



A P O S T R O F

APOSTROF

revistă a uniunii scriitorilor

20
de ani

ÎN MAI, în plină criză economică – mondială și apostrofică (noi simțindu-le din plin pe amândouă) –, ne-am sărbătorit și ne-am lăsat sărbătoriți cum se cuvine. Cu flori, toasturi, întâlniri festive. Au participat la lungă noastră sărbătoare de o lună: Irina Petraș,



Sanda Cordoș, Ruxandra Cesereanu, Doina Cetea, Rodica Marian, Letiția Ilea, Maria Pal, Cornel Țăranu, Horia Bădescu, Mircea Muthu, Ion Pop, Adrian Popescu, Ion Vartic, Ion Mureșan, Corin Braga, George Vulturescu, V. Fanache, Mircea Popa, Radu Constantinescu, Balázs Imre József, Ștefan Borbély. Oficialitățile nu au lipsit, primarul municipiului, Sorin Apostu, și stafful de la primărie au fost de față.

In memoriam FRAGA CUSIN

UNIUNEA SCRITORILOR din România și Asociația Scriitorilor București anunță cu profundă tristețe încetarea din viață a scriitoarei și traducătoarei FRAGA CUSIN. Fraga Cusin s-a născut la 6 noiembrie 1945 în București. A absolvit ca șefă de promoție Facultatea de Litere, Secția italiană-engleză, din cadrul Universității București. A lucrat ulterior, în cea mai mare parte a vieții, ca redactor la Rompres, Secția engleză. Totuși, Fraga Cusin s-a dedicat de-a lungul timpului mării ei pasiuni – traducerea literaturii –, intrând de mulți ani în rîndul celor mai apreciați traducători din România de literatură britanică și americană. Printre cărțile realizate de reputata traducătoare se numără titluri precum: *O istorie a lui Dumnezeu: iudaism, creștinism, islam. 4000 de ani de căutări*, de Karen Armstrong; *Documentele lui Platon* de Peter Ackroyd; *M-am măritat cu un comunist* și *Complotul împotriva Americii* de Philip Roth; *Albastru pur* și *Doamna și licornul* de Tracy Chevalier; *Un gest de iubire* de James Meek; *Totul este iluminat* de Jonathan Safran Foer. Ultimul an din viață Fraga Cusin l-a dedicat memoriei soțului ei, poetul Adi Cusin, plecat dintre noi în aprilie 2008, ea fiind coautoare, alături de Daniel Corbu, a volumului postum *Umbra punților – Adi Cusin – opera poetică*, volum care va fi lansat la Iași, în luna iunie. Prin dispariția Fragăi Cusin, literatura română și lumea literară românească suferă o grea pierdere.

Poesis 20

POESIS, REVISTA înființată și condusă de George Vulturescu, a intrat, la fel ca *Apostrof*-ul, ca *Arca* etc., în al douăzecilea an de existență. Fenomen insolit pentru Satu Mare, *Poesis*-ul a venit pe un teren gol, căci tradiția locală lipsea cu desăvîrșire. Datorită ținutei publicistice și datorită festivalurilor anuale *Poesis*, revista s-a impus rapid, devenind o instituție importantă a vieții culturale, scriitoricești, din Satu Mare și din țară. Firește, meritul inițiatorului – al lui George Vulturescu – a fost hotărîtor. Din fericire pentru revistă, s-au găsit și finanțatori locali care să-i asigure apariția, Dumitru Păcuraru fiind cel mai important dintre ei. Numărul sărbătoresc al revistei, 218-220, a fost lansat în mai, în cadrul Zilelor *Poesis*. Un adevărat festival, cu invitați de marcă, premii și lansări de carte. Dumitru Țepeneag și Nicolae Breban au fost vedetele festivalului. În revistă, ca de obicei, texte interesante despre fenomenul poetic românesc și universal: Vasile Spiridon scrie despre *Panorama critică a poeziei românești...* a lui Marin Mincu, Viorel Mureșan comentează poezia lui Dumitru Chioaru, Radu Cange scrie despre un poet minunat, plecat dintre noi, Dan David, Gheorghe Glodeanu reconstituie profilul lui Paul Miron; două interviuri interesante, cu Horia Gârbea și Octavian Soviany; un atelier critic de traduceri, pus în pagină de Simion Dănilă, pe seama unui celebru poem al lui Rilke, apoi multă poezie întregesc numărul.

Îi dorim revistei *Poesis*, precum și generosului ei redactor-șef, George Vulturescu, viață lungă și ușoară, adică bani pentru numere multe și frumoase.

Comunicat

UNIUNEA SCRITORILOR din România anunță că în data de 17 iunie 2009 va avea loc la sediul din București, Calea Victoriei, nr. 115, ședința Consiliului lărgit, care va lua în discuție amendarea Statutului Uniunii.

Acest număr a apărut cu sprijinul financiar al Ager Film.

S-A STINS din viață, în 9 iunie a.c., la Paris, după trei săptămâni de spitalizare și după o lungă suferință, pe care și-a purtat-o cu demnitate, Alain Paruit.

Născut în 25 februarie 1939, în Franța, dintr-un tată originar din Brașov și o mamă originară din Ardennes, Alain Paruit a trăit în România între 1948 și 1969, după care a emigrat în Franța, unde a tradus peste 100 de volume de literatură și filosofie românească.

Alain Paruit este traducătorul în Franța al lui Eliade, Cioran, Dumitru Țepeneag, Norman Manea, Bujor Nedelcovici, Paul Goma, Alexandru Vona, Virgil Tănase, Maria Mailat, Alexandru Papilian, Mircea Dinescu, Octavian Paler, Mariana Marin, Magda Cârneci, Virgil Ierunca, Ion Omescu, Mihail Sebastian, Cezar Baltag, Mircea Cărtărescu, Marta Petreu, Ion Mureșan ș.a. A tradus poeme de Ana Blandiana, Vasile Andru, Leonid Dimov, Marin Sorescu, Daniel Turcea, Bogdan Ghiu, Angela Marinescu, Ioana Crăciunescu, Ilie Constantin, Virgil Mazilescu, Gabriela Melinescu, Gellu Naum și mulți, mulți alții. Ultimele lui traduceri sînt din Cioran, și anume volumele *Transfiguration de la Roumanie și De la France*, precum și texte din *Cahier Cioran*, toate trei apărute la editura pariziană L'Herne.

Literatura română pierde cel mai mare traducător din română în franceză pe care l-a avut vreodată.

Eu l-am cunoscut tîrziu, în 1995, după ce mai întîi fusese pentru mine, ca pentru atîția alții, o „voce“ de la Europa Liberă. L-am cunoscut la o serată literară, la Centrul Pompidou. Avea voluptatea profesională de a vorbi o limbă română perfectă, pură, evitînd cu obstinație orice franțuzism, chiar și atunci cînd corespondentul în română era greu de dibuit. L-am văzut, atunci și mai tîrziu, în casa lui și a partenerei lui de viață, Odile Serre, pe care o cunoscusem deodată cu el. O casă cu o bibliotecă românească bogată și cu rafturi întregi de cărți traduse de el. Muncea enorm, lucrînd zilnic ore în șir la „odilator“ – cum își botezase șagalic ordinatorul, din recunoștință pentru Odile Serre, care îl învățase să-l utilizeze –, traducînd literatura română într-o minunată franceză. Fusese prieten cu Eliade și cu Christinel, iar cînd am fost odată la ei cu Ion Vartic, ne-a servit cafeaua pe o măsuță cu tabla delicată de marmură, pe care i-o făcuse cadou Christinel Eliade. Despre Cioran, la care ținea foarte tare, ne-a povestit tot atunci povești năstrușnice; de pildă, ne-a povestit cum l-a însoțit o dată Cioran pînă la Editura José Corti, unde însă n-a vrut să intre, iritat că se zgîiește lumea la el, și-a rămas în stradă să-l aștepte. Iar cînd noi ne scriam în paralel cărțile despre Cioran, ne-a trimis fotografiile lui Cioran și fotocopii după manuscrise cioraniene ca să ne ajute. Mie mai ales – pentru că tot ce știa el despre prietenul său îi contrazicea

ideea că acesta ar fi putut fi vreodată antisemit – a avut grijă să îmi trimită toate însemnările manuscrise ale lui Cioran care îl puteau disculpa în problema evreiască, fapt pe care l-am semnalat mereu în notele cărții. La fel, ne-a povestit cum se împrietenise cu excentricul Alexandru Vona, cînd îi tradusese *Ferestrele...*, și care își rescria cartea de la o zi la alta, anulîndu-i astfel lui, ca traducător, toată munca și, mai grav, stricîndu-și propria construcție romanescă; Vona nu s-a potolit pînă cînd Alain, într-o zi, a sărit exasperat în picioare, izbind scaunul de pămînt și strigînd: „Destul! Ajunge!“

Era ușor să-l îndrăgești, pentru că avea farmec, căldură și măsură în toate. L-am văzut, în toamna anului 2005, luptîndu-se cu Tristan, fiul său și-al lui Odile, care avea chef să meargă cu bicicleta, nu să-l aștepte pe Alain pînă termină de vorbit cu scriitorii. Și am vorbit cu el la mijlocul lunii mai, felicitîndu-l pentru extraordinar de frumoasa traducere a lui Cioran.

Dumnezeu să-l odihnească!

Îmi place să cred că acum, după ce s-a stins, stă – Dincolo – la taclale cu Cioran și cu Simone Boué, cărora le spune ultimele noutăți literare.

10 iunie 2009

Marta Petreu

Alain Paruit. Foto: M. P.



NICOLAE MANOLESCU

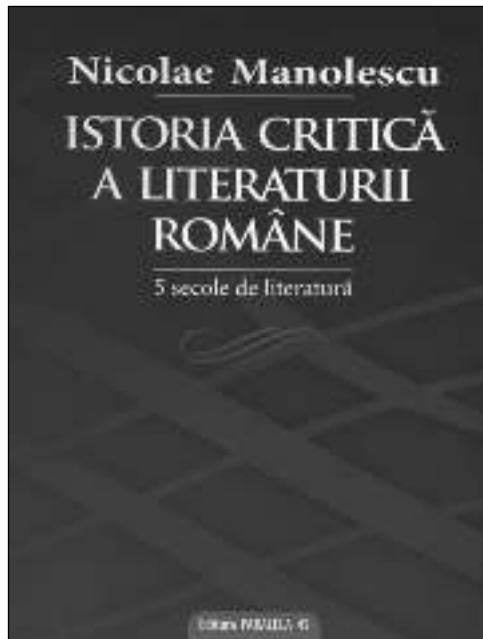
„la două mâini”

Gelu Ionescu

LA PESTE 60 de ani de la pariul lui G. Călinescu cu a sa *Istorie...*, iată că Nicolae Manolescu lansează un altul, purtînd sub-titulul: *5 secole de literatură* – o precizare neuzitată, creînd chiar confuzii. Călinescu a avut o posteritate strălucită; nu știu care va fi cariera *Istoriei critice a literaturii române* de Nicolae Manolescu, dar părerea mea este că el a reușit o „revenire” comparabilă, prin amploare, valoare și vigoare, cu prima. Din multe puncte de vedere, fără a uita varii contestări, unele perfect îndreptățite, după o primă lectură – ce e drept, nu integrală –, sînt de părere că *Istoria...* manolesciană este o carte (place-nu place...) de referință, un ansamblu impozant și semnificativ.

Istoria... călinesciană a avut un destin mai mult decît fericit, timpurile au „ajutat” această aproape unanimă admirație. După o primire destul de rece și de neîncrezătoare, *Istoria...* lui Călinescu a intrat într-o zonă în care s-a bucurat de toate avantajele pe care i le dădeau interdicția oficială și subversivitatea lecturii; regimul comunisto-stalinist a aruncat-o într-o „neagră” ilegalitate, care însă a „lucrat” pentru faima operei; odată cu 1964, citarea lui Călinescu a devenit posibilă, chiar recomandabilă, dar a ajuns jenant-abuzivă cînd autorul devenise, pentru protocoziști, chiar „divin”. Dar fiecare text important din impozanta carte a fost întors pe toate părțile: nu cunosc vreo altă carte românească atît de des invocată de urmași. Inevitabil, după o astfel de carieră, interesul s-a mai sleit și, din ce în ce, opiniile *Istoriei...* călinesciene au cam căzut într-o plictisită cvasiindiferență. Dar rolul ei a fost mare, misiunea ei, ca să zic așa, a fost îndeplinită.

Nicolae Manolescu și-a conceput *Istoria...* în descendența (nobilă) a lui Călinescu. El nu și-a ascuns niciodată admirația pentru „maestru”, chiar o anume afinitate. Mai important mi se pare că această descendență nu a devenit epigonă: cred că nu greșesc afirmînd că N. Manolescu este, probabil, cea mai pregnantă personalitate critică de după război. Nu o dată l-am socotit superficial și foarte grăbit în cronicile sale sau în unele opinii generale despre literatura română contemporană; i-am admirat aproape fără rezerve cartea sa despre Sadoveanu sau cele despre roman, eseistica sa fiind nu mai puțin interesantă și agreabilă de citit, simțindu-se în ea plăcerea autorului de a nu avea nicio „obligăție” de „întîmpinare”. Aceste aprecieri nu diminuează, nici nu fletează valoarea cărții de față. Consecință firească deci, *Istoria sa critică* se concepe ca un dialog cu părerile lui Călinescu, în primul rînd (ale cărui opinii sînt aprobate, contestate sau corectate), dar și cu ale multor altor critici. Numărul celor



citați, invocați și discutați este considerabil – confrății sînt elegant asociați la situarea (sau deseori resituarea) în întreg a unei opere sau a unui autor. Exegeza e concepută, așadar, într-o amplă diversificare a punctelor de vedere. Amplă și pentru că, din deceniul 7 și pînă ieri, cei mai importanți scriitori români, din toate epocile sau generațiile, au la activul lor, ca să zic așa, multiple și foarte valoroase, competente analize critice, chiar monografii. De la această premisă pleacă, deseori, și Nicolae Manolescu. Scrisul său are (și aici, ca și în cărțile sale anterioare) claritate, inteligență și expresivitate; se mai aude uneori și o „melodie” care amintește de maestru. Sînt mulți critici la noi care scriu clar, judicios și expresiv; e, ca să zic așa, valoarea incomparabilă a „prozei criticii” de care a vorbit Negoșescu de cîteva ori, dacă îmi amintesc bine. Observație care acoperă foarte bine și... proza lui Manolescu.

De aici poate începe și discuția despre faptul că *Istoria...* lui Manolescu este (și cum anume este) o operă semnificativă pentru situarea ei în contextul literaturii române, ajunsă în mileniul 3. Drumul trece, din nou, prin Călinescu. Specia istoriilor generale ale unei literaturi, opere comise de un singur autor (modelele lui Călinescu), era, încă de pe atunci (deceniul al 4-lea, cînd a fost redactată), abandonată, învechită (ceea ce Manolescu știa bine și a asumat explicit riscurile). G. Călinescu a scris atunci o sinteză („ineefabilă!!!”) care era „presimțită”, ca să zic așa, de contemporani și a jucat un rol esențial; analiza... *de la origini și pînă în prezent* (suntem un popor „străvechi”, nu?) „inventă” o continuitate și o valoare intenționat concepută ca să fie comparabilă, compatibilă cu lite-

raturile celebre și mult frecventate ale lumii. Sinteza era încă posibilă, mai ales la modul „romanțat”, cum a conceput-o autorul ei; poate era și o încercare de a ne scoate, prin șocante comparații avantajoase, dintr-un provincialism și epigonism, măcar și numai pentru că aveam parte de un „demiurg” ca el. Cred că eșuată, deși nu mai puțin semnificativă pentru epocă, pentru „ieșirea în lume”, pe atunci doar o veleitate (și numai a unora!), „ieșire” mult așteptată și azi. Nicolae Manolescu revizuieste considerabil tot stratul veleitar, reazăză la un loc mai potrivit multe valori interbelice pe care Călinescu le cam neglijase (ce să mai vorbim de criticii contemporani lui!...), merge mult mai departe, cu acea luciditate care nu mai hrănește orgoliile aberante din manualele școlare; pot spune chiar că aici se află cea mai mare deosebită față de clișeele pecetluite de înaintaș.

Premisele *Istoriei...* lui Manolescu nu erau deloc faste: în aceste șapte decenii, numărul scriitorilor s-a multiplicat cu zece, cel puțin, al cărților cu sute de ori. Semnificativ nu este numai „curajul” de a întreprinde un asemenea tip de sinteză, ci faptul că ea este încă plauzibilă; că mai este verosimil faptul ca un critic, chiar foarte dotat și sagace, să adune valorile cele mai importante ale celor două secole de literatură (căci cinci rezultă dintr-o numărătoare pentru copertă) într-un conglomerat coerent, expresiv, care impune, indiscutabil, și situează. O istorie deci (afirmație insistent repetată), și nu un cuprinzător eseu, care ar fi fost mult mai puțin angajant din punct de vedere istoric și mai liber față de ambițiile unei totale cuprinderi, repetat exprimate. Fapt, cum spuneam, semnificativ, dar și în sensul că Manolescu ignoră epigonismul, retardarea, provincialismul, în chipul cel mai natural și „senin”, ca și cum aceste probleme nici nu ar exista, prelungind astfel „veleitarismul” călinescian (care era în plus, cum se știe, total opac la modernitate; Manolescu, dimpotrivă). Vrînd-nevrînd, mapamondul literar s-a transformat imens în ultimii 60 de ani, s-a lărgit cu noi și mari literaturi, Europa de Est are o cu totul altă greutate valorică și notorietate în lume decît acum o jumătate de secol: cred că, acum, întrebările fundamentale, problemele menționate mai sus nu ar mai trebui eludate, contextul nu cred că mai poate fi ignorat. În acest sens, *Istoria...* lui Manolescu e cu un pas în urma „iluziilor” lui Negrici.

Totuși: în numeroase și interesante pagini, capitole este, de pildă, demonstrat cu o claritate admirabilă că sîntem în „posezia” cîtorva mari poeți pe care ghinionul limbii nu i-a așezat acolo unde le era locul. Cred că opinia aceasta e unanimă; o com-

plicație (scandal!, scandal!) apare atunci când lipsește de pe lista lor Nichita Stănescu (personal, rezervele mele coincid cu cele formulate de autor). Mai mult, Manolescu l-a apreciat (enormitate!) pe Mircea Cărtărescu drept fiind „unul din rarii mari scriitori din ultimele decenii ale secolului XX și primele ale secolului XXI”. Apreciere pe care o împărtășesc, pe care am și formulat-o – ceva mai rezervat, însă – după apariția *Levantului* și a primului volum de nuvele. Din fericire, în ultimii ani, diverse romane românești traduse au început să umple spațiile goale în care ne pierdusem. Astfel încât „marginalitatea” rămîne o fatalitate atîta timp cît nu e dovedit, cu probe semnificative, contrarul, literatura noastră putînd reduce judecata de valoare doar la una... geografică. Din păcate, nivelul excepțional (de care sîntem conștienți) al cîtorva poeți contemporani nu poate ajunge notoriu: nici limba, nici din ce în ce mai redusul interes pentru poezie în cultura lumii nu ne ajută.

Capitolele despre literatura posbelică, cea din anii comunismului, au multe „residuări” interesante – cele mai multe mi se par juste, ca și acelea în care destule „socluri” sînt clătinate. Există și revizuirii îndreptățite (și foarte oportune, cred) ale valorii unor prozatori, poeți sau critici subapreciați de „canon” (ce dracu’ ne-am făcut noi fără acest „cuvînt-tun”, decenii de-a rîndul, cuvînt care astăzi întrece în frecvență „scriitura” de acum 30-40 de ani?). Cum vedeți, mă abțin de a da exemple, ca să nu ajung la omisiuni... Așadar, literatura, așa cum a fost ea, plină de compromisuri, dintre anii ’47 și ’89 are parte, pe suprafețe întinse, de o mai dreaptă judecare. Și aici, ca și în alte momente, lipsesc sau sînt expediate necesarele capitole introductive, de pildă cel despre teribilele perioadă a realismului socialist.

Chiar dacă unele articole sînt rezultatul compilării unor cronici mai vechi, autorul avea tot dreptul să-și considere opiniile ca definitive și să se dispenseze de revizuirii. E riscul lui, cum s-a văzut, foarte amendat. Selecția autorilor și operelor, criteriile ei, număratoarea de pagini sau de rînduri acordate unuia sau altuia dintre scriitori nu mi se par a fi altceva decît sunt, adică cea mai „normală” opțiune a autorului; un alt critic-istoric temerar (scriind deci, cum spune Nicolae Manolescu, „la două mîini”) ar fi procedat la fel, fiecare avînd dreptul la selecția și ierarhia inevitabil discutabile. Obiecția care mi se pare mai importantă este aceea că valorizarea sau devalorizarea scrierilor unor autori nu are parte de un tratament temporal egal: interesul pentru unii ajunge pînă la zi (2007), altora li se

scurtează viața la ’89. Sau: noilor cărți ale unui autor le sînt acordate doar cîteva fraze în plus, ca pentru o carte de imobil. Este vizibilă această „expediere” în destule cazuri la contemporani. Apoi, confrății critici (cei selectați) sînt priviți cu o bine cunoscută areală (vizibilă încă din anii cronicilor); în fine, ultimele capitole sînt chiar jenante – cîte exemple s-ar putea da! –, graba aceasta nu face bine nici *Istoriei...* (ce devine, avansînd în lectură, din ce în ce mai puțin istorie), nici prestigiului pe care și l-a cîștigat, pe bună dreptate, Nicolae Manolescu, prestigiu păstrat chiar și după ce a părăsit cîmpia literaturii, mutîndu-se în alte numeroase spații publice.

Sînt multe pagini inteligente, penetrante, ca să zic așa „definitive” (deocamdată, pentru cîteva bune decenii), rod al memoriei, al frumuseții formulării, al unei vocații critice rare. Îi plac cu deosebire „formulările definitive” chiar și la toți criticii citați (o altă „romanțare”); noua selecție operată asupra perioadelor clasice e îndreptățită – cred – și nu numai în linii mari. Pentru că am ajuns aici, e de remarcat că unele precizări făcute de N. Manolescu despre conceperea acestei cărți au stîrnit un previzibil scandal. Cînd scrie că istoria sa este „contradictorie, în măsura în care nu exprimă un autor abstract, impersonal, ci pe mine, cel de acum și de aici, cu lecturile, competența, temperamentul, gustul și capriciile mele” (p. 17), el definește și modul cum ar trebui ea citită. Nu toți cititorii îl urmează și nu întotdeauna. Ar fi fost chiar plicticos, cum și autorul o spune. Revenind: „capriciile” pot însemna și resentimentele autorului, destul de vizibile și cele față de autori dispăruți, și cele față de viețuitori: ele pot produce indignări sau numai zîmbete. Mai departe: „Recitînd sumarul *Istoriei critice*, trebuie să admit că selecția constă mai puțin în ce afirmă decît în ceea ce neagă: e mai bine definită de absențe decît de prezențe” (p. 1494). Această frază – chiar dacă spune un adevăr (măcar parțial) despre carte – e mai mult decît compromițătoare. O istorie nu poate fi văzută, tratată, gustată ca o felie de șvaițer.

Aș zice, așadar, că *Istoria...* lui Nicolae Manolescu, rod al unei cariere de o mare însemnătate și valoare (ce poate fi admirată și aici), iese dintr-o viziune prea satisfăcută de sine, „închisă” față de orizonturile lumii literare de azi și de criteriile ei. Dar, ori de cîte obiecții, indignări, imputări, negări a avut (și va mai avea) parte, cartea lui Nicolae Manolescu închide între copertile ei multe, multe pagini venite din cea mai bună tradiție a criticii noastre. ■

Avangarda rusă

(Flori
din grădinile altora)

Andrei Globa

(1888-1964)

* * *

Ah, noaptea de răzlețire
Lungă-i cât coada fazanului,
Ca șapte drumuri ce duc spre Ieddo.

* * *

Prietene, curînd sosește toamna,
Orice aromă o va spulbera aiurea.
Cât mai repede florile mi le rupe!

* * *

În fiecare zi-n grădina mea
Vii și vii, cât ține liliacul, –
Dar nu e veșnică tandra lui culoare!

* * *

O Fuji Yama,
Coroană din nuferi din lună
Ți-i creasta-nzăpezită.

* * *

Din obișnuință
Dragostea – dragoste o numim.
N-ar fi acesta oare și numele morții?

* * *

Respirul meu – e Calea-Laptelui
În care eu sunt stea, iar tu –
Peste inimă îmi ești cerul boltit.

(1922)

Traducere și antologie de

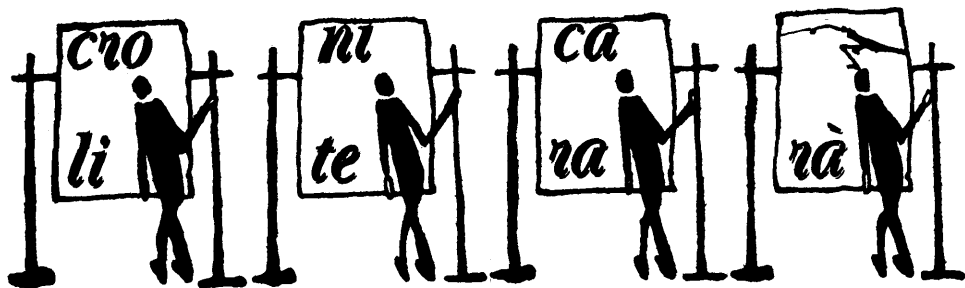
Leo Putnam

Premieră Andrei Șerban

LA PRESTIGIOSUL Kennedy Center din Washington, în 16 mai a.c., a avut loc premiera oficială a operii *Turandot* de Puccini, în regia lui Andrei Șerban. Spectacolul, la care era așteptat președintele Barack Obama, s-a bucurat numai de prezența primei doamne a Statelor Unite, Michelle Obama. Spectacolul beneficiază de interpretarea sopranei Maria Guleghina și conducerea muzicală a lui Keri-Lynn Wilson și este un remake al celebrei puneri în scenă de la Covent Garden din 1984. Este cea mai longevivă montare din cariera de regizor de operă a lui Șerban, ea jucîndu-se încontinuu de 25 de ani. Lui Plácido Domingo, care a interpretat rolul prințului Calaf și celebra arie *Nessun Dorma* la premiera londoneză, îi revine onoarea de a dirija ultima reprezentare de la Washington, programată în 4 iunie. Deși sala de operă de la Kennedy Center are o capacitate de 2000 de locuri, seria celor opt spectacole cu *Turandot* este deja *sold out*. ■



• Imagine din spectacol



Legea tare a numerelor mici

Simona Sora

FILIP FLORIAN (n. 1968)

a fost în martie la Cluj. Și-a lansat cel mai nou roman, *Zilele regelui*, la Librăria Gaudeamus și s-a întâlnit cu studenții de la Litere. Vorbind despre carte (alături de Sanda Cordoș, Mihaela Ursa și Ovidiu Pecican), m-am întrebat de unde se ivește și cum e construit *farmecul* pe care i-l recunoaște toată lumea, inclusiv cei care au avut destule lucruri de cârtit. S-au grăbit să o deguste vrăjiți, i-au remarcat cuceriri savorile, aromele, moliciunile. Cartea a fost chiar numită „bomboană”, în sensul bun, firește. O explicație ar fi aceea că există o așteptare lungă și largă pentru lucruri mai puțin aspre, mai puțin colțuroase, mai puțin problematice decât realitatea și ficțiunea ei din ultima vreme. O alta stă, nu-i nicio îndoială, în paleta rafinată a prozatorului, cărui îi sunt la îndemână cele mai bogate mătăsurile lexicale, înșirările de lucruri rare ca scoase dintr-un sipet cu comori, frazarea învăluitoare, hipnotizantă, pe care cititorul o urmează bătând cadența și lingându-se pe buze. În fine, ar mai putea fi vorba de alegerea temelor. În splendida *Bănuței*, încântătoarea carte a fraților (năpădită de *bucuria de a fi*, cum ar spune Nicolae Velea), și în *Zilele regelui* sunt alese *locuri* în mod tradițional „fericite”, fiindcă gospodărite de memorie și de amintire, ambele selective și liber-creatoare, de obicei în tonuri blânde și cu surdina funcționând melodic. Copilăria cu lucrurile sale mărunte și totale (consimt la încântarea lui Radu Cosășu față în față cu nesocotirea așa-ziselor lucruri importante pentru a desfășura generos, liber, imaginant „valul de amănunte” miraculoase despre care mărturisește prozatorul însuși într-un interviu) e o lume suficientă sieși pe care memoria o locuiește din nou ficționând nepedepsit. Reversibilitatea timpului astfel obținută nu poate fi decât încântătoare dacă cei care recompun întâmplările vârstelor fragede (ale matrioștilor pitite în omul adult) au acces la cuvânt și știu ce înseamnă bucuria. Aș spune că până și *groapa* din *Degete mici* este un *loc* privilegiat, cu „cazier” livresc și mitic, încăpătoare de ficțiuni de toate soiurile, formele fiind mai interesante decât conținuturile pe care își ancorează vegetația. Tot astfel, de la un punct încolo, trecutul „istoric” este el însuși „copilărie”. În *Zilele regelui*, e vorba, într-un fel, despre copilăria statului român. Pe câteva date cât de cât clare și necontroversate (documen-



tele sunt infinit interpretabile, de aceea se vor reține doar chenarele care să sugereze autenticitatea), se pot țese detalii oricât de mincinoase din punctul strict de vedere al realității, dar perfect valabile, fiindcă țin de un omenesc mai adânc și mai puțin schimbător. Povestea mare a primilor ani de domnie a lui Carol I rămâne valabilă ca fundal. Tot așa cele câteva inserții privind viața politică ori starea vremurilor de acum un veac și jumătate. Dar ele sunt simple *semne memoratice*, simpli *relansatori* ai poveștii. Pe canavaua lor se pictează cu cele mai fine și mai decadente, prin prețul pe detaliu, pensule lumea mică și lucrurile ei mărunte și fundamentale. „Profunzimile ficționale ale memoriei” (Simona Sora) sunt puse la lucru de un maestru. Există, nu resping cu totul posibilitatea, pericolul de a uita degrabă cartea, căci peripețiile și enunțurile grave sunt puține, dar nu e deloc puțin lucru *plăcerea* pe care ți-o procuri citind – culmea! – o carte fără dialoguri, doldora de descrieri, sau *bucuria* de a te fi întâlnit cu bucuria (veritabil semn distinctiv al atitudinii sale) autorului: „Pentru mine, să scrii înseamnă să te topești cu totul și cu totul în lumea aia, nu să te joci, așa, pentru că știi să așezi cuvintele frumos pe hârtie”.

Bucurescul de mijloc de veac 19 îl știam deja din romanul lui Camil Petrescu *Un om între oameni*. Mi s-au umplut demult botinele de glod, m-au împroșcat caleștile gonind pe Podul Mogoșoaiei, am stat la soare picotind prin mahalale, am gustat brăgă rece și am auzit strigătele străinii ale negustorilor ambulănți. Documentația, impresionantă, slujea acolo la recompunerea decorului pentru întâmplări ale epocii. La Filip Florian, decorul e personaj principal. Cu o lupă măritoare – privirea intermediată de o bogată imaginație a detaliului – prozatorul se desfată molipsitor. Nimic rău în asta. Dimpotrivă.

Mi-a venit în minte proza lui Tudor Dumitru Savu, „negustorul de povești”. Aceeași privire mijită, aceiași ochi întredeschiși, cât să vezi ceea ce memoria întrupează sumar și să țevi liber trupuri cu carne și cu toate simțurile în alertă pentru scheletul istoric. O mare prospețime și o extremă acuitate vizuală, senzorială, simultană cu eliberarea de constrângeri ori prea rebele „libertăți”, cu altoirea decisă pe o solidă „tradiționalitate”. Ficționarul lui Florian poate exclama alături de cel al lui T. D. Savu: „Văd! Văd tot. Tot”.

Nu se întâmplă cu totul diferit în *Degete mici*. Deși „miezul necunoscut” rămâne intact, toate întâmplările extraordinare acceptă traduceri în cea mai stringentă actualitate. Povestirea este prevestitoare ca la Sorin Titel, magicul, senzaționalul recompun arome din Agopian, un ton ori altul amintesc de sud-americani. Aura vag-fantastică se brodează pe detalii de un rea-

lism uneori atroce, rezultatul fiind un text poetic, lucrat după regulile canonului muzical, cu singurătăți prinse în plasa legilor eterne ale comunității, cu comunități care își pierd și își regăsesc unitatea prin respingerea/asumarea tuturor ciudățeniilor indivizilor alcătuitori. Adevărul cu majusculă nu există, nu poate fi știut niciodată în toate detaliile sale, lucrul cel mai important și singurul la îndemâna omului fiind efortul repetat de a împrumuta sens existenței prin intermediul complicatului, savurosului ceremonial al povestirii fluente, armonice, ambigue. Se întreține suspansul, căci el intră în definiția însăși a relației omului cu propria înaintare destinală. Dacă misterul nu poate fi dezlegat, el poate fi, în schimb, adâncit.

Ca în *Personajele de rezervă* ale lui Ion Cristoiu sau în prozele lui Nicolae Velea, cel din *Paznic la armonii*, dar cu rădăcini în *Întâlnirea din pământuri* a lui Marin Preda sau, și mai adânc, în nuvelele și povestirile lui Caragiale, se poate vorbi de o manieră *cinematografică* de a face proză. Autorul e spectator și regizor al propriilor desfășurări de detalii, sensibil într-un grad exacerbant la cantitatea de imagine semnificativă și semnificativă pe care gestul diurn o poate încăpea. Opierea în loc spre a se autocontempla în cele mai banale secvențe ale actului de a fi este sinonimă cu literatura, cu geneza. Este, la altă scară și cu alte urmări și adâncimi, bucuria de a crea prin experiențe proprii a personajelor camilpetresciene. Totul este, astfel, *creație, geneză*. Existența și deci literatura nu sunt altceva decât o permanentă, infinită, încântătoare traducere în cuvinte – modalitate exclusivă, orgolios umană de exercitare a puterii. Mi-a venit în minte, ici-colo, la o frază mai bogat metabolică (vorba lui Cosmin Ciotloș), Saramago, dar și Tracy Chevalier. Cu mirarea că Filip Florian e bucureștean, îl pot alătura pe segmente Florinei Ilis și lui Horia Ursu. De acord cu Filip Florian:

Cred că inevitabil, în orice scriitor, lecturile se așază undeva fără ca el să-și dea seama [...] Pur și simplu, e o memorie care trăiește singură, un fel de *animăluș* care se hrănește singur cu ce-i place lui din lecturile alea. Undeva, inconștient, în timp, lucrurile astea, chiar dacă nu se văd, există în scrisul oricărui scriitor.

De adăugat doar că toate aceste atingeri pe care le descoperă cititorul țin în primul rând de „animălușul” lui, originalitatea florianescă fiind neștirbită.

Îmi place povestea amănunțită și un pic retro a dentistului Joseph Strauss, cu atmosfera ardelenească, „imperială” pe care o introduce prezența lui în peisajul bucureștean; mai puțin wagnerianul motan Siegfried. Nu-mi plac din cale afară pisicile, dar pot găsi explicații detașate pentru cariera lor livrescă. Îmi place, mai ales, că *Zilele regelui* încep la ieșirea din carte.

În matematică există o „lege slabă a numerelor mari”. Am răsturnat enunțul în titlul cronicii pentru a se potrivi științei prozatorului de a infinitiplica „valul de amănunte”. Adevărat, „orice lucru se poate vedea din sute de perspective”. În asta stă și savoarea cărții, dar și libertatea pe care o procură cititorului de a-și recompune singur povestea paralelă. ■

Construcție victimare

STEFAN BORDOY

MANIERISMUL ZĂPĂ-

CIT e dominantă stilistică majoră a coregrafiei existențiale pe care o practică Livius Ciocârlie în noul volum al însemnărilor sale zilnice (*Cu dinții de lână: Jurnal 1978-1983*, București: Ed. Humanitas, 2008). Poți număra pe degetele mai multor mâini de câte ori pleacă autorul la facultate, pentru a ține un curs, greșind ora. În sarcinile familiale cotidiene care i se dau se dovedește a fi, în general, un dezastru, având nevoie de teleghidaj și de o mână fermă, care să îl controleze. În contratimp alert cu viața, are „mari resurse de anonimă” – evident nevalorificate. Dotat cu o reală vocație pentru inerție, ar lenevi la nesfârșit – dacă i s-ar da voie. Voluptuos oblomovian, e sculat energic la cinci dimineața, pentru a bea o cafea și pentru a pleca la magazinul din colț, după lapte. De multe ori e la piață: „mere, hrean, varză, pătrunjel, cartofi” și o găscă mare, condamnată la extincție: „mă uit la ea și văd asprimea vieții, cum trebuie să fie în gulaguri și cum mulți trăiesc” – comparație, oricum, exagerată, în ciuda rebegelii și a frigului de afară. La *Orizont* e „supliment” fără mustrări de cuget din partea redacției; nici la edituri cărțile nu îi stau mai bine, fiind mutate dintr-un plan anual într-altul, la prima zvâcnire de creion. Tată exemplar, cu vocație pentru viața de familie, asistă neputincios la fronda adolescentină a fetelor sale și se face că nu o înțelege: „Corina, în cinci luni de schimbare, parcă n-ar mai fi ea. La școală n-o mai interesează nimic, învață în dușmănie, orice i se pare prea mult, îi stă gândul la modă, muzică ușoară, plimbare, dans”. În realitate, fetele sunt excepționale, așa cum au și confirmat, de altfel, literar: Corina intră prima pe listă în facultate, Alexandra – mai vulnerabilă, dar cu generozități sororale impresionante – e premiantă la liceu. Concluzia volumului e însă demoralizantă: „Tot ce pot pentru binele culturii românești este să mă scol la cinci. Să mă scoale T, vreau să zic. Ce le-aș mai dormi!”.

Constructor sau inocență? Această pare să fie principala întrebare în privința receptării jurnalului scris de către Livius Ciocârlie, care este, și acum, atât de bine caligrafiat, încât plăcerea lecturii învinge orice suspiciune de mistificare inofensivă: ai lăsa orice carte din mână pentru a-l citi, deși atmosfera e aceeași dintotdeauna, senină, marginală și bonomă, analiza privind sistemul nu coboară la profunzimea altor jurnale publicate la noi în anii din urmă și nici notațiile strict intelectuale pe care le conține nu au încărcătura ideatică a altor volume similare din aceeași perioadă, menținându-se în perimetrul unui modernism vătuit, retractil și ezitant, atras de moliciunea inertială a vieții, și nu de imperativul constructiv al acesteia.

Cu toate acestea, oscilația dilematică dintre construct și inocență rămâne nerezolvată: în segmentul de timp pe care îl acoperă jurnalul de acum (1978-1983), Livius Ciocârlie culege gloria volumului său de debut, apărut cu patru ani mai devreme (*Realism și devenire poetică în literatura franceză*), distins cu Premiul de debut al Uniunii Scriitorilor, publică alte trei cărți de exegeză critică (*Negru pe alb*, *Mari corespondențe*, *Eseuri*

critice) și definitivează pentru tipar *Un Burgtheater provincial*, care va vedea lumina tiparului cu un an mai târziu, în 1984, conștințindu-se astfel și „despărțirea de critică” a autorului, despre care se face, de altfel, referire repetată în jurnal. Peste această efervescență editorială vine consacarea din viața literară, reală și prestigioasă: ea reprezintă o certitudine, la fel de vie și astăzi cum a fost atunci, nu a cunoscut sincope, fiind consensuală, pe deplin împărțită.

Cu dinții de lână nu transmite decât foarte puțin din atmosfera pozitivă a acestei efervescențe literare consacrate; aluziile la cărțile în lucru sau la ecoul lor elogios printre confrăți sunt puține, scrise de multe ori *en passant*, ca și cum n-ar fi importante. Mobilitatea literară onorantă – numeroase drumuri la București, conducerea unui cenaclu literar la Timișoara, prezența în diferite jurii, admirația confrăților – sedimentează un prestigiu social stabil, aflat în continuă creștere, dar ele sunt în mod voit descalificate, măturate discret sub preș, prezentate ca fiind neesențiale. Ținând cont de această regie literară molatecă, prelungită voluptuos în abulic și în indiferență de sine, aș spune, colaționând și cu celelalte fragmente de jurnal încredințate până acum tiparului, că ne aflăm în fața unei bonome autoînscenări victimare, bazată pe o extrapolare de sine ironică, foarte orgolios construită. Altfel nu s-ar explica grija, foarte meticuloasă, a autorului de a consemna toate nonevenimentele care îi marchează viața, de a face din cotidianul propriu un scenariu aleatoriu, ofensiv și tracasant, de valori slabe, pasive, cu mult înainte ca postmodernismul să fi canonizat această atitudine sau ca Vattimo să-i fi precizat categoriile.

Mecanismul proiecției se bazează pe dublare, fiindcă nu trebuie confundat Livius Ciocârlie cu autorul care scrie *despre Livius Ciocârlie*: primul e un tenisman orgolios, care își umple vitrina cu medalia și trofee, schior activ, universitar adulat și critic incisiv, preschimbat, ulterior, într-un prozator remarcabil, unul dintre cei mai buni de care dispune în momentul de față literatura română. Celălalt, autorul jurnalului, e un perspectivista minimalist, pentru care viața și literatura sunt orice altceva decât sistem și organizare: țesătură laxă de linii și planuri care se intersectează hazardat, ansamblu volatil de valori moi, inconsistente, care nu se cristalizează, derapaje și contratimpuri vidate de un sens ordonator, pe care logica nu are cum să le strângă mănunchi, lăsându-le în voia unor fulguranțe din care triumfătoare nu iese decât impresia. Livius Ciocârlie, realul, e victima tandră, perspectivă a acestui autor relativizant: actantul său ludic predilect, ființa plâpândă pe care acesta o mângâie, zăpăcitură sublim ale cărei gesturi le corectează. Decizia de a părăsi critica literară în beneficiul beletristicii – discutată în repetate rânduri în corpul jurnalului de față – face, și ea, parte din registrul acestei foarte incitante translații dinspre om spre autor: cu cât anii se scurg mai repezori, cu atât devine Livius Ciocârlie o existență mai literaturizată, mai ficționalizată de propria sa efervescență estetizantă. Unii doar scriu despre estetic, pe când alții îl chiar trăiesc, transformându-l în substanță de viață: aceasta pare să fie „cheia” aventurii intelectuale a lui Livius Ciocârlie, echivalentă cu singura „justificare” existențială pe care i se îngăduie să o invoce.

Există și un alt aspect în volum, care confirmă inocenta schizofrenie constructivă a

întregului: paginile, multe și foarte exacte, despre cotidian și familie, despre metehnele literare și umane ale Timișoarei, despre confrății din București. În acord cu programul existențial al autorului, judecata etică din perimetrul acestor perspective este relativizată, în favoarea percepțiilor cu caracter estetic. Sub acest aspect, viața e, pentru Livius Ciocârlie, un spectacol generos, fie că se află pe terenurile de tenis, în catedră alături de colegi aferți sau vanitoși, cu prietenul Feri la munte sau cu familia în diferite escapade și excursii. Autorul absoarbe, bonom, detalii umane și sociale relevante, „țopăie încântat” atunci când i se întâmplă să scrie pagini remarcabile (și o face des...), trăiește cotidianul ca justificare a existenței digresive pe care o caută la tot pasul, viețuiește tracasat, într-o mobilitate perpetuă, gata să răspundă la orice stimul care îl solicită. Ca formulă umană, aceasta e „ciudățenia” – văzută și în volumele anterioare –, pe care cel de față nu face decât să o confirme: te-ai aștepta ca un om de talia lui Ciocârlie să fie stăpân pe timpul și pe spațiul său, controlându-le riguros, în beneficiul cărților pe care le citește și al temelor despre care scrie. E de presupus că, în ariergarda însemnărilor de față, o și face, pe când, la suprafață și în avanposturi, nu vezi decât linii frânte, dezordonate, proprii unei victime a cotidianului incontrolabil, haotic: personajul are tot timpul comisioane de făcut, literatura, căreia i s-a dedicat, e departe de a fi preocuparea majoră a vieții sale, de la cursuri pleacă la „Mobila” și de acolo la piață, se pune în fața mașinii de scris și-n clipa următoare este în goană spre facultate, pentru a face de serviciu sau pentru a răspunde câte unei chemări intempestive. Nicăieri o exasperare, un năduf spus la mânia, un refuz; câteva stratageme, foarte vagi, de escamotare, dar făcute fără vlagă, catifelat, sugrumare cu mânuși a servituții „omului ocupat” de care sistemul s-a folosit ca de un mecanism disciplinar, prin care se asigură controlul.

Coregrafia e surprinzătoare, fiind în realitate, cu siguranță, mult mai radicală decât așa cum este prezentată ea în jurnal – un argument în plus pentru a sugera că Livius Ciocârlie dejoacă psihologia în favoarea esteticului în jurnalele sale, fiindcă esteticul îi asigură singura stratagemă de supraviețuire de care are nevoie. În rest, cei cinci ani prezentați în jurnal sunt, așa cum știm cei care i-am trăit, atroce: foamete și cozi interminabile, lipsuri alimentare, boli și morți tragice, exasperare, voință difuză de protest, renunțare din frică, resemnare. În fundalul textului: Timișoara literară frumoasă de astăzi, aflată atunci la începuturi de drum: Daniel Vighi, Ioan T. Morar și Marcel Tolcea studenți, Adriana Babeți în faza traducerilor din Barthes, Mihăieș pe vremea primelor sale pagini, Eugen Todoran iritat și tunător, „Moș Poveste” concisiv și strategic-adaptativ, Cornel Ungureanu prodigios și eficient, alții în faza lor de apogeu sau de alexandrinism inocent, prematur – fiecare după caz. Puțin mai spre margine: un Livius Ciocârlie din ce în ce mai respectat, din ce în ce mai vizibil: exasperat că i se întâmplă numai lucruri bune, sfielnic cu propria sa glorie, proiecție umilă a propriului său prestigiu, doritor de anonimă, de evenimente neînsemnate, de o insignifiantă care i se refuză. Constructor, în singurătatea jurnalului de acasă, al insignifianței pe care nu o mai are, spre care aspiră, pe care o cultivă cu tandrețe, „singurul fel de iubire pe care și-l dorește”.



Monografia unei grupări poetice

Andrei Ionescu

ÎN CARIERA criticului și istoricului literar care este Ion Pop, *Echinox: Vocile poeziei* (Cluj-Napoca: Ed. Tribuna, 2008, 370 p.) nu pare să fie prima tentativă monografică vizând un grup (și o grupare) de poeți. *Poezia unei generații* (1973) este un titlu care, în



această ordine de idei, sugerează tocmai identificarea unei ținte colective, selectate atât pe criteriile ilustrării sale lirice, cât și printr-un decupaj cronologic (în virtutea apartenenței la generație). Același unghi de abordare revenea și cu prilejul elaborării istoriei avangardei românești, unde ponderea o dețineau poeții unui singur moment istoric, cel interbelic. De aceea, este de observat că lectura volumului recent, în fapt o evaluare academică, sintetică, a poeziei reprezentative a echinoxistilor, nu trece în mod obligatoriu printr-o descifrare ca simplu manifest pro domo, pus de maestrul atâtor tineri literați din anii '70 și de la începutul anilor '80 în slujba observării evoluției acestora. Se poate crede – cu destul temei, datorită antecedentelor – că, de fapt, autorul își urmărește persuasiv programul schițat înainte de trei decenii – și reluat la intervale inegale – de a contura tablouri critice asupra unor tendințe și școli poetice românești contemporane, la fel cum, de pildă, Z. Ornea prefera să studieze ideologii și trenduri programatice în viața culturală a României moderne și contemporane (junimismul, sămănătorismul, poporanismul, gruparea de la *Contemporanul*, modernismul și tradiționalismul interbelice, extremismul de dreapta).

Din acest unghi, intenția lui Ion Pop se clarifică altminteri, *Echinox: Vocile poeziei* propunând – într-o primă abordare –, prin radiografierile, paralele ori juxtapuse, ale

autorilor, identificarea și evaluarea de parcurs a acestora. Se observă, astfel, că, de astă dată, istoricul literar vine la întâlnirea cu critica până în proximitatea momentului actual, abandonând rezerva prudentă a tradiției față de vremurile prea apropiate și dovedindu-se un bun receptor al mai noii tendințe de a studia așa-numita „istorie recentă”, „istorie în mers”, *the unfinished history*. Nu este prima contradicție a lui Ion Pop, clasificat grăbit de lumea critică românească drept spirit conservator și taxat pentru suprinzătoarea lui predilecție pentru avangardă. La fel cum, în cazul respectiv, cel care își deplângea – autoironic – biata cuminenție într-un titlu de volum de versuri dovedea că nu se resemnează la închiderea de sine într-un areal definitiv delimitat numai și numai temperamental, explorând cu curaj chiar tendințe ce îi rămăneau străine, dar care îl incitau, tot astfel se constată că el își poate asuma și riscurile părăsirii criticii exersate asupra postumității autorilor discutați. În mod evident, este mai ușor să dai verdicte referitor la biografii și opere definitive decât din miezul unor evoluții care continuă, care pot oricând porni în diverse direcții vag sau deloc anunțate și care riscă astfel să arunce verdictele mai vechi în derizoriu.

Salut, prin urmare, în *Echinox: Vocile poeziei*, capacitatea autoînnoitoare a demersului critic al lui Ion Pop, care asumă – la ora maturității depline – riscuri înnoite, izbutind să surprindă. Carte de recapitulări și sinteze aproape didactice, clare și explicite, pe seama fiecărui poet analizat, volumul are o țință și în acest mod al punerii în pagină și al spunerii care nu se cuvine interpretat doar ca un tic de profesor, ci și (ori mai curând) ca transpunere în basorelief a agilității și diversilor protagoniști. În fapt, monografia lui Ion Pop surprinde *Echinoxul* poezilor în forma unui tablou colectiv alcătuit din medalioane individuale, cam așa cum arăta și tabloul Junimii reprodus de fiecare dată când vine vorba despre

Maiorescu sau Eminescu. Este, fără îndoială, rezultatul unei opțiuni lucide și al unui efect de compoziție care derivă din aceasta, și va fi interesant de observat cândva care poate fi dispunerea valorică a numelor lirice analizate, în urma verdictelor estetice care li se dau. Dar aceasta este o altă discuție și, la urma urmei, ține – în bună măsură – de preferințe manifestate empatic, de formația culturală, de tipul de scriitură prizat... Mai degrabă aș continua, subliniind că gustul clasic, preferința pentru studiu și căutarea preciziei în materie de formulare a ideilor, apanaje ale felului lui Ion Pop de a lucra, nu condamnă necesarmente la inapetență pentru alte formule, la respingerea de plano a versiunilor lirice dezlănțuite sau, dimpotrivă, a încifrării, a fragmentarismului și fulgurațiilor onirice, delirante ori mai știu eu de ce natură. Analistul inovează și cutează în interiorul propriei formule, fără a se dezice de ea și fără a deveni astfel inactual, prăfuit sau redundant.

Aș atrage atenția și asupra altui fapt. Titlul focalizează asupra „vociilor” poeziei echinoxiste, ceea ce înseamnă că interesul condeierului se îndreaptă către cântărirea timbrului și culorii sonorităților pe care liricii *Echinoxului* le emit. În mod normal, în abordările consacrate prin repetare, altele sunt, de obicei, punctele de atracție. Se caută noutatea, paielele, se instituie topuri în materie de violență a tropilor, se disting mai cu seamă teme și motive. Nu înseamnă că pe Ion Pop îl lasă rece asemenea recuzită utilă oricărei măsurători specializate, dar el se reamplasează într-un alt capăt al culoarului investigativ, cu aerul unui meloman pasionat și hârșit în festivaluri, capabil să distingă, printre răgușiți și afoși, magnificele privighetori din rândul al treilea, dreapta, ori de pe lateral stânga, jos, absorbind cu bucurie această ofrandă bruiată de nechemați și punându-i în paranteză, trecându-i cu vederea, pe aceștia din urmă. Pentru mine acest lucru este un însemn prețios al autenticității auctoriale, știind pasiunea consecventă a lui Ion Pop pentru muzica de calitate. Discret cum este, profesorul nu a dezvăluit-o propriu-zis, dar s-a întâmplat să o aflu de la un alt meloman „înraț”, criticul Mircea Zăciu, cu care, nu o dată, s-a împărtășit din aceleași înregistrări audio sau video de excepție, obținute mai mult sau mai puțin complicat și dezvăluite și altor prieteni, puțini, dar apropiați. Amintind asemenea detalii de natură biografică nu tenez depășirea ilicită a frontierelor discursului critic. Găsesc doar neașteptate alianțe și reazemuri pentru intuiții a căror precizare o socotesc oportună în contextul dat. „Corul” poezilor de la *Echinox* are, pentru Ion Pop, în actuala ediție, cincizeci și două de nume; întâmplare sau marcă... wagneriană?

Centenar Ionescu

ÎN 14 mai, la palatul Béhague, a avut loc marcarea centenarului nașterii lui Ionescu. Aniversarea a fost organizată de către ambasadorul român la UNESCO, Excelența Sa DI Nicolae Manolescu. La masa rotundă, moderată de Nicolae Manolescu, au participat Nicolae Balotă, Marta Petreu, Ion Vartic. Un spectacol de teatru, cu o piesă de Matei Vișniec – *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres* –, după o idee a lui Ionescu, jucată de Compagnie de la Gare, a încheiat seara dedicată marelui scriitor.



■ • Imagine din spectacol

musca din grădina secretă

vorbeam cu mustele din schöppingen te bat și spuneam uneia
pe românește

dar lăsaam fereastra deschisă poate scapau
(am niste seminte galbene de mac pentru ele
mihos puțin și sărat)

vădă-n vrestfaliq e frig ca-ntr-o vântă
și acum cînd dinții lingă o masă cu flori furate
din grădinițe corecte-ale nemților
dau șapte moarte aici themurind

celan imbrătat în tina de-un meșter german
gherămă lucă culcat în apă qui a l'air d'allumer
le feu sur la terre

poetii nu mai au loc astăzi pe poduri
negotescă singur în comerț de la mîncher
un antiquar scîzut scriindu-și în piele istoria
cîrău hollandez în ultimele zile în românește
pe culcările unui bordel de moarte-n paris
în timp ce mînea flori

ionescu uluit la botînete, că lumea e plină de vid
nervos că dumnezeu n-a obolit pentru el moartea
redunca obosit de nenorocă de vitează a lumii
stropind pe fereastra la umblă

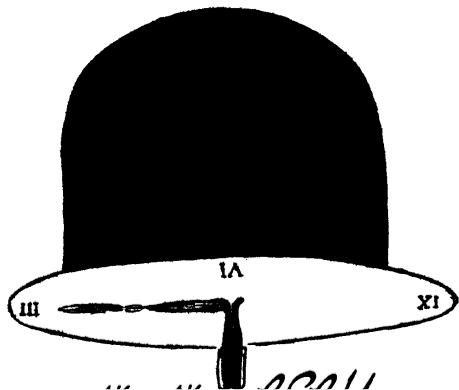
afectat că i s-a lăsat graiul
el care nu a trăit decît pentru experiență
cum își amintea mormă larescu în vremea
cînd mai putea vîrbi

fiecare cu grădina lui secretă
moartea pe românește este o muscă
într-un lan galben de maci
o soluție de viață în occident

Nicolae Coanda

15 aprilie 2009

Cum poate un chimist să fie poet? (I)



TITLUL MEU îl parafrazează, evident, pe Montaigne: întrebarea este retorică, mulți fiind oamenii de știință care au scris poezie. Sau așa să fie într-adevăr? Goethe ar fi un exemplu clasic. Dar unii ar putea spune că poetul nu a fost cu adevărat un om de știință. Paul Valéry a fost un mare poet, format intelectual ca inginer. Ion Barbu a fost matematician. Descartes, un alt matematician, surprinde prin observația sa (în *Cogitationes Privatae*) că, „oricât de ciudat ar părea, multe gânduri profunde pot fi găsite la poeți mai degrabă decât la filosofi“ (adică oamenii de știință ai vremii).

De ce ar scrie omul de știință poezie? Șestov făcea o distincție clară între cunoașterea prin știință și cea metafizică: prima, bazată pe gândirea rațională ghidată de logică, stabilește legături între concepte abstracte. Legile astfel obținute sunt verificabile și, bazat pe aceste legi, omul de știință prezice fenomene în timp ce inginerul creează instrumente și aparate nemaivăzute sau materiale pe care natura a uitat să le plasmuiască. Metafizicianul – ceea ce la Șestov era sinonim cu *filosoful existential* – respinge logica și gândirea care se menține cantonată doar în judecata rațională, nu fiindcă le-ar nega utilitatea sau eficiența, ci pentru că în căutările sale acestea mai degrabă îl deranjează decât îi sunt de folos. Metafizicianul – și, în sensul șestovian, poetul este și el un metafizician (discipolul său Benjamin Fondane este cel mai bun exemplu!) – „nu trebuie să aibă nimic în comun cu logica; ea este o artă care tinde să rupă continuitatea logică a argumentului pentru a-l împinge pe om în largul oceanului fără de maluri al imaginației“ (traducerea mea din versiunea engleză a *Apoteozei dezrădăcinării*, carte publicată de Șestov în 1905; *All things are possible*, Ohio University Press, 1977, p. 18). Omul poate trăi astfel în două domenii care, aparent, se exclud reciproc: cel al gândirii raționale, îndreptată înspre înțelegere și guvernată de armonia și echilibrul legilor universale, și acela al „celei de a doua dimensiuni a gândirii“, în care omul este mereu în căutarea tâlcului veșnic ascuns al propriei sale existențe. În mod abstract, văzute din afară, cele două sfere par într-adevăr a fi separate una de cealaltă; în interiorul fiecăruia dintre noi însă, ele se întrepătrund mereu. Același spirit care se întrebă cum s-a născut universul și în ce ordine au apărut manifestările sale curente, de la particula elementară și până la *homo sapiens*, își pune în același timp întrebări despre menirea lui în univers și despre natura contingentă sau imanentă a existenței sale. Este ceea ce i se întâmplă cu adevărat necesar și definitiv sau poate, cine știe, miracolul salvator se poate produce și el? Omul de știință nu e la adăpost față de întrebările „ultime“, cum le numea Șestov. Uneori, observând un fenomen natural, privirea poate să-i alunece de-a lungul imaginii și gândul să se piardă într-o reverie

care nu poate fi descrisă nici măcar de o ecuație diferențială cu derivate parțiale...

Mă gândeam la o asemenea situație citind poemul lui Roald Hoffmann, *Tsunami*:

A soliton is
a singularity
of wave
motion, an edge
traveling just
that way. We saw
one, once
filmed moving heed-
lessly cross
a platinum surface.
Solitons pass
through
each
other
unperturbed.

You are a wave.
Not standing, nor
traveling, satisfying
no equation.
You are a wave which will not be (Fourrier)
analyzed.
You are a wave; in
your eyes I sink
willingly.

Not solitons,
we can't pass through
unaltered.

Roald Hoffmann este un profesor (astăzi *emeritus*) la Universitatea Cornell, care în 1981 a primit Premiul Nobel în chimie, pentru „contribuțiile sale la teoria dinamicii reacțiilor chimice“. Mai explicit, Hoffmann a pornit de la problema structurii electronice a moleculelor (stabile sau instabile) și a descrierii cuantice a stărilor de tranziție în care acestea se pot afla în decursul unor reacții chimice, pentru a ajunge, mai târziu, la studii legate de structura și reactivitatea moleculelor anorganice și organo-metalice. Chiar dacă cititorul cultivat al *Apostrofului* nu va înțelege poate detaliile frazei de mai sus, rămânem cu ideea că autorul poemului de mai sus este un chimist teoretician care se ocupă de structura moleculară și de dinamica reacțiilor în care sunt implicate diverse tipuri de molecule complexe. *Solitonul* menționat în poem reprezintă un fenomen ondulatoriu caracteristic acestei lumi moleculare. Biografia poetului-chimist este nu mai puțin surprinzătoare decât poezia sa: născut în 1937 în Polonia, într-o familie de evrei asimilați (tatăl era inginer și mama profesoară), Roald a primit prenumele marelui explorator norvegian Amundsen, un ideal de urmat în ochii unor părinți „emancipați“ și plini de speranțe, doar doi ani înainte de marea catastrofă care avea să fie cel de-al Doilea Război Mondial. În decursul războiului, tatăl poetului a fost ucis, în timp ce mama și fiul au supraviețuit ascunși de un bun samaritean ucrainean, în podul unei școli abandonate într-un sat, undeva, lângă Lvov.

După război, familia va emigra în SUA (după o perioadă de tranziție în Cehoslovacia și Austria), unde, între 1955 și 1962, tânărul Roald va studia mai întâi la Columbia University și apoi la Harvard; după o perioadă postdoctorală la prestigioasa universitate, Hoffmann se mută la Cornell, unde se va derula, vreme de mai bine de patruzeci de ani, această prestigioasă carieră științifică încununată de Premiul Nobel, și unde Roald Hoffmann este profesor și astăzi. Oriunde în lume, un om de știință implicat în umanioare este considerat o *rara avis*; în cel mai bun caz e privit ca o curiozitate, un caz de excepție, puțin exotic, puțin ridicol. În America cu atât mai mult. Câțiva ani după ce statutul său științific era definitiv confirmat de primirea marelui premiu, chimistul-poet a simțit nevoia să explice colegilor săi, într-un articol publicat în *The Scientist* (21 martie 1988, p. 10), de ce scrie poezie: „both (science and poetry) emerge from my attempt to understand the universe around me“. Și adăuga: „I write poetry to penetrate the world around me and to comprehend my reactions to it“. Poate că prima propoziție o contrazice pe cea care o urmează: știința și poezia, crede Hoffmann, îl ajută să înțeleagă lumea din jur, deci pe cea din afara sa. A doua susține ceea ce spunea și Șestov: poezia ne ajută nu numai să ne înțelegem pe noi înșine, ci poate și să surmontăm momentele de mare tensiune, de criză în care ne regăsim adesea fără voce.

Mai găsim încă o observație interesantă în articolul menționat: „some of the poems are about science, some are not. I don't stress the science poems over the others because science is only one part of my life. Yet there are several reasons to welcome more poetry that deals with science“. „Există, așadar, mai multe motive pentru a primi cu brațele deschise o poezie care are ca subiect știința“, iată o idee interesantă care-mi reamintește „poezia științifică“ a lui Jacques Pelletier, contemporan al lui Cardan, Montaigne și Bernard Palissy în Franța veacului al XVI-lea. Acesta, profund determinist și apropiat în felul său de a gândi de Francis Bacon (pe care mă îndoiesc că l-a cunoscut), se apropie de ideea acceptării legilor naturale care guvernează cosmosul ca legi generale, dominante atât pe pământ, cât și în ceruri. În cosmologie, spre exemplu, este copernician: „Et même jusqu'ici a été crû des Vieux/La Terre être immobile et se mouvoër les Cieux:/Opinion, qui ét d'autant moins soutenable, etc.“ În contextul său, poezia didactică a lui Pelletier sau aceea a lui La Borderie au avut un rol esențial în promovarea aceluia nou weltanschauung care a făcut posibilă revoluția newtonian-galileeană. La o versiune (post)-modernă a unei poezii științifice didactice să se fi referit poetul-chimist?

Columbia, 24 mai 2009

De la umbra cuvintelor la umbra realității

Povestirile fantastice ale ANEI BLANDIANA (II)

(Urmare din numărul trecut)

UN ELEMENT de discontinuitate este realitatea istorică capătă o pondere tot mai mare, unele dintre ele fiind trăite la persoana întâi, direct sau indirect, de protagonistă. Pe lângă povestirile în care – într-o măsură mai mică sau mai mare – e prezentă realitatea dramatică a diferitelor perioade ale dictaturii (*Zburătoare de consum*, *La țară*, *Reportaj*, *Proiecte de trecut*, *Gimnastica de seară*, *Imitație de coșmar*, *Lecția de teatru*), două par să aibă drept temă, chiar dacă exprimată metaforic, creația artistică și recepțarea acesteia (*O rană schematică* și *Cel visat*), în timp ce în *Rochia de inger* pare să prevaleze tema raportului dintre amintire și vis. Povestirea ce încheie volumul, *Biserica fantomă*, are, după cum se va vedea, un statut cu totul aparte.

Povestirea scurtă *O rană schematică*, așezată în *limine*, reia tema delfinului rănit de moarte, prezentă deja în primul volum. Prin aceasta, autoarea intenționează, pe de-o parte, să stabilească un fir de continuitate între această nouă experiență și precedentă și, de cealaltă, conferă delfinului o semnificație deosebită, destinându-l să reprezinte propria concepție a actului de creație. Delfinul „a devenit simbolul regenerării și imaginea lui este prezentă lângă trepidul lui Apolo, la Delfi⁴¹”; în această calitate este prezent și în poezia *Apolo*: „Vino, tras de delfini, / Cu cithera în mâini [...] Vino, Doamne, să vezi poezia săracă / Și poezii căzuți sub istorie blestem, / Vino gol și frumos, și de ți-e frig, îmbracă / Haina strămtă a acestui poem⁴²”. În noua povestire, la fel ca în *Orașul topit* din volumul anterior, animalul sacru este un delfin mort dintr-o rană care i-a despiciat corpul. Această inovație a scriitoarei, în loc să anuleze simbolistica tradițională, îi sporește semnificațiile. Călcată în picioare, rănită de moarte, și creația artistică, în ciuda amenințării constante a deformării în propria ei esență, este în stare, precum delfinul, de a se regenera într-un nou, mai complex, mod de a exista. „Moartea și viața – citim în *Amintiri din copilărie* – existau în natură atât de interdependente, atât de reversibile mai ales, încât erau la fel de pline de voluptate, la fel de ispititoare.” Parabola ne povestește de un delfin (pe care autoarea îl pune să vorbească la persoana întâi, întrucât îi percepe gândurile) care, deși zace



• Ana Blandiana

mort pe plajă, trăiește pentru întâia dată experiența nemișcării și este capabil să audă vocile omenești care îl confundă, datorită perfecțiunii corpului său, cu un produs din plastic al industriei moderne. Este vocea unui copil, care descoperă pe corpul lui o rană, cea care neagă că delfinul ar fi mort, reușind în cele din urmă să-și convingă și tatăl de asta, fiindcă delfinul „se mișcă”. De fapt a fost un val care l-a apucat și l-a făcut să trăiască din nou, abandonându-se în mare, „o altă ipostază a nemișcării”. Viața și moartea, ființa și neființa, autenticitatea și falsitatea sunt, de altfel, temele dominante ale cărții, care se află prefigurate aici.

Următoarea povestire este *Zburătoare de consum*, care are o tematică parțial comună cu *Gimnastica de seară*, așezată a șaptea în ordine.

În prima dintre cele două povestiri, din douăsprezece ouă puse în cuibar, cu o cloșcă luată în chirie, pe balconul blocului în care locuiește, de către o profesoară universitară de filozofie și materialism, care speră să rezolve astfel problemele alimentare în timpuri de restriște, ies nu pui de găină,

ci „zburătoare de consum”, după cum fusese anunțat dinainte de misteriosul furnizor al ouălor: este vorba, de fapt, de mici creaturi înaripate, de îngeri, asemănători întru totul cu îngerășii pictați din tradiția renescentistă italiană și flamandă. Povestea, „aventura”, se desfășoară pe mai multe registre, care merg de la patetic la ironic, la grotesc, și are un final deschis, comic: îngerășii sunt eliberați de profesoară pe masa în jurul căreia se află întrunit Consiliul Facultății. Cu această scenă se încheie povestirea, care nu ne mai spune care este urmarea gestului provocator, chiar dacă anumite aluzii lasă să se întrevadă consecințe nefericite pentru imprudenta profesoară de materialism. Aceasta este prima povestire care se apropie mai mult de fantasticul tradițional, întrucât nașterea îngerilor din „ouăle ciudate” provoacă, fără îndoială, un soi de „ruptură în ordinea recunoscută”, chiar dacă atenuată de o narațiune care dozează și variază cu iscusință efectele stranii.

În *Gimnastica de seară* nu avem nici „ruptură”, nici „trecerea pragului” graduală. Povestirea este de la bun început unidimensională, întrucât are protagonist un inger care, trăind deghizat în muncitor, își păstrează în secret prerogativele sale de creatură cerească: misiunea lui, care o vreme era cea de inger păzitor, mai cu seamă al somnului oamenilor, ar trebui să fie acum cea de inger exterminator; dar el se identifică într-atât cu condiția umană, încât se vede constrâns să renunțe la misiunea sa fiindcă, pe de-o parte, cunoscând în profunzime nefericirea unei asemenea condiții, se simte incapabil de orice gest punitiv și, de cealaltă, fiindcă apreciază anumite aspecte ale condiției umane, precum somnul și visul, de care nu au parte creaturile cerești.

La țară descrie dramatica întoarcere la origini a protagonistei. Trebuie să adăugăm totuși, de la bun început, că încheierea aruncă umbra îndoielii asupra veridicității evenimentelor povestite. Avem, așadar, de-a face cu o povestire care se folosește de câteva artificii narative proprii fantasticului „tradițional” (aici „trecerea pragului”, alunecarea în ireal au loc prin mutarea inexplicabilă în spațiu, fapt care dă prilej „incertitudinii” finale), utilizate poate drept instrumente considerate indispensabile pentru a putea descrie „realitatea” unei situații, „dispariția satului”, fără să o nu-

→

→

mească. Este vorba, după cum se știe, de două momente în mod special dramatice ale istoriei recente, destinate să modifice radical viața tradițională la țară: colectivizarea pământurilor în faza de început a dictaturii și „planul de sistematizare a satelor” în ultima ei fază. Atari evenimente totuși nu sunt evocate direct. Povestirea „se mărginește” să descrie, în tonuri marcat expresioniste, rezultatele lor. Întoarsă în satul bunicilor morți de ceva vreme deja, protagonistă nu regăsește locurile copilăriei sale. Înainte încă de a ajunge în sat, are impresia că traversează un pământ sterp, în care natura însăși este întoarsă pe dos, putrezită. Ajunsă în sat, are senzația că se află într-un loc părăsit, deja dezafectat, dar nu e așa: mai supraviețuiește un mic grup de bătrâni care încearcă cu orice chip să o țină acolo, ca și cum ar încerca să-i sugă tineretea. Dorința de a părăsi locul blestemat, de a fugi de o realitate definitiv coruptă și devastată este năvalnică („Nu-mi rămânea, desigur, decât să scap, să încerc să fug, să mă smulg din strânsoare și să mă îndepărtez cât pot mai repede de acest loc al putrezirii, de care nu eram destul de străină pentru a nu putea fi infectată de moarte și eu”) și se traduce printr-o fugă înspre biserică, și aceasta invadată de mii de cuiburi de rândunică care au încrustat-o cu totul. Urcată în clopotniță, prinzându-se de funiile clopotelor și asurzită de un dangăt de îngropăciune, vede satul și fantasmalele care încă îl mai locuiesc îndepărtându-se și își dă seama, într-un răsunet tumultuos de aripi, că biserica s-a ridicat în zbor trasă de mii de păsări care au luat locul rândunicilor demult dispărute. Finalul lasă cititorul și personajul în incertitudine. Protagonista, imobilizată în spital și transformată „într-o statuie culcată de gips”, povestește ceea ce i s-a spus, adică cum că a fost găsită „la mai multe sute de kilometri depărtare de satul bunicilor”, în zăpadă, lângă o cabană, într-o localitate în care se poate ajunge doar pe schiuri, fără ca totuși să fie găsite schiurile. Acestei „variante sportive”, ea încearcă în mai multe rânduri să răspundă cu ceea ce se întâmplase într-adevăr, suscitând totuși o reacție stranie:

De fiecare dată eram ascultată cu înțelegere și o lipsă de mirare suspectă, eram aprobată și încurajată să povestesc înainte, ca și cum în putreziciunea câmpului, în dispariția satului sau în zborul bisericii nu ar fi fost nimic neobișnuit, încât îmi dădeam seama că se feresc să se îndoiască de ceea ce spun nu pentru că nu m-ar crede, ci pentru că nu li se pare recomandabil să mă contrazică.

De aici concluzia: acceptarea „variantei sportive”, întrucât „renunțarea la realitate devenea semnul sigur al revenirii la viață”. Moartea satului descrisă mai înainte putea fi coșmarul celei care, aventurându-se într-o periculoasă excursie montană, a scăpat în mod fortuit pericolelor muntelui.

În *Reportaj*, naratoarea interpretează rolul unei ziariste căreia i s-a încredințat sarcina de a descrie inundația catastrofică ce amenință o insulă artificială construită în Delta Dunării și destinată cultivării porumbului. La insulă, care trebuie salvată cu orice preț, ca simbol al realizărilor noii societăți, lucraseră deținuții politici, cărora le erau destinate inițial barăcile. În povestire, componenta autobiografică capătă un dra-

matism deosebit, fiindcă se evocă figura tatălui, deținut politic în una dintre coloniile de detenție împrăștiate prin zonă. Este memorabil episodul arestării și al ultimei cine acasă, a cărui amintire tresare în memoria protagonistei atunci când asistă, pe șleful care o duce la insulă, la o scenă asemănătoare în gesturi și în personaje cu cea trăită cu ani înainte: un bărbat și un copil mănâncă, luând mâncarea dintr-un pachet făcut din foaie de ziar, „cu mișcări iuți, dar perfect sincronizate”, „ritmându-și cu un savant instinct mișcările pentru a nu se stânjeni, într-o uimitoare și neliniștită cooperare”, chiar așa cum făcuse bărbatul venit să îl aresteze pe tatăl care, ținând-o pe genunchi pe sora povestitoare, mâncase omleta din aceeași farfurie, „împletindu-și mișcările fără greș cu ale ei”.

Dunărea, care plutise ca o prezență misterioasă și amenințătoare asupra copilăriei protagonistei, îi apare acum în toată frumusețea ei, în toată grandiozitatea înfricoșătoare, de care e totuși inseparabilă amintirea detenției tatălui:

Era ea Dunărea, mișcarea, răscoala, distrugerea, moartea, forța vitală în stare să dea magnitudine și elan gunoiului însuși, curgând fără încetare în sine însăși și în cosmosul bucuros de a o conține. Era ea Dunărea de care-mi fusese întotdeauna teamă, fascinantă și străină, misterioasă și devoratoare, dușmănoasă, puternică, vie. O văzuse, oare, tata așa cum o vedeam eu acum? O privea, oare, de undeva de pe aproape, poate chiar de pe acest mal povârnit și surpat? O admirase? O urăse?

În partea finală, dramatismul povestirii se intensifică. Nevoia de a folosi orice mijloc la îndemână pentru a consolida insula artificială le dă cuiva ideea aberantă de a folosi nu doar ramurile plopilor plantați de curând, ci și oasele umane din groapa comună scoase la iveală de inundație. În coșmarul final, protagonista, care își repeta întruna „Tata a murit acasă”... „Tata s-a întors și abia apoi a murit”, își închipuie că întinde ea însăși „oase de părinți și ramuri de plop tinerilor morți care sprijineau, ca niște statui răstignite, pământul...” într-o halucinantă viziune a morții care implică și pe tinerii soldați angajați în opera de salvare.

Cel visat, transpunerea în proză a două texte poetice, *Contratimp* și *Genealogie*, întrerupe tripticul central al povestirilor „realiste”. Scriitoarea a subliniat, după cum am arătat, importanța componentei onirice în proza ei fantastică. Aici însă, ca de altminteri și în *Genealogie*, atare componentă devine un soi de viziune onirică extinsă asupra întregii realități, care nu ar fi altceva decât substanța efemeră și etern schimbătoare a unui vis universal în care eul, care visează și care este, la rândul lui visat, într-un proces genealogic fără de sfârșit, ocupă spațiul evanescent al unei clipe.

Secvența inițială a povestirii are loc la malul mării: este iarnă, faleza și plaja sunt acoperite de zăpadă. Plimbarea prin zăpadă dă prilej unor considerații, preluate din *Contratimp*:

Cu cât înaintam mai mult, cu atât îmi dădeam seama că eram absolut singură într-o localitate complet pustie, intrată în hibernare, din care locuitorii migraseră spre alte anotimpuri. Nu mai fusesem niciodată atât de singură. Nici atât de pierdută. Am întors

capul și mi-am văzut urmele nespuse de clare prin zăpada începută peste care nu mai bătea nici un strop de vânt. Dar nici ele nu-mi erau de nici un folos: complicate și ermetice, ele păreau un mesaj scris într-o limbă necunoscută și al cărui înțeles nu aveam cum să-l înțeleg. Cu cât le priveam mai mult, însă, cu atât mă convingeam că era vorba despre un mesaj. Totul se petrecea ca în vis.

După acest preambul, se introduce tema viziunii onirice a lumii și a infinitului lanț genealogic al visului, legată din nou de tema precarității și neputinței de a descifra mesajele misterioase, deopotrivă de inconsistente și acestea, precum visul:

Nu eram decât personajul unui vis, dar eram conștientă de propria mea definiție și de neobișnuitele posibilități de care dispuneam, vreau să spun că eram personajul unui vis capabil să contemple visul al cărui obiect era. [...] Eram visată de cineva și toate circumstanțele visului erau stabilite de umorile aceluia personaj atotputernic pentru mine, dar care cine știe dacă nu depindea, la rândul său, de reveria sau de coșmarul unui alt somn și mai adânc. [...]

Trebuia să scriu ceea ce văzusem, chiar dacă era mai mult decât probabil că hârtia pe care aș fi scris nu putea fi decât o hârtie existentă în vis, o hârtie care ar fi dispărut împreună cu toate tainele însemnate pe ea, așa cum urma să dispar și eu, odată cu trezirea din somn a celui ce ne visează.

Iată pasajul final:

[doresc] să mă las să alunec în somn, să adorm și să visez, la rândul meu, o ființă, suspendată de tremurul pleoapelor mele picotitoare și obligată să povestească revelația centrului singurătății unor mari mulțimi visate, hotărâte să viseze la rândul lor...

Proiecte de trecut se numără printre povestirile „realiste” fiindcă evocă un alt fragment din istoria României anilor cincizeci: deportările în Bărăgan ale populației din Banat. Abia după 1989 s-a putut ridica vălul de tăcere care acoperea acest eveniment³. Și în această povestire este prezent elementul autobiografic: naratoarea a participat, fără să o știe, în copilărie, la etapele premergătoare evenimentului și, ca adult, este destinatară unei povestiri spuse de unul dintre protagoniștii supraviețuitori, unchiul Emil, care prin structura povestirii intervine în câteva rânduri la persoana întâi. După cum am mai arătat, aceasta este singura povestire în care nu este prezent niciun element care poate fi identificat ca aparținând propriu-zis fantasticului. Cu diferențele de rigoare, în cazul acesta poate avea însemnătate ceea ce autoarea a scris în introducerea la *Biserica fantomă*: faptul narat „face parte dintre acele întâmplări care, deși desfășurate aievea, aparțin prin natura lor fantasticului”. Sunt două elementele care justifică atare apartenență: în primul rând, observația că povestirea, în sine, este într-atât de incredibilă, încât pare ireală și, în cel de-al doilea, constatarea că această experiență, negativă prin natura ei, se transformă în mod paradoxal într-o experiență pozitivă, într-un fel de experiență inițiativă:

Ascultând cu atenție și luând în serios povestirile mereu repetate și stilizate ale unchiului Emil, singura concluzie care se impunea era aceea că timpul petrecut pe insula din mijlocul oceanului de pământ fusese cea

mai fericită perioadă a vieții sale, mai fericită și mai plină de farmec nu numai decât anii prezenți, cârtitori, greu de înțeles și de acceptat, ci chiar decât vremurile imemorabile de dinainte, pierdute în zarea tinereții. [...] Cu cât trecea timpul, unchiul Emil avea tot mai mult tendința să-și reducă întreaga existență interesantă, semnificativă, la acel deceniu al unei experiențe fundamentale, esențială nu atât în ordinea istoriei, cât în ordinea universului.

În această atitudine își găsește explicația titlul paradoxal: nu proiecte de viitor, ci, tocmai dimpotrivă, „proiecte de trecut“, proiecte „tot mai fantastice și tot mai ideale“.

Imitație de coșmar este singurul text în care protagonistă – care, la fel ca în majoritatea povestirilor, se identifică cu scriitoarea – apare cu numele său propriu, Ana Blandiana. Aflată într-un mic magazin de periferie ca să cumpere niște delicatose pe care nu le găsește în altă parte, este atacată de un haidamac beat care, ținând-o de braț, o împiedică să plece. Curioșii se înghesuie, dar nimeni dintre cei care asistă la scenă (trecătorii, ba chiar un coleg de redacție și doi soldați tineri) nu intervine în apărarea ei, nici atunci când face apel la faima ei de scriitoare, dând la iveală propriul său nume: fie se prefac că nu o cunosc, fie găsesc justificări ipocrite pentru comportamentul lor. Faptul regretabil se rezolvă de la sine, la fel de inexplicabil cum începuse. Comentează scriitoarea, explicând titlul:

Curios că, deși totul semăna cu un coșmar, nu mi-a trecut nicio clipă prin minte că întâmplarea nu e reală și că visez. Dimpotrivă, totul mi se părea real, chiar prea real: fețele celor care mă priveau, vorbele care ajungeau până la mine, duhoarea celui ce mă ținea și tăcerea lui goală de sens, ridicolul situației care nu reușea totuși să-i anihileze disperarea și care nu era decât o imitație – stângace, dar convingătoare – de coșmar.

Concluzia totuși restituie faptului adevărata sa dimensiune de coșmar:

O clipă avui impulsul să mă întorc și să fug, dovedindu-mi astfel că sunt într-adevăr liberă; în clipa următoare însă îmi dădui seama că nu voi mai putea fi niciodată liberă, dacă nu voi fi în stare să explic de ce, pe durata aceluia coșmar, nu am fost. Și mă oprii.

Legată și aceasta, deopotrivă, de evenimentele dramatice ale anilor cincizeci, este povestirea *Lección de teatru*. Cel care narează la persoana întâi este un actor de o anumită notorietate, al cărui tată dispăruse în anii cincizeci, la Salcia, una dintre multele colonii penale din vecinătatea Dunării. Invitat la țară de un necunoscut, despre care urmează să afle că a fost un tovarăș de închisoare al tatălui lui, în loc să afle vești de la acesta despre dispariția părintelui său, arestat pe când el era copil, asistă, în casa misteriosului personaj, la reprezentarea unui priveghi care reia, i se spune, obiceiuri vechi necunoscute lui: două personaje, care interpretează respectiv un înger și un diavol, evocă lângă catafalcul acțiunile bune și rele ale defunctului. Nu reiese clar însă cine anume interpretează rolul mortului: la început pare să fie chiar Virgil Ostahie (acesta e numele personajului misterios care îl invitase), care, la sfârșitul reprezentației, refuză să răspundă la întrebările incomode despre sfârșitul tatălui și despre

viața în coloniile de muncă forțată, la care spectacolul nu oferise răspuns: puține cuvinte doar ale unui recitativ, între care *ridicatul, stuful, pedecapsă, gamelă* și mai ales întrebarea *de ce?*, par să se refere la detenția politică.

Apoi, după ce părăsește casa, i se spune pe tren „povestea vieții și morții lui Virgil Ostahie“, cunoscută tuturor. Concluzia povestirii, care doar la final ne este prezentată drept un „vis“, nu lămurește enigma care plutește deasupra misteriosului personaj.

Cititorul se găsește astfel în aceeași situație de „inexplicabilitate“ în care se găsea și actorul-povestitor după ce asistasese la spectacol:

Aveam senzația că asistasem la ceva absolut hotărâtor pentru destinul meu artistic. Mi se părea că îmi fusese oferită o lecție de teatru și o taină, iar eu nu trebuia decât să am tăria de a aștepta clipa în care voi reuși să le pătrund.

O altă variațiune pe tema visului sau, mai precis, a raportului dintre amintire și vis, între „memoria logică“, adesea „lacunară“, și „memoria senzorială și cea a visului“, cu importanta lor funcție de completare, este reprezentată de povestirea *Rochia de înger*, care aparține, așadar, atât „istoriei reale“, cât și „istoriei onirice“ a povestitoareii. Haina din titlu este mica tunică de hârtie creponată cu aripi de carton, pe care protagonistă o îmbrăcase de copilă pentru o serbare, ștearsă aproape cu totul din memorie, chiar dacă lăsase în urmă amprenta importantă evenimentului, lucru întărit și de faptul că hăinuța de înger a fost lungă vreme păstrată în casa copilăriei, casa „reală“ „a amintirii“, imprimându-se statornic și în „casa visului“, care o împărtășesc acum. Prezentă în amintire, dar mai cu seamă în visul recurent al acelei case, hăinuța capătă o semnificație particulară:

N-am aflat niciodată cu precizie vârsta la care fusesem înger și nici n-am știut de fapt ce piesă fusese cea în care interpretasem rolul. Poate de aceea rochia de hârtie păstrase pentru mine o aură misterioasă, la care-mi făcea plăcere să mă întorc din când în când și să-i atribui mereu alte și alte semnificații.

Povestirea pe care autoarea a ales-o pentru încheierea volumului este *Biserica fantomă*. Din dispunerea textelor reiese o voință auctorială călăuzită de principiul alternanței tematice și de diversificarea narativă. Textul, care începe – după cum am văzut – cu o amplă declarație de poetică, narează o poveste amplasată, în prima parte, în Transilvania celei de-a doua jumătăți a secolului XVIII, pe atunci teritoriu habsburgic, în timpul răscoalei țărănești conduse de Horea și, în cea de-a doua parte, în zilele noastre. Elementul autobiografic este prezent la diferite nivele. Inițial, povestitoarea este martor la istoria care a fascinat-o de copilă, în timpul călătoriilor în care-și urma tatăl. Această poveste ne spune despre transportul unei biserici de lemn dintr-un sat în altul, eveniment atestat de toponime, care se întrefese cu evenimentele marii răscoale țărănești, pierzând încetul cu încetul conotațiile realității pentru a aluneca în imaginar și în miraculos, mai ales atunci când biserica, cu oameții ei, scapă controlului la traversarea râului Criș în timpul dezghețului și devine o

biserică plutitoare pe râuri, o „biserică fantomă“. Mai apoi, în Delta Dunării, unde se află ca ziaristă pentru a descrie în scop turistic frumusețile acesteia, povestitoarea trăiește ca protagonistă, împreună cu o familie de pescari care o primesc în barca lor, experiența bisericii-fantomă, a bisericii moarte. În fine, întoarsă în Transilvania, împărtășește cu cititorul experiența finală, care privește atât povestea adevărată a bisericii, cât și semnificația acesteia, aparent contradictorie (simbol al salvării și vieții pentru locuitorii satului transilvan, simbol al morții pentru pescarii Deltei). Dacă această duplicitate își găsește o explicație în cuvintele tânărului paroh al satului, nu la fel se poate spune despre adevărata poveste a bisericii, pentru care se profilează o situație asemănătoare cu „ezitarea“ teoretizată de Todorov.

Este posibilă o lectură politică a acestei povestiri? Dacă cea mai mare parte a celorlalte povestiri evocă momente diverse și dramatice ale unui trecut mai mult sau mai puțin recent sau ale unui prezent tot mai dramatic, *Biserica fantomă*, care proiectează în prezent o legendă din trecut, este singura povestire care pare să se deschidă, în mod optimist, înspre viitor:

Într-o istorie tragică și lipsită de speranță [...], această conștiință absurdă și profund optimistă că miracolul nu este totuși exclus a reușit să determine de fiecare dată, în cele din urmă, miracolul.

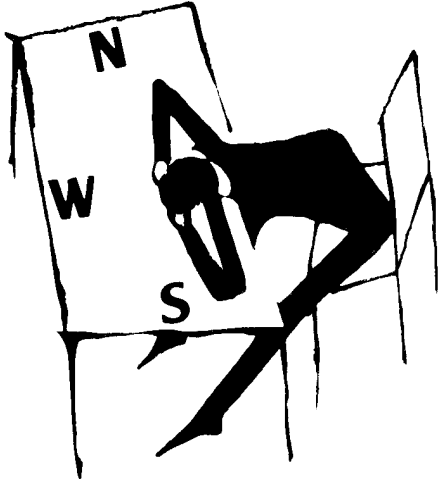
Nu putem, desigur, să intrăm în perspectiva unui cititor al anilor optzeci, pentru a descoperi reacțiile sale în fața unui asemenea pasaj. Dar nu putem totuși să ne sustragem de la a presupune dacă nu cumva poeta, autoarea a versurilor publicate în *Ansfeatru*, ar fi însuflețită acum, în dificilul dialog pe care dorea să îl instituie cu cititorii, de o atitudine diferită, și anume: să facă să încolțească sămânța speranței într-o posibilă, miraculoasă răsturnare de situație.

Torino, iulie 2008

Traducere de
BOGDAN HARHATA

Note

1. *Dizionario dei simboli*, cit., s.v.
2. Din volumul *Soarele de apoi*, 2000.
3. Cf. Viorel Marineasa și Daniel Vighi, *Rusalii '51, fragmente din deportarea în Bănișgan*, Timișoara: Editura Marineasa, 1994; Smaranda Vultur, *Istorie trăită – istorie povestită: Deportarea în Bănișgan (1951-1956)*, Timișoara: Editura Amarcord, 1997.



DINTRE ELIADE, Ionescu și Cioran, cei trei glorioși ai generației '27, Cioran a fost cel din urmă care a ajuns la glorie internațională. Și tot el este cel care, după moarte, se bucură de un interes în creștere. Rășinăreanul eternizat la Paris nu încetează nici după moarte să ne facă surprize. *Caietele*, editate de Simone Boué în 1997, au fost prima dintre ele; a urmat în 2005 *Exercices négatifs*, adică laboratorul volumului *Précis de décomposition*; iar în toamna aceluiași an 2005 a explodat ca bombă de presă problema unor manuscrise necunoscute ale lui Cioran, scoase la licitație de firma care curățase mansarda după moartea partenerii lui de viață, Simone Boué. Iar în acest moment, în librăriile franceze tronează la vedere trei cărți Cioran, noi-nouțe pentru publicul francez (două și pentru cel român), toate trei apărute la Editura l'Herne, și anume: un uriaș *Cahier Cioran*, de 544 de pagini; volumul *Transfiguration de la Roumanie*, 344 de pagini; volumașul *De la France*, 96 de pagini. Le voi prezen-

Trei cărți de

Ești Cioran

Marta Petreu

ta succint, fără altă intenție decât aceea informativă.

Inițiat încă la sfârșitul anilor '90 de către fostul director al Editurii l'Herne, Constantin Tacou, *Caietul Cioran*, uriaș, a fost dus acum la bun sfârșit cub coordonarea lui Laurence Tacou și Vincent Piednoir. *Caietul* cuprinde multe texte de-ale lui Cioran, adică eseuri, scrisori și interviuri (unele cunoscute în România, dar pînă acum nu și în Franța, altele inedite pentru toată lumea). Avînd peste 50 de colaboratori, volumul reprezintă o „invație” culturală masivă a autorilor români în Franța. Totdeauna am crezut că numai un bun roman românesc ar putea să tragă după el afară, adică în străinătate, alte texte românești... Mă bucur să constat că m-am înșelat: în acest moment, Cioran însuși trage după el afară cîțiva compatrioți. În încercarea de a reconstitui biografia lui Cioran cu traiectoria lui românească cu tot, editorii au publicat în acest *Caiet* comentarii despre Cioran ale următorilor autori români: Ștefan Baciu, George Banu, Lucian Blaga (cu articolul polemic din 1959, scris, după cum ne amintim, în condiții de mare presiune politică asupra lui Blaga), Matei Cazacu, Mircea Eliade, Michael Finkenthal, Norman

Manea, Liliana Nicorescu, Constantin Noica, Marta Petreu, Mihail Sebastian, Mariana Șora, Sanda Stolojan, Stelian Tănase, Florin Țurcanu, Ion Vartic, Leon Volovici, Constantin Zaharia, Dieter Schlesak. Multe texte sînt traduse de bunul prieten al lui Cioran, de Alain Paruit; multe, de Marilyle Nir, Laurence Hinkel, Vincent Piednoir, Liliana Nicorescu și mulți alții. Alte texte despre Cioran – de Simone Boué, François Fejtő, Sylvie Jaudeau, Sylvère Lotringer, Gabriel Marcel, François Mauriac, Claude Mauriac, Roger Munier, Maurice Nadeau, Ricardo Paseyro, Vincent Piednoir, Fernando Savater, Peter Sloterdijk ș.a. Laurence Tacou publică un interviu foarte important – inedit, după cîte știm – pe care Cioran i l-a acordat în 1987. Interviul pe care Norbert Dodille i l-a luat Simonei Boué, publicat în 1997 într-un volum de circulație mai restrînsă, la L'Harmattan, e reluat. Tot așa, poți citi eseul memorialistic în care Salah Stétié – diplomat de meserie și poet de vocație, pe care l-am cunoscut în 1991 la Amsterdam – îl evocă pe Cioran, sau corespondența acestuia cu Cioran. Foarte interesante, căci doldora de informații, sînt scrisorile lui Cioran către aproape treizeci de personalități ale vieții intelectuale occidentale. Unele texte din *Caiet*, de pildă studiul lui Vincent Piednoir, despre Corneliu Zelea Codreanu și Garda de Fier, oferă cititorului occidental informații importante pentru a reconstitui climatul istoric din România interbelică. Volumul cuprinde și bibliografia operelor cioraniene, bibliografia cioranologică, o sumară cronologie Cioran, iconografie etc. Pentru un cunoscător român al operei lui Cioran, caietul nu este chiar fără cusur; pentru un cititor francez însă, este un volum surprinzător, care poate modifica perspectiva de receptare asupra filosofului. Cel mai scurt text din carte este și cel mai frumos, căci, avînd o formă literară laitmotivică, poartă o încărcătură prețioasă: dragostea autorului, Fernando Savater, față de cuplul Cioran-Simone Boué. Subliniez apăsător că Institutul Cultural Român a contribuit la apariția acestei cărți.

A doua carte apărută este chiar aceea care i-a dat lui Cioran nesfîrșite spaime și bătaie de cap: *Schimbarea la față a României*. Constantin Tacou a încercat, în 1999, s-o publice integral, cu o prefață a subsemnatei, dar s-a ales cu un proces – reflectat la vremea aceea de presa franceză cotidiană – pe care Yannick Guillou, „titularul drepturilor morale asupra operei lui Cioran”, i l-a intentat distinsului editor. La 10 ani după proces, actuala directoare a Editurii l'Herne publică, iată, cartea, și anume integral, în traducerea lui Alain Paruit – minunată traducere! – și cu un „ghid” de texte care să-i înlesnească cititorului francez înțelegerea cărții. Și anume, cartea are un scurt



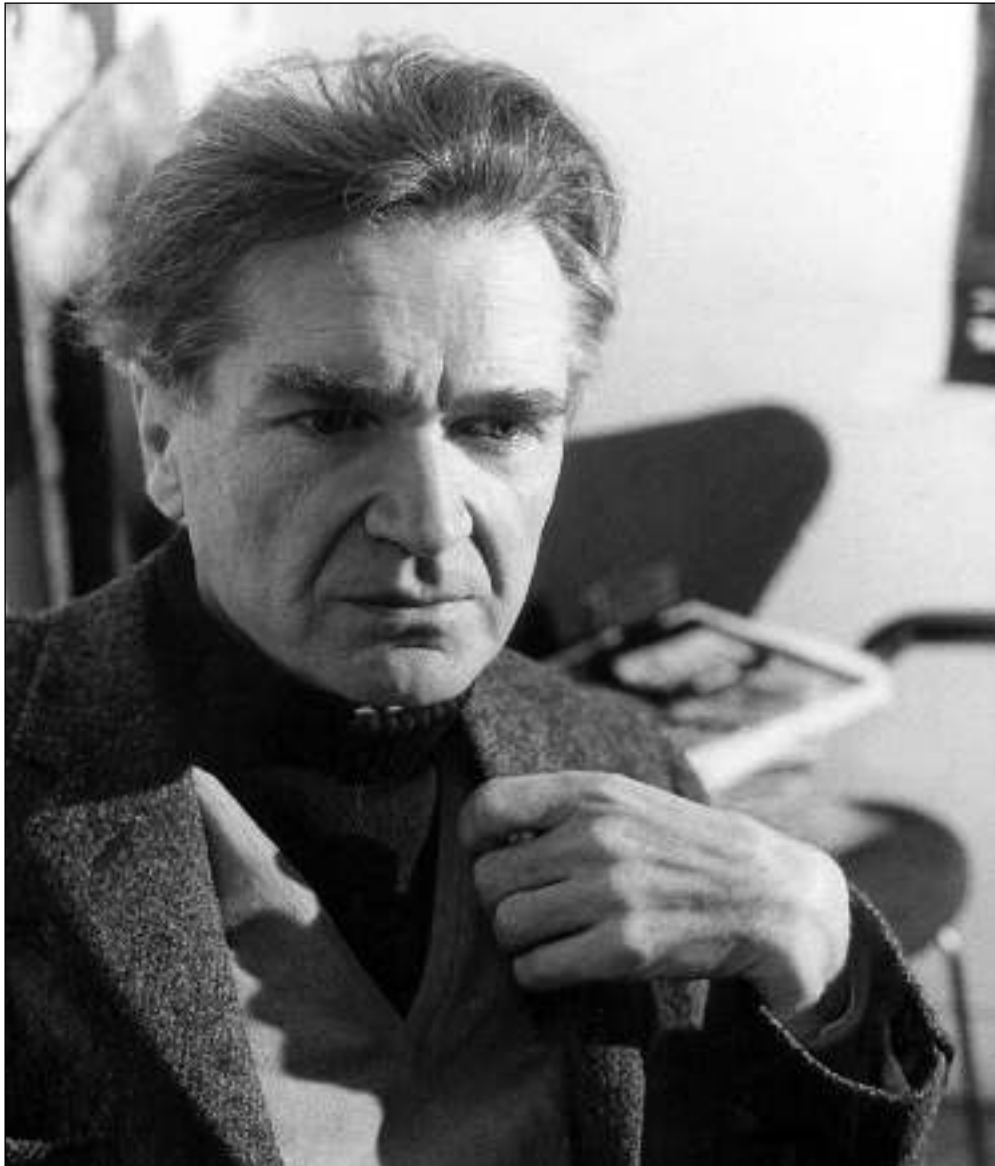
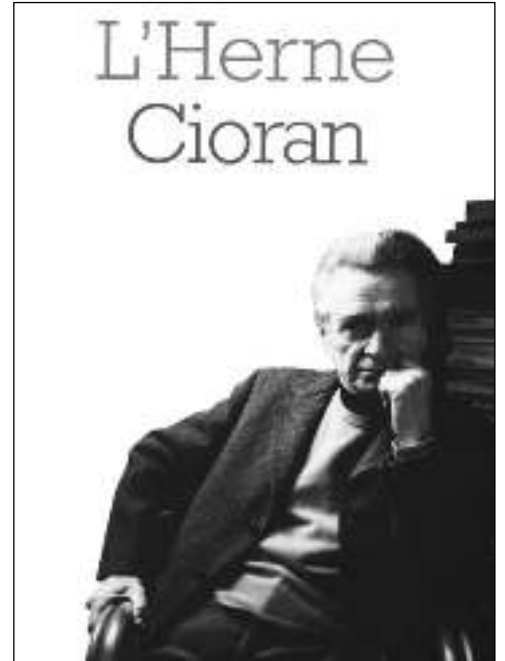
• Mormîntul lui Cioran și al lui Simone Boué, cimitirul Montparnasse. Foto: M. P.

avertisment al editorului, semnat L.T., adică Laurence Tacou, un scurt „Avant-propos“ de Constantin Tacou, o *Préface* de Marta Petreu (p. 12-54), o „Note sur Co-dreanu, la Légion de l'Archange Saint Michel et la Garde de Fer“ de Vincent Piednoir (p. 55-66), pentru reconstituirea climatului istoric, extrase din textul autoexplicativ *Mon pays* al lui Cioran însuși, o notă de Simone Boué și, în sfârșit, extrase din scrisorile lui Cioran care mărturisesc încă și încă o dată că filosoful s-a despărțit de ideile lui extremiste. Cum se vede, este un „dosar“ compozit și amplu (74 de pagini în total), care arată precauțiile pe care editura și le-a luat pentru a reduce riscurile unui scandal politic. După cele câteva comentarii pe care le-am citit în presa franceză, se pare că lumea acceptă că părerile de rău ale lui Cioran pentru trecutul lui „deochet“ au fost sincere.

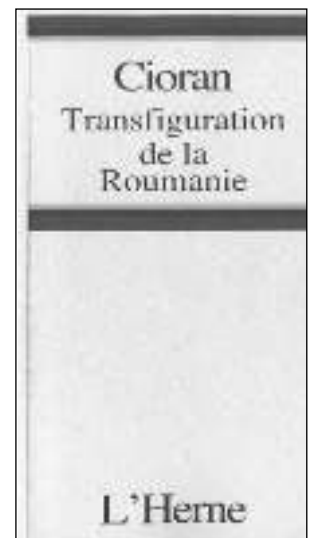
În sfârșit, a treia carte, scrisă în română, a apărut cu titlul *De la France* și este, din nou, minunat tradusă de Alain Paruit. Volumul este o surpriză, căci pînă azi inedit. Așa cum *Schimbarea la față...* este o carte de filosofia culturii centrată pe cazul României, și *De la France* este un eseu de filosofia culturii, dar centrat pe cazul Franței. Iar fundamentul filosofic spenglerian al autorului este evident și aici. Manuscrisul datează din 1941. În felul acesta, avem în sfârșit încă o informație certă despre cea mai misterioasă perioadă de viață a lui Cioran, mai 1941–ianuarie 1943, perioadă despre care informațiile sînt sărace și lacunare. Textul acesta, pe care sper că-l vom putea citi cît mai degrabă în original, este ului-

tor: în 1941, Cioran – adică fostul revoluționar gata să combine extrema dreaptă cu extrema stîngă pentru a „transfigura“ România după capul său, în speranța că inconvenientul său de-a se fi născut român își va găsi în sfârșit o vindecare – se arată acum sătul de fanatisme care au bulversat în ultimul timp Europa. Ba, mai mult, acum, în 1941, Cioran se desparte net de orice iubire pentru țara de origine, căci declară că patriotismul este expresia sentimentală a unei solidarități animale (mă feresc să dau citatul, căci nu risc ridicolul de-a traduce un text cioranian, scris în română, din franceză în română). Conform informațiilor care existau pînă acum, se părea că despărțirea lui Cioran de extremism (și de cauza care l-a condus la extremism, adică iubirea-ură pentru România) ar fi început prin 1937 și s-ar fi desăvîrșit prin 1944. Or, prin *De la France*, avem dovada ca filosoful s-a despărțit complet de extremism încă din 1941, aruncînd peste bord, odată cu extremismul, și pasiunea sa ambivalentă pentru România. E fost deci mai iute în dezmeticire decît am știut pînă acum. Apoi, trebuie să observăm că el a făcut elogiul tipului francez de civilizație exact în perioada războiului, în 1941 (ceea ce ne permite comparații cu alți colegi de generație, mai inerti, cu Eliade, de exemplu...). Fostul admirator din 1934 (e drept, un admirator avînd și rezerve) al lui Hitler speră acum, în 1941, adică în plin Război Mondial și aflat în Franța ocupată, că aceasta va deveni sursa unei „epidemii“ de raționalitate și scepticism, modelul unei civilizații ce se sustrage modelului naționalist!

Eseul acesta, rămas pînă azi în manuscris, este și un dialog subteran al lui Cioran cu *Apărarea civilizației* a lui Bucur Țincu, pe urmele căruia calcă cu o întîrziere de cîteva ani. Căci, dacă *Apărarea civilizației* a fost în mod tacit o replică critică la *Schimbarea la față a României*, *De la France* poate fi socotită un dialog plin de consimțire cu *Apărarea civilizației*! Cum spuneam, Cioran este un autor care ne face și după moarte surprize.



• Cioran, 1966. Foto: Jacques Sassier





SF-ul ca profesie de credință

Constantina Raveca Bulacu

SUBSTANȚIALUL VOLUM al lui Cornel Robu, *Scriitori români de science-fiction*, apărut în 2008 la Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, reprezintă suma selectă a *questei* de o viață a autorului său, dedicat trup și suflet investigării, recuperării și promovării science-fictionului românesc. Cele cincizeci de texte cuprinse în această carte trădează implicarea aproape obsedantă a lui Cornel Robu în materia obiectului său hermeneutic. Publicate anterior în reviste, dicționare și volume, articolele, cronicile și studiile adunate în acest volum sunt organizate în patru blocuri tematic-diacronice: *Scriitori români de science-fiction*, *Trecutul unei iluzii*: „Noul val al anilor '80, *Secvențe ante-decembriste*, *Secvențe post-decembriste*.

Inițial prefață la ediția din 1986 a volumului *În anul 4000 sau O călătorie la Venus*, apoi reluat fragmentar, ca multe alte texte din acest volum, în *Dicționarul scriitorilor români* și în *Dicționarul analitic de opere literare românești*, studiul *Un precursor: Victor Anestin* se deschide cu o perspectivare amplă, ce trădează scrupulozitatea istoricului literar, a figurii pitorești a „astronomului amator”, așa cum se numea în *la belle époque*, pentru ca, mai apoi, discursul să-și restrângă unghiul de abordare și să se concentreze în mod didactic, dar totuși simpatetic, asupra unui personaj care a întruchipat mai bine decât oricine altcineva această figură: Victor Anestin.

Astfel, înainte de Primul Război Mondial apare mensualul de astronomie populară *Orion* și activează Societatea Astronomică Română „Camille Flammarion”, amândouă fondate de Victor Anestin (cea dintâi în 1907, iar cea de a doua în 1908), pasionat obsesiv de astronomie, supranumit în epocă „un Flammarion al României” și autor al primului roman științifico-fantastic românesc, *În anul 4000 sau O călătorie la Venus*, apărut în 1899. Imagine concentrată a idealismului și eferescenței epocii sale, viața lui Victor Anestin echivalează cu un efort constant și creator de a transforma percepția publicului asupra științei, de a trezi simpatia pentru ea (prin conferințe, articole sau inițiative precum Universitatea Populară din București și Societatea „Prietenii Științei”), de a o sepa-

ra net de politică, religie, filosofie și artă (atunci când ea riscă să cadă sub incidența culpabilizării pentru declanșarea războiului din 1914). Ironia face – după cum observă Cornel Robu – ca fanaticul puterii științei, care a fost Victor Anestin, să fie recuperat ca scriitor grație tocmai constestății puterii a ficțiunii. Recuperarea acestuia de către Cornel Robu se completează cu articolul publicat în 1987 în revista britanică *Foundation: The Review of Science Fiction: Victor Anestin, the First Romanian Science Fiction Writer* (în traducerea Ioanei Robu, ca de altfel toate textele în engleză din acest volum).

Fișa bilingvă dedicată lui Victor Papilian este urmată de o lectură critică în cheie SF a nuvelei *Les trois Grâces* (1976) a lui Mircea Eliade, studiul fiind dublat de un articol de dicționar scris pentru *St. James Guide to Science Fiction Writers*, 1996. Extrapolând un fragment obscur din *Apocrifele Vechiului Testament*, legat de „implicațiile teologice și medicale ale teologiei păcatului original”, potrivit cărora „numai cel care e amenințat de cea mai gravă primejdie [...] are, deocamdată, șansa de a dobândi tinerețea fără bătrânețe”, întrucât „însăși dialectica Creației cere ca procesul de regenerare să înceapă numai când organismul e amenințat de moarte”, Mircea Eliade transferă

în science-fiction – spune autorul – toate trăsăturile-i personale adânc marcate, toate înclinațiile, afinitățile și obsesiile sale definitorii, dimpreună cu temele-i caracteristice: tiparele mitice ascunse ale vieții umane, natura iluzorie a timpului și [...] fața nicio-dată dezvelită a umanității, impenetrabila deghizare a sacralului atunci când se întrupează în materia profanului.

Prima secțiune a cărții cuprinde o serie întregă de portrete literare și comentarii critice destinate inițial volumului *Sub semnul acoladei* (proiectat în 1982), „titlu-fantomă” preluat de la John Clute și Peter Nichols, și apărute, într-o formă mai mult sau mai puțin modificată, în reviste și în alte volume (mai ales în antologia comentată *Timpul este umbra noastră: Science-fiction românesc din ultimele două decenii*, 1991). Sunt investigați: Mihai Dragomir, Adrian Rogoz, Vladimir Colin, Ovid S. Crohmălniceanu, Victor Kernbach, Horia Aramă, Ion Hobana, Leonida Neamțu, Miron Scorobete, Voicu Bugariu, Constantin Cubleșan, Gheorghe Săsărman. Incursiunile critice se soldează cu analiza rafinată a unor aspecte particulare suscitade de contactul cu scrierile acestor scriitori, cum sunt, de pildă, paternitatea *cronoplastiei* reclamată de Victor Kernbach (în analiza recurenței ipotezei paleoastronauților în romanele și eseurile acestuia), distincția dintre fantastic și *fantasy* din studiul dedicat lui Vladimir Colin, prin precizarea faptului că „literatura fantasy este congenital eucatastrofică” (*Eucatastrophe*: termen al lui Tolkien), precum și crearea unui concept (pe larg comentat în a treia secțiune a volumului, în *Științificțiune, științifactor*): *științifactor*, atunci când autorul discută „metamorfoza criticului [Ovid S. Crohmălniceanu] devenit factor de științificțiune”. Mircea Opriță și Florin Manolescu încheie această primă parte a volumului, celui dintâi fiindu-i alocat un studiu consistent, care cuprinde atât inventarul critic atent

al scrierilor sale, cât și contextualizarea și analiza lor comparativă. Demersurile accentuate comparative ale acestei secțiuni scot la iveală amplitudinea culturală a autorului și capacitatea sa profesionistă de a jongla armonios cu informațiile biobibliografice.

„Oricât nu s-ar crede, a existat și un al doilea «optzecism» în urmă cu două decenii, în afara și în umbra bovarică a celui canonic...” – scrie Cornel Robu în debutul celei de-a doua părți a volumului, unde sintetizează traiectoriile câtorva dintre reprezentării acestui „val spart” (cum observă cu o ironie amară): Mihail Ionescu, Dan Merișca, Mihail Grănescu, Lucian Ionică, Gheorghe Păun, Alexandru Ungureanu, Leonard Oprea și Cristian Tudor Popescu. (Cele mai multe dintre texte apăruseră deja în *Timpul este umbra noastră*, antologia comentată de Cornel Robu, precum și în *TWELVE of the Best Romanian SF Stories*, selected and introduced by Cornel Robu, Timișoara: Sedona Publishing House, 1995.) *Secvențele ante-decembriste* reprezintă o suită de opt discursuri accentuate teoretice și/sau militante în favoarea conturării unui cadru prielnic creării și receptării de literatură SF (așa este, de pildă, *Ce lipsește literaturii sf actuale*, transcriere a unei expuneri radiofonice din 1983, în care Cornel Robu pleda pentru reviste specializate în literatură science-fiction). În *Științificțiune, științifactor*, articol publicat inițial în *Echinox* (1979), Cornel Robu dezvoltă, amplu, termenul de *științificțiune* și analizează atent toate avantajele și dezavantajele sale posibile. Inițial studiu introductiv la *Timpul este umbra noastră*, eseu *Câteva precizări necesare* punctează existența a trei generații de scriitori români de science-fiction și dezbate problema selecției valorice a acestora în antologii.

Reflecția sociologică asupra stării literaturii SF și a traducerilor, precum și incursiunea în istoria genului ocupă prima parte a *Secvenței post-decembriste*, partea secundă fiind rezervată analizei critice a câtorva creații din peisajul literar de după 1989, semnate de Liviu Radu, Gheorghe Săsărman, Florin Manolescu sau Roberto R. Grant (pseudonimul lui Voicu Bugariu – autor al unui „scandalos” roman, *Zeul apatiei*, analizat spumos în *Țiganiada în stil american*). Comentariile subtile, pigmentate ludic și bine armate bibliografic, precum și discursurile teoretice incitante prin încărcătura conceptuală propusă se completează cu pledoarii recuperative sau combative, menite să promoveze și să încurajeze literatura science-fiction din România, toate acestea creionând portretul unui critic literar extrem de versatil în spațiul domeniului căruia i s-a dedicat la modul absolut.

Literatura română și iluziile ei

Julian Kolda

ULTIMELE CĂRȚI ale lui Eugen Negrici (*Literatura română sub comunism*, 2 vol., 2002, 2003 și *Iluziile literaturii române*, 2008) se remarcă printr-o schimbare de ton, mult mai radical, mai deziluzionat și, evident, mai puțin tehnicist decât, să zicem, *Sistematica poeziei*.



Literatura română sub comunism relevă, înainte de toate, modul în care literatura română a suportat ruptura de tradiția interbelică, în impactul alienant cu dogma comunistă. Există însă, cum a subliniat și N. Manolescu, o inadecvare între demersul sintetic al capitolelor generale (mult mai accentuat negative) și cele analitice, în care judecățile sunt mai binevoitoare. În *Iluziile literaturii române*, criticul realizează o demistificare a „miturilor” ce au nutrit, cu aura lor idealizantă, valorile literare românești. Căutând să redimensioneze opere literare, autori, orientări literare, criticul are judecăți drastice, necomplete, la adresa unor venerabile „mituri” ale literaturii române, din dorința de a aduce cu picioarele pe pământ o cultură și o literatură ce au fost, prea multă vreme, supradimensionate, din diferite și multe motive:

A te împotrivi inerției sentimentale care face să prospere atâtea opere prăfuite, a refuza să mai cedezi bunăvoinței de a decreta drept excelente produsele mediocrității seculare, înseamnă a submina însuși conceptul de artă și, nu mai puțin, a bloca funcționarea instituțiilor ei: muzeele, antologiile, istoriile literaturii sau cele ale artelor plastice. Și totuși, ar fi trebuit să o facem, înfruntând toate aceste riscuri și, în plus, și pe acela de a repeta o mai veche – dar neconsumată experiență avangardistă. Spiritul critic a fost somat să se radicalizeze, să iasă de sub narcotă și să se situeze în sinceritate.

Iluziile literaturii române e o carte primită cu destule reticențe și suspiciuni. Cum să fie primită cu entuziasm, sau măcar cu calm și detașare, o carte ce pune sub semnul întrebării atât de multe poncife, taburi, iluzii și mistificări de sine ale literaturii române? Cine s-ar putea încumeta să comenteze o carte ce ne răpește o parte destul de însemnată a literaturii noastre, punând-o sub semnul falsului, al viziunii de sine inflamate ori al unui orgoliu ilegitim? Există însă unii critici literari care nu au ezitat să sublinieze meritele cărții. În acest sens, Paul Cornea observă:

Cartea lui Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, este o analiză lucidă, intransigentă, convingătoare a miturilor care parazitează istoria literaturii române, dar e, deopotrivă, și o profesiune de credință, rostită cu o sinceritate îngândurată. Fiindcă, îndărătul enunțurilor tăioase și al paginilor încărcate de un sarcasm amar, se mistuie o mare iubire rănită.

Principala însușire a acestei cărți este luciditatea. O luciditate tăioasă, intransigentă,

nu lipsită de forța comprehensiunii, o luciditate care își propune să înfrunte „inerțiile sentimentale” și care este rezultatul unei „crize de încredere” în conformația literaturii române, așa cum a fost ea legitimată de numeroase lucrări de istorie și de critică literară care au contribuit la inflamația imaginii ei, la mitizarea unor anumite aspecte, la inducerea unei supralicitări a sentimentului valorii unor opere sau opțiuni estetice.

Literatura română, nu ezită să ne spună Eugen Negrici, este și rezultatul unei energii germinatoare de mituri, al unor complexe, inhibiții, frustrări și angoase (cu teme istoric, neîndoielnic) care și-au oferit drept compensație luxul unor im(posturi) iluzionante, al unor mistificări și inflamații cu substrat mitizant. De la ifosele protocronismului la „râvna sincronizării cu orice preț”, de la „tabuizarea patrimoniului literar” la canonizarea și supralicitarea unor scriitori sau la obsesia vechimii, Eugen Negrici realizează, în cartea sa, un tablou cuprinzător al maladiilor ce au la bază iluzionarea de sine. Mitizarea lui Eminescu e un exemplu ilustrativ pentru o astfel de nevoie imperioasă de canonizare, pornită din frustrări și complexe identitare:

Devenit, în ultima jumătate a secolului al XX-lea, o legendă națională și un mit, Eminescu a ieșit, cum spuneam, din timpul profan. În această împrejurare specială, nu avem de-a face cu atitudinea care însoțește, de regulă, statornicirea, în conștiința colectivă, a unui mit și pe care o ilustrează, de pildă, receptarea lui Maiorescu sau a lui Iorga: încremenirea în respect. [...] Sunt curente cazurile de *tabuizare agresivă* și de *delirație la geniu*, mai cu seamă imediat după 1989, când toate pornirile inhibitate, toate tendințele și aspirațiile reale ale conștiinței colective s-au putut dezlănțui fără rețineri și fără cenzură.

Unul dintre responsabilii acestui fenomen al mitizării literaturii române e, scrie E. Negrici, G. Călinescu, cel care pune în circulație, în *Istoria* din 1941, teza celor patru mituri fondatoare și esențiale, ce au fost preluate și supradimensionate de critica ulterioară, dar și de manuale, jucând rolul „emblemelor de pe scuturile heraldice”. Mecanismul iluzionării funcționează, în viziunea autorului, pe mai multe paliere și dimensiuni, cu consecințe și grade diferite de efect asupra conformației receptării adecvate a literaturii române. Primul capitol, de pildă, *Viziunea asupra statutului literaturii și al literațiilor*, are aspectul unui tablou sinoptic al tarelor iluzionării (*Nevoia de repere stabile, Pioșenia globală, Postura statornic admirativă, Tabuizarea patrimoniului cultural, Fabrica de sfinți* – sunt titlurile unor subcapitole suficient de elocvente pentru mecanismele și conceptele deconstruirii, ale dez-vrăjirii și demitizării cu care operează autorul). La nivelul literaturii vechi, unii cercetători, cuprinși de zel protocronic, s-au străduit să găsească resurse estetice acolo unde nu prea existau, exacerband totodată prezența unui pretins baroc românesc. Un important motor al iluzionării îl reprezintă, în concepția autorului, conceptul de protocronism, cu toate efectele sale nedorite asupra literaturii române. Termenul, inițiat ca atare în anii '70, își propunea să delimiteze un curent ideologic care sublinia întâietatea româ-

nească a unor inițiative culturale universale. În opoziție implicită sau explicită cu sincronismul promovată de E. Lovinescu, ca expresie a deschiderii culturii românești spre modernitate și universalitate, protocronismul a căpătat o amprență naționalistă pronunțată, manipulat politic de regimul comunist, care idealiza trecutul, ignorând orice norme metodologice și științifice. De stirpe protocronistă este și teza, care a fost mereu supralicitată, înainte de 1989, dar și după aceea, a supremației civilizației autohtone, tracice, asupra civilizației romane. Căutarea unor anticipări, a unor priorități românești nu a lipsit nici din *Istoria* lui G. Călinescu. Cu toate acestea, Edgar Papu a fost cel care, cum observă E. Negrici,

se va afla la originea unui concept literar – protocronismul, exploatat în sensul dorit de culturnicii și de literații puși în slujba regimului, care vor și evoca adesea în sprijin autoritatea cunoscutului om de cultură. Protocronismul (cel de bună-credință, pornit din studiile lui E. Papu) a moștenit confuzia, obsesiile și tentația idealizării prezente în demersurile multor istorici literari români.

Pornit din intenții idealizatoare, având, pe de altă parte, drept mobil un complex de frustrări care se cereau compensate, protocronismul are o trăsătură autohtonistă ce a fost speculată și supralicitată de ideologia comunistă. De altfel, în cadrul reprezentării deformate a trecutului. E. Negrici inventariază câteva maladii ale reprezentării de sine, de la „mimarea normalității” la „râvna sincronizării cu orice preț”, la „obsesiile nobiliare” sau la „obsesiile vechimii”. Supralicitarea unor momente, accente culturale sau literare e prezentă mai cu seamă în istoriile literare. La Călinescu, de pildă, sunt explorate, nu întotdeauna argumentat însă, resorturile și efectele idealizării (inducerea senzației de avuție, procedee de înnobilitare etc.).

Eugen Negrici caută, așadar, să dezamorseze iluziile literaturii române, să-i privească fără prejudecăți culmile și văile, să-i cartografieze cu precizie, calm și exigență relieful adesea inflammat, alcătuit „un fel de repertoriu al energiilor pierdute, al situațiilor greșite, al erorilor generalizate, un ghid al prejudecăților literare contemporane, al obsesiilor, al falselor concepte, al clișeelelor, superstițiilor și viziunilor eronate ale istoriilor literare”. Nu toate dintre verdictele negative ale criticului sunt însă meritate, după cum unele sancțiuni drastice nu sunt, cu toate și în aceeași măsură, argumentate sau întemeiate pe o realitate textuală concretă. ■

O lecție de estetică

Grigore Smeu

ÎN PRELUNGITA tranziție postdecembristă, când și „esteticul a fost aproape anatemitizat și împins în umbră ca o cenușăreasă“, o cercetare sistematică, gândită în două tomuri, despre estetica românească vede, oarecum surprinzător, lumina tiparului. Primul volum din *Istoria esteticii românești* (Editura Academiei, 2008), semnat de venerabilul specialist în materie Grigore Smeu, nu numai că este o pledoarie articulată pentru disciplina inaugurată de Baumgarten, dar el umple un gol în cultura (nu doar) literară românească. Încercări sumative au fost, firește, segmentate totuși atât temporal, cât și tematic: Al. Dima, cu *Gândirea românească în estetică: Aspecte contemporane* (1943), pe care am reeditat-o la Dacia în 2003; Grigore Smeu, *Sensuri ale Frumosului în estetica românească* (1969); Ion Iliescu, *Geneza ideilor estetice în cultura românească – sec. XVI-XIX* (1972); Titu Popescu, *Specificul național în doctrinele estetice românești* (1977); Ion Ianoși, *Schiță istorică a dezvoltării estetice românești* (1982); Al. Husar, *Tradiții naționale în estetica și filosofia artei* (2001) – toate acestea fiind anticipate de *Contribuția românească în estetică* (1933) a lui Tudor Vianu, publicată inițial în germană. Or, *Istoria* de față și căreia autorului îi repugnă s-o declare „critică“, fiindcă ar fi fost un semn de „emfatică sofistificare“, deține – după cum suntem avertizați – avantajul unei cuprinderi globale, sintetizatoare, dar numai după câteva disocieri metodologice și, implicit, terminologice. Dacă în Antichitatea elină frumosul și arta au evoluat ca entități separate, meditația europeană ulterioară se caracterizează printr-o „pendulare dilematică, roasă de incertitudini, între căutarea sinelui diferențial al



unor ipostaze fundamentale ale esteticului și contopirea respectivelor ipostaze ca altceva, de dincolo de ele“, schițată abia de către Baumgarten. E vorba, mai exact, de confundarea și astăzi a *istoriei esteticii* (ca „disciplină a încărcăturilor prioritare și explicite teoretice“) cu *istoria esteticului* (ca suma „fenomenalităților concret-individualizante ale esteticului“). Tentativa de a metamorfoza istoria esteticii, eminentemente conceptuală, în istoria fenomenalităților concrete, particularizatoare a condus, pe de o parte, la diminuarea încrederii în universalismul esteticii ca disciplină și, corelativ, în „palpitația metafizicii“, cu ajutorul căreia Kant a descoperit totuși principii emblematice precum antinomia judecății și a gustului estetic sau trăsăturile plăcerii estetice. Dacă în estetica românească, atâta câtă este, nu se pot contesta relațiile dintre praxisul artistic și teoretizările categoriale, „în centrul atenției noastre – ne atenționează autorul – vor rămâne ipostazele teoreticului, propriile lui reverberații“, în deplin acord cu opinia despre „istoria ideală a gândirii estetice“, formulată de Guido Morpurgo-Tagliabue în *Estetica contemporană* (1960). Astfel, în medievalitatea românească, la Dosoftei, găsim doar „un estetic depozitat de sinele propriu, în numele intratabilei smerenii religioase“, iar *Divanul* cantemirian introduce frumosul în circuitul cunoașterii „nu pentru el însuși, adică nu pentru o specificitate autonomă, intrinsecă, ci prin asocierea cu altceva de dincolo de el: cu înțelepciunea, fapta bună etc., similar eforturilor din dialogurile platoniciene ce au sondat frumosul din diferite unghiuri spre a-i surprinde specificitatea“. Asta, în pofda capacității lui Cantemir de a se mișca dezinvolt în universul abstracțiilor filosofice elaborate de Antichitatea greacă, care au aluvionat din plin, în schimb, meditația estetică occidentală, așa cum a demonstrat Umberto Eco în *Arta e bellezza nell'estetica medievale* (1987). Capitolul consacrat *Elementelor de estetică medievală* are meritul de a coagula reflexele esteticului pe grila celor trei paliere – ipostazele clasicității antice,

haloul spiritului religios și întrupările arhitecturale, sculpturale ș.a. – însumând acel altceva decât „propria natură a esteticului“. Miron Costin, Antim Ivireanu, Constantin Cantacuzino, Milescu Spătaru și Dimitrie Cantemir se întâlnesc într-un conclave sui-generis ilustrând și barocul în gramatică răsăriteană. Ultimul dintre ei, anticipând radicalitatea rațională a iluminismului, constituie fără-ndoială o turnantă și în istoria ideilor estetice, dacă ar fi să încercuim doar dihotomia *frumos – urât* sau apariția conceptelor de *fantezie și imagine*, dar și, în epoca romantică, a *sublimului și a geniului*. Radiografierea succintă a contribuțiilor lui Samuil Micu, I. Heliade-Rădulescu, Bolliac sau Andrei Mureșanu certifică aserțiunea despre înlocuirea generalităților „pe orizontală“ cu abordările „pe verticală“, vizându-se nuanțarea unor specificități estetice. Odată cu Samuil Micu, pentru care „simțirea dacă să prinde cu simțirile să cheamă frumusețea“, teza lui Baumgarten e tradusă într-o terminologie astăzi deficitară, frumosul plasându-se totuși „pe un teren adecvat al apropierei umane de structurile ei cognitive“. La aproape un secol după esteticianul german, cei doi termeni – *estetică și estetic* – apar și în cultura noastră, mai cu seamă după introducerea esteticii ca disciplină în învățământul superior, începând cu anul 1837, la clasa de filosofie. În volumul *Studii de estetică românească* (2005) am schițat doar în câteva pagini precursoratul esteticii noastre moderne, restituit acum în numeroase pagini de analiză efectivă. Iată, în veacul de emergență romantică înregistrăm conștientizarea și constituirea esteticii ca disciplină sistematică și, în acest cadru temporal, Grigore Smeu circumscrie patru constituenți ce au vertebrat acest dublu proces, anume utilizarea ideilor estetice din perspectiva misiunii sociale a artei, introducerea esteticii în învățământul superior și secundar, criticismul cultural de sorginte maioresciană și apariția primelor lucrări sistematice, menite să argumenteze la modul categorial principalele probleme de estetică. Partea a patra, cea mai extinsă din lucrare, tratează, nuanțat și convingător, începuturile procesului de autonomizare a esteticii, cu specificarea – firească – a influențelor kantiene, hegeliene, a psihologiei experimentale fechneriene și a determinismului francez. Se reface astfel drumul de la *estetică la critică literară* din scrierile lui Radu Ionescu, se analizează cursul de *Estetică* al lui Simion Bărnuțiu – primul exemplu de proliferare, la noi, a ipostazelor Frumosului; de asemenea, autorul surprinde cu acuitate concepția „de jos în sus asupra Frumosului“ în teza doctorală, redactată în germană, a lui Constantin Dimitrescu-Iași, impulsivat de experimentalismul promovat, în epocă, de Fechner. Nu este uitată estetica pozitivistă a lui Constantin Leonardescu, capabil deja să folosească concepte interdisciplinare; de asemenea, Ioan Pop Florantin, cu o estetică matematică *in statu nascendi*, fundamentată pe celebra *secțiune de aur*, anticipându-i cu aproape un secol pe Matila C. Ghyka și Pius Șervien Coculescu. De o amplă tratare se bucură Titu Maiorescu, sintetizat în formula „critică intensivă cu apel la estetică“. Capitolul acesta e concludent pentru demersul restituitiv al istoricului, care limpezește, așa spune definitiv, chestiunea autonomismului estetic (și pe care Maiorescu

Premieră Mihai Mănuțiu



IMAGINE DIN spectacolul *Moartea lui Danton* de Georg Büchner, în regia lui Mihai Mănuțiu, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj. Premiera a avut loc în 23 mai a.c. În rolurile principale: Hatházi András (în imagine), Bíró József, Kézdi Imola, Bács Miklós. Foto: Bíró István.

n-a formulat-o niciodată explicit!), dar nu mai după ce, în prealabil, ordonează tipurile de explicații date problemei, ce probează respectul intelectual față de exegeza modernă și contemporană. La fel procedează când explică în ce constă „elementaritatea ideilor estetice“ la mentorul Junimii, precum și ideea „specificității estetice în artă“, care se lasă doar bănuită în mult comentatul enunț enigmatic din *Critice*, anume că „ideea sau obiectul exprimat prin poezie e întotdeauna un simțământ sau o pasiune, și niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care se ține de tărâmul științific, fie în teorie, fie în aplicarea practică“. Istoricul rezumă mai întâi cele patru tipuri de comentarii apărute de-a lungul veacului trecut și apoi face o lectură, sub lupă, a enunțului de mai sus, încheiată cu concluzia că „Maioreșcu a invocat *ideea* nu în sensul său propriu, ci în acela de *obiect* al artei“. Nu altfel procedează analizând polemica Dobrogeanu-Gherea – Maioreșcu, unde subliniază diferențele specifice și, deloc paradoxal astăzi, complementaritatea de atitudine a celor doi corifei care au polarizat, în secolul XX, valorizarea critică a literaturii: „Dacă Maioreșcu a fundamentat *estetic* critica literară, Gherea a pus, mai cu seamă, bazele ei *metodologic-științifice*“ – din unghi sociologic, am adăuga noi. Și aceste pagini sunt de neocolit pentru cel interesat de mișcarea ideilor (nu numai estetice) din veacul al XIX-lea, regramaticalizate în secolul următor și care vor face obiectul celui de-al doilea tom din *Istoria esteticii românești*.

Lectura, deocamdată, a primului tom ne facilitează creionarea câtorva observații concluzive de ordin metodologic și conținutistic. E, mai întâi, soliditatea discursului analitic, echilibrat cu materialul probator alcătuit din citate reproduse uneori *in extenso*; este apoi plasarea în contextul esteticii europene pe linia criteriului dia-cronic, intrinsec unei cercetări de recuperare. Circumscrierea, menținută pe parcurs, a conceptualizărilor constitutive *istoriei esteticii*, extragerea semnelor de modernitate din meditația estetică românească diseminată sau cu caracter sistemic, urmărirea – în perioada de pionierat – a procesului, lent, de autonomizare a esteticii de „sus în jos“ sau în sens invers, „de jos în sus“, explicitarea, în consecință, a unei specifice coabitări a *esteticii* cu *critica culturală*, în sfârșit, atenția focalizată pe marginalizarea esteticii în primele două decenii din secolul trecut, când, odată cu presiunea determinismului gherist, asociată cu sămănătorismul epocii, „autonomia artei se heteronomizează“ (apud Theodor W. Adorno) – toate aceste elemente se articulează, cum afirmam anterior, într-un tablou coerent și convingător al esteticii românești până în pragul epocii interbelice. Atent la „preeminența rațional-teoretizantă“ a disciplinei în curs de formare, autorul lasă deocamdată în suspensie cele două paradigme, doar enunțate, ale spiritualității românești – *dorul și tragicul* –, ce vor fi reluate în volumul următor, consacrat esteticii moderne și contemporane. Cartea semnată de esteticianul octogenar, care nu uită să-și mărturisească atașamentul, dar și amărăciunea pentru profesiunea, ingrată la noi, de cercetător științific, ne oferă o veritabilă lecție de estetică, stenică până la urmă chiar și în condițiile lumii de astăzi, pândită de semianalfabetism cultural:

Prin propria-i natură, ca disciplină eminent teoretică, estetica poate să-și mențină – cu oricât dramatism, cu oricâte eșuări mai mult sau mai puțin conjuncturale – verticalitatea, dacă nu-și propune să elimine în chip radical, din propria incintă, palpităția metafizică.

Filosofia în conștiința publică românească

Ciprian Bote

CARE ESTE locul ocupat de filosofie în conștiința noastră publică? De ce la aproape 20 de ani de la ieșirea din comunism aceasta ocupă un loc marginal atât în dezbaterile culturale din România, cât și în raport cu celelalte discipline studiate în universitate? Ce rost ar mai avea filosofia, adică gândirea critică, spontană și autentică, într-o societate împietrită în clișee, dominată de demagogi, impostori și „înconjurată de forme instituționale de prostire a populației“? Există soluții pentru depășirea impasului în care învățământul filosofic din România (și științele umaniste în general) a intrat?



Acestea sunt câteva dintre întrebările asupra cărora reflectează Alexander Baumgarten în recenta sa carte (*Bună dimineața, filosofie!*, postfață de Mihai Maci, Timișoara: Ed. Bastion, 2008), care reunește texte publicate în reviste culturale în perioada 2004-2007. Deși problemele dezbătute sunt de maximă actualitate și deosebit de grave pentru oricine este interesat de viitorul filosofiei și al științelor umaniste în România, tonul nu este unul pesimist sau resemnat, iar analizele nu vizează „persoane sau instituții particulare“. Aceasta și pentru că autorul, făcând parte din sistemul la care se raportează, încearcă să-l critice „altfel“, adică: „dintr-o conștiință îndrăgostită de el și fără frustrarea de putere a marginalului sanchilot, a căruia prezenție de nesinceritate vine din bănuiala că dezvoltă critica sistemului numai pentru a ajunge la adăpostul lui“ (p. 11).

Înainte de a oferi o imagine a locului pe care îl ocupă filosofia în conștiința noastră publică și de a încerca schițarea unor eventuale soluții pentru ieșirea acesteia din starea de marginalitate în care se află, autorul analizează în primul capitol (*Bună dimineața, filosofie!*) ceea ce consideră a fi specificitatea filosofiei: experiența gândirii reflexive. Definind reflexivitatea drept „posibilitatea noastră de a ne lua ca obiect al cunoașterii împreună cu lumea în care suntem situați ca niște contemplatori ai ei, pentru a putea formula judecăți despre acestea împreună“ (p. 15), el constată că în România acest tip de experiență spirituală a devenit marginal nu doar la nivelul omului obișnuit, ci și la nivelul elitelor și în mediile academice, universitatea abandonându-și de multe ori „misiunea originară de apel la reflexivitate“. Cu alte cuvinte,

te, gândirea pe cont propriu a fost treptat abandonată la toate nivelele, locul ei fiind luat, într-un mod imperceptibil și insidios, de o atitudine nereflexivă și necritică, tributară clișeeilor, demagogiei și imposturii.

Toate celelalte capitole ale cărții trebuie citite pornind de la ideea de reflexivitate analizată în acest prim capitol. Tipurile de impostură universitară descrise în cel de-al doilea capitol sunt de fapt exemple concrete de cadre universitare din domeniul științelor umaniste care, într-un fel sau altul, au abandonat gândirea reflexivă: de la „insul care abdicase de mult de la sarcina gândirii“ sau profesorul care era în posesia unei cunoașteri inițiatice, de tip gnostic din anii '90 până la noul tip de universitar umanist din ultimii ani care s-a adaptat perfect noului limbaj academic standardizat și a înlocuit de multe ori „cariera științifică cu cea managerial-administrativă“.

Din aceeași perspectivă a experienței reflexivității sunt analizate atât scăderea interesului pentru filosofie în societatea românească (*Filosofie și profesionalitate, Despre „sinele lărgit“*), cât și situația precară a filosofiei și a altor științe umaniste în rândul celorlalte discipline universitare (*De ce suntem marginali?, Fără limba latină?, Pe fundul curbei*). Conform autorului, scăderea interesului pentru filosofie, evidențiată și de numărul tot mai redus de studenți care optează pentru a face studii în acest domeniu, este cauzată nu doar de faptul că statul finanțează prost filosofia sau că publicul român nu mai este atras de acest tip de experiență spirituală, ci și pentru că filosofia este „prost pregătită instituțional“ la toate nivelele (liceu, universitate, centre de cercetare, edituri etc.) și de aceea e incapabilă de a fi o voce de prim-plan pe scena culturală autohtonă. Intrăm astfel într-un cerc (vicios) din care cu greu putem ieși, deoarece unei filosofii slab organizate instituțional îi va fi greu să se impună în opinia publică românească, iar o revigorare instituțională a ei ar presupune sprijinul și încrederea unui spațiu public în care ea ocupă acum un loc tot mai periferic. Soluția pe care o schițează Alexander Baumgarten pentru ieșirea din această situație delicată ne aduce din nou în preajma problemei reflexivității. Pentru a ieși din cerc e nevoie în primul rând de un *sacrificiu*, prin care „cei puțini“ își vor îndeplini plini de abnegație datoria față de instituțiile în care sunt angajați, sperând că în timp vor câștiga și simpatia opiniei publice, iar în al doilea rând de abandonarea modului în care a fost percepută filosofia în tradiția noastră culturală: ca operă a unui geniu inspirat, asemeni creatorului de literatură („mitul geniului creator de filozofie“). Soluția propusă nu implică nici sacrificiul izolat al unor personalități excepționale, așa cum din păcate de multe ori s-a întâmplat în istoria noastră culturală, nici retragerea filosofiei într-un „turn de fildeș“. Aceasta deoarece pentru autor a gândi reflexiv nu înseamnă doar a gândi de unul singur, ci mai ales a dialoga cu ceilalți și a participa la cultura publică, adică la ceea ce Constantin Noica numea „sinele tău lărgit“.

Astfel, Alexander Baumgarten își afirmă în mod explicit și fără echivocuri credința într-un tip de cultură în care gândirea este „o operă colectivă“, ce ia naștere în

→

→ timp, prin dezbateri, dialog și comunicare și în care există o „gradualitate a producătorilor de spirit“, fiecare (autor, exeget, traducător, editor, recenzent, profesor etc.), la nivelul lui, trebuind să fie conștient de datoria care îi revine și de faptul că este membrul unei largi „comunități speculative“ și continuatorul unei vechi tradiții culturale.

Prin încercarea de a oferi o viziune de ansamblu asupra locului pe care îl ocupă filosofia în conștiința publică românească, prin dorința de a schița granițele în interiorul cărora pot fi construite eventuale soluții pentru ieșirea filosofiei din marginalitate, prin tipul de cultură pentru care militează, construit în jurul ideii de dialog, profesionalitate și tradiție, prezenta carte poate fi ea însăși un bun exemplu de raportare critică la un fenomen al zilelor noastre. ■

Comunism și (cult)ură

Steliu Lambru

DEȘI MARXISMUL s-a adresat în primul rând proletariatului, clasa socială cu cel mai redus nivel de educație, pe a cărui forță brută se baza în instaurarea unei ordini noi, mai drepte, el nu a ezitat să abordeze și domeniul culturii, ba chiar a elaborat o teorie a formelor culturale pe cât de simplă, pe atât de mult îmbrățișată tocmai de intelectuali. Concepția marxistă asupra culturii era una legată indisolubil de producția materială: *primum vivere deinde philosophari*, în condițiile unei situații economice catastrofale a claselor de jos. Omul simplu nu avusese timp să reflecteze asupra lucrurilor înalte ale vieții. Supus exploatării nemiloase a patronului, el era preocupat să își asigure traiul zilnic, lui și familiei sale, mai întâi să trăim și pe urmă să filozofăm pâruse a fi modul la raportare la cultură al lucrătorului. Pentru omul simplu, prezentul nu era unul încurajator în direcția culturalizării lui. Dar viitorul era cum nu se putea mai promițător. Cultura comunistă, una nouă, aproape de mase, era una în care diferența dintre producători și consumatori era înlăturată. Pe cele două mari coordonate temporale, trecut și viitor, prezentul nefiind altceva decât un timp al tranziției, cultura burgheză era un provizorat care trebuia urgent depășit.

Marx descria cultura ca pe o metodă prin care o clasă socială ca burghezia își asociaze clasele inferioare luptei duse împo-

triva feudalilor prin reforme care ridicau nivelul de instrucție al maselor. Cultura era o expresie a spiritului claselor purtătoare de progres ajunse pe o anumită treaptă de dezvoltare a istoriei, care trebuiau să elimine de pe scena istoriei, prin violență revoluționară, clasa care își încheiase menirea istorică. În *Manifestul Partidului Comunist*, Marx și Engels recunoșteau inferioritatea culturală a proletariatului, admitând că burghezia, în lupta ei împotriva feudalismului, atrăgea și proletariatul și îl ridica pe o treaptă de instrucție superioară, care presupunea și o elevație culturală. Viziunea lor economico-socială se proiecta și asupra culturii, proprietatea particulară asupra mijloacelor de producție fiind factorul formativ al conștiinței oamenilor. Cei doi se revoltau împotriva unei așa-numite îngustimi a minții tuturor celor care legau dispariția proprietății private, în cazul în care modul de producție comunist ar fi triumfat, de dispariția valorilor spirituale.

După cum pentru burghez desființarea proprietății de clasă înseamnă desființarea producției înseși, tot astfel pentru dînsul dispariția culturii de clasă este identică cu dispariția culturii în general. Cultura, a cărei pierdere o deplînge burghezul, nu înseamnă pentru imensa majoritate decât transformarea omului într-o anexă a mașinii,

susțineau Marx și Engels. Viitorul era cel care conta și cel care aducea o nouă cultură, superioară, în conformitate cu superioritatea generală a noii formațiuni economico-sociale.

Deși regimul comunist era orientat în mod explicit către viitor, trecutul juca un rol cel puțin la fel de important, dacă nu și mai important. Continuitatea dintre trecut și viitor în înțelegerea dezvoltării culturii ca proces și în conceperea unei noi culturi proletare a fost unul dintre îndemnul lui Lenin în *Sarcinile Uniunii Tineretului*, cuvîntare rostită la cel de-al Treilea Congres General al Uniunii Tineretului Comunist din Rusia, pe 2 octombrie 1920, o adevărată directivă-program pentru tinerele cadre ale viitorului, între ele și cele culturale:

fără o înțelegere clară a faptului că numai prin cunoașterea precisă a culturii create de întreaga dezvoltare a omenirii, numai prin prelucrarea ei se poate construi o cultură proletară, fără această înțelegere nu vom putea îndeplini sarcina respectivă. Cultura proletară nu este ceva care vine nu se știe de unde, nu este o născocire a oamenilor care își zic specialiști în cultura proletară [...] Cultura proletară trebuie să apară ca o dezvoltare firească a aceluia bagaj de cunoștințe pe care omenirea le-a elaborat sub jugul societății capitaliste, al societății moșierești, al societății birocratice. Toate aceste drumuri și cărări duceau, duc și vor continua să ducă spre cultura proleta-

ră, la fel cum economia politică elaborată de Marx ne-a arătat unde va ajunge societatea omenească, ne-a arătat trecerea la lupta de clasă, la începutul revoluției proletare.

Dar nu trebuie uitat, adaugă Lenin, că munca era cea care crea noua societate, cultura fiind o părțică din proiectul grandios al societății viitorului, tangibil în aproximativ 10-20 de ani.

Această sumară introducere în modelul cultural imaginat de teoreticienii comunismului, pe care lectura volumului *Perfectul acrobat: Leonte Răutu, măștile vâului* (Humanitas, 2008) – semnat de Vladimir Tismăneanu și Cristian Vasile – îl readuce la viață după aproape douăzeci de ani de la dispariția regimului căruia i-a dat viață, este necesară pentru a avea în fața ochilor dimensiunea radical înnoitoare a proiectului marxist. Este o carte mai mult decât bine-venită, oarecum insolită prin structura ei compozită de eseu, analiză, dialog în doi și în trei (cu Mihai Șora) și culegere de documente. Dar este o carte care tocmai prin maniera sa neobișnuită de a se prezenta cititorului descrie un peisaj mai amplu decât o face o carte de memorii sau o biografie. Este un volum cu multe personaje, în manieră dostoevskiană, fiecare cu ambițiile și aspirațiile sale, care influențează cariera eroului principal și construiesc o narațiune multiplă, sumă a tuturor celorlalte contribuții mici la marea prăbușire din anul de grație 1989.

Încă de la începutul său, comunismul a avut, paradoxal, o problemă tocmai cu intelectualii, producătorii de cultură. Și comunismul românesc nu a făcut excepție. Una dintre marile bătălii pentru putere din interiorul partidului pe care Gheorghe Gheorghiu-Dej le-a purtat a fost cea cu Lucrețiu Pătrășcanu, intelectualul „de serviciu“ al PCR. După seria de confruntări dintre Stalin, pe de-o parte, și Kamenev, Zinoviev, Buharin și, în cele din urmă, Troțki, pe de alta, câștigate de primul, intelectualii au învățat repede din experiența sovietică lecția superiorității forței materiei asupra forței ideii. Aceeași lecție avea s-o învețe la noi și Ana Pauker, rămasă oarecum neutră, deși apropiată de Pătrășcanu, în lupta dintre avocat și muncitor. Admirația față de frumusețea forței dezlănțuite a proletarului în comparație cu impotența intelectualului a făcut ca de cele mai multe ori imaginea omului simplu, direct, fără subtilități, care trece fără ezitări și scrupule la acțiune, să fie preferabilă în ochii apoliticului. Cu cât intelectualul era mai rafinat și muncitorul mai necultivat, prăpastia era mai adîncă. Calea de mijloc, care a fost și cea de succes în comunism, a fost cea în care intelectualul s-a regăsit în proletar și invers. Ambiția comunistului militant a fost întotdeauna aceea de

Cărți primite la redacție



• Sanda Cordoș, *Spiritul critic la Cercul Literar de la Sibiu*, Cluj-Napoca: Accent, 2009.



• Liviu Malița, *Teatrul românesc sub cenzura comunistă*, Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2009.



• Ioan Mușlea, *În către pierdere*, Cluj-Napoca: Eikon, 2009.



• Adriana Teodorescu, *Carnavalul în opera literară caragialiană*, Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2009.

a descoperi pe intelectualul din muncitor și pe muncitorul din intelectual.

Leonte Răutu a avut certe calități intelectuale, dar și porniri brutale, care l-au făcut să-și construiască o carieră atât de longevivă. În primul rând, el a fost un militant pur și abia după aceea intelectual care a activat în cultură din pasiune. Cu puțin efort, el ar fi putut activa în oricare alt domeniu, calitățile îl recomandau din plin în acest sens. Ce a „realizat” Răutu în cultura română, nu singur, bineînțeles, poate fi regăsit la indigo și în celelalte sfere ale societății: eliminarea libertății de gândire, creație și exprimare, manierism, inutilitate (lipsa de relevanță socială a operei, a actului cultural în general), denaturare (în științele socio-umane, o adevărată reprimare a tuturor interpretărilor independente de retorica oficială), deformare educațională și cultivarea complexului de superioritate cu resort adânc în complexul de inferioritate. Parcurgerea în special a secțiunii de documente confirmă la fiecare pagină cruda maltratare la care a fost supusă cultura română vreme de aproape o jumătate de secol. Numai celebrul text *Impotriva cosmopolitismului și obiectivismului burghez în științele sociale*, singur, adevărată cartă-manifest-program al comunismului în cultură, chintesență a întregii perioade culturale dintre 1945 și 1989, merită un studiu aparte. Dar nu numai. Fiecare document reprodus contribuie la cunoașterea unei adevărate metaculturi a comunismului, la identificarea unui fir narativ al documentului singur și al tuturor documentelor împreună. Este o suprapunere a „vocilor” actorilor sociali, din care Natalie Zemon Davis, în *Ficțiunea în documentele de arhivă*, extrăgea un singur registru, cum era vocea femeilor în Franța secolului al XVI-lea. Deși se referă explicit în subtitlu la Leonte Răutu ca la un personaj care a schimbat multe măști, de la cea de adulter al liderilor superiori de partid la cea de detractor al acestora, de la cea de linguiștor la cea de cinic și zbir, *Perfectul acrobat* nu este o carte care să facă numai autopsia unui caz de patologie politică. Dacă lucrurile ar sta astfel, ar fi un dezamăgitor eșec. Ea este, mai mult decât pare, o deconstruire a ideii comuniste care a însuflețit regimul în care asemenea personaje au girat existența a milioane de oameni. Mai mult decât persoana lui Răutu merită urmărită „ideea de Răutu”, de posibil asasin, semnificatul care a făcut posibilă apariția semnificatului ce și-a pus amprenta nefastă asupra unei perioade sumbre din istoria României. Oamenii au defecte și calități, sînt caractere puternice sau slabe, își imaginează și făuresc propriul destin în funcție de mediul în care trăiesc și-și manifestă personalitatea, se comportă în funcție de educația primită și de experiența de viață. Ceea ce contează este ca răul și abjectul din fiecare să nu ajungă să dea verdicte. Semnificantul Răutu poate beneficia, pentru a prelua formularea marxist-heideggeriană a lui Mihai Șora din volum cu privire la Ceaușescu, de circumstanțele „aruncării” sale de către condițiile socio-economice în tabăra comunistă (p. 152). Însă nu sînt sigur că și semnificantul poate fi absolvit tot atât de ușor: dacă vom condamna numai omul, ideea părîndu-ni-se în continuare foarte bună, nu cumva mîna maimuței, cea care i-a transformat la un moment dat creierul într-unul uman, așa cum afirma Engels, are grave tulburări de gândire? ■

O lectură antipsihiatrică a lui Sartre

Geoffrey Bolea

ATACUL SARTREAN asupra categoriei inconștientului din *Ființa și neantul: Eșeu de ontologie fenomenologică*, ediție revizuită și index de Arlette Elkaïm-Sartre, traducere de Adriana Neacșu, Pitești: Paralela 45, 2004, poate facilita o lectură antipsihiatrică. „În interpretarea psihanalitică [...] se va folosi ipoteza unei cezuri, concepută ca o linie de demarcație cu vază, servicii de pașapoarte, control de vize etc., pentru a restabili dualitatea înșelătorului și a înșelatului” (p. 97). Această „linie de demarcație” sau această graniță scindează subiectul uman între „ego” și „id”, unde „ego”-ul este partea „înșelată” de acumulările (sau refulările) inconștiente. „Prin distincția dintre «sine» [«ça»] și «eu», Freud a scindat în două masa psihică. Eu sunt eu, dar nu sunt sinele [je ne suis pas ça]” (p. 97-98).

Sartre descrie relația dintre psihanalist și pacient și descoperirea adevărului maladiv (sau a adevărului înțeles ca rădăcină a bolii), pe baza partajării efectuate de medic (uneori arbitrar, poate) între inconștientul înșelător și conștientul prins sub voalul mayei. Sartre nota că

există [...] un adevăr al impulsului către furt, care nu poate fi atins decât prin ipoteze mai mult sau mai puțin probabile [...] Descoperirea acestui adevăr va necesita concursul psihanalistului, care apare ca mediatorul dintre tendințele mele inconștiente și viața mea conștientă. *Celălalt* apare ca singurul care poate efectua sinteza între teza inconștientă și antiteza conștientă. Eu nu mă pot cunoaște decât prin intermediul celui alt, ceea ce vrea să spună că sunt în raport cu „sinele” meu în poziția de *celălalt*. (p. 98)

Cu alte cuvinte, psihanalistul apare drept mediator între mine și mine (sau între subiectul conștient și cel inconștient). Dacă adoptăm acest punct de vedere, existentul trebuie neapărat „spart” în două blocuri separate (trebuie creată o fisură, care să permită partajarea); mai mult, „sinele” devine un *alterus*, o fantasmă înstrăinată, care se proiectează în fața ochilor mei și pe care o pot înțelege doar mijlocit, ca și cum ar avea o existență separată. Urmărind această idee, subiectivitatea fisurată poate fi pansată și reconstruită doar cu ajutorul psihanalistului; astfel partajarea primă între subconștient și conștient ar putea fi recunoscută de medic cu intenția de a institui o relație de putere între el și pacient. Eliberatorul (șamanul sau vindecătorul) mută problema pe propriul său teren, înainte de a crea o cezură între „sine” și „eu”, pe care doar el o poate reconstitui în așa fel încât să creeze un (nou) raport funcțional.

Vindecarea (sau eliberarea, care survine în urma depășirii înstrăinării dintre partea conștientă și cea inconștientă, în care „id”-ul își dezvăluie adevărul privat doar

pentru ochi străini) ce constă în această reconstituire, alipind teza și antiteza, pe care psihanalistul le-a divizat în primul rând, rezidă, am putea spune metaforic, într-o clonare a subiectivității bolnavului. Acesta este „reparat” pentru a redeveni o ființă funcțională și (relativ) autonomă, dar coeficientul său de identitate (sau coordonatele mentale ale identității sale) nu mai este același, cel dinaintea „spărțurii” psihice dintre „sine” și „eu”. Folosind o idee din fizica cuantică, asupra căreia glosează Michael Chrichton, subiectul este „teleportat” (se scanează întâi caracteristicile sale personale, apoi este ucis pentru a fi recompus într-o altă locație spațio-temporală) în spațiul mental al unei noi identități (care este o variațiune a fostei sale identități, cea care îl caracteriza înainte de „spărțură”), pe care trebuie s-o preia.

Dacă are know-how-ul necesar și puterea de a se orienta și de a mima funcționalitatea și parțiala autonomie, atunci este considerat „vindecat”. Dacă respinge noua postură, în schimb, infernul vindecare-spărțură psihică intră într-un ritm ciclic. Astfel, acest dualism conștient-inconștient, care a fost înțeles drept clonare mentală, poate fi caracterizat, metaforic, prin sintagma *soul washing*. Chiar dacă această punere în scenă a procesului psihiatric, pe care o propunem aici (ce doar pornește de la Sartre), nu ar fi în totalitate adecvată, o observație de bun-simț se impune: dacă avem nevoie de un mediator între noi și noi înșine (și acesta este unul extern), relația dintre mediator și noi (ca parte dezavantajată, descompusă, disociată) va fi una de putere.

Asemenea unui *coach* (chiar și unul existențial), acesta își va impune condițiile sau, asemenea unui mareșal, va ordona și va disciplina cu forța și în pofida noastră, poate. Scopul acestui antrenament? Descoperirea unui adevăr, care se presupune că îl ascund eu însumi, față de mine însumi. Dar acest adevăr va fi doar o umbră a adevărului personal (pe care doar noi îl putem afla și care ne folosește doar nouă), la fel „sinele” relevat, dezocultat este doar o proiecție care accentuează înstrăinarea dintre conștiință și reziduurile sale. Putem contura această lectură antipsihiatrică a lui Sartre printr-un fragment al monologului personajului principal din filmul *Equus*, medicul Martin Dysart: „Normalul este indispensabil, zeul criminal al sănătății. Și eu sunt preotul său”. ■

Cărți primite la redacție



• Mihai Zamfir, *Educație țîrzie*, București: Cartea Românească, 2008.



Zilele TUDOR ARGHEZI la Tîrgu-Jiu și la Tîrgu-Cărbunești

ÎN ZILELE de 21-24 mai 2009 au avut loc, la Tîrgu-Jiu și Tîrgu-Cărbunești, manifestările ocazionate de Zilele Tudor Arghezi. Consiliul Județean Gorj, primăriile celor două orașe, Direcția Județeană de Cultură Gorj, coordonată de scriitorul Ion Cepoi, și Biblioteca Județeană Gorj au fost organizatori, împreună cu Uniunea Scriitorilor din România, care a oferit, ca de obicei, Marele Premiu Opera Omnia și a contribuit la premiile pentru Opera Prima și volume în manuscris. Marele Premiu a revenit poetului și traducătorului Ilie Constantin. La ediția din acest an, juriul, prezidat de criticul Gheorghe Grigurcu și care a cuprins scriitori locali și autori de la București și Craiova, a acordat două premii ex aequo pentru Opera Prima primelor volume semnate de tinerele poete Aida Hancer și Cătălina Cadinoiu și publicate în 2008 la Editura Vinea, respectiv la Cartea Românească. Uniunea Scriitorilor din România și Asociația Scriitorilor București au fost reprezentate de Gabriel Chifu și Horia Gârbea, iar filiala Craiova de poeta Ioana Dinulescu. Au mai fost prezenți Ion Dumitru (președintele societății culturale Apozitia, de la München), Nicolae Tzone, Nicolae Dragoș, Mitzura Arghezi și numeroși scriitori gorjenii. În afara jurizării și decernării premiilor și a lansărilor de carte, au avut loc vizite la obiective culturale din zonă, între care Muzeul „Tudor Arghezi” din Tîrgu-Cărbunești.

Ca în fiecare an, participanții s-au bucurat de perfectă ospitalitate a organizatorilor, de un program cultural variat și de frumusețea peisajului gorjean. Câștigătorii premiilor Opera Prima și pentru volum în manuscris și grupaj de versuri și-au început drumul spre consacrare, iar Ilie Constantin s-a alăturat, al șaptesprezecelea, unei serii de laureați de mare prestigiu. A fost publicat și lansat un volum bilingv, româno-francez, cuprinzând poezii ale lui Tudor Arghezi și ilustrații la texte ale graficianului Raul Cortes din Cuba.

Concursul de debut al Filialei clujene a Uniunii Scriitorilor

Ediția a patra, 2009

ÎN URMA deliberărilor, juriul (președinte: Irina Petraș, membri: Doina Cetea, Ion Vartic, Ruxandra Cesereanu, Mihai Dragolea) a desemnat câștigătorii:

DAN HERCIU, *Taxa pe viciu* (versuri);

FLORINA CODREANU, *Existențele sângelui: Eseu despre curgerea sângelui*;

ADRIANA TEODORESCU, *Carnavalul în opera literară caragialiană* (eseu).

Au mai obținut punctaje bune și: DAN MUREȘAN (versuri), SIMONA POP (eseu), ADRIANA TEODORESCU (versuri), ADELINA MIRELA TOMOIAGĂ (versuri).

STELIAN TĂNASE la Cluj

MERCURI, 20 mai a.c., cunoscutul romancier și om de televiziune Stelian Tănase a fost oaspetele orașului nostru. La amiază s-a întâlnit cu studenții de la Litere, pentru o discuție despre romanul său *Maestro* (Polirom, 2008), moderată de Ruxandra Cesereanu și Sanda Cordoș. Seara, a avut loc lansarea cărții, la Librăria Gaudeamus, în prezentarea lui Doru Pop și a lui Ovidiu Pecican.

Către cititorii revistei *Apostrof*

Vă puteți abona la revista *Apostrof* direct la redacție. Pentru aceasta, vă rugăm să plătiți contravaloarea abonamentului, prin:

1. mandat poștal, pe adresa:
Toroczkay-Lukács Iosif
Fundația Culturală Apostrof
Cluj-Napoca, CP 1095, OP 1 Cluj, cod poștal 400750.

2. virament bancar, pe adresa:
Fundația Culturală Apostrof
Sediul: Cluj-Napoca, str. I. C. Brătianu, nr. 22
Cod fiscal: 4868907
Cont bancar: RO68BRDE130SV07853701300 (lei)
Deschis la BRD-Groupe Société Générale, Sucursala Cluj.

Prețul abonamentului, pentru persoane fizice și biblioteci din România, este de:

- 12 lei pentru 3 luni,
- 24 lei pentru 6 luni,
- 48 lei pentru un an.

Prețul abonamentului include taxele poștale de expediere. Prețul abonamentului pentru cititorii din străinătate este de:

- 10 euro sau 13 USD pentru 3 luni,
- 20 euro sau 26 USD pentru 6 luni,
- 40 euro sau 52 USD pentru un an.

Prețul abonamentului include taxele poștale de expediere par avion.

Pentru persoanele juridice, abonamentul este de 500 de lei sau 120 de euro sau 165 USD pentru un an.

Prețul abonamentului include taxele poștale de expediere par avion.

Datele necesare pentru viramentul acestui abonament:

Fundația Culturală Apostrof
Sediul: Cluj-Napoca, str. I. C. Brătianu, nr. 22
Cod fiscal: 4868907
Conturi bancare:
RO68BRDE130SV07853701300 (lei)
RO73BRDE130SV06534401300 (euro)
RO58BRDE130SV06674381300 (USD),
deschise la BRD-Groupe Société Générale, Sucursala Cluj, Bd. 21 Decembrie 1989, nr. 81-83,
SWIFT: BRDEROBU

Circulara Uniunii Scriitorilor din România

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

Comitetul Director al Uniunii Scriitorilor
5 iunie 2003

Cuprins

• CAFÉ APOSTROF			
			2
• ÎN MEMORIAM			
Fraga Cusin			2
Alain Paruit	Marta Petreu		3
• O CARTE ÎN DEZBATERE			
Nicolae Manolescu „la două mîini”	Gelu Ionescu		4
• AVANGARDA RUSĂ			
(Flori din grădinile altora)	Andrei Globa		5
(traducere și antologie de Leo Butnaru)			
• CRONICA LITERARĂ			
Legea tare a numerelor mici	Irina Petraș		6
Constructe victimare	Ștefan Borbély		7
• POEZIE			
musca din grădina secretă	Nicolae Coande		9
• ESEU			
Cum poate un chimist să fie poet? (I)	Michael Finkenthal		10
• DOSAR: ANA BLANDIANA			
De la umbra cuvintelor la umbra realității (II)	Marco Cugno		11
(traducere de Bogdan Harhata)			
• PUNCTE DE REPER			
Trei cărți de Emil Cioran	Marta Petreu		14
• CU OCHIUL LIBER			
Monografia unei grupări poetice	Ovidiu Pecican		8
SF-ul ca profesiune de credință	Constantina Raveca Buleu		16
Literatura română și iluziile ei	Iulian Boldea		17
O lecție de estetică	Mircea Muthu		18
Filosofia în conștiința publică românească	Ciprian Bota		19
Comunism și (cult)ură	Steliu Lambru		20
O lectură antipsihiatrică a lui Sartre	Ștefan Bolea		21
• VESTIAR			
			22

Editura Biblioteca Apostrof vă oferă următoarele cărți:

- MIRCEA ZACIU, **Jucătorul de rezervă**
poezie, 2000, 88 p. 5 lei
- ȘTEFAN BORBÉLY, **Despre Thomas Mann și alte eseuri**, 2005, 172 p. 20 lei
- MARTA PETREU, **Conversații cu...**, vol. II, 2006, 132 p. 20 lei
- RUXANDRA CESEREANU, MARTA PETREU, CORIN BRAGA, VIRGIL MIHAIU, OVIDIU PECICAN, ION VARTIC, **Sadovaia 302 bis**, 2006, 204 p. 20 lei
- EUGEN PAVEL, **Între filologie și bibliofilie**, 2007, 170 p. 20 lei
- IRINA PETRAȘ, **Teoria literaturii. Dicționar-antologie**, 2002, 288 p. 20 lei
- ȘTEFAN BORBÉLY, **Proza fantastică a lui Mircea Eliade**, 2003, 224 p. 20 lei
- Scriitorul și trupul său, carte gândită și alcătuită de MARTA PETREU, 2007, 264 p. 8,75 lei
- Cele 10 porunci, carte gândită și alcătuită de MARTA PETREU, 2007, 276 p. 8,75 lei
- NICOLAE BĂRNA, **Dumitru Țepeneag**, 2007, 304 p. 7 lei
- GABRIEL MARCEL, **A fi și a avea**
traducere de CIPRIAN MIHALI, 1997, 192 p. 3 lei
- FRIEDRICH NIETZSCHE, **Antichristul**
traducere de VASILE MUSCĂ, 2003, 128 p. 10 lei
- JÜRGEN HABERMAS, JOSEPH RATZINGER, **Dialectica secularizării: Despre rațiune și religie**, traducere de DELIA MARGA, prefață de ANDREI MARGA, 2005, 120 p. 20 lei
- JOSEPH RATZINGER, **Europa în criza culturilor**, traducere de DELIA MARGA, prefață de ANDREI MARGA, 2008, 92 p. 15 lei
- SF. ANSELM DIN CANTERBURY, **Monologion despre esența divinității**
traducere de ALEXANDER BAUMGARTEN, 1998, 162 p. 3,50 lei
- HENRY CORBIN, **Paradoxul monoteismului**
traducere de JANINA IANOȘI, 1997, 216 p. 4 lei
- VASILE MUSCĂ, **Spusul și de nespusul**, 2003, 146 p. 10 lei
- N. STEINHARDT, **Cartea împărțirii**, ediție gândită și alcătuită de ION VARTIC, ed. a IV-a, 2004, 140 p. 8 lei
- D. D. ROȘCA, **Introducere la „Viața lui Isus”. Mitul utilului**
traducere de DUMITRU ȚEPENEAG, ediție și postfață de MARTA PETREU, 1999, 138 p. 3,50 lei
- BUCUR ȚINCU, **Apărarea civilizației**
ediție îngrijită și prefață de MARTA PETREU, 2000, 132 p. 5 lei
- LAURA PAMFIL, **Noica necunoscut**, 2007, 288 p. 8,75 lei
- OVIDIU PECICAN, **Trasee culturale Nord-Sud**, 2006, 228 p. 15 lei
- CĂLIN TEUȚIȘAN, **Textul în oglindă: Reflexii ale imaginarului eminescian**, 2006, 202 p. 15 lei
- PETRU POANTĂ, **Efectul „Echinoc” sau despre echilibru**, 2003, 176 p. 10 lei
- DORLI BLAGA, **Tatăl meu, Lucian Blaga**, 2004, 380 p. 20 lei
- GEORGE BANU, **Uitarea**, 2003, 80 p. 5 lei
- NORMAN MANEA, **Despre clovni**
eseuri, 1997, 230 p. 4 lei
- NORMAN MANEA, **Octombrie, ora opt**
proză, 1997, 186 p. 4 lei
- PHILIP ROTH, **Animal pe moarte**
roman, traducere de IRINA PETRAȘ, 2001, 132 p. 9,90 lei
- SANDA CORDOȘ, **Literatura între revoluție și reacțiune**, ediția a II-a, adăugită, 2002, 284 p. 15 lei
- LEV TOLSTOI, **Moartea lui Ivan Ilici**
traducere de JANINA IANOȘI, prefață de ION VARTIC, 2003, 96 p. 7,50 lei
- LUKÁCS JÓZSEF, **Povestea „orașului-comoară”: Scurtă istorie a Clujului și a monumentelor sale**, volum ilustrat cu fotografii de VÁRDAL LEVENTE, 2005, 146 p. 20 lei
- GEORGETA HORODINĂ, **Duminică seara**, 2006, 231 p. 20 lei
- ALEXANDRU VONA, **Să mai fiu o dată îndrăgostit**, carte gândită și alcătuită de MARTA PETREU, 2005, 188 p. 20 lei
- ZAHARIA BOILĂ, **Amintiri și considerații asupra mișcării legionare**
prefață de LIVIA TITIENI BOILĂ, ediție îngrijită de MARTA PETREU și ANA CORNEA, notă asupra ediției de MARTA PETREU, 2002, 160 p. 10 lei
- ZAHARIA BOILĂ, **Memorii**, 2003, 256 p. 12 lei
- Procesul „tovarășului Camil”, ediție îngrijită de ION VARTIC, prefață de MIRCEA ZACIU, 1998, 96 p. 2 lei
- I. D. SÎRBU, **Scrisori către bunul Dumnezeu**
ediție îngrijită de ION VARTIC, 1998, 244 p. 5 lei
- LUDOVICA REBREANU, **Adio pină la a doua Venire: Epistolar matern**, ediție îngrijită, prefață și note de LIVIU MALUȚA, 1998, 288 p. 5 lei
- ARTHUR DAN, **Mituri căzute (Din jurnalul unui psihiatru): Aforisme**, prefațe de I. NEGOIȚESCU, ION VIANU, ALEXANDRU PALEOLOGU; ediție și notă asupra ediției de MARTA PETREU, 1999, 96 p. 3 lei
- DUMITRU ȚEPENEAG, **Destin cu popești. Șotroane** (în colaborare cu Editura Dacia), 2001, 144 p. 6,30 lei
- ALEXANDRU VONA, **Esmeralda**, fișă de dicționar de FLORIN MANOLESCU, desene de GABRIELA MELINESCU, 2003, 112 p. 7,50 lei
- CONSTANTIN RĂDULESCU-MOTRU, **F. W. Nietzsche: Viața și filosofia sa**, 2003, 128 p. 10 lei
- TRISTAN JANCO, **Memoriile Șoahului**, 2006, 84 p. 15 lei
- ION VARTIC, **Bulgakov și secretul lui Koroviev: Interpretare figurală la Maestrul și Margareta**, ed. a II-a, adăugită, 2006, 160 p. 17,95 lei
- MATEI CĂLINESCU, **Mateiu I. Caragiale: recitiri**, ed. a II-a, 2007, 168 p. 19,95 lei
- ION VIANU, **Blestem și Bindecuvântare**, 2007, 182 p. 19,95 lei
- ION VIANU, **Investigații mateine**, 2008, 112 p. 19,50 lei
- MARTA PETREU, **Despre bolile filosofilor. Cioran**, 2008, 128 p. 19,90 lei



REDACȚIA:

MARTA PETREU
(redactor-șef)

LUKÁCS JÓZSEF
VIRGIL LEON
IRINA PETRAȘ
OANA MORUȚAN
CIPRIAN BOTA
Tehnoredactare:
FOGARASI EDITH

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

ANA POP
(contabilitate)

EDITORI:

Uniunea Scriitorilor
din România
 Fundația Culturală Apostrof
Cont la BRD Cluj:
în lei: SV7853701300
în euro: SV6534401300

Revista apare cu sprijinul:

Fondului Cultural Național
 Consiliului Local și al Primăriei
Cluj-Napoca

ADRESA REDACȚIEI:

Cluj-Napoca
Str. I. C. Brătianu, nr. 22
cod 400079
Tel., fax: 0264/432.444
e-mail: apostrof@revista-apostrof.ro

Pentru corespondență:
Revista Apostrof, CP 1095, OP 1,
Cluj-Napoca, 400750

• Revista APOSTROF figurează
în Lista-catalog a publicațiilor
interne, editată de RODIPET SA,
la poziția 4251.

Manuscrisele primite la redacție
nu se înapoiază.

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

Revista APOSTROF este membră a
Asociației Revistelor, Imprimeriilor
și Editorilor Literare (ARIEL),
asociație cu statut juridic, recu-
noscută de Ministerul Culturii
și Cultelor.

Tiparul:
Centrul de Presă Reformat

Unica responsabilitate a revis-
tei *Apostrof* este de a găzdui
opiniile, oricât de diverse, ale
colaboratorilor noștri. Respon-
sabilitatea pentru conținutul fi-
ecărui text aparține, în exclu-
sivitate, autorului.

Apostrof

Puteți comanda orice carte la adresa: Cluj-Napoca, 400079, Str. I. C. Brătianu, nr. 22, tel. 0264/432.444 sau prin www.revista-apostrof.ro