a tîrît pînă la pichetul ceferist. Cineva a denunțat cazul plutonierului de jandarmi din apropiere. Acesta l-a transportat pe Francisc Ghedeon la spitalul din Huedin, al cărui director era Dr. Pașca, raportînd în același timp cazul șefului de poliție din Huedin. Acesta, la rîndul său, a raportat mai departe la Cluj, colonelului Panaitescu, care a dat ordin ca Francisc Ghedeon să fie scos din spital și împușcat în curtea poliției. Doctorul Pașca a refuzat însă să-l extrădeze pe grav rănitul Francisc Ghedeon. Atunci colonelul Panaitescu a dat ordin ca bolnavul să fie transportat cu mașina la Cluj, unde urma să fie „audiat” de către chestorul poliției, Horvath. Doctorul Pașca a opinat că rănitul nu poate fi transportat fără primejduirea vieții, dar colonelul Panaitescu a stăruit în executarea ordinului dat. Sosind mașina la Cluj și fiind oprită în fața Chesturii Poliției (azi pe Bulevardul Lenin), o mulțime mare de curioși s-a adunat lîngă mașină, căreia grav rănitul Francisc Ghedeon a început să-i povestească pățania lui. Colonelul Panaitescu a cerut chestorului Horvath ca „omul să fie dus într-o celulă a poliției și împușcat”. Chestorul Horvath a refuzat să execute acest ordin. Atunci colonelul Panaitescu a dat ordin ca rănitul să fie retrimis la Huedin. A vorbit cu șoferul, i-a dat suma de 5.000 lei (taxa obișnuită pînă la Huedin era maximum 1.000 lei), cerîndu-i ca, dacă el este „omul regelui”, să sofeze în așa fel ca rănitul să nu ajungă la Huedin. Șoferul, neascultînd de „sugestia” colonelului, a mers cu viteză minimă și rănitul nu a pățit nimic. Peste trei zile, șeful poliției de la Huedin a raportat că Francisc Ghedeon este aproape însănătoșat. Colonelul Panaitescu a raportat cazul lui Călinescu, de la care a primit ordin ca în câteva zile să fie lichidată afacerea, înainte ca Ghedeon să părăsească sănătos spitalul. În acest scop au fost trimiși doi indivizi de la București, adică doi criminali de rînd, să stea la dispoziția Siguranței. Ghedeon Francisc a fost transportat la spitalul evreiesc de la Cluj.

Colonelul Panaitescu a cerut medicului, dr. Klein, să dea rănitului în așa fel injecții ca acesta să sucombe. Dr. Klein a refuzat cu indignare și s-a plîns lui Alexandru Vaida împotriva procedurii colonelului. După câteva zile, cei doi criminali de la București, travestiți ca doctori, în halate albe, au apărut în camera lui Francisc Ghedeon și unul din ei l-a întrebat pe „pacient” cum se simte. Acesta a răspuns că „acum se simte bine și speră să intre în convalescență”. Unul din „domnii doctori” i-a spus zîmbind lui Francisc Ghedeon că va primi o injecție după care, în curînd, se va simți cu totul bine. I s-a dat apoi o injecție de stricnină rănitului, după care, în câteva clipe, a decedat. Cazuri similare, poate și mai oribile, au existat pe acel timp cu sutele. Deși chestorul Horvath, care mi-a povestit cele de mai sus, nu mi-a mărturisit direct, eu cred că omorirea cuibului legionar de la Timișoara se datorește temerii ca nu cumva aceștia să divulge secretul că au acționat, în vara și toamna lui 1938, la îndemnul serviciului secret al regelui Carol II. Dacă nu mă înșel, cuibul lui Ghedeon a fost acela care a aruncat petarde în sala Teatrului de la Timișoara.

Îmi aduc aminte: era în primăvara anului 1940. Ion Mihalache a făcut o vizită lui Iuliu Maniu, care era bolnav la Cluj, și i-a spus: regele Carol II, pornit dintr-o plăcere sadică, vrea acum să se reconcilieze cu legionarii, pe care pînă acum căuta să-i extermine pe toate căile și cu toate mijloacele.

La cele spuse de Mihalache, Maniu a făcut următoarea observație:

– Deși degenerat, Carol II, de astă dată, nu este mînat de o poftă sadică. El urmărește o împăcare cu legionarii dintr-un calcul politic rece. Regele are de gînd să inaugureze o orientare progermană în politica externă. Dîndu-și seama că nu se poate baza pe vechile partide politice – de altfel, dizolvate – încearcă să-și înjghebeze un instrument politic, în care germanii pot avea încredere. Dar, mai apoi, Carol II nu vrea să aibă la spatele lui legionarii, pe care germanii i-ar putea folosi drept masă de manevre și de șantaj. Prin urmare, Carol II ar dori acum să se împace cu legionarii și să-i recruteze pentru partidul lui unic, pe care-l pregătește de mult.

Mihalache avea o altă părere asupra intențiilor regelui Carol II:

„– Din moment ce m-a numit consilier regal și mi-a promis că mă va însărcina cu formarea unui guvern, nu cred să aibă asemenea scopuri, deci nu cred serios nici într-o reconciliere cu legionarii, poate se teme de ei și vrea să-i dezarmeze”.

N-au trecut însă nici 48 de ore și a apărut comunicatul Palatului, că regele l-a primit în audiență pe „d. profesor Horia Sima”...

Despre aducerea la guvern a lui Ion Mihalache nu mai vorbea nimeni, nici măcar bîrfitorii din cafenelele politice.

În schimb, a urmat împăcarea cu legionarii. Despre acest act nu a apărut nimic în presă, dar, date fiind circumstanțele neobișnuite și mulțimea numeroasă de interesați, s-au aflat repede amănuntele. Legionarii, care se găseau în diferite închisori și lagăre, au fost scoși de acolo și aduși la București în mașini de lux, alții cu trenuri în vagoane de dormit. După vreo 24 de ore s-au regăsit cu toții în curtea Minis-

terului de Interne. Aici s-a făcut „împăcare“, care consta în făgăduiala dată unilateral, verbal sau în scris, de către acești nenorociți, că de acum înainte vor fi loiali supuși ai regelui Carol II.

Recunoaștem că în starea deplorabilă fizică și morală în care se găseau acești supraviețuitori ai prigoanei, ai exterminării celor mai buni camarazi ai lor în văzul lor, așa-zicînd cu asistența lor, este greu să pretindem că ar fi trebuit să dovedească mai multă demnitate și curaj față de regele Carol II, care, de fapt, fusese călăul lor. Mulți i-au condamnat, pretinzînd că legionarii n-aveau voie să cedeze și pentru nimic în lume nu trebuiau să sărute mîna sîngeroasă a aceluia care, începînd cu Corneliu Codreanu, a dat ordin să fie omorîți sute și sute de legionari, într-o formă nemaipomenit de brutală.

Fără să mă erijez în rolul critic sau de judecător asupra atitudinii lor, în acest stadiu al mișcării, îmi iau voie să reproduc aici cuvintele pronunțate de un fruntaș al lor, fost mare demnitar pe timpul guvernării lui Antonescu:

– Am fost scos din celula închisorii, unde eram ținut de mult timp singur. După ce mi s-au dat în mîna bagajele, am fost urcat într-o mașină turism, unde – spre marea mea mirare – am găsit pe unul din camarazii mei, despre care s-a zvonit că ar fi fost împușcat în toamna trecută. Mi s-a spus că nu avem voie să vorbim împreună pînă nu ajungem la locul de destinație. La început am fost îngrijorat, nebănuind ce au de gînd cu noi. Dar, văzînd că au dat camaradului meu voie să fumeze (eu nu eram fumător), am înțeles că nu nutresc față de noi gînduri sinistre. De altfel ei erau 3, cu șoferul 4, bineînțeles avînd asupra lor arme. În apropiere de Ploiești au oprit mașina și ni s-a servit hrană rece. Ajunși la Ploiești, au oprit mașina în fața unei bodegi, unde am putut bea un pahar de sifon. Către seară am ajuns la București. Mașina a tras într-o curte – porțile fiind păzite de jandarmi – mai tîrziu am aflat că eram la Ministerul de Interne.

Ne-au condus într-o sală mare din parter, unde erau mai mulți camarazi, care și ei au nimerit acolo cu puțin înainte. Nu am putut schimba multă vorbă cu ei, căci ușa s-a deschis și au intrat doi colonei și trei civili, dintre care unul era mic de statură, avînd aere de șef. Acesta ne-a ținut o cuvîntare în care a spus că „M. Sa regele s-a îndurat de suferințele noastre nesfîrșite și prigoana cumplită de care am avut parte pînă acum și dorește să exercite față de noi un act de clemență, redîndu-ne libertatea și posibilitatea de a ne reîncadra în viața civilă. Față de acest gest «mărinimos» al M. Sale, noi trebuie să dovedim un sentiment de grațitudine și loialitate, dînd o declarație în acest sens“.

Făcînd o pauză în expunerea sa, domnul care ne-a vorbit s-a adresat grupului unde stăteam eu, invitîndu-ne să ne declarăm.

Între timp s-au auzit mai multe voci:

– Foarte bine!... Noi nu ne războim cu nimeni!... Iscălim!...

Am luat cuvîntul și am declarat: loialitatea noastră nu se poate pune la îndoială. Am fost luați la repezeală și nu avem la îndemînă destule elemente de judecată să facem o declarație mai de amploare. Dacă nu ni se cere altceva decît să declarăm că


Volum apărut
la Editura Biblioteca Apostrof

Zaharia Boilă

Amintiri și considerații asupra mișcării legionare

BIBLIOTECA

APOSTROF

Scrinul

negru

nu vom săvîrși acte de dușmănie față de concetățenii noștri și față de autorități, în ce mă privește, în numele meu, sunt gata să fac o asemenea declarație.

Cei cinci domni care ne-au vizitat s-au constătit în șoaptă, apoi unul din ei a spus:

– Luăm act de declarația Dvs. Puteți pleca fiecare la domiciliile voastre. Celor din provincie li se vor pune la dispoziție bilete de tren și bani pentru cheltuieli.

Așa s-a întîmplat. Deși formal nu am capitulat, cum au îndrăznit unii să o afirme mai tîrziu, totuși, eu personal înclin a crede că *am scris atunci cea mai odioasă pagină din istoria mișcării noastre.*

Trebuie să notez în acest loc că, vorbind ulterior cu un înalt funcționar de la Ministerul de Interne despre așa-zisa „împăcare“, acesta a negat că ar fi avut loc un act spectaculos de reconciliere, afirmînd că guvernul, respectiv Regele, pur și simplu i-a eliberat pe legionari, care au iscălit *obișnuita* (?) declarație de loialitate.

S-au găsit apoi legionari care să afirme, în fața mea și probabil a altora, că „legio-

narii s-au folosit de ocazie de a se elibera, dar nu au luat asupra lor nici un fel de obligație“.

În atari condiții, cred că de acum înainte cercetătorii de istorie vor avea misiunea să stabilească adevărul.

– fragment –

Rubrica DOSAR
este îngrijită de

Ion Vartic

Circumscrieri

- 1 -

 Mircea Muthu

Criza de solidaritate a lumii balcanice provocată, ieri ca și astăzi, de punerea sub semnul întrebării a noului echilibru european, justifică necesitatea studiilor de balcanologie în echipă și, mai ales, convergența acestora sub raportul finalității. E vorba, în primul rând, de evaluarea unui patrimoniu istoric și cultural comun popoarelor din zonă și pe care Nicolae-Șerban Tanașoca îl sintetiza în patru componente: tradițiile de ecumenicitate ale creștinismului răsăritean, funcția coagulantă a elenismului cosmopolit și imperial bizantin, importanța culturală a elenismului fanariot și forța unificatoare a dominației otomane. E necesară apoi inventarierea dar și interpretarea reflexelor, în epoca modernă și la nivelul (nu numai) al imaginarului artistic, al acestei situații de destin, pînă la un punct colectiv, dacă ar fi să amintesc doar de problemele asemănătoare, declanșate în două rînduri – în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și la finele celui de-al XX-lea – de modernizarea și rapidă și forțată a sud-estului. Mă voi opri, în al treilea rînd, la circumscrierea cîtorva *relee* care au asigurat continuitățile și au marcat, în aceeași măsură, diferențele specifice. Apariția, tocmai aici, a unor sintagme cu funcție operatorie particularizează în cele din urmă o geografie umană în ansamblul celei continentale. Fixarea lor pe o hartă, desigur imaginară, a cîmpului de forțe diferit contextualizate de-a lungul epocilor implică examenul interdisciplinar. Iată, așa-numitul *cezaro-papism* răsăritean, *mentalitatea balcanică*, *utopia sud-estică* ori *alteritatea* Balcanilor sunt doar cîteva componente dintr-o necesară „gramatică” a Europei de Sud-Est – condiție *sine qua non* ca aceasta să devină, pentru „cealaltă” Europă, cît mai lizibilă.

Primul termen, *cezaro-papismul*, este, consideră Alexandru Dușu, o „invenție occidentală” și, mai mult decît atît, o „etichetă falsă”. Aceasta, fiindcă „Biserica ortodoxă nu s-a angajat niciodată în lupta pentru puterea politică, ci a căutat să realizeze o cooperare (simfonia) cu puterea politică” (*Ideea de Europa și evoluția conștiinței europene*, 1999, p. 113). Dușu adaugă, în aceeași lucrare, cele două cercuri care mențin, din perspectiva ortodoxă, o viziune unifiantă. Cultural vorbind, *cercul dinăuntru* cuprinde literatura de ritual, cărțile de înțelepciune, istoria sacră, iar *cercul din afară* istorisirile moralizatoare, literatura de delectare ș.a. La nivelul antroposului cele două cercuri se reiterează în două sfere „clar delimitate dar nicidecum distanțate”: pe de o parte, „omul dinăuntru se dedică rugăciunii și efortului de a face voia lui Dumnezeu, în timp ce omul din afară se ocupă de prezența Sa în imediat” (*op. cit.*, p. 240). Încă în *Cărțile de înțelepciune în cultura română* (1972) autorul amintea de „conlucrarea voinței umane cu cea divină”, de „acea sinergie menită să creeze o disponibilitate spre sesizarea esențelor” (p. 78), pentru ca, în lucrările ulterioare, să prelungească paralelismul/complementaritatea în, totuși, dichotomica „cultură de concentrare”/„cul-

tură de expansiune”. Iată de ce, conchide Dușu, „în Sud-Est libertatea interioară (ca fruct al sinergiei – n. ns.) nu întreține relații clare cu ordinea exterioară și nu a definit clar domeniul libertăților publice” în vreme ce, în Occident, „controlul public se insinuează primejdios în locul tainei și riscă să simplifice interiorul de dragul confortului public” (*Ideea de Europa...*, p. 139). Dacă, așa cum *Îndreptarea legii* (1652) sau *Pravila de la Govora* lasă să se întrevadă, „lumea din afară”, social-politică, este dependentă de „lumea dinăuntru”, prin care omul intră în legătură cu energiile divine, e la fel de adevărat că istoria bizantină oferă numeroase exemple de *paralelism* între cele două sfere. Mai mult, au fost momente de sechestrare, de către puterea basileică, a unora dintre prerogativele bisericii ortodoxe, ducînd, temporar, la aservirea acesteia. Epoca iconoclastă (717-843), ce a prefațat ocuparea tronului imperial de către aristocrația militară, de asemenea, tensiunile ce se manifestă periodic între autoritatea princiară și cea metropolitană au condus totuși la relații mai degrabă polarizate între „omul din afară” și „omul dinăuntru”, chiar dacă nu se poate vorbi de un *cezaro-papism* în sensul occidental al termenului. Astfel, crearea statului papal (757) este urmată, în Bizanț, de mișcarea studită (787). Apărută ca și curent de opoziție la iconoclasul sprijinit programatic de Constantin al V-lea, gruparea studită revendica independența absolută a bisericii față de stat și va ocupa, timp de o jumătate de secol, primul planul vieții religioase și politice a imperiului. În același an, la Conciliul de la Niceea, însăși unitatea bisericii ortodoxe se rupe pentru întîia oară, odată cu apariția aripilor radicale (zeloșii), deloc dispusă să negocieze cu iconoclaștii. Atari exemple, extrase din mileniul bizantin, complică fără-ndoială desenul raporturilor dintre Biserică și Stat, dinamic și, totuși, antitetic echilibrate în emblematicul vultur bicefal. De fapt, la un asemenea paralelism (și mai puțin la subsumarea „omului din afară” de către „omul dinăuntru”) ne trimite textul episcopului de Râmnic, Climent, unde s-a reluat afirmația transmisă de Eusebiu de Cesareea în *Viața împăratului Constantin*: „voi ați fost puși de Dumnezeu episcopi pentru cele din lăuntru ale Bisericii și eu am fost pus pentru cele din afară”. Spre deosebire de activismul papalității – nici ea lipsită de fricțiuni și de reculuri – biserica răsăriteană „a încredințat (sau, mai degrabă, a cedat – n. ns.) puterii politice organizarea existenței desfășurate în sfera socială și economică, concentrîndu-se, afirmă Al. Dușu, asupra inserării sacralului în viața cotidiană” (*Ideea de Europa...*, p. 10). Accentul pus, cu variații de amplitudine, pe *autokrator* și, în revers, menținerea într-o stare de prelungită dependență a bisericii ortodoxe, la care se adaugă implicațiile produse de cîștigarea *autocefaliilor* în condițiile procesului, general, de laicizare a gîndirii particularizează *cezaro-papismul* sui-generis al sud-estului. ■

Poeme de Paul Celan

Am auzit spunînd

Am auzit spunînd să fie
în apă-o piatră și un cerc
și un cuvînt deasupra apei,
ce pune cercu-n jurul pietrei.

Am văzut plopul meu coborînd
înspre apă,
am văzut cum brațu-i s-a afundat
în adîncuri,
am văzut către cer implorînd rădăcinile-i
noapte.

N-am fugit după el,
am cules numai acea fărîmă de pe pămînt,
ce are forma ochiului tău și noblețe,
și-am luat de la gît colierul de vorbe
și-am înconjurat cu el masa unde acum
fărîma zăcea.

Și n-am mai văzut plopul meu.

Luminare

Cu trup amușit
zaci tu în nisip lîngă mine
acoperită de stele.

.....
S-a răsfrînt o rază-
-nspre mine?
ori fost-a vergeaua,
ce ne-a condamnat,
cea care astfel luminează?

Pregătite de noapte

Pentru Hannah și Hermann Lenz

Pregătite de noapte
buzele florilor,
piezișe și-ncrucișate
trunchiurile molizilor,
încărunțit mușchiul, răscolită piatra,
trezite spre zbor nesfrîșit
stîncuțele peste ghețar:
acesta-i tărîmul, unde
adăstăm, al celor ajunși din urmă de noi:

ei orele nu vor numi,
fulgii nu număra-vor,
apele nu însoți-vor spre dig.

În lume stau despărțiți,
fiecare cu noaptea sa,
fiecare cu moartea sa,
neprietenoși, descoperiți, brumați
de-apropiere și depărtare.

Vina își poartă, ce-originea le-a-nsuflețit,
o poartă într-un cuvînt
ce dăinuie prin nedreptate, ca vara.

Un cuvînt – tu știi:
un cadavru.

Lasă-ne să-l spălăm,
lasă-ne să-l pieptănăm,
ne lasă ochiu-i
să-ntoarcem spre cer.

(Din volumul *Din prag în prag*, 1955)

Traducere de GEORGE STATE

Cornel Țăranu și opera tragică

Nicolae Balotă

Ca om al logosului, mă apropiu de acest Com al melosului pășind, oarecum, pe vârful degetelor. De prea multă vreme nutresc pentru muzică o dragoste neîmpărțită – odinioară, încercările mele juvenile de a o cuprinde fiindu-mi refuzate –, pentru ca să nu mă podidească sfiala în preajma unui creator de universuri sonore pe care trebuie să mă mulțumesc să le contemplan cu jind, ca un adorator neinițiat, un fidel ce-a fost odată chemat, nu și ales. Dar nu este, oare, *tăcerea*, spațiul meditativ al înțelegerii, deopotrivă a sonorilor ca și a cuvintelor?

Ascultând în această tăcere necesară (a cuvintelor mele) frazele muzicale ale lui Cornel Țăranu, am avut dintru început revelația unei arte rafinate ce știe să conjuge virtuțile sonorilor cu cele ale verbului. E adevărat că lucrarea ce se oferea contemplației mele, opera de cameră *Oreste et Oedipe*, nu era una dintre construcțiile sale pur muzicale, ci una compozită, ce recurge prin natura sa atât la registrul verbal cât și la cel muzical. Dar înainte de a vorbi despre această operă, care mi-a revelat măiestria ajunsă la deplină maturitate a compozitorului, aș aminti o altă lucrare, un opuscul, cum am spune vorbind despre o scriere de mai mici dimensiuni, mica, tulburătoare cantată din 1989, *Omagiu lui Paul Celan*.

Purtând inserate în corpul sonor al acestui *Omagiu*, ca niște intarzii verbale, fragmente din lirica poetului, tratarea sonoră a cuvintelor le metamorfozează în elemente muzicale. Ascult versurile lui Celan din *Der uns die Stunden zählte*: „cel ce ne-a numărat orele/ numără mai departe...” și admir – în cantata lui Cornel Țăranu – arta recitativului prin care recitarea depășește mult simpla declamație. Colajele verbale pe țesătura melodică revelează muzicalitatea esențială a cuvintelor. Recitativul dă o tonalitate stranie *zicerii*. Cea mai simplă expresie – de pildă: „Ochii aceștia” – obțin în recitativul compozitorului o încărcătură muzicală, deci o semnificație artistică nouă, alta decât aceea pe care aceste cuvinte o aveau în corpul poemului lui Celan. Muzica nu face doar fiorituri de acompaniere ale verbului rostit. Cu o sensibilitate a verbului rară în lumea muzicienilor, Cornel Țăranu trădează o adevărată voluptate în tratarea muzicală a discursului poetic.

Dar, firește, discursul muzical este cel care primează în creația sa. Când spun aceasta, mă gândesc nu numai la raportul dintre acest discurs și cel poetic, ci la cele două *qualités maîtresses* ale creației sale: expresivitatea și forța constructivă. Ele mi s-au impus ca o evidență încă de la prima audiere atentă (implicând mai multe reascultări) a uneia din lucrările sale instrumentale, *Concertul pentru saxofoane soprano și tenor și orchestră*, compus pentru cunoscutul artist interpret, mare maestru al saxofonului, Daniel Kientzy. Dar

revelația, cum spuneam, mi-a oferit-o opera *Oreste et Oedipe*, pe libretul poetului Olivier Apert.

Ascultând-o pentru întâia oară, eram tot timpul urmărit de ideea tânărului Nietzsche, după care tragedia nu-și poate avea sursa originară decât în geniul muzical. Textul poetic al libretului unea două din miturile tragice fundamentale ale culturii noastre, mituri demult literaturizate: mitul lui Oedip și acela al lui Oreste. Știm, însă, că nu pușini au fost esteticienii care au contestat în mod categoric muzicii capacitatea de a exprima tragicul. Printre aceștia, Julius Heinrich von Kirchmann (cel ce definea tragicul, nu fără o profundă rațiune, drept „pieirea sublimului”) demonstra, pornind de la condițiile artei muzicale, că acestea exclud posibilitatea redării tragicului. Pentru rațiuni ce nu țin de esența muzicii, consideram și eu că această artă (precum și artele plastice) nu ar fi în măsură să încorporeze o tragedie, capacitate pe care o acordam exclusiv cuvântului. Ce sunt pasiunile suferințele, conflictele, catastrofele tragice, ce este confruntarea cu destinul tragic în registrul muzical? Psihologismul unui Volkelt, care pleda pentru capacitatea muzicii pure de a produce „efecte tragice”, de a ne „zgudui” sau „împăca” tragic, nu mă convingea. Sunt, oare, „impresii tragice” (cum susținea esteticianul german) cele pe care le avem ascultând prima parte din *Simfonia a noua* a lui Beethoven? Nu aduceau un argument în acest sens nici cuvintele lui Wagner, după care cea primă parte ne face să trăim chinurile lumii într-un mod infinit. Și totuși, câte pagini muzicale chiar din operele wagneriene nu-mi apăruseră ca o materializare expresivă a tragediei! Și aceasta nu numai prin prezența poetică a textelor wagneriene. În alianța însăși dintre muzică și poezie decelam sursa expresivă a tragicului.

Într-o asemenea conjuncție, ba mai mult, în însuși tratamentul muzical aplicat miturilor tragice, în opera lui Cornel Țăranu, descopăr modalitatea sa particulară de a da expresie tragicului. Muzica prin ea însăși, ceea ce am putea numi muzica pură, nu exprimă sentimente definite. Suntem departe de tezele sentimentale, de patosul romantic, ba chiar și de estetica wagneriană a emoției ca semnificant de natură patetică a temelor și motivelor muzicale. Ceea ce mă convinge (folosesc anume acest termen legat mai degrabă de un proces de cunoaștere decât de un sentiment copleșitor), ascultând opera lui Țăranu, este modul în care fiecare frază, fiecare secvență, fiecare modul care participă la eșafodarea arhitectonică a lucrării sale participă, concură la expresivitatea ei specific muzicală. Întrucât îl aminteam pe Wagner, știm cât de vehement repudia el forma ca fiind plastică, nu muzicală, lucrare a rațiunii, fondatoare de sisteme arhitectonice. În spirit wagnerian, muzica de operă, pentru a

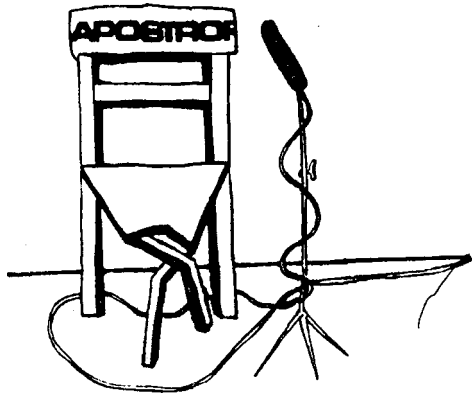
deștepta sentimentul sublimului, pentru a conduce spre extazele nelimitatului, trebuie să evite orice rigori formale impunând îngustimea formelor arhitectonice. Or ceea ce admir în opera compozitorului nostru este tocmai forța particulară a construcției muzicale. Articulațiile corpusului muzical, formele riguroase sunt investite cu expresivitate. Pot vorbi despre o arhitectură expresivă prin ea însăși.

Desigur, este eronată sau cel puțin naivă căutarea unor anume sensuri, simboluri, ca și urmărirea unor anumite emoții ce ar fi încorporate în această construcție. Estetul din mine, sensibil la formele semnificante, *jouis-seur*-ul intemperant este cel ce proiectează în Preludiul la actul I acea gravitate a unei tenebroase amenințări, acea putere anunțătoare de tragice evenimente pe care o emană melos-ul derivând parcă din străvechi izvoare orifice eline. Cu nu mai puțină voluptate, deopotrivă intelectuală și senzorială, am descoperit paralelismele, reflectările în oglinzi deformante ale manifestării eroilor tragediei – Oedip și Oreste – acele obsesive epifanii: „Me voici” și „Je suis là”, ca și interogațiile neliniștite și neliniștitoare: „Qui est-tu?”. Sunt admirabile secvențele pasional-lirice ale ispitirii Sfinxei, care devine complice tragic al destinului funest. În textul poetic al lui Apert, Cornel Țăranu operează decupări necesare configurării corpului muzical, dar utilizează la extrem anumite oportunități ce i le oferea textul pentru a-și construi propria geometrie a pasiunilor. Astfel în cadențele imperioase („*Veillez, surveillez...*”) sau în pendulările dintre „*Ja Loi...la Foi*”.

Pateticul este dominant, firește, în această operă. Dar să nu atribuim, printr-o confuzie a artelor, patosul și chiar tragicul prezenței semnificante a poeziei. Tot ceea ce pare expresie a unui lamento, a confruntării pasionale, a suferinței extreme derivă nu din cuvinte, ci din discursul muzical. Atunci când ne apropiem de încheierea operii, compozitorul ne deschide într-o superbă *passacaglia* ca o punte ce duce peste tragedie, dincolo de tragic. O mântuire finală?

Opera lui Cornel Țăranu își păstrează misterul, interogațiile rămân fără răspuns. Expresivitatea muzicală își are rațiunile ei ce rămân ininteligibile rațiunii noastre. După cum recitativul nu traduce exact vorbirea naturală, nici sonorile, frazele muzicale, cadențele, oricât de mulate pe versurile poetice, de conjugate cu acestea, nu constituie doar un acompaniament sau un comentariu muzical al acestora. Compozitorul recrează tragedia. El îi găsește un limbaj nou, propriu, mult diferit de acela al dramei wagneriene, ca și de acela al celebrului *Sprechgesang* al lui Schönberg.

Îmi amintesc o frază a lui Enescu, prin care bătrânul maestru își mărturisea atașamentul obsesiv de o viață la mitul lui Oedip, pe care l-a încorporat în bine cunoscuta sa operă. Cu toată venerația pentru marele magistrul, la descifrarea postumelor căruia, după câte știu, a colaborat cu pietate, mă întreb dacă – ajuns la vârsta marilor înfăptuiri – Cornel Țăranu n-a fost atras ca de un *challenge*, ca printr-o nobilă provocare de proiectul operii *Oedipe et Oreste*. Că a fost sau nu o asemenea confruntare a Fiului cu Tatăl, reușita Fiului este certă. ■



MARTA PETREU: Am citit în presă despre opera Oreste și Oedipe, care a avut un spectacol la Paris. Cum se naște o operă? Cum s-a născut Oreste și Oedipe: și cum a ajuns ea să circule din Cluj la București (unde a avut, de asemenea, un spectacol anul trecut) și în Franța?

CORNEL ȚĂRANU: Eu am mai scris o operă în trecut, cam prin anii '70, o operă comică, o farsă. Nu e prima operă pe care o scriu. Și această operă s-a născut din colaborarea cu poetul francez Olivier Apert care, tot venind prin Cluj la diverse festivaluri de poezie, întâlniri între oameni de litere, și având un proiect de a scrie o operă m-a cunoscut, mi-a ascultat niște muzici, i s-a părut că am putea să găsim o formulă de afinitate între ce gândea el și ce credeam că pot să fac eu pe libretul lui. Acest libret s-a născut ca un foileton, fiecare act a fost scris pe măsură ce avansam și cu muzica.

M.P.: Asta e interesant.

C.Ț.: Aveam un synopsis al întregii acțiunii, dar nu am avut libretul decât fragmentar. Și am scris primul act fără să am prea mult din actul doi. Sigur că, avansând cu scrierea muzicii și având, pînă la urmă, întregul libret, am constatat că este cu totul altceva să scrii o muzică pe un text literar valoros și interesant, cum este și cazul lui Olivier Apert, care să aibă un caracter oratorical, adică nescenic, și cu totul altceva este să scrii o operă în care elementul de acțiune, elementul scenic să existe și să aibă o construcție. Din acest punct de vedere, libretul lui Olivier Apert face parte mai degrabă din categoria mai puțin scenică. A trebuit să operez citeva mici transformări în libret, fie unele prescurtări, pe care poetul le-a îndurat cu foarte mare durere...

M.P.: Așa sînt poezii.

C.Ț.: Și este de înțeles, orice text este copiful cuiva... Pe de altă parte a trebuit ca din anumite elemente din text, unele lucruri să se suprapună, altele să se reia ș.a.m.d. Să apară anumite momente corale separate, deci într-o mică măsură a trebuit să concentrez libretul. Asta a fost prima operație pe cord deschis a textului și a adus la o reducere cam cu douăzeci de minute a muzicii inițiale.

M.P.: Și cine a tăiat muzica?

C.Ț.: Eu am tăiat-o. Eu am tăiat-o, mai ales în urma audiției integrale a operei pentru că noi am făcut ca-n unele romane ale lui Dickens care au fost scrise în foileton. Și tot așa am prezentat și noi opera. Întii actul întii, pe urmă actul unu și doi, unu, doi și trei, și unu-doi-trei-patru după vreun an și jumătate. Or, asta este destul de derutant pentru public, pentru că orice public dorește să audă întregul.

M.P.: Început, mijloc și sfîrșit.

C.Ț.: Să cunoască întregul. După ce am prezentat la București opera, la Săptămîna muzicii noi, am văzut că versiunea inițială trebuie prescurtată, lucru pe care l-am și făcut. Deci, în Franța, am ajuns la formula de concert de o oră jumătate. Inițial noi am pornit cu ideea unei colaborări, o colaborare regi-zorală cu Mihai Măniușiu. Din păcate, problemele financiare pe care le-ar fi pus o regizare scenică ar fi fost de natură să ne amîne acest proiect.

M.P.: Deci, e un proiect amînat.

C.Ț.: E un proiect amînat, desigur. Noi am avut șansa ca acest proiect să fie susținut de Centrul Cultural Francez, iar direcția Centrului Cultural Francez, doamna Christiane Botbol, a fost inima lui și s-a bătut foarte mult ca și partea franceză să aibă o contribuție, adică să invite spectacolul sau concertul la Paris, la Teatrul Jean Vilar de la Vitry.

M.P.: Doar asta a fost contribuția franceză?

C.Ț.: Contribuția financiară franceză a fost permanentă, ea a permis și prezența concertelor clujene, care au fost în număr de patru. Și deplasarea la Paris s-a făcut în condițiile în care partea română plătea transportul, parțial, pentru că Ministerul Culturii n-a putut să acopere întreaga sumă, ci o parte a fost acoperită de Academia de Muzică din Cluj. Partea franceză a rezolvat problemele locale din Franța. Deci, în acest condiții spectacolul a avut loc. Teatrul Jean Vilar e un teatru ultra modern, e modular, e variabil, se poate face orice acolo, din punct de

vedere scenic. Sigur că noi nu am mers decît pe o formulă cu niște lumini fixe, la fiecare act a existat cîte o lumină de fond diferită de la act la altul. Cîntăreții au cîntat din partitură și-au avut doar mici schițe de dialog privindu-se unii pe alții. Și un mic ansamblu coral pe care l-am plasat, de data asta, într-un fel de semifosă, construită special la nivelul pămîntului și a trebuit să scoatem toate draperiile care erau în teatru pentru că estom-pau sunetul. Am avut probleme de adaptare. Teatrul Jean Vilar nu este gîndit ca un teatru de operă, iar acustica teatrului este mai puțin bună pentru muzică.

M.P.: Deci, ați prezentat în condiții care vă dezavantajează.

C.Ț.: Am prezentat în condiții care au surdinate cumva valoarea sonoră și în care, de exemplu, cîntăreții se auzeau mai puțin bine decît s-ar fi auzit într-o altă sală. A trebuit să echilibrăm tot felul de lucruri. Pînă la urmă am reușit să găsim o formulă, după vreo trei-patru zile de repetiții, la fiecare repetiție am avut probleme noi de rezolvat. Deci, cam acestea sînt avaturile a ceea ce înseamnă, nu neapărat...

M.P.: Ați avut public?

C.Ț.: Au fost vreo cinci sute de persoane, ceea ce pentru o sîmbătă seara și pentru o seară în care mai erau vreo 23 de concerte în Paris, spune mult. În acest public au fost foarte mulți oameni de teatru, de muzică. Din păcate, încă n-am primit nici o cronică de acolo, deși au fost vreo doi-trei cronicari muzicali, am primit niște declarații... Era și George Banu prezent, care este prieten și cu



Centrul Cultural din Cluj și cunoștea acest proiect. Deci, cam despre asta a fost vorba în ceea ce privește elementul organizatoric. Mai este încă ceva de spus: această operă e scrisă în limba franceză. Receptarea ei în România este mai palidă din această cauză. Traducerea pe care a făcut-o Anca Măniușiu și care a apărut datorită eforturilor Editurii „Biblioteca Apostrof” și ale Editurii Mihali...

M.P.: Și ale Centrului Cultural Francez, din nou.

C.Ț.: ... este o traducere literară dar nu și una muzicală. Adică ea nu ține seama de silabele muzicii. Deci nu se poate cînta exact așa cum e scrisă muzica. Pentru așa ceva ar trebui făcută o altă traducere, care să se adapteze perfect la ritmul limbii franceze, chiar la accentele limbii franceze. Această operație este îngrozitor de dificilă și chiar cu ocazia operei *Oedip* au reușit numai parțial, deși a fost făcută de Emanuel Ciomac, care era un mare specialist și-n muzică și-n ambele limbi. Deci, traducerea unui libret dintr-o limbă în alta este un lucru foarte periculos și nesigur.

M.P.: Ce fel de specialiști ar trebui ca să facă asta? Cine ar trebui să facă asta?

C.Ț.: Păi, în cazul de față, eu am mai operat... împreună cu Anca Măniușiu am tradus odată *Cîntecele nomade* de Cezar Baltag. Eu am făcut o traducere brută, dar absolut silabică, la care Anca a mai șlefuit anumite expresii, anumite lucruri. Deci, cred că și acum aș putea să mă înham la un asemenea supliciu, dacă va exista vreo șansă pentru a se cînta în limba română. Pentru că acolo, însă, este altceva. Aceasta este o operă franceză, din punctul de vedere al limbii.

M.P.: Iar muzică...

C.Ț.: Aceste lucruri nu e bine să aibă un caracter preconcept. Am folosit și anumite melodii grecești vechi, câteodată, așa, niște fragmente, niște colțisoare de melodii, și-n general am folosit un limbaj modal, limbajul meu obișnuit, dar mult simplificat, pentru că opera este totuși un gen care nu trebuie să se adreseze numai unei elite restrînse, chiar dacă opera contemporană are un public mai redus. Există multe elemente de cantabilitate și există handicapul lipsei de acțiune propriu-zisă în operă. Este vorba mai mult de niște confruntări de natură filosofică între cele două personaje: Oreste și Oedip, și-aici este marea noutate a acestui libret, pentru că ambele personaje au fost mult folosite în librete de operă, dar întotdeauna separat. Adică, există mulți Oreste, mulți Oedip. Așa că, aceasta a fost o idee foarte nouă a lui Olivier Apert, de-a aduce cele două personaje și destinele lor, inclusiv personajele adiacente în cazul lui Oedip, Electra și Iocasta, Clitemnestra, Tiresias. Deci, pe undeva, există personajele celor două mituri, însă conflictele și confruntările sînt mai mult la nivelul ideilor decît la nivelul acțiunilor.

M.P.: Cum se transformă o idee în muzică?

C.Ț.: Aș zice că, într-un asemenea caz, e vorba de a încerca să intri, să intuiești stările sufletești ale personajelor. Cred că este o problemă de psihologie mai degrabă. A transforma o idee, de orice natură, în muzică, înseamnă mai degrabă a transforma sentimentul pe care ți-l dă acea idee, pentru că muzica nu are un caracter logic. Noica spunea, spre marea mea supărare, că muzica nu este o categorie filosofică, deci pentru el nu există ca obiect de studiu.

M.P.: Noica era un om intolerant.

C.Ț.: Poate ca om de cultură ar fi trebuit să-l intereseze și muzica, așa cum, pe vremuri, Pitagora considera muzica ca una din cele patru discipline de bază care se predau în școala filosofică. Dar poate că Pitagora era mai larg văzător decît Noica. Deci, cam aceasta a fost geneza operei respective. În ultima ei versiune este mai aproape de o realizare îngrijită, de o realizare mai rezistentă și...

M.P.: O să fie și o înregistrare?

C.Ț.: Înregistrări există deja, există o înregistrare din concerte...

M.P.: Un CD?

C.Ț.: Deocamdată avem un CD cu fragmente, cu actele unu și doi și finalul actului trei, un CD cu versiunea lungă, nemodificată, unde sînt o serie de redundanțe și în muzică. De ce? În text există niște reveniri obsesive. Or, acestea trebuiau să existe și în muzică. Pentru că nu puteai să reieși o idee, schimbînd muzica pe niște cuvinte care se repetau periodic. De altfel, ele au un sens, au un rost, însă nu trebuie să existe o supra-saturație. Or, în momentul în care exista

„A transforma o idee, de orice natură, în muzică, înseamnă mai degrabă a transforma sentimentul pe care ți-l dă acea idee...”

această suprasaturație, unii colegi de-ai mei din București, cu care sîntem în foarte apropiate relații mi-au reproșat-o. Prima versiune a operei dădea senzația unei opere de stil repetitiv, de școală americană, de care eu nu sînt foarte apropiat. Nu, n-aș spune că este exact idealul meu de estetică muzicală. Să căm am reușit, într-o oarecare măsură, cred că din cauza acestui aspect care derivă din text. Deci, iată cum, intrînd în pielea, nu numai atît a personajelor, dar și a sonorității textului, nu poți să faci invers niște lucruri pe care textul ți le cere într-un anumit fel. Și toate lucrurile astea au dus la un anumit gen de muzică. Aș spune că s-a creat un stil particular al acestei opere, care are trăsături particulare pe care alte lucrări ale mele nu le au. Și e și normal să fie așa. Și, probabil că în momentul în care ar fi existat și o regie, desigur ar mai fi apărut o altă serie de modificări, chiar pe plan muzical, care să adîncească niște elemente de tensiune, de dramatism. Deocamdată nu sînt necesare. Există foarte puține momente de respiro orchestral. Aproape tot timpul se cîntă. Există puține momente în care orchestra devine autonomă. Deși ea are niște comentarii permanente, uneori destul de subliniate, dar nu există, ca la Wagner, de pildă, pagini întregi în care se tace și orchestra e lăsată să exprime tot ceea ce se întîmplă pe scenă. Deci, iată cîteva lucruri care mi le reamintesc, după ce m-am eliberat demult de această operă care m-a...

M.P.: V-ați eliberat?

C.Ț.: M-am eliberat demult, nu mă mai gîndesc deloc la ea, deși sînt obligat s-o fac pentru că va trebui s-o repet din nou... (discuția a avut loc înaintea concertului de la Bruxelles, unde opera *Oreste-Oedipe* a obținut un viu succes - n.r.).

M.P.: Și începeți s-o uitați?

C.Ț.: Da, am uitat-o complet. După cum am uitat complet și *Oedip*-ul lui Enescu, nu

m-am gîndit deloc la el cînd scriam *Oreste-Oedipe*.

M.P.: Ați spus numele lui Enescu. Voiam să vă întreb despre relația dumneavoastră aparte cu Enescu.

C.Ț.: Relația mea specială cu Enescu este, pe undeva, o relație de afecțiune electivă. Asta-i un termen al lui Goethe.

M.P.: Cunoșteam, domnule academician.

C.Ț.: Încerc să aduc discuția și pe un...

M.P.: Pe un teren literar, ca să mă simt eu bine. Sînteți foarte generos.

C.Ț.: Nu sînt generos deloc. În muzica lui Enescu ne regăsim în mare măsură, pentru că acest lirism doimnit al muzicii lui este, pe undeva, în singele nostru și eu am o mare...

M.P.: E în matricea noastră stilistică?

C.Ț.: E în matricea noastră stilistică, arhetipală. E cam ceea ce este Eminescu în literatură, ne regăsim în foarte multe din căile străbătute de el, chiar dacă există în noi, mai ales în cei din Transilvania, există, structural, o deosebire esențială, adică noi nu sîntem numai lirici visători, noi sîntem și oameni de acțiune și sîntem, dacă vrei, mai duri, mai violenți - vorbesc în probleme de limbaj - noi avem o asprime, sîntem mai bolovănoși. Gîndiți-vă la literatura lui Slavici, Rebreanu, care au fost mari constructori și care n-au avut niciodată o strălucire mare a cuvîntului. Poate și din cauză că s-au format într-un mediu în care cultura oficială era într-o altă limbă. Să nu uităm că Rebreanu a învățat limba română tîrziu, limba română literară. E vorba de faptul că, dacă mă uit la prozatorii români de la începutul secolului, Slavici, Rebreanu, Pavel Dan și ce mai e prin jur...

M.P.: Putem merge pînă la Breban, care și el are o formă destul de...

C.Ț.: Da, Breban nu este nici el un maestru al șlefuirii cuvîntului, dimpotrivă, are niște mari neglijențe stilistice care fac parte din arsenalul lui literar, adică este, cum ar zice Camil Petrescu, un anticalofil.

M.P.: Bлага are o exprimare transparentă.

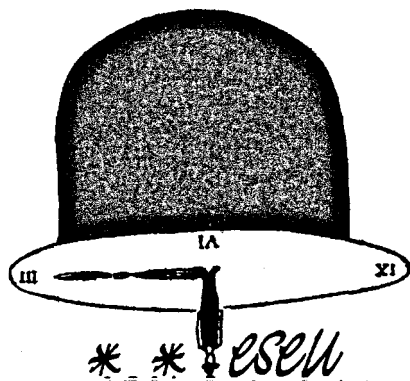
C.Ț.: Prin anii '50-'60 l-am și cunoscut, aveam un adevărat cult pentru el. Am și scris pe versuri de Bлага o vreme, i-am și arătat ce am scris și am senzația că i-au plăcut cele trei poeme din *Cetini negre* pe care le-am pus pe muzică. Ele s-au cîntat la Filarmonică în aprilie 1988, cronică revistei *Ilie Balea* fiind scoasă din șpaltul revistei *Tribuna*, iar autorul muzicii sever admonestat. Bлага, față de poezii noștri din Regat, nu se poate spune că este un orfevru al cuvîntului, un scriitor al unor frumuseți de tip...

M.P.: Dar e foarte mățos, ca să zic așa.

C.Ț.: De tip Barbu, de tip... chiar și alții care mai sînt în jur, Voiculescu și alții. Da, e mățos... Mie mi se pare într-o oarecare măsură că exprimarea sa poetică este foarte profundă și spune foarte mult, dar mai puțin la nivelul cuvîntului, al limbajului, și mai mult la nivelul ideilor pe care le exprimă. Cum spuneam, în ceea ce-l privește pe Enescu, acest lirism nostalgic al lui este un lirism care se regăsește în toate provinciile românești. Voiam doar să zic că, în general, compozitorii originari din Transilvania, și sînt destul de mulți, au o anumită duritate în muzica lor, care nu este enesciană. În unele din lucrările mele există această duritate, în altele, aș zice că merg pe o filieră destul de apropiată post-enesciană, nu știu în ce măsură epigonă sau nu.

Despre Saul Bellow și romanul său *Ravelstein*

M. Ciornei



În numărul din martie al revistei *Apostrof* au apărut simultan două recenzii ale cărții lui Saul Bellow, *Ravelstein*. Ion Ianoși scrie o recenzie simplă, de lector avizat însă, fără pretenția de a-l analiza „în profunzime” pe autor. I-a plăcut cartea, „Ravelstein m-a bine dispus aproape pe tot parcursul lecturii”, scrie domnia-sa; „mi s-a părut un roman viu, palpând în substanța lui intelectuală de noi și noi fapte de viață, observații percutante, replici pline de haz”. Critica lui Ianoși este bazată pe o lectură simplă și directă, aș fi tentat să spun „la obiect”. Adică romanul nu este considerat o biografie mascată a lui Allan Bloom și nu este interpretat în mod alegoric. Este, spune Ianoși, un roman al vieții universitarilor americani contemporani, pătruns de un radicalism antifilistin specific prozei lui Bellow.

Cel de-al doilea articol este mai degrabă un „studiu” care încearcă să stabilească atît motivele fundamentale ale prozei autorului american cît și o definiție a „evreității” lui Bellow. Cu toate că domnul Finkenthal pare a se teme de conceptul de „grilă de lectură” (de ce oare?), evaluările sale critice sunt făcute de pe pozițiile proprii lui Saul Bellow. Și tocmai acesta îmi pare punctul slab al metodologiei critice a domniei sale. Criticul literar poate fi și un poet în proză printre altele (dar asta numai rar, poezia fiind o artă dificilă, cu toate că în cazul lui MF lucrul îi reușește din cînd în cînd); însă criticul literar este în primul rînd – cum ne învață faimosul Dr. Johnson – un ghid, o călăuză intelectuală care explicitează implicitul conținut în opera comentată (cum autorul recenziei îl citează pe Harold Bloom, îmi permit să-i reamintesc discuția pe această temă din *Canonul Occidental*, capitolul despre roman). Ori ceea ce este implicit în creația lui Bellow nu poate fi explicat de Bellow însuși. Dimpotrivă, un scriitor care-și comentează adesea opera o face nu pentru a o explica ci mai curînd pentru a disimula și mai mult ideile fundamentale implicate în ea.

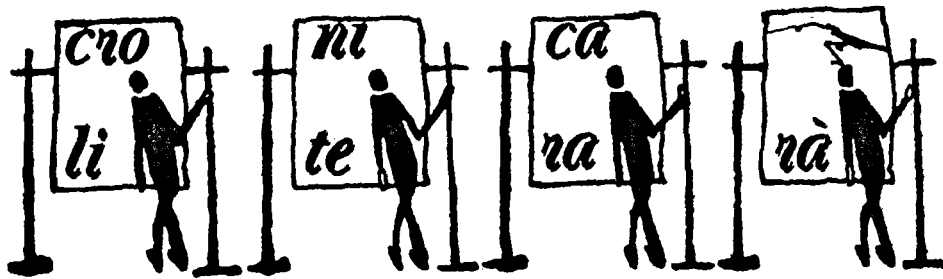
Bellow „scrie bine” fără îndoială; dar nu scrie romane în sensul în care Flaubert, Dostoievski, Joyce sau Thomas Mann au scris „literatură”. Cărțile sale sunt lungi (și uneori chiar profunde) eseuri despre condiția intelectualului modern sau a evreului „dezdăcinat”, mai mult sau mai puțin, în societatea americană. Dar nu romane. S-a scris prea mult despre faptul că Bellow nu este în stare să creeze adevărate personaje romanești cu semnificație universală, că eroii săi sunt prieteni, colegi sau foste neveste. Autorul a fost prea des acuzat (și nu numai de John Updike) că în fiecare „roman” al său eroul principal este... Saul Bellow în diverse ipostaze. Nu voi insista deci asupra acestor constatări și nu le voi utiliza ca argumente

critice. Voi constata doar că scriitorul modern își *inventează* eroii pentru a ilustra situații existențiale paradoxale prin natura lor intrinsecă. Aceste situații oscilează între aproximarea unei „realități” și o stare imaginară aflată în general în conflict cu această „realitate”. Toți eroii autorilor amintiți mai sus, de la Madame Bovary și Raskolnikov la Hans Castorp, ilustrează această observație. Pentru scriitor, tensiunea dintre „realul” imaginat și cel perceput se transpune într-una dintre un timp al „purei posibilități” și cel al „naturii”, cum spune Paul Valéry în *Eupalinos sau Arhitectul*. În felul acesta, *proiectul literar* (artistic) este separat de *actul* împlinirii sale și acesta din urmă de *rezultatul concret* (care este romanul sau nuvela). Tensiunea internă proprie autorului se reflectă în aceea a eroilor săi; acest proces este captat, în urma unei lecturi informate, de cititorul receptiv. Canonul literar poate exista numai datorită acestui fenomen care asigură continuitatea și permanența operei de artă percepută ca „perenă”.

Saul Bellow însuși recunoștea implicit (într-un interviu citat de domnul Finkenthal) că „romanul” *Herzog* este doar un lung eseu în care autorul discută inutilitatea educației în lupta dintre tendințele liberatoare ale „personajului primordial” și cele înrobitoare ale „culturii”: „La sfîrșitul cărții, Herzog își dă seama că educația sa este un nonsens total”. O fi poate așa, dar ni l-am putea imagina pe Shakespeare afirmînd că la sfîrșitul piesei sale *Macbeth* își dă seama că a încălca cele zece porunci este imoral? Sau Dostoievski spunînd că Raskolnikov a înțeles în cele din urmă semnificația păcatului? Personajele lui Bellow sunt „ilustrații” ale unor arhetipuri concepute ca atare și manipulate pentru a stabili în cele din urmă „un punct de vedere”. Scriitorul este didactic și superficial; nici unul din personajele sale feminine nu are „substanță”. În general, eroii săi sunt înveliți într-o țesătură deasă, barocă, de discursuri intelectuale. E drept că uneori narațiunea frizează rocambolescul; dar acțiunea servește doar ca decor acestei multitudini de portrete ale unui autor care, într-adevăr, pare a avea o gravă problemă de identitate. Arta lui Saul Bellow constă în invenția unui tehnici pe care aș numi-o a „eseului romanesc”: mai multe idei fundamentale se întrec în decursul narațiunii (în *Ravelstein* de pildă, discuții în jurul morții, a conflictului dintre Atena și Ierusalim, a identității evreiești etc.); personaje-marietă le ilustrează în timp ce autorul, demiurg intelectual, le strunește ca pe un clavicembalo bine temperat.

Felul în care domnul Finkenthal analizează „criza identității evreiești” la Bellow îmi pare plauzibil. Însă discuțiile în jurul acestei teme, așa cum apar către sfîrșitul cărții *Ravelstein*, par a ilustra mai curînd punctul meu de vedere expus mai sus. Chuck (ca să nu spun Saul Bellow), se miră de schimbarea survenită în amicul său muribund: pe cînd în plină putere a preferat întotdeauna Atena Ierusalimului, acum, spre sfîrșit, Ravelstein „urmărea în mîntea lui o procesiune de idei iudaice sau de esențe iudaice. În aceste zile nu-i mai pomenea în nici o discuție pe Platon sau Tucidide. Acum clocotea în el Scriptura”. Chuck nu-și poate explica această transformare. Nedumerit, îl întreabă pe amicul Morris Herbst (profesor universitar și el, discipol al faimosului profesor Davarr), care-l lămurește explicîndu-i „teoria marelui dezastru” (Holocaustul): evreii, prin negarea absolută a dreptului la viață, au devenit „martorii istorici ai absenței mîntuirii”. Ravelstein nu-l învață deci pe Chuck cum să înfrunte moartea, cum crede domnul Finkenthal, ci ne trimite doar pe noi cititorii la eseurile lui Leo Strauss (Davarr), pe tema „Atena și Ierusalim”!

În încheiere, doresc doar să-mi mai exprim o rezervă față de una din concluziile lui MF și să precizez o idee care îmi pare importantă în această tentativă de a-l defini pe Saul Bellow mai degrabă ca eseist decît ca romancier (oarecum în sensul în care Paul Valéry era eseist și nu dramaturg, chiar și cînd scria un *Faust* al său!). Primele nuvele ale lui Bellow erau într-adevăr de factură existențialistă, dar nu văd de ce *Aventurile lui Augie March* ar fi anunțat o transformare a autorului din romancier în eseist. Aș crede mai curînd că această transformare s-a produs încetul cu încetul în decursul anilor cincizeci, cînd profesorul Bellow a fost supus presiunii unei noi metode (mode?) critice: aceea de a înțelege și interpreta creația literară ca *text*. Ideea a fost inițiată de lingvistica lui Ferdinand de Saussure și a cunoscut mai multe faze, ultima (?) fiind aceea a deconstrucționismului lui Derrida. Pe de o parte, Saul Bellow a încercat să se opună curentelor care au creat „noul roman”; pe de altă parte, autorul, prea cerebral și prea cultivat, a sucombat tendinței de a „teoretiza”, de a se adapta diferitelor „isme” care au dominat literatura americană după apariția pe scenă a lui Paul de Man (pentru detalii, vezi lucrarea mea de doctorat pe această temă, care va fi publicată în curînd la editura „Orizont și Stil”).



Gala cronicarului sau despre sacrificiu

Irina Petraș

Când un critic literar își adună, între copertele unui volum, articolele și cronicile «diseminate» în reviste, valoarea cărții e dată, firește, de valoarea părților ce o compun; dar nu numai de ea. Cronicile sunt placate pe un anumit moment și context literar; ele sunt făcute (menite) să dea un diagnostic rapid și exact, în urma unei analize nu grăbite, dar, în orice caz, cu clepsidra întoarsă pe masă. Valorile și nonvalorile sunt așadar triate «din mers», înainte chiar de a se constitui – în ochii cititorilor obișnuiți – ca atare, înainte de a intra (sau nu) în conștiința publicului, într-o categorie sau alta. Cu toată *funcționalitatea* lor, dacă aceste cronici nu au, mai întâi, un indice de expresivitate capabil să le asigure o anume autonomie în raport cu obiectul lor (acesta putând fi, uneori, absolut inexpressiv), și nu intră, apoi, într-un plan general al criticului, într-o construcție solidă, căreia ele să-i fie cărămizile – dacă aceste două condiții nu sunt îndeplinite, atunci cronicile nu «fac» un volum. Rândurile de mai sus sunt transcrise din cronica la Gabriel Dimisianu, însă n-am rezistat tentației (invitației?) de a le verifica pe chiar cartea de debut care le conține – *Concert de deschidere*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2001, 588 pag. –, carte a celui mai asiduu dintre tinerii cronicari literari ai zilei. Daniel Cristea-Enache a debutat publicistic în toamna lui 1995 și a semnat de atunci peste 300 de cronici. Dintre acestea, a ales cam o treime, ținând seama, după propria precizare, de reprezentativitatea autorilor comentați, dar și de expresivitatea cronicilor. „Cărămida” rezultată e *jurnalul de front* al unui cititor de literatură română care a citit, în medie, o carte pe săptămână și a și scris despre ea, probând de fiecare dată, cu discreție și gravitate, că lecturile îi sunt mult, mult mai întinse. Trebuie să recunosc că mă încercă un soi de invidie...

Nu știu care e planul general al criticului, însă cartea sa de cronici promite temelii rezistente pentru orice construcție. Să mai spun că un *concert* critic de aproape 600 de pagini are impactul unei *gale*. În sensul forței greu de neglijat a instrumentelor puse la bătaie și al diversității pieselor interpretate. Dar nu-i de trecut cu vederea nici obiectivitatea asumată cu o încrâncenare mai mult decât matură. I-aș zice chiar parentală, gândindu-mă la cantitatea de renunțări și sacrificii pe care o presupune slujirea cărților celorlalți. Tine-rețea cronicarului e, eventual, biologică. Nu știu exact ce vârstă are (încă n-am primit fișa sa pentru ediția completată a *Panoramei criticii literare!*), dar simțul critic, atitudinea, expresia, siguranța îl recomandă ca „meseriaș”. Și mai e ceva: obiectivitatea sa are suflor. Cronicarul se instalează în vecinătatea fierbinte a cărții comentate, instrumentele îi sunt proaspete și personalizate, nu se uită pe sine și spectacolul miraculos al interpretării („Opera literară nu s-ar conveni să fie, pen-

tru critic, un *mijloc*, un instrument docil; exagerând puțin, aș zice că lucrurile trebuie să stea exact invers, criticul să fie un «instrument» [fie și *unul neobișnuit, o baghetă magică* – s.m.] pentru operă.“), dar nu uită nici o clipă autorul cu toate cărțile sale, oricât de anevoioasă e la noi, de o vreme, informarea la zi (recunoaște, de pildă, apelul obligat la lecturile altora: „...le cunoșteam [cărțile anterioare celei luate în discuție], dar nu în mod direct, ci prin medierea altor critici, prin acea «rumoare» interpretativă difuză ce mijlocește – și, uneori, din păcate, înlocuiește – contactul personal cu opera“, și compune o teorie-de-scutuz-ignoranta perfect valabilă: „Disputat între «moștenirera» literară postbelică, cea de dinaintea ei, interbelică – de la care «șaizeciști» se revendică –, și cea de după ea, postrevoluționară – căci acesta e noul și firescul reper –, alergând pe uriașul arc de cerc cuprins între Labiș și Ianuș, te simți ca plăcieșii aceia cu imaginație care, pentru a-i face față lui Sobieski, alergau și ei de zor printre metereze, pentru a da impresia că, fiind mai mulți, umplu golurile. De data aceasta, însă, golurile sunt interioare. Graba de a le umple cred că e mai frumoasă decât pretenția, absurdă, că nu le ai“). În general, cronicile sale respectă o schemă în trei trepte, „dactilică”: încep cu un rezumat de istoric literară, trecând în revistă, cu informații desprinse din cartea comentată, dar și din multe alte surse bibliografice, *temele* centrale ale unei opere, receptarea ei, eventual, și o trimitere ori două la diverse ticuri și stereotipii legate de cadrul critic mai larg. Prilej de ancorare grăbită, nu și superficială, în bătaiele momentului. A doua treaptă introduce comentariul propriu-zis, cel mai răbdător. Atenț și conștiincios, descrie cartea, locul ei în opera scriitorului, dar și noutatea pe care o aduce în literatura română, citează cu încântare, căci e el însuși îndrăgostit de ceea ce face: „Mă citesc cu delicii sălbatice!»: iată o propoziție aparținându-i lui Ilie Constantin pe care, la rândul meu, o citez cu delicii. Mi se pare efectiv savuroasă această declarație de dragoste (o dragoste aproape violentă) față de propriul scris, lăsând modestia ipocrită pe seama (scrisului) altora“. Minus acel barbar „efectiv“ – simplă scăpare la un scriitor atât de atent la sunetul și melodia cuvintelor altora –, iată o mărturisire indirectă. D. C.-E. respinge modestia, căci judecata critică e anulată dacă se rostește de pe poziții umile și dez-încântate. După accentul acestei trepte, o a treia coboară din nou pentru o rapidă și aproape-răutăcios încântată inventariere a neglijențelor de limbă ori a alunecărilor de logică. Prima și ultima treaptă par ivite din pana unui dascăl destul de ticăit, ușor morocănos, îndeplinindu-și îndatoririle cu oarecare plictis și jucată neparticipare. Miezul, în schimb, piruetează tinereste, își mărturisește ezitățile și își sărbătorește descoperirile, arată cu degetul și îmbrățișează, desenează „cu delicii sălbatice“ portrete memorabile, formulează nu de puține ori verdicte menite să facă școală.

Daniel Cristea-Enache demonstrează discret cu fiecare nouă analiză pe textele contemporanilor că „adevărul estetic nu este relativ (cum ni se tot susură la ureche de către varii sirene literare)“.

Apropo de „inventarea trecutului“ și de „siberia spiritului“, criticul propune o soluție de bun-simț: întoarcerea la textele celei de-a doua jumătăți a secolului 20. Recitirea ca metodă de recâștigat firescul privirii critice și de depășit moda lenșă a refuzului în bloc al unei perioade grele, consistente, adică, din literatura română. Că spiritul critic e supus la mari cazne în România tranziției nesfârșite nu-i un adevăr descurajant, în cele din urmă. Dimpotrivă, față în față cu lipsa principiilor, confuzia de valori și sfidarea evidenței, se mobilizează și mai aprig, își repliază instrumentele și... scrie atente cronici literare. Adică, luptă trăgându-se periodic în ungherul privilegiat al cititorului de cursă lungă, cum bine îl descrie C. Stănescu în textul-escortă. Când cronica te lasă la mijloc de lectură critică e o simplă întâmplare. Inutilitatea criticii resimțită față în față cu capodopera – vezi croniceta la „ultimel“ soresciene – e mai degrabă o amânare pentru spații mai largi și mai așezate ale comentariului. Căci, scrise înainte de moarte de un poet extrem de viu, acoperind toate cerințele canonice bloomienne ale operei durabile: acuitate cognitivă, forță lingvistică și putere de invenție, poemele acestea cer acomodare prealabilă cu singurătatea, o inițiere taciturnă în muritudine ca formă supremă de „lectură“ a ființei. E una dintre cronicile volumului pe care le aștept continuate.

Echilibrul e de remarcă la ficcare pas. Observații de genul: „Prin inflație verbală și imagistică, s-a ajuns la prejudecata că o poezie clară, inteligibilă, e demodată și nu are, nici pe departe, valoarea uneia fanteziste și obscure. Adevărul e, ca întotdeauna, undeva pe la mijloc“, nu înseamnă ocolire a unei dificultăți, ci introducere la o discuție teoretică viitoare. Să mai spun că foarte multe dintre parantezele deschise cumva în răspăr în corpul cronicilor incită la meditații și prelungiri pe cont propriu. Un singur exemplu. Când, în excelentul portret pe care i-l face lui Ion Ianoși, notează: „Poate că tocmai în această utopie a cărturarului se află marea sa eroare: de a crede nedezmăntit [nesmintit!] în «umanitatea» omului, în noblețea și integritatea sa morală“, tânărul critic te invită, în fond, la o meditație asupra unei probleme de strictă actualitate care depășește granița literaturii. Aceea a eșecului tot mai evident al discursului politic mondial. Reglarea tensiunilor interumane pe temeiul verbal al nobleței subînțelese a omului înseamnă, de fapt, promisiunea sumbră a unui nou soi de „comunism“, o ideologie sublimă, utopică, anulând dintr-un condei resentimente firești, oricât de condamnabile ar fi, egoisme, micul spirit de conservare și măruntul simț al proprietății și multe alte trăsături perfect umane persistând alături de cele mai înalte și nobile porniri. Să tranșezi totul în numele unui cod unic și pur înseamnă să aperi celebra *diferență* cu condiția că... nu se deosebește. *Concertul* lui D. C.-E. conține și acest mesaj al diversității firești de forme și atitudini. El nu încercă să le împace: doar le descrie cât mai cinstit cu putință, urzind, desigur, planuri pentru armonii superioare. ■

Voința de putere epică

Laura Pavel

deile noastre par a nu mai avea, astăzi, esență și caracter transcendent, iar „datul“ natural ajunge să pară câteodată un construct, rezultatul unui joc al puterii sociale (și interpretative). Dacă putem cădea de acord, în linia gândirii lui Foucault, asupra acestor *alte* reguli ale jocului nostru de interpretare, în care accentul cade asupra me-

canismului reprezentării, iar nu asupra lucrului reprezentat, descoperim că studiile culturale contemporane realizează un fel de ficționalizare a realității. Orgoliul hermeneutic, cultivat în prezent pe urmele lui Nietzsche, întiul postmodern (în măsura în care *faptele* nu erau, pentru el, decât niște *interpretări*), duc inevitabil la politizarea interpretării, a celei literare inclusiv.

Cum putem deci analiza acum, într-o epocă a interpretării excesive, ea însăși mistificatoare, fiindcă politizată, o literatură care se situează programatic sub semnul *voinței de putere* nietzscheene, cum e aceea scrisă de Nicolae Breban? Proza-torul formula cândva, în volumul de eseuri *Riscul în cultură*, o frază profetică: „Sînt convins că secolul XXI va sta sub domnia lui Dostoievski și Nietzsche“. Autor-vedetă prin felul în care e reinterpretat în filosofia și teoria literară postmodernă, mai exact spus poststructuralistă, Nietzsche s-a dovedit personalitatea sub semnul căreia stă sîrșitul de secol XX și, acum, începutul de secol XXI. După cum consideră Richard Rorty, în cartea sa *Contingency, Irony, and Solidarity*, postmodernismul ar implica, printre altele, în descendența lui Nietzsche, o întoarcere de la teorie la narațiune, precum și metamorfozarea lumii prin opțiunea de a descrie diferit lucrurile, și, de aici, chiar autoconstrucția de *sine* prin epicizarea lui, reinterpretarea liberă a sinelui și a lumii pe care acesta și-o reprezintă.

Breban, în eseurile sale românești, se sincronizează surprinzător cu această direcție de reinterpretare a lui Nietzsche în discursul teoretic contemporan, personajele lui (în *Voința de putere*, în special Amedeu Dumitrașcu și Ovidiu Măriușan) întretinînd o relație de putere cu propriul sine, un hybris față de ceea ce în ei e uman, preaurman. Permanentul dialog intertextual al lui Breban cu opera lui Nietzsche este acum ostentativ, încă din pasușa titlului, *Voința de putere* (Cluj, Ed. Dacia, 2001). Iar relevanța filosofică a romanului brebanian reiese, ca altă dată în *Bunavestire* și, apoi, în trilogia *Amfitrion*, cu întreaga vervă pe care o presupune o acțiune de prozelitism cultural parcă, romancierul pîrînd să scrie deopotrivă liber și *cu program*, revendicîndu-se de la tezele filosofului de la Sils-Maria ca un împătimit discipol al acestuia peste timp.

Concepte nietzscheene mult disputate, ca Supraomul și „eterna reîntoarcere a Aceluiași“, lor asociindu-li-se *voința de putere*, titlul operei postume a lui Nietzsche, primesc în romanul brebanian (al doilea tom, acesta, al tetralogiei *Zina și noaptea*) consistență epică. Ele sînt resemantizate, polarizînd tipologii românești aparent antagonice, dar, la o privire mai atentă, complementare: mai întîi, universitarul clujean Amedeu Dumitrașcu, care, în articolele sale fulminante de la ziarul *Ardealul*, construiește o demagogie naționalistă de tip fascistoid, și, apoi, unul dintre maștrii săi ideologici, directorul *Ardealului*, Ovidiu Măriușan, un fel de democrat de centru dreapta, care va renunța în final la fantasma gloriei politice și jurnalistice, și va opta pentru fantasma unei iubiri absolute, cea pentru distinsa și enigmatică (amintind de camilpetresciana doamnă T.) Miryam Marinovici.

Nodul problematic al romanului stă, cred, în conflictul – deopotrivă explicit și implicit, la nivel de principii existențiale – între Dumitrașcu și Măriușan. Cel dintîi este mai degrabă un ingenuu lipsit de vocație politică autentică, un personaj aflat de fapt în impostură, „umflat“ artificial de fantasma puterii, ajuns o fantoșă a unei puteri care i se inoculează din afară, ca dinspre o instanță ocultă. În acest sens, ambițiosul universitar care se decide pentru o carieră de „tribun“ politic, sau mai curînd de Julien Sorel al literelor, apare nu o dată ca o parodie a lui însuși. Adevăratul ins pu-

ternic, în schimb, Ovidiu Măriușan, își probează puterea structurală în chip paradoxal, ca o formă de a trăi artistic. Dandysmul său ține de o „putere“ care se consumă aproape exclusiv în vocația mondenității (protagoniștii lui Breban, de la Penescu la Ovidiu Minda, Lelia sau Rogulski, au, ca și aceea ai lui Proust, un cult cvasi-mistic al mondenității și frivolității), în înclinația pronunțată pentru spectacolul monden. Construcția deformatoare de sine le este prin urmare comună atît lui Dumitrașcu, cît și lui Măriușan, traiectoriile lor epice transpunînd însă două interpretări filosofice distincte, chiar polemice, ale nietzscheenei voințe de putere. Oportunismul lui Dumitrașcu este doar aparent, după cum aparentă este și ratarea (unei posibile cariere politice de succes, sau ratarea unei povești de iubire, cu Carmen) a lui Măriușan.

În cazul lui Dumitrașcu, voința de putere poate fi citită, abisal, ca voință de *destin*, ca un *amor fati*, care se asociază la el cu o *morală a stăpînilor* și cu elitistul *patos al distanței*. Puterea de la care se revendică Dumitrașcu trimite către o ideologie politică de extremă dreapta, iar întreaga evoluție a personajului confirmă o consistență metafizică a conceptului nietzschean, amintind o concepție „tare“ a ființei. Tînărul universitar apare descris la un moment dat ca un „arian“, de o frumusețe statuară, „antică“, astfel menționîndu-se în roman o ambiguitate „politică“ (din unghiul unei corectitudini politice sau interpretări resentimentare) a parodiei de Supraom pe care construcția acestui personaj o conține. Nevoia arbitrară de dominare a Celuilalt devine pentru el o virtute, o amplificare paranoidă a sinelui, metamorfoza sa anunțînd ceva din excesele naționaliste ale lui Sărătean și Gușu, sau chiar din monstruoșitatea intoleranței și fanatismului fascist profesate de studentul Dan-Mihai sau din legionarismul criminal al Grupului Sf. Petru și Pavel (un reflex ficțional, pesemne, al Legiunii Arhanghelul Mihail).

Pentru Măriușan, însă, *hybris*-ul politic, al faptei, lasă treptat locul unui *hybris* hermeneutic, cu precădere teoretic. Nevoia de dominare politică ajunge să se transforme, pentru directorul *Ardealului*, în dorință de persuadare a Celuilalt, prin discurs. Voința de putere devine deci surprinzător de... destructurată, iar caracteristicile de „potență“ ale sinelui sînt pierdute de estetul și, în cele din urmă, sinucigașul Măriușan. Sinuciderea sa împreună cu Miryam este ea însăși un act artistic. Caracterul lui Ovidiu Măriușan se dovedește simptomatic pentru concepția nietzscheeană tirzie, după care voința de putere se fundamentează pe un model estetic. De altminteri, Măriușan îi dezvăluie fostului său discipol, Dumitrașcu, o teorie nietzscheeană a adevărilor care n-ar fi altceva decît minciuni ceva „mai dramatice“. La baza valorilor morale și a entităților metafizice ar sta în fond „minciuna“, jocul de forțe, relativismul perspectivei, orgoliul hermeneutic care reconstruiește sinele și lumea.

Eseurile românești, elaborate de Nicolae Breban, de la *Drumul la zid* încoace, cu voluptate de teoretician al propriei creații, deturnezează adesea cursul epic, dar evoluțiile și tipologiile contrastante reușesc să confere acum viabilitate, în materia sensibilă a narațiunii, tezelor nietzscheene, severitatea conceptuală fiind astfel evitată. Acțiunea propriu-zisă primește și ea o trepidație terifiantă, de *mister* neo-gotic, ori de roman „negru“, împînzit de lovituri de teatru, înspre final (sinuciderea lui Măriușan, tentativa de asasinare a lui Dumitrașcu de către un grup de legionari, urmată de revelația pe care o are același Dumitrașcu, convalescent, a unei *alte* Gabrieli, atotștiutoare, un personaj-surprinză, scindat etc.), precum și în interiorului fascinantei „roman în roman“ (care

ar fi meritat, poate, un spațiu epic mai extins), cel al iubirii dintre Măriușan și Carmen, respectiv Miryam, reverberată în povestea de dragoste dintre Dumitrașcu și Gabriela, confidenta lui Miryam.

Tema *hybris*-ului puterii – politice, conceptuale, hermeneutice –, asupra căreia autorul glosează în spirit nietzschean și profund postmodern totodată, sincronizîndu-se involuntar, dar cu atît mai autentic, cu interpretarea lui Nietzsche în postmodernitate, cedează în chip inspirat întîietatea, o dată în plus, unui *hybris* al voinței de putere epică și stilistică deopotrivă.

Lecturi postmoderne

Constantin M. Popa

Ion Buzera se află în prima linie a teoreticienilor/practicieni care propun soluții pentru depășirea unei întregi epoci de empirism arrogant și plat în domeniul interpretării. „Lecturile“ sale (*Lecturi postmoderne*, Ed. Noul Scris Românesc, Craiova, 2001), provocatoare ca intenție și substanțiale din punctul de vedere al segmentelor de istorie literară abordate, întretin un acut sentiment al urgenței, menit să submineze comoditățile limbajului critic redundant, autosuficient în impresionismul său funciar, fără capacitatea de a reacționa adecvat la insolitul literaturii actuale.

Un set de exigențe explicit asumate orientează demersul analitic al autorului spre explorarea unor teritorii cît mai diverse, cu scopul verificării echipamentului lectural. În același timp, actul interpretativ urmărește decelarea acelor „fapte literare“ cu potențial conceptual, paradigmatic, de aflat, mai ales, în sfera „laboratoarelor «secrete»“ (epistolare, jurnale, poeme sau proze nedefinitivate) și în momentele de „suspans“ istorico-literar în care eclozează noul.

Prima secțiune a cărții lui Ion Buzera, *Exerciții de recuperare a clasicilor*, conține studii ample în care se aplică asupra scrierilor „marginale“ ale lui Eminescu și Caragiale un instrumentar hermeneutic relativ unitar ce evidențiază convingător tensiunile ivite între „prezentul elaborării și probabilitatea influenței“, dar și raporturile discursului cu mediile de emergență. Sînt supuse focalizării creații care se sustrag „mitomaniei modelelor“, precum corespondența eminesciană, poemele *Cu gînduri și cu imagini*, *Pentru păzirea auzului*, *De-ar fi mijloace* sau, din opera lui Caragiale, schițele *O lacună...*, *Ultima emisiune...*, *Paradoxal*, *Telegrame* etc.

Cu ochiul complice al citatului revelator să privim contribuțiile eminescologice. Este de la sine înțeles că publicarea epistolarului inedit „Eminescu – Veronica Micle“ s-a bucurat de comentarii multiple, unele și din perspectiva „peritextului“ (viața transferată în text), fapt ce ascute vigilența noului exeget. Ion Buzera se apropie cu precauție de acest *corpus* textual conștientizînd pericolul reduționist al unui traseu demonstrativ linear, teleologic. Polarizarea dominantelor stilistice, afective sau a temelor ar conduce la sărăcirea semnificațiilor lecturii. De aceea, el practică un exercițiu exegetic „plural“, atent la poziția eului auctorial eminescian care, nu de puține ori, transformă scrisoarea în „sinecdochă a creativității (auto)devoatoare“. Fascinat, așadar, de mecanismele creativității, sedus chiar de un virtual joc de constructiv-constructiv, autorul studiului se insinuează în zonele „hermeneutic-exogene“ (metadiscursive) ale poieticității eminesciene, descoperind

(continuare în pagina 30)

Buick-ul negru și teatrul de păpuși

- 2 -

Adrian Grănescu

Nu. Nu-l văzusem. Nu-l văzusem și pace. Mă încăpăținam să nu-l văd. Ca de ficcare dată, fie din neatenție (gîndurile-mi zburau cine știe pe unde), fie din prea mare atenție pentru detalii. Pierdusem, și de data aceasta, esențialul. Scriitorul.

Mi-aduc aminte că doamna Irina Dumitriu era extrem de elegantă. Nu toată lumea se purta „elegant” pe vremea aceea. Mama, prietenele mamei, multe dintre ele erau elegante. Știau combina piese vestimentare, culori etc. Cînd mă duceau la teatru, și mă duceau de multe ori (ai mei frecventau teatrul și opera), mă duceau de multe ori fiindcă nu aveau cu cine să mă lase acasă, vedeam foarte multă lume elegantă... Copil, dacă aș fi fost bine îndoctrinat, bine „înarmat” cu educația comunistă, cu lupta de clasă și altele „de ăstea” aș fi zis că are o ținută cît se poate de burgheză, ba, mai mult, cosmopolită... Bluze frumos croite, complicate, taioare, pălării, mănuși de piele, pieptănături, mărgel, coliere... pînă chiar și figura ei... Fuma sau nu la volan? Mi-am întrebant, în timp ce scriam și rescriam niște amintiri, prietenii, frații C. Fuma! Așa mi-au răspuns, confirmîndu-mi toate observațiile mele...

Proprietăreașa casei dintre brazi sau din dărățul brazilor era mama Irinei, doamna Medrea. Cînd murise (nu cunosc anul, nu cunosc amănunte), pe cînd eram tot copil, lăsase imperativ urmașilor dorința de-a fi incinerată și cenușa să-i fie aruncată în cele patru vînturi, în cele patru zări... Amănuntul, chiar dacă nu este real, mi-l spusese conspirativ, cu voce scăzută, sora lui Victor, Ileana L., care era mai mică decît mine, îl auzise, în mod sigur, comentat de cei mari... Se mai spunea despre doamna Medrea că fusese bună prietenă cu Gheorghe Maurer, un amănunt cred că important.

Într-o zi, în timpul unor jocuri dinamice, băiețești, „sus”, la familia C., văzîndu-i pe cei doi frați și pe Victor că privesc „dincolo” printre scîndurile gardului m-am uitat, mecanic, și eu. În curtea casei Medrea, la o masă, în iarbă, ca la țară, niște bărbați zgomotoși, neciopliți jucau table. O lele, un fel de femeie de la țară, după figură, după poale, ținea în brațe un copil, o fetiță... Bebeluș care nu știe încă să meargă, sau un copil mai mare...? Nu știu, nu-mi amintesc... O mai fi fost pe acolo și un alt copil...? Cred că da, poate chiar mai mulți... Nu-mi pot aminti cu exactitate... Copilul din brațele lelei, poate al doicii, era copilul scriitorului? Sau poate cel de-al doilea (dacă o fi fost)... Atîta am văzut... Reluînd tema aceasta cu cei doi frați C., m-au corectat. Lelea nu putea să fie decît dintre cei „de-ai casei”, o familie care lucra la fermă sau în casă și-i fusese dăruit sau vîndut subsolul. Se ocupau de familia Medrea și aveau zece copii. Doica, în schimb, a existat. Fusese o femeie instruită, căci ea a crescut fetița scriitorului, învățînd-o trei limbi.

Reveniți la joaca noastră în grădină la C., departe de gardul cu pricina, Victor și unul dintre frați comentau (din ce văzuseră) despre un pistol sau mai multe ce s-ar fi întrevăzut prin cămășile deschiate (era cald, era vară, noi eram în vacanță, lelea era desculță, în iarbă) ale jucătorilor. N-am văzut nimic, prin urmare n-am înțeles nimic.

Întorcîndu-mă spre casă (Victor spre Pasteur, eu spre Grădinilor) l-am întrebant la ce s-au referit, despre ce pistoale văzute au vorbit? Mi-a spus că e secret, dar că dacă știu să-mi țin gura îmi va explica. I-am promis. Așa era el, mereu avea aerul protector și prevenitor al unui frate mai mare care-l educă pe cel mic... Mi-a povestit că Petru Dumitriu și soția au fugit în Germania Federală (așadar presupun că eram în 1960, dar putea fi și mai mult, se va vedea de ce...), au fugit pentru că aveau (moștenită) o proprietate a răposatei doamne Medrea... Și că, pînă una alta, băieții, securității îi păzesc casa, i-o păzesc ca nu cumva să vină cineva să ia copilul, sau să-i facă, din senin, vreun rău.

Nu mai țin minte cît a durat acest consemn al casei, al copilului, cred că doi sau trei ani (nu depășisem cu mult vîrsta de zece ani, iată, acum au trecut patruzeci de ani de atunci...). Între timp mai crescusem... Nu prea mult... Oricum eram înaintea fatidicului 1964... Îl întrebam cînd pe Victor, cînd pe Ghiță C. sau pe Miluț C. despre mersul evenimentelor... Îmi răspundea convențional, conspirativ... Învătasem și eu „jocul”... După o vreme am aflat că într-o bună zi, finalmente, copilul a fost dus la părinți, transmis prin *Crucea Roșie* (însoțit de doică, copilul ar fi fost prea mic ca să călătorească singur). *Crucea Roșie* reprezenta pentru mine, întîi și întîi, avioanele sanitare cu acest semn (zburase și tata de cîteva ori însoțind bolnavi, prilej de lungi povești spuse mie), apoi salvările cu aceleași însemne și, în cele din urmă, grupele de copii, de elevi cu banderole albe și cruci. Și eu făceam parte din *Crucea Roșie*, controlam zilnic colegilor mei mîinile care trebuiau să aibă unghiile curate, tăiate și să mai aibă și batiste. O dată pe săptămînă împărțeam iodura de potasiu care se distribuia la noi pentru că apa de băut era lipsită de iod.

Cum se ridicase „dispozitivul”, cum părăsiseră băieții roș-albaștri casa familiei Medrea? În stilul lor cel mai caracteristic...! Au venit în puterea nopții și-au luat „pasagerii” pe care i-au dus... A doua zi, odată cu lumina zilei, nimeni n-a mai văzut picior de securist... De menționat că în tot acest interval (doi sau trei ani) copilul n-a putut părăsi casa sub nici un motiv.

Ca și copil (pînă ce să mai cresc, pînă ce să mai înțeleg puțin mersul lucrurilor, pînă ce să învăț că organizația *Crucea Roșie* – în alte țări – se ocupă de probleme umanitare și nu de cele medicale) am rămas contrariat.

Contrariat de fazele succesive ale acestei întîmplări și, mai ales, de deznodămînt... Instinctiv mi-a fost foarte clar, de la început, că civilii înarmați nu-mi aparțineau nicum ca lume, ca aspirații, ca metode și nici ca afect. Nu mă reprezentau. Am înțeles lucrul acesta și de la părinții mei. Și despre ei trebuia vorbit în șoaptă. Am înțeles (și știam deja) că fuga în „vest” era un lucru rău, din punctul lor de vedere, un lucru pedepsit. Vest însemna orice țară „capitalistă”, situată oriunde în afara „lagărului socialist”... În schimb, cine ajungea acolo (cu bine) nu era pedepsit de „ăia”, dîmpotrivă... Dacă „acolo” era rău, atunci de ce colegii mei de clasă și de școală evrei emigraseră, cu părinții, într-o țară necomunistă? Era traducerea sau reinterpretarea zicalei *pentru unii mămă, pentru alții ciomă*. Dacă lucrul, în sine, era reprobabil, conform logicii „noastre”, pe de altă parte, mi s-a părut firesc să se organizeze un „dispozitiv” în cîteva schimburi, prevăzut cu „consemne”. Logică de copil. Nu mă gîndeam (nu eram capabil de așa ceva), nu analizam cum decurge treaba, nu mă gîndeam la ironia faptului că se păzea de parcă ar fi fost vorba de un adevărat obiectiv militar sau, cel puțin, de niște valori inestimabile. Dar nici nu-mi putea trece prin minte că îndeletnicirea lor (într-un serviciu „comandat”), întreprinderea lor era penibilă, lașă chiar. Nu mă gîndeam (eram prea mic, nu eram părinte) că un copil suferă sau nu fără părinți și dacă e normal sau nu să-l redai acestora. Dar jucătorii de table poate că erau, la rîndul lor, părinți... Unul dintre securiștii care păzeau, Moldovan (ofițer sau subofițer) ajunsese să fie numit tată de către mica ostatică. Chiar așa, copilul fără părinți învață primele cuvinte, primele noțiuni și are în torționarul ei, în paznicul ei reprezentarea părintelui care-i lipsește... Din păcate, amănuntul este strict real, nu-i nici o fantezie soljeniticiană... Și, culmea... deznodămîntul, finalul (foarte normal, foarte rațional, foarte uman) m-a umplut (atunci) și mai mult de nedumerire. Dacă dai, pînă la urmă, gajul reținut, ostaticul, atunci de ce a mai fost nevoie de toată tevatura aceasta?

Vecinătatea a rămas cu amintiri frumoase, plăcute, după trecerea cuplului Dumitriu. Domnul Petru Dumitriu, scriitorul, era o figură tăcută, privită doar de departe, intangibilă, deloc negativă, un om pentru care trebuia păstrată (în jurul casei) liniștea, căci ziua se odihnea după ce noaptea scria. Ea, soția, o femeie frumoasă, iubitoare de copii, capabilă de duiosii aproape materne... Cei doi au organizat de cîteva ori spectacole *ad hoc* de teatru de păpuși (cu o recuzită proprie, cu o scenă improvizată, dar, din păcate, nimeni n-a reușit să-mi spună cîteva cuvinte despre „repertoriu”) pentru cei mai mult de douăzeci de copii ai caselor apropiate

(continuare în pagina 30)

Poeme de

Balla Zsófia

S-a născut în anul 1949 la Cluj. Este absolventă a Academiei de Muzică Gh. Dima din Cluj. Între anii 1972-1994 este redactor la Radio Cluj, cotidianul *Előre* din București, revista *Családi Tükör*, cotidianul *A Hét* din București. Din anul 1994 este membru în redacția revistei *Jelenkor* din Pécs (Ungaria). Este membru al Uniunii Scriitorilor din România și al Uniunii Scriitorilor din Ungaria. Volume publicate: *A dolgok emlékezete* (Memoria lucrurilor) 1968, *Apokrif ének* (Cîntec apocrif) 1971, *Kolozsvári táncok* (Dansuri clujene) 1983, *A páncél nyomai* (Urmele armu-

rii) 1991, *Eleven tér* (Spațiu viu) 1991, *Egy pohár fű* (Un pahar de iarbă) 1993, *Triangulum*, dramă, 1994, *Abogyan élsz* (Așa cum trăiești) 1995.

A obținut premiul pentru poezie al Asociației Scriitorilor din Cluj în 1980, premiul pentru poezie al Uniunii Scriitorilor din România în 1983 și în 1991, premiul primului Salon de Carte din România și premiul *Magyar Napló* (Ungaria) în 1991, premiul *Déry* în 1992, premiul *Soros* în 1994, premiul *József Attila* (Ungaria) în 1996.

Alba

Privește-acest culcuș deșert:
în locul trupului un cerc,

o cicatrice aburind
lumini ce pielea o încing.

Un vis: agrafe și inele
știutul mistuie mistere.

Pe degete o altă limbă
în abur flacăra preschimbă.

Ci catifeaua unui minz te
cunoaște, aprigi ani prin vârste.

Opacă Luna. Cer de apă.
Aleanu! din liman se-adapă.

Val trăce val mototolindu-l.
Sleit ca seul este timpul,

Se coace-nfrîngerea finală.

Condensens

pentru Parti Nagy Lajos

E-un cenușiu acum pe Balaton.
Cer neîntreg.
Gem arcurile peștilor în somn.
Prelate-atîrnă bleg.

E neagră ploaia, șui aripa-i bate,
Sus-jos, sus-jos negrele fulguiele
și Te salută pe nedemîncate
perdiția: *Weiss dubluve Gizelle*.

Carusel autumnal

Hulubi la dame dau tîrcol,
se ține Luna de Pămînt,
Pămîntu-i face curte-n nori,
ci după Soare se învîrt.

Se scutură din arbori foi
încinse, roșii, prea curînd,
alb-roș hulub tot dă ocol,
covor de frunze pași îl frîng.

Din rama sa ovală mama-mare,
dintr-o fierbinte moarte face ochi.
Din coaja timpului rotit auzi
cum uită și Pămîntul, și privirea,
cum uită varul, mierea, fierea, tot.

Te umple doliul, curge înlăuntru
pe zidul cărnii-n zarea toamnei tras.

În rama cea de dintre crengi ruina
grădinii toamnei albăstrind lumina
șuvoi de-aripe vegetale, vad

al unui carusel de nunți mai noi,
planete curtezanee trec în roi.

Zăpadă de noiembrie, în 1988

Ce iarnă vine, Doamne Sfinte!
Îngăduiești?!

Geamul ne-a și înghețat,
chit că-nflorat. Însă și florile de după ei!
Iubește-mă, îndură-te așa,
să nu jupoaie gerul masca mea,
cuprînd-mă cu cald, dă-mi să mînînc.
Cei mari nu plîng, numai copiii plîng,
nu pot pleca departe,
aici trăiești pe viață, ca o moarte.
și-atunci acest noiembrie!
Mă pișcă sec cu geru-i încărat,
cartofii-s pe sfîrșite, cerul îndepărtat
se mistuie în negura ninsorii,
se-ndoaie fumul subțirel,
umple de miros-hornurile, strada,
pidosnic umezeala se cațără pe gambe,
- iederă! -, se cațără și gerul
spre vîntre și spre șale, spre spinare,
camere reci, o, ciocănit de gheare.
O, flăcări.

Doamne, deja?!

Bat muzicile-n caldarîm,
scripcile, orgile de-argint.
Irișii albe zăpezi deschid și afară
arborii scîrțîind.

Înoată în pămînt

Înoată un om în pămînt.
Dealuri se învălesc.
Cu gura surpată se-ndeașă.
Brațele-n brazde lovesc.
Își scoate obrazul la soare,
alge, smîrc, rădăcini,
rîme îl înfășoară,
zboară brazda-mproșcată și iarba.
Inspiră, dă aeru-afară.
Cît ține țînutul, atît.
Înoată omul, înoată
trup și suflet datat.
Din cer cu-o lopată de lemn
ei aruncă pămînt și se uită.

Traducere de PAUL DRUMARU

Poeme de Lászlóffy Aladár

Scriitor, traducător. S-a născut în anul 1937 la Turda. A absolvit Universitatea Bolyai din Cluj. Din anul 1981 redactor la revista *Korunk*, din anul 1989 redactor la revista *Helikon*. A publicat volumele *Hangok a tereken* (Glasuri în piete), 1962, *A levelek vándorlása* (Migrația frunzelor), poezii, 1967, *Mekkora a kalapács* (Cît de mare e ciocanul), poezii pentru copii, 1967, *Szövevények* (Alianțe), poezii, 1970, *A hetvenes évek* (Anii șaptezeci), poezii, 1971, *A következő ütközet* (Următoarea bătălie), poezii, 1974, *A hétfejű üzenet* (Vestea cu șapte capete), poezii, 1976, *Héphaisztosz*, roman, 1969, *Papírrepülő* (Avionul de hîrtie), roman, 1973, *Az ólomkatona hadifogsága* (Prizonieratul soldatului de plumb), roman, 1975, *Svájci határállomás* (Vama elveșiană), povestiri, 1984, *A képzeletbeli ásatus* (Arheologie ima-

ginară), roman, 1986, *A holdbéli pásztor* (Păstorul de pe Lună), povești, 1989, *Házsongárd*, monografia cimitirului clujean, Ungaria, 1989, *A jerikói trombitás* (Trîmbițașul din Ierihon), roman, 1994, *Symphonia antiqua*, poeme, Ungaria, 1995, *Longobárd korona* (Coroana longobardă), eseuri, 1997, *A Seregek Ura* (Stăpînul oștilor), roman, Suedia, 1998 etc.

A obținut Premiul Uniunii Scriitorilor din România în 1971 și 1983, premiul Academiei Române în 1974, premiul *Graves*, 1988, premiul *József Attila* (Ungaria), 1991, premiul revistei *Látó*, 1992, premiul *Déry Tibor*, 1993, premiul *Berzsényi*, 1994, premiul revistei *Tiszatáj* (Ungaria), 1995, premiul *Ady Endre* (Ungaria), 1995, premiul *Bethlen Gábor*, 1995, premiul *Kossuth* (Ungaria), 1998.

Ultimatum

Eu - BOLYAI,
a cărui memorie a fost strămutată,
provocată la duel, concediată, împușcată,
înfometată, constrînsă la depoziții,
deportată, eliberată, decorată,
primind o veritabilă biografie separată și
prezență echivalentă cu identitatea în diverse
posterități suspect aprobative, după ce
în carne și oase m-au strămutat, m-au
provocat la duel, m-au concediat, împușcat,
înfometat, m-au constrîns să recunosc, căci
nu-i așa, nu puteau ști - EU, BOLYAI,
îl împuternicesc pe acela a cărui memorie
va fi strămutată, provocată
la duel, concediată, împușcată, înfometată,
constrînsă la depoziții, reabilitată și decorată,
căci nu-i așa nu pot ști -
să-i mărturisească împăratului Austriei că
sînt într-adevăr periculos, șui ca spațiul
acela prin care cea mai bine instruită
armată tocmai umblă creanga
după victorii.

Appendix

Cîntă la vioară și atît. E-o seară
dintr-alea de-un coneret supărător.
Osul nu arde și pămîntul
executat nu-l poți cumpli de două ori.
Cîntă și-atît, iar spațiul e un sat. Deci
10 plopi și 1860.

La geam

Stau la geam în poziție de ființă umană.
Deși mi-ar fi mai pe plac să pogor
în dinamica lupilor urlînd, a cămilor
muribunde.
Durerea asta nu-i de a umili pre om!

Păsări trec de-a zborul printr-un cuprins de
vreun milion de ani, pe traiectorii însemnate
și tipă cu respect în dreptul
Disciplinei Triumfătoare:
șintuite de coloana vertebrală,
surorile și frații lor cu-aripi de doruri
se zbat acolo, și la vremea
asta, toamna.
E vreo pedeapsă exemplară?
Pricepe nimeni.

Aș arăta unde rămîn eu teafăr

O, dezinfecția mea din Benares.
Eu și cu moartea. Ghiocurile-i goale-s.
În mine un bătrîn hindus se-ascunde.
l-au scos la nou din fluviul sfînt și-n unde
tot oglingindu-și curăția iureș
preste Meotis dă și pică-n Mureș.
Oglinda de pe urmă. Unde cade
e fruntea-o pată de ulei cu șapte
culori și-un roz ca o depresiune:
umerii mei muștiuce-albastre-anume,
picioarele - doi stîlpi de felinare
și prin ce vād, fanare văzătoare
au străvazut-o, lumea-n lat și lung.
Litere-s toate astea? întreb în turn,
cînd mi se-arată: uite omenirea.
Mai poate fi ea-ici ori nicăiera,
trezită-n zori, să prindă seara, chit că
nu-și duce viața cum am fost vorbită.
Cetește mai adînc. Iar grija ta să
fie de casa ce-ai avut și-o casă
de locuit cînd cel voios, seninul
rău din amurg se stinge și tainul
din îndurare ți se taie: hrana -
și pa! îți decuplează holograma!
În ghiocul morții. Nu-mi cunosc icoana.

Oneghin la Lipsca

Astea nu-s decît arcade, vechea galerie
a Florenței, Alexandr Sergheievici.
Ce te uiți după toate băbușele culegătoare
de vreascuri? Tot ce ne-acuză e acolo,
la Dante sau la Shakespeare. Ingratitudinea cu
căruntă noastră regină Lear! Insuportabil chiar
și gîndul, Evghenii Amadeus!...
Din prag în prag. Din veac în veac. Fă pași.
hăt pînă-n Stalingrad. Pași braț la braț
sau beregată la beregată. Unter
den Linden. Nu lăsați ghilotinele
să se apropie de podul-cu-lanțuri al vertebrelor.
În ceață, în singe și cea mai aleasă
lamă de oțel prinde rugină.
Ce-a fost asta? Un anume Columb
cu trei corabii a rupt lanțul, a spart
blocađa continentală și dus a fost, uite
cum îi înghite ceața, vezi? Tot
nu trec ei de Sf. Elena. Sau de Vladivostok.
Aștept binecunoscuta mărturie, care
va muști de nostalgie: Ia liubliu
vas, Olga Europovna!... Deși
o calcă anii...

Din ciclul *Bolyai*
Traducere de PAUL DRUMARU

Poeme de Király László

Poet, traducător. S-a născut în anul 1943. Absolvent al Universității Babeș-Bolyai. Din 1966 profesor, între 1968-1989 redactor al revistei *Utunk*, din 1990 redactor șef adjunct al revistei *Helikon*. Volume publicate: *Vadásztánc* (Dans vânătoresc), 1967; *Rendhagyó délután* (După-amiază obișnuită), 1968; *Jancsártemető* (Cimitirul ienicerilor), 1983; *Azték imádság* (Rugăciune aztecă), 1988; *Kék farkasok* (Lupi albaștri) (roman),

1972. Traduceri: Eugen Jebeleanu, *Hannibál*, 1975, Ioan Flora, *Az anyagi világ*, 1984. A tradus poeziile lui Geo Bogza, Cezar Baltag, Daniela Crăsnaru. Premiul Uniunii Scriitorilor din România în 1976, 1981; premiul pentru traducere al Asociației Scriitorilor din Cluj în 1975; premiul Academiei Române – 1982; premiul *József Artila* (Ungaria), 1997; premiul *Déry Tibor* (Ungaria), 1997.

Cîte ceva despre șirul versurilor

Prima zăpadă o visez în vis,
mă uit în ploii călduțe, ochi deschis,
cei care fericire văd dincolo de ceață
și asta îi umple de calm,
cărători pe munți înnegurați,
care amenință pădurea cu topoare teribile,
și urmele lor suturează lumea,
pribegii blînzi ai serelor de flori,
care nu știu să citească printre rînduri,
căci i-au orbit culorile
și asta i-a făcut frumoși și plutitori,
greii, care ca urșii, ca bizonii
calcă de-a lungul viața asta,
muncind pe cît muncește-un om
și cei ușori, care nu lasă urmă
după sine, dar lumea tot îi pizmuește,
adică pribegii îndrăgostiți ai apelor,
nebunii fabuloși ai văzduhului,
cei ce iau piscu-n piept, scufundătorii,
mărșăluiesc cu toții în șirurile astea
visători, cu cîntecul pe buze,
cugetînd la ceea ce și tu,
vezi?

Cincisprezece clipe ale duminicii

- I. I-au întrebat ce-i aia, poezia – ei și-au desfăcut brațele, palmele, scoici deșerte, bărci în derivă, cuiburi din care tocmai și-a luat zborul ceva, vreo pasăre, care mai târziu recade tot acolo sub forma unei franze palide, apoi se-ncinge ca de-un foc interior, se aprinde și cenușa ei se-nalță, se risipește-n cele patru zări.
- II. Gata magia, sau poate tocmai acum începe îmbrăcînd o impasibilă, lipsită de minuni naturale.
- III. Ninsoare podidită revine scrumul frunzei efemere, după adevărul imaginației: „cal alb gonind pe șesul alb”, „fac semn din munți crizantemele albe ale gerului”.
- IV. Avertismentul repetat: în pace cu natura, care corectează totul: aceste dealuri cu conturul moale-s automobile troienite – depind numai de cantitatea de zăpadă toate.
- V. În aer alb aripi de păsări albe.
- VI. I-au întrebat... – dar unul tot adună la gologani în vis, noapte de noapte și se trezește îngrozit, scaldat în sudoare, dimineața, bijbiind după-un pahar cu apă.
- VII. Zboară mereu celălalt peste plaiuri eline, latine, senine – viața diurnă e doar un leșt la poeme.
- VIII. De glorie însetat e al treilea cu orice preț – sau vrea doar să trăiască etern, ca ostașii lui Frederic cel Mare: ar da dosul din bătăliile silnice.
- IX. Și numeroasele – azi deja plicticoase – destine de argonauți.
- X. Navigări norocoase sau nefericite printre idei și cîntecele de sirenă ale absintului.

- XI. Mostră de știre-radio, 19 februarie 1984: Papa Hem nu suferea de mania persecuției – F.B.I. îl urmărea *cu adevărat*; recent s-a dat publicității un dosar de o sută patruzeci de pagini cu rapoartele privitoare la dînsul...
- XII. Țeava unei puști de vînătoare în strînsoarea sălbatică a celor două șiruri de dinți și degetul piciorului cîtînd trăgaciul –
Ole!!
- XIII. Antologia Laureatilor Premiului Nobel pentru Literatură.
- XIV. Imbrăcați civil în lumea fără uniforme; spre-a nu se deosebi de nimeni – doar în fața hîrtiei lor secrete, în decăderea creației, cu tocul gata de scris în mîna lor uimită, în ochi cu flori mîhnite.
Ce-i poezia – și de ce dau ei din umeri, nu le-o fi păsînd?
- XV. S-a pornit din nou zăpada călmană, stau locului toate. Palmele lor tot așa – ca scoicile goale, cuiburi – în așteptare: o pasăre reîntoarsă, o inexplicabilă frunză căzătoare – și se umplu de zăpadă, nea pe umeri, franjuri, gulere de nea, căciuli de nea, sprîncene de nea, voci de omăt, priviri de omăt – și încetul cu încetul totul definitiv e statuat.
I-au întrebat ce este poezia – și nu-i răspuns.

Necunoscutul

de-a dreapta Kazbekul mister violet
dintră neunde-o singură străfulgerare verde
dă de veste de-a stînga Elbrusul curcubeu uitat
întru culoarea lamei dumnezeiești te pierde

la frontiera nopții și-a zilei trupul tău
zboară gîndul către nordul ce-n zăpezi învie
se-nvelește în cojoace ca să-l apere de ger
cînd se-arată-n semisomn semitreziei

și se deschide un ceva necunoscut pînă acum,
ceva ce n-a mai fost te taie-n măruntaie
deodată te-asaltează tot ce-ai ratat pe drum
sistemele numerice sclipeșc fără parfum
instrumentele cu coarde ale amintirii cîntă
și romantismul bont (au unde ești ce s-a ales de tine)
nimic nu-îrmut și capăt n-are
învie-n dreptul porții un danș și o cîntare
între cele două piscuri veghetoare

și Ucello răcoros adînc
și „de noi nici moartea nu se prinde”
zboară ca suspinele de îngeri
nici sus nici jos nici colo ici
ca gîștele sălbatice stîrnind un colb de alb
ca un scîncet de durere – ca
nici

Traducere de PAUL DRUMARU

Pagini finanțate de Fundația Cărții Maghiare/
Magyar Könyv Alapítvány, Budapesta

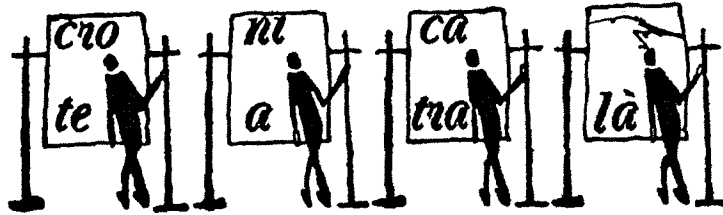


Scaunele

de Eugène Ionesco

Farsa tragică *Scaunele*, scrisă de Ionesco în 1951 la Paris, a avut premiera absolută la 22 aprilie 1952, la Théâtre du Nouveau-Lancry. Teatrul Național din Cluj marchează trecerea a cincizeci de ani de la această dată prin montarea regizorului Andrei Mihalache.

Într-un spațiu semănând unei catedrale, cu pereții capitonaji de scrierile înțelepților lumii, cu perdele alb-fanto-



matice imense, Cristina Pardanschi (Bătrîna) și Cornel Răileanu (Bătrînul) joacă tragedia unei existențe lipsite de sens. Interpretarea lor ne face părtași la golul absolut ce urmează Apocalipsei. Sînt două caricaturi, două păpuși dezarticulate cu sforile la vedere. Marele mecanism acționează luînd forme absurde: multiplicarea obiectelor pînă la sufocarea ființelor, niște „victime ale datoriei“ rămase pe baricade pînă în ultimul moment al existenței lor. „Memoria șvaițer“ a celor doi scoate la iveală amintiri trecute despre un „sat“ cu numele Paris, adevărat fragment ionescian autobiografic. Pentru cîteva clipe, sîntem purtați pe străzile „orașului lumină“ (în acorduri muzicale Edith Piaf, Maurice Chevalier), asistăm la un moment de step, la unul de cancan, la Moulin-Rouge, ca, în următoarea clipă, Semiramis, cu o urmă de ambiție macbethiană, să repete (leit-motiv): „ai fi putut să fii ceva în viață: Rege-șef, Gazetar-șef, Actor-șef, Mareșal-șef...“. Dar povestea oricărei vieți, chiar anoste, merită să fie cunoscută de

ceilalți oameni. Pentru că este unică. În unicitatea ei stă fărîma de sacralitate. Banalizată, ca aici, ea devine absurdă. Nu așa li se pare personajelor invizibile/imaginare care vin în număr foarte mare la întîlnirea cu povestea. Singurele reale sînt scaunele. Celor doi actori le revine dificila misiune de a face credibilă existența mulțimii de persoane, care nu mai au unde să se așeze și se văd nevoite să stea în picioare, se înghesuie, îi despart pe cei doi. Imaginarul invadează spațiul, așteaptă „înfrigurat“ marea întîlnire cu Oratorul. La care își va face apariția însuși Împăratul, la fel de invizibil, de ireal. El ia forma unei lumini mari și reci, coborîtă de undeva, de la balcon, scăldînd scena și pe cei doi bătrîni, în extaz, pătrunși de importanța lor de-o clipă. Oratorul-Mumie apare, cum altfel?, pe un scaun de șef, cu roțile. Cel investit să rostească mesajul pe care Bătrînul l-a pregătît toată viața are gura pecedluită. Limbajul nu mai poate comunica nimic fundamental, nici singurătatea, nici esența realității, nici minunătia lucrurilor deve-

nite incomunicabile. Asistăm la o tragedie a limbajului, la o golire a lui de orice sens și, în cele din urmă, la dezagregarea lui. Banda de magnetofon, intruziune a tehnicii în viața individului, reproduce o voce care nu spune nimic, înșiră cuvînte goale, sensul pierzîndu-se în neant, unde se vor prăbuși cele două păpuși-personaje.

Adevărat tur de forță din care atît actorii Cristina Pardanschi și Cornel Răileanu, cît și spectatorii nu au decît de cîștigat. Jocul de-a lunile anului, de-a viața trecută, de-a bărbatul redevenit copil, de-a soțul gelos sau de-a soția geloasă, de-a soția-mamă, de-a Lady Macbeth sînt tot atîtea modalități de a scăpa de monotonia vieții de cuplu, dar și de a evidenția talentul și seriozitatea cu care cei doi parteneri au primit provocarea regizorului. Alexandru Radu, semnată al scenografiei și costumelor, construiește spațiul scenic pe verticală, o verticalitate spre care omul ar trebui să accedă dacă existența lui nu s-ar dovedi întru totul absurdă. Costumele, în tonuri neutre de bejuri, griuri și ocre, din materiale ușoare, decupează personaje aproape ireale, ca și fantomele ce populează pînă la refuz scena. Coregrafia aparține Gabrielei Tănase.

NORA COLȚEA

Lecturi postmoderne

(urmare din p. 25)

balansul între „nucleu dur“ al eminescianismului și pasajele „autodevaluative“, simptomatice pentru inadaptația spontană la constrîngerile diverselor poetici accesate. În *Epigonii*, Eminescu inventează o tradiție pentru a o discredita – crede Ion Buzera –, pentru a se despărți de ea. Tehnica preteritiunii susține distanțarea poetului de „primul“ semantism și „fuga“ spre cel numit de V. Nemoianu „Biedermeier“, „Diseminat“ în antecesorii, eul creator se «reface», stabilizează o concepție permisivă a poeticii, transformă istoria de pînă atunci a literaturii române într-un spațiu creator competitiv, interiorizează convențiile și înțelege importanța adecvării poeticii la un real tot mai convulsiv.

Autoconștienta eminesciană este „consacrată“ în creații precum *Cu gînduri*

și cu imagini, ilustrativă pentru trecerea din stadiul informal la cel elaborat, dilema creatorului, percepția poemului ca rezidualitate, demiterea agresivă a ideii structurante sau în piese lirice cu statut de „breșe“ în sistemul „tare“ de direcție al gîndirii poetice, deschizînd noi piste de inspirație (*Din Berlin la Postdam*, spre exemplu).

Promotor al gramaticii lui *trans* („transparadigmatic“, „transavangardist“, „transtextual“), Ion Buzera interoghează, în următoarele două secțiuni ale cărții sale, semnele consumpțiilor auctoriale, paradoxal reversibile, în eseuri din care răzbate orgoliul tonic al confruntării în „bruiatul exegetic“ aparținînd anteriorității critice. Sînt, astfel, repuse în discuție („revizitate“) romanele postbelice ale lui G. Călinescu, opere de tranziție care conțin atît o concepție mai avansată asupra jocului cu structurile românești, cît și importante deschideri în privința formelor narative, din păcate fără

impact novator din cauza ingerințelor perturbatoare ale cenzurii.

Între „promisiuniile contemporane“ se înscrie și poezia lui Virgil Mazilescu, miza studiului ce i se dedică (reluat, de fapt, într-o versiune abreviată, din monografia publicată în colecția „Canon“ a editurii brașovene Aula) fiind restituirea interacțiunilor complexe între discursul poetic și ambientul socio-politic, la nivelul profund al continuității vs. conflictualității.

Bogatul sumar al volumului aduce în prim-plan constatarea că Ion Buzera știe să creeze un vertij al ecourilor gîndirii teoretice din care se filtrează premisele unor noi contextualizări ideologice (Culianu, Bloom, Lyotard, Pleșu), ca în cazul „capcanelor autorității“, în fond o critică „dinăuntru“ a postmodernismului, urmată de tentativa concilierii opiniilor celor mai divergente.

Și în această carte se poate observa un irepresibil tropism: privilegierea literaturii mărturisitorilor, a tuturor formelor

de autobiografism, a poeticii diaristice. Așa cum procedase în *Reinventarea lecturii*, volum apărut în anul 2000, autorul monitorizează *trendul* preminent al actualității literare românești din unghiul de vedere al unei miraculoase forțe ce răstoarnă ordinea analizei dinspre straturile de adîncime spre epiderma scriiturii.

Nu lipsesc din articolele lui detaliile iconoclaste, formulările extrem personalizate, metaforele revelatorii (Ion Vartic „este un Robinson căruia, pentru a coloniza critic teritoriul vizat, îi sînt necesare coordonatele spațio-temporale exacte“). Față însă de comentarii transvazioniști ce se revendică zgomotos de la postmodernism și își arată cu orice prilej „mușchii eseistici“, Ion Buzera frecventează cu asiduitate postmodernismul, dar pe trasee corelative intersectînd metoda și valoarea într-un firesc elan modelator.

Buick-ul negru și teatrul de păpuși

(urmare din p. 26)

(Boancă, Moldovan, Cordoș, Cătuna ș.a.). Familia Medrea era posesoarea (spre uimirea involuntarilor martori), prin anii cincizeci, a unei „mașini de spălat“ rufe, construită aproape în întregime din lemn, cu o cuvă rotită manual și un storcător cu valțuri, tot manual. Mașină germană... După stabilirea în Cluj, tînăra familie Dumitriu a discutat cu vecinii posibilitatea aducerii apei curente la casele lor. „Statul“, orașul ar fi făcut-o (prin intervenția lui Petru Dumitriu acolo unde trebuia) dacă beneficiarii ar fi asigurat brațele de muncă pentru săpatul

șanțului necesar conductei. (Cele două case erau „dotate“ cu fîntîni cu pompe, la care noi „orașenii“ ne opream ca să le încercăm, punîndu-le în mișcare...) Mi-l amintesc – de parcă ar fi fost ieri – pe Ghiță C. rîzînd de mine, mirîndu-se... Victor L. îi spusese – pentru a cîta oară? – că *Buick-ul* a trecut, iarăși, pe lîngă noi și că eu nu l-am văzut, nici acum, pe P. D.

– Ha, ha – rîdea Ghiță – cum nu l-ai văzut, doar nu ești chior, că-i mare și gras ca și Mircea Crișan...? Cum se poate să nu-l vezi...? Nu te cred!

Nu-l văzusem. Deși, parcă... Parcă... Lîngă doamna Irina parcă zărisem cu „coada ochiului“ un bărbat mult mai „zdravăn“ decît ea. Nu, nu putea fi el, subconștientul făcuse o selecție și nu-l reținuse pentru că el trebuia să arate alt-

fel, cu totul altfel în mintea mea de copil. Cam acestea sînt puținele mele amintiri legate de un incident important (și, normal, cred că foarte dureros) din viața lui Petru Dumitriu.

Într-un an sau doi m-am „maturizat“. Mi-am amintit și am făcut legătura (plin de curiozitate adolescentină) cu scriitorul „dispărut“ de filmul *Pasărea furtunii* turnat pe baza unui scenariu după Petru Dumitriu. Se jucase la cel mai important cinematograful al Clujului, la *Progresul*, situat în curtea Muzeei de Artă din *Palatul Banffy*. Mi-am amintit de tata, care citea *Cronica de familie* (trei uriașe „cărămizi“), împrumutată de la un bun prieten, mi-am amintit și de un alt film care s-a numit *Bijuterii de familie*, tot după același... O vreme „mustăceam“

sau mă făceam că „plouă“ cînd surprindeam adulții colportîndu-și cărțile autorului sau discutînd, pur și simplu, despre opera sa... Apoi, după o vreme, toate acestea au dispărut, s-a așternut praful, s-a uitat aproape orwellian. Este foarte interesant că în toți anii care au urmat pînă în 1989 n-am auzit nimic, sau aproape nimic despre scriitor... Dacă totuși s-a pomenit despre el, aceasta n-a coincis cu niciuna din ascultările mele – nici dese, dar nici sporadice – ale *Europei Libere* sau ale altor posturi străine. Știam (din felurite conversații) sau auzeam la postul de radio amintit despre alți scriitori români din exil. Dar despre Petru Dumitriu nimic. Să mă fi înșelat?

CARTEA DE CARE AI NEVOIE

Editura „Biblioteca Apostrof” vă oferă următoarele titluri încă disponibile:

- EVELYN UNDERHILL, **Mistica. I. Fenomenul mistic**
traducere de LAURA PAVEL,
postfață „Evelyn Underhill – Nae Ionescu”
de MARTA PETREU, 1995, 332 p. 30 000 lei
 - MARTA PETREU, **Apocalipsa după Marta**
poeme, 1999, 96 p. 50 000 lei
 - MIRCEA ZACIU, **Jucătorul de rezervă**
poezie, 2000, 88 p. 50 000 lei
- Colecția „Filosofie contemporană”**
- GABRIEL MARCEL, **A fi și a avea**
traducere de CIPRIAN MIHALI,
1997, 192 p. 30 000 lei
 - GABRIEL MARCEL, **Omul problematic**
traducere, note de FRANÇOIS BREDIA și ȘTEFAN MELANCU,
1998, 140 p. 30 000 lei
 - MICHEL HAAR, **Cîntul pămîntului. Heidegger**
traducere de IRINA PETRAȘ,
1998, 227 p. 45 000 lei
- Colecția „Filosofie extrem-contemporană”**
- JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, **Postmodernul pe înțelesul copiilor**
traducere de CIPRIAN MIHALI,
1997, 108 p. 30 000 lei
 - VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, **Să iertăm?**
traducere de JANINA IANOȘI, postfață de ION IANOȘI,
1998, 82 p. 30 000 lei
 - HANS-GEORG GADAMER, **Heidegger și grecii**
traducere și comentarii de VASILE VOIA,
1999, 84 p. 35 000 lei
- Colecția „Filosofie medievală”**
- SF. ANSELM DIN CANTERBURY, **Monologion despre esența divinității**
traducere de ALEXANDER BAUMGARTEN,
1998, 162 p. 35 000 lei
- Colecția „Filosofia religiei”**
- HENRY CORBIN, **Paradoxul monoteismului**
traducere de JANINA IANOȘI,
1997, 216 p. 40 000 lei
- Colecția „Filosofie românească”**
- ION IANOȘI, **O istorie a filosofiei românești**
1996, 392 p. 60 000 lei
 - N. STEINHARDT, **Cartea împărțisirii**
ediție gândită și alcătuită de ION VARTIC, ed. a III-a,
2001, 140 p. 70 000 lei
 - D.D. ROȘCA, **Introducere la „Viața lui Isus”. Mitul utilului**
traducere de DUMITRU ȚEPENEAG,
ediție și postfață de MARTA PETREU,
1999, 138 p. 35 000 lei
 - VASILE MUSCĂ, **Filosofia în cetate**
1999, 132 p. 35 000 lei
 - BUCUR ȚINCU, **Apărarea civilizației**
ediție îngrijită și prefață de MARTA PETREU,
2000, 132 p. 50 000 lei
- Colecția „Ianus”**
- NORMAN MANEA, **Despre clovni**
eseuri, 1997, 230 p. 100 000 lei
 - NORMAN MANEA, **Octombrie, ora opt**
proză, 1997, 186 p. 40 000 lei
 - FLORIN SICOIE, **Simbăta engleză și alte povestiri**
1998, 130 p. 20 000 lei
 - NORMAN MANEA, **Fericirea obligatorie**
proză, 1999, 192 p. 50 000 lei
 - RAMIRO DE MAEZTU, **Don Quijote, Don Juan și Celestina**
trad. de MARIANA VARTIC, prefață de ION VARTIC,
1999, 264 p. 60 000 lei

- MARTA PETREU, **Un trecut deocheat sau „Schimbarea la față a României”**
1999, 440 p. 100 000 lei
- LIVIU BLEOCA, **Biblioteca de buzunar**
2001, 128 p. 50 000 lei
- PHILIP ROTH, **Animal pe moarte**
2001, 132 p. 99 000 lei
- MARTA PETREU, **Ionescu în țara tatălui**
2001, 178 p. 75 000 lei

Colecția „Scrinul negru”

- **Procesul „tovarășului Camil”**
ediție îngrijită de ION VARTIC, prefață de MIRCEA ZACIU,
1998, 96 p. 20 000 lei
- I.D. SÎRBU, **Scrisori către bunul Dumnezeu**
ediție îngrijită de ION VARTIC, 1998, 244 p. 35 000 lei
- LUDOVICA REBREANU, **Adio pînă la a doua Venire,**
epistolar matern, ediție îngrijită, prefață și note
de LIVIU MAUȚA, 1998, 288 p. 50 000 lei
- ARTHUR DAN, **Mituri căzute (Din jurnalul unui psihiatru)**
Aforisme. Prefețe de I. NEGOIȚESCU, ION VIANU, ALEXANDRU PALEOLOGU; ediție și notă asupra ediției de MARTA PETREU,
1999, 96 p. 30 000 lei
- PETRU DUMITRIU, **Vârsta de aur sau Dulceața vieții (Memoriile lui Totò Istrati),**
text îngrijit și prefață de ION VARTIC
1999, 208 p. 40 000 lei
- DORLI BLAGA, ION BĂLU, **Blaga supravegheat de Securitate**
1999, 240 p. 100 000 lei
- RADU PETRESCU, **Corespondență • Sinuciderea din Grădina Botanică**
(variantele întii în facsimil), ediție de MARTA PETREU și ANA CORNEA, prefață de MARTA PETREU, 188 p. 50 000 lei
- RADU STANCA, **Aquarium**
selecția textelor și cuvînt înainte de ION VARTIC, ediție
de MARTA PETREU, 202 p. 50 000 lei
- ALEXANDRU VONA, **Misterioasa dispariție a orașului din cîmpie**
postfețe de MARTA PETREU și ION VARTIC,
2002, 152 p. 69 000 lei
- DUMITRU ȚEPENEAG, **Destin cu popești**
șotoane (în colaborare cu Editura Dacia),
2001, 144 p. 63 000 lei
- **Vlad Mugur, spectacolul morții**
volum gândit și alcătuit de MARTA PETREU și ION VARTIC,
2002, 252 p. 100 000 lei

Către cititorii din țară ai revistei *Apostrof*

Pentru anul 2002, vă rugăm să vă abonați *direct la redacție*. Pentru aceasta, vă rugăm să plătiți contravaloarea abonamentului, prin *mandat postal*, în contul:

Fundația Culturală Apostrof
cont: 251100996617101
Banca Română pentru Dezvoltare Cluj.
Prețul abonamentului este:
pentru 3 luni: 50.000 lei
pentru 6 luni: 100.000 lei
pentru 1 an: 200.000 lei
Taxele de expediere sînt incluse în această sumă.

Pentru cei care se abonează prin această modalitate, asigurăm expedierea promptă a revistei. Cei care se abonează pe 1 an, primesc revista fără majorările de preț provocate de inflație.

Adresa redacției: 3400, Cluj-Napoca, str. Iașilor, nr.14, tel. 064 432.444.



APOSTROF

REDACȚIA:

MARTA PETREU
(redactor-șef)

ANA CORNEA
IRINA PETRAȘ
CLAUDIU GROZA
HORVÁTH SÁNDOR
LUKÁCS JÓZSEF
ANA POP
(contabilitate)

TEHNOREDACTARE:
DAN CRAIOVEANU

EDITORI:

- Uniunea Scriitorilor din România
 - Fundația Culturală Apostrof
- Cont la BRD Cluj:
în lei: 251100996617101
în valută: 251100296617101

Revista apare cu sprijinul:

- Ministerului Culturii și Cultelor din România
- Fund for Central and East European Book Projects

ADRESA REDACȚIEI:

3400 Cluj-Napoca
Str. Iașilor, nr. 14
Tel., fax: 064/432.444
e-mail: fca@internet.ro

• Revista APOSTROF figurează în Lista-catalog a publicațiilor interne pe 1999, editată de RODIPET S.A., la poziția 4251.

Manuscrisele primite la redacție nu se înapoiază.

ISSN 1220-3122
Revista este înregistrată la OSIM cu nr. 45630/22.05.1996

Vignetele revistei reprezintă variațiuni grafice de Mihai Barbu după desene de Franz Kafka.

Tiparul executat la Centrul de Presă Reformat

Către cititorii din străinătate ai revistei *Apostrof*

Pentru anul 2002, vă rugăm să vă abonați *direct prin redacție*, trimițînd contravaloarea abonamentului printr-un cec (money order) în contul:

Fundația Culturală Apostrof
Cont: 251100296617101
Banca Română pentru Dezvoltare – Group Société Generale
Sucursala Cluj, str. 21 Decembrie 1989, nr. 81-83, SWIFT BRDEROBU
Costul abonamentului este:
pentru 3 luni: 13\$
pentru 6 luni: 26\$
pentru 1 an: 52\$

În costul abonamentului sînt incluse și taxele de expediere par avion.

Abonații sînt rugați să ne indice adresa exactă la care urmează să primească abonamentul.

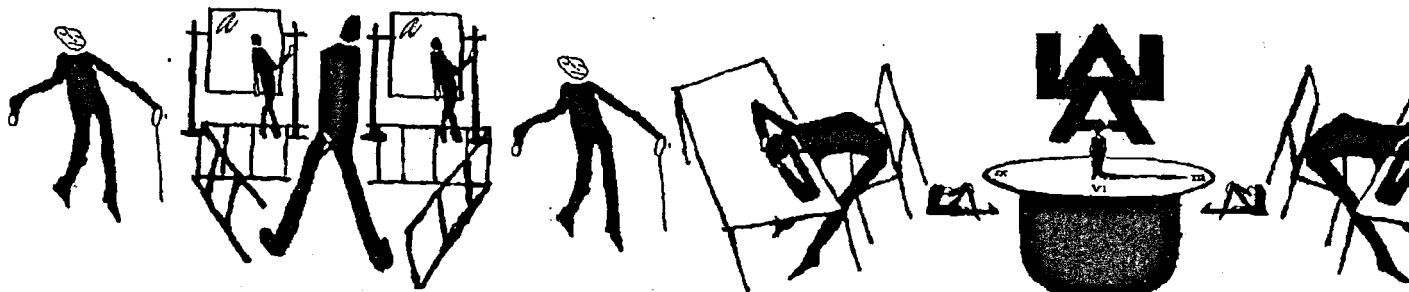
APOSTROF

revistă a uniunii scriitorilor

APARE
LUNAR

AROS

Ancheta Apostrof
Domnul Caraculă
Invita să răspundeți
Nicolae Bărna, Ștefan Borbely,
Catalin Ghita, Mircea Chitulescu,
Ioan Lascu
Cornel Tarand
Pagini maghiare
Balla Zsófia, Laszloffy Atadai,
Kiraly Laszlo



Revistă editată cu sprijinul financiar al MINISTERULUI CULTURII ȘI CULTELOR,
PRIMĂRIEI ȘI CONSILIULUI LOCAL CLUJ-NAPOCA
și al FUND FOR CENTRAL AND EAST EUROPEAN BOOK PROJECTS