

APOSTROF

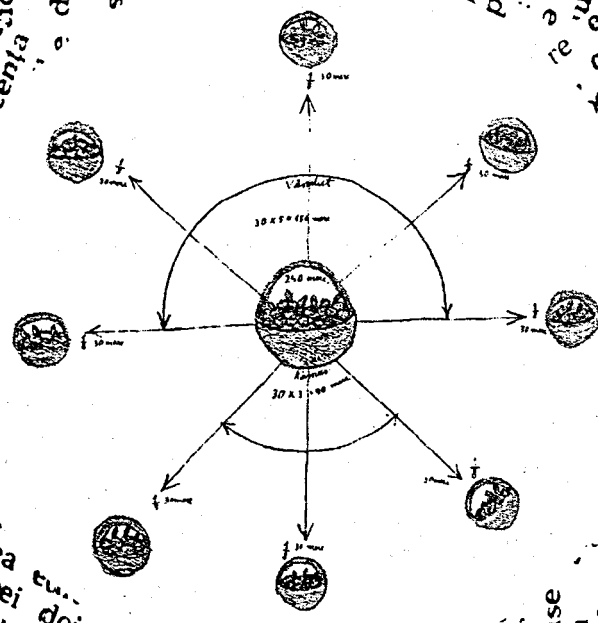
revistă a uniunii scriitorilor

APARE
LUNAR

APOSTROF

Dosar: Cercul Literar

Arhiva Apostrof: 1990



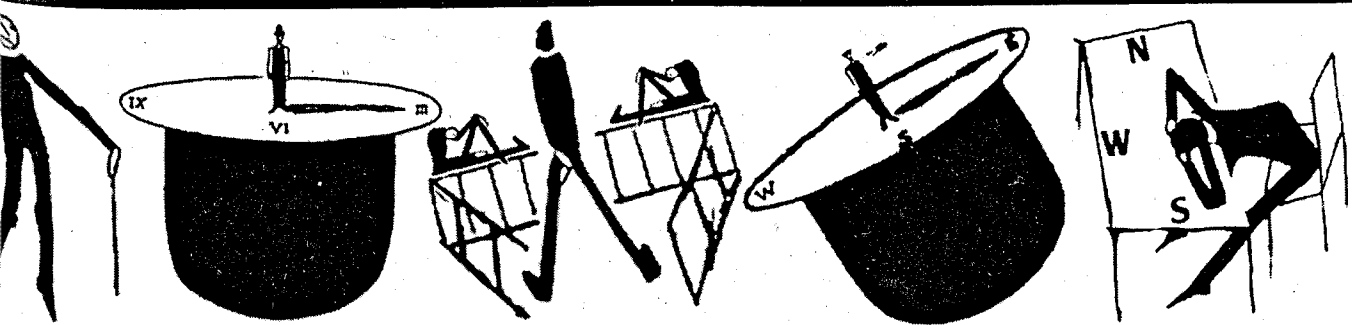
Conversații cu Marily Le Nir

Moshe Idel

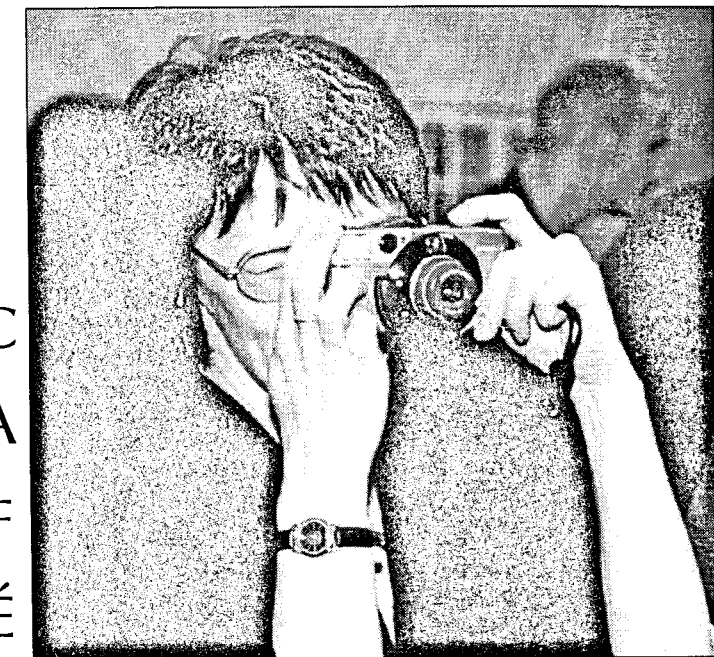
Un scandal la București

de Florin Manolescu

ul XIV nr. 7-8
(158-159)
2003



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



A P O S T R O F

Revista Revistelor



• *Cahiers Benjamin Fondane*, nr. 6, 2003. Și elegante (pe deasupra, cu o splendidă copertă, realizată de Amos Finkenthal), și substanțiale, *Caietele Benjamin Fondane* reunesc comunicări ale unor universitari și scriitori din Europa, cele două Americi, Israel (de altfel, fani lui Fundoianu/Fondane se și întâlnesc, anual, vara, la Peyresq, în Franța). În partea mediană a acestui număr, un excepțional *Dosar Fondane-Cioran*: scrisori ale lui Cioran către Geneviève Fondane și Dieter Schlesak, convorbiri între Cioran, Leonard Schwartz și Ricardo Nirenberg, două texte ale lui Michael Finkenthal și Leon Volovici. O parte a dosarului a apărut, așa cum de altfel se și menționează, mai întâi în *Apostrof*.

IA&I

LITERE, ARTE, IDEI

Supliment de cultură al ziarului Cotidianul

Seria nouă, Nr. 24 (15 Anul VIII, 23 iunie 2003, 8 pagini)

• *Litere, arte, idei*, nr. 24, din 23 iunie a.c. Atrage atenția, prin dimensiuni și material informativ, lungă dare de seamă *Despre Casa Română de la Veneția*,

despre Iorga, despre orașul din lagună... a istoricului Ion Bulei, fostul director al Institutului Român de Cultură și Cercetare Umanistică: „Am trăit mai bine de cinci ani într-un palat venețian. În palatul care se chema odată și «Casa Nicolae Iorga». Raportul profesorului Ion Bulei – în care sînt evocate și inițiativele fondatoare ale lui Marian Papahagi – conțin numeroase sugestii de care oficialitățile românești ar trebui să țină seama.

ANUL XXVIII • MARTIE-APRILIE

Viata Românească

Revistă editată de Uniunea Scriitorilor și Redacția Publicațiilor pentru Străinătate

• *Poezia română de azi, minoră?*, titrează Liviu Ioan Stoiciu, polemizînd cu Ion Simuș în revista *Viața Românească* (nr. 3-4, 2003); ca argument al valorii poeziei, Stoiciu deschide revista poezilor tineri. O inițiativă similară a avut de curînd *Vatra*. Cele peste 50 de pagini de poezie nouă ale *Vieții românești* antologhează (alfabetic) următorii poeți tineri: Domnica Drumea, Teodor Dună, Zvera Ion, Claudiu Komartin, Cezar Nicolescu, Andrei Peniuc, Răzvan Țupa, Adrian Urmanov, Constantin Vică, Elena Vlădăreanu, Mircea Țuglea, Alexandru Vakulovski, Mihai Vakulovski.



TOMIS

Revistă de cultură • apare din iulie 1964 • Nr. 5 – Mai 2003 • 89 lei

• *Tomis*, nr. 5, mai 2003, format cает, hîrtie velină de lux, copertă colorată, foarte simpatică (de unde aveți bani, dragi colegi?, tare am avea și noi nevoie...); numărul este dedicat orașului Constanța, dar literatura nu lipsește nici ea. După ce am admirat o superbă fotografie a lui Ștefan Bănuțescu, fără să aflu și numele fotografului, din păcate, și după ce am citit textul critic al Alinei Spînu despre autorul *Cărții milionarului*, m-am oprit la unul din poemele Iuliei Pană: *Noaptea mușca din visul meu ca un scorpion*.



Caietele

Lucian Blaga

• La cea de-a treisprezecea ediție a Festivalului Internațional „Lucian Blaga”, desfășurată la începutul lunii mai în orașul nostru, organizatorii, adică în primul rînd Societatea Culturală Lucian Blaga, au lansat primul număr al *Caietelor Lucian Blaga*. Revista format mare și elegant, *Caietele...* sînt proiectate să apară o dată pe an, cu ocazia festivalului. În acest număr sînt publicate studii și eseuri de Mircea Borcilă, Ion Pop, Ștefania Mincu, Doina Modola, Rodica Marian, Vasile Voia, Andra Ivan, Ioana Lipovanu, Lucia Cifor, Radu Vancu, Gerd-Klaus Kaltenbrunner, Klaus Heitmann, Horia Stamatu, Bruno Rombi, Mircea Flonta, Delia-Georgeta Bob, Elena Chișcă Munteanu, Vecserka Anna Kinga. Numărul este prefațat cu un amplu interviu pe care dna Dorli Blaga i l-a acordat Martei Petreu. *Caietele Blaga*, cu nu puține texte interesante, care aduc noi perspective asupra filosofiei și poeziei blagiene, sînt un frumos semn de normalitate culturală.

ROMB

Bacovia în *livre-artiste*

Născut în 1951, Jean-Pierre Fleury (doctor în sociologie, cu o carieră universitară abandonată curînd pentru a-și putea îngriji pe-ndelete „boala scrisului”) e pasionat de studiul limbilor romanice (de la italiană și spaniolă, la română și galeză), din care traduce de plăcere; a scris o broșură despre armeni, mai multe texte despre mentalități și aspecte culturale din Basse-Loire sau Haute-Bretagne, colecționează nostalgice, adică unelte și cărți vechi, suveniruri, colaborează la o *microbe-revue*. Își lucrează cărțile-obiect (sau *livre-artiste*, sau *livre de peintre*) cu grupul

C.D./P/P/, adică *Couleur Dite / Parole Peinte*. În 1994, a migălit o carte, cu titlul *ROMB*, din trei poeme traduse din Bacovia, într-un tiraj de 20 de exemplare, cu ilustrații de Isa Slivance, acvaforte de Serg Gicquel și Isa Slivance, fotografii de Odilann. Pasiunea sa merită măcară acest întirziat semnal.

ADEVĂRUL literar și artistic

• În numărul din 17 iunie al *Adevărului literar și artistic*, de citit excelentul editorial al lui C. Stănescu: *Balzac? Care Balzac?!*. Editorialistul comentează reproșul pe care primul ministru l-a formulat la adresa școlii, rămasă la Balzac, în loc să-i învețe pe elevi să-și scrie CV-ul. Numai că, paradoxal, România de azi e profund balzaciană: „Noi, întirziți ca-ntotdeauna, vedem abia azi care sunt acei «adevărați oameni ai viitorului» priviți de Balzac cu ochii secolului 19. «Baronii» noștri de azi, veri dîmbovițeni și balcanici ai baronului de Nucingen, nu l-or fi citit ei pe Balzac, precum cu siguranță a făcut-o șeful partidului de guvernămînt, om de cultură, mare colecționar de artă și donator de incunabule. Însă, tot cu siguranță, «baronii» aceștia de carton și de beton știu ce știa și ocnașul Vautrin, «dascălul» strălucitului tînar parvenit Eugène Rastignac: «Nu există principii, există numai evenimente; nu există legi, există numai împrejurări... Taina marilor averi, a căror obîrșie nu se cunoaște, este o crimă care a fost uitată, pentru că a fost săvîrșită după toate regulile artei». Ce să mai «învețe» tînrul de azi într-o școală «rămasă» la acest Balzac, atunci cînd, ieșind pe poarta școlii, el dă nas în nas cu «adevărați oameni ai viitorului»?! Șeful partidului de guvernămînt are, într-adevăr, dreptate: școala să-i învețe cum să-și scrie CV-ul, restul vine de la sine și fără Balzac...».

Praetextatus



Ceremonia de adio

Marika Petreu

Marea poveste a lui Ulise spune nu numai că acesta n-a vrut să meargă la războiul Troiei, nu numai că el nu s-a întors de la război decât după 20 de ani, ci și că, după ce, totuși, a reușit să se întoarcă, a trebuit din nou să plece: și anume, marea mit al exilului ne spune că Ulise, după ce face ceea ce trebuie să facă, adică după ce omoară toți peștorii, este constrâns din nou să pornească la drum, dar nu pe ape, ci pe uscat, și anume cărînd în spate o vîslă; căci destinul lui de exilat este să umble din loc în loc pînă cînd oamenii îl vor întreba ce lopată cară în spate:

„Că mi-i ursit orașe să cutreier
Avînd cu mine o vîslă-ndemînată,
Să merg pîn-oi sosi la oameni care
Nu sînt deprinși cu marea și nu gustă
Bucatele din sare potrivite,
Nu știi de rumenitele corăbii
Și nici de vîsle, aripele năvii. [...] Cînd alt drumeț mă va-nțîlmi pe mine
Și zice-va că am pe dalbul umăr
Lopată-n loc de vîslă, acolo-n glie
Să-nfig eu vîsla [...].
Apoi venind acasă...“.

Partea ultimă, a rătăcirilor pe uscat ale lui Ulise, nu intra în cărțile homerice decât ca prevestire. Dar mesajul e limpede: din exil nu există întoarcere, pentru că și cel ce pleacă, și cei care stau pe loc se schimbă.

Cu mulți ani în urmă, înainte de 1990, citind în *Scrisoarea spaniolă* a lui Gelu Ionescu că România este „Periferia care te constrînge să nu poți pleca la vîrsta ce cere plecare, periferia ce te constrînge să nu ai unde te întoarce la vîrsta ce cere întoarcerea și așezarea“, și citindu-i autocaracterizarea de „străin perpetuu“, m-am gîndit la Ulise și la condiția lui de exilat fără putință înapoierii.

Iar acum, citind *Întoarcerea huliganului*, splendida carte ironic-amară a lui Norman Manea, abia apărută în colecția de roman românesc a Editurii Polirom, mă gîndesc din nou la exil ca „imposibilă întoarcere“. Pentru că, sub acest titlu provocator – și care trimite atît la *Cum am devenit huligan* a lui Mihail Sebastian, cît și la *Huliganii* lui Mircea Eliade – se află povestea (adică romanul, drama și, inevitabil, comedia) unei vieți, a vieții autorului.

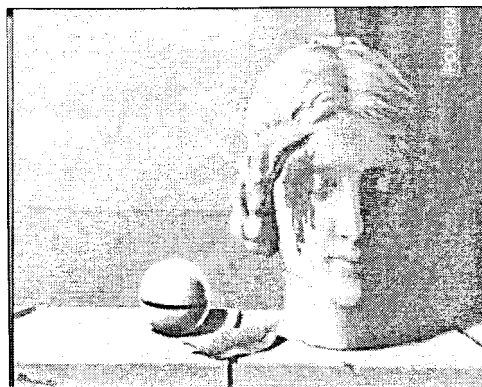
Nu e o poveste simplă, căci e biografia unui scriitor român, cetățean român, născut din părinți cetățeni români, în mod fatal evrei. N-a fost nevoie, în secolul douăzeci, pentru un ins născut în România să fie și evreu, ca să aibă parte de traume istorice. Nicolae Balotă sau Nicolae Mărgineanu, ca să mă limitez la autori despre care

am scris eu înșămi în aceeași pagină apostrofică, au avut parte de destule avatari istorice, și asta ca români. Ca român evreu din nordul Moldovei, din Burdujenii comediei lui Negruzzi, pentru Norman Manea lucrurile au fost și mai complicate: „la cinci ani devenisem eu însumi un pericol public, produs impur al unei placente impure. Atunci, în octombrie 1941, începuse *Inițierea*“. „Inițierea“ în istorie, în exil, în plecare, în ambiguitățile locului, care are nu numai fața jandarmului și a soldatului ce mîină coloana de deportați, ci și fața și fapta Mariei, româncă adoptată de familie și care îi caută în Transnistria. Dacă prima „excursie“, spre răsărit, în lagărele din Transnistria, se petrece din cauza unui dictator – Antonescu – și a extremei drepte, a doua plecare, din 1986, spre apus, se întîmplă „din cauza altui Dictator și a ideologiei opuse“, din cauza extremei stîngi. „Asta ar fi farsa, nu-i așa?“, notează autorul. (Și cam asta a fost o parte din „farsa“ istoriei României în secolul XX: ce au început extremiștii de dreapta, de pildă purificarea etnică, s-a împlinit în anii socialismului real.)

Iar din a doua plecare n-a mai existat și o întoarcere.

Se află, în această carte foarte artist și leit-motivic orchestrată – și care, prin scriitura și construcția ei maniacal-artistă, mi-l amintește pe Nicolae Balotă, cel din *Caie-tul albastru*, dar mai ales cel din fragmentele publicate ale încă neterminatului *Abis luminat* –, nu numai istoria familiei Manea, portretele părinților, secvențe autobiografice ale unui *bildungsroman*, descrierea socialismului românesc, descrierea instituțiilor și năravurilor socialiste (propaganda, securitatea și metodele ei etc.), ci și motivația adîncă, ireconciliabilă, implacabilă, a despărțirii scriitorului român Norman Manea (atenție: el scrie în continuare, în SUA trăind, în limba română) de România. Fără violență și cu durere, nuanțat dar pînă la capăt, Norman Manea își expune, în materia pulsatilă a cărții, ireversibila lui despărțire de „Patrie“ (cuvînt scris, nu doar o dată, cu majusculă).

Așa că titlul este (auto)ironic. Nu numai că „huliganul“ din titlu este de aceeași esență cu „huliganul“ Sebastian, iar nu cu „huliganii“ lui Eliade, nu numai că, chiar și doar la gîndul unei călătorii în România, este cuprins de trac, dar nici „întoarcerea“ nu este o întoarcere, ci o biată (silită) vizită. Căci, după atîta istorie care a trecut și peste cel exilat, și peste patria lui, o adevărată „întoarcere“ nu mai este cu putință; nici Ulise n-a mai putut să se întoarcă, ci, abia sosit în Ithaca, a trebuit să-și pună vîsla

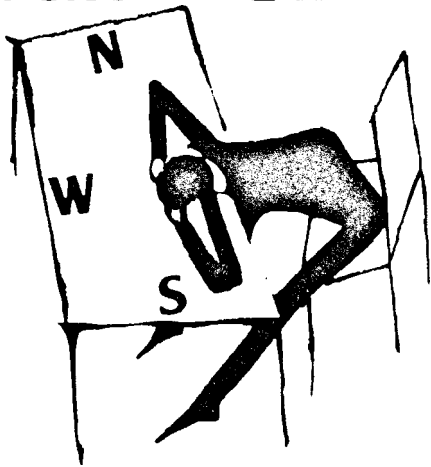


Norman MANEA

Întoarcerea huliganului

pe umăr și să plece. Partea a patra a cărții, narînd vizita din 1997 a scriitorului în România, nu este, la urma urmelor, decât o răvășitoare ceremonie funerară, un pelerinaj la morminte; la morminte reale – cel din Suceava, al mamei sale, cele din București, ale rudelor și prietenilor lui – sau la morminte ori la înmormîntări simbolice: „Ajuns, după nouă ani, la înmormîntarea mamei și a Patriei, trebuia, înainte să părăsesc cimitirul trecutului...“. Vie și inalienabilă rămîne numai „casa melcului“, adică limba: limba română ca patrie portativă.

Am citit această „ceremonie de adio“ care este *Întoarcerea huliganului* ca cititor român, adică recunoscînd mediul și codurile lui, emoționîndu-mă sau indignîndu-mă, după cum citeam despre Transnistria și despre Maria sau despre Periprava și despre securitate. Și m-am gîndit că această autoanaliză radicală, care acoperă și istoria românească din anii '30 pînă în anii '90, este tradusă în engleză, că va apărea în germană etc. Și m-am întrebat nu numai ce anume va înțelege un cititor de aiurea din roman, ci și cum anume vom răspunde noi, cititorii români (niciodată exilați), la întrebările – multe, deși discret formulate – pe care acesta le ridică. În 1992, cînd cu *Felix culpa*, noi, cei de aici, n-am știut să dăm răspunsul potrivit. Eu cred că între timp am mai crescut și ne-am mai limpezit. Nu-trec speranța că, de această dată, această carte – frumoasă și sfișietoare, cu care Norman Manea a îmbogățit literatura română și cu care, sper, îi va dărui acesteia măcar o secundă de grație în SUA și în Europa Occidentală – nu ne va mai lua prin surprindere.



Argumentul Courbet îl făcea pe Crohmălniceanu să zîmbească mocnit, așa cum zîmbea ori de câte ori reușea să întoarcă faptele pe partea cealaltă, unde aveau toate șansele să devină o «istorie insolită»: folosise un exemplu inspirat de un personaj sulfuros, antistalinist militant, dușman înverșunat al socialismului așa cum fusese el «realizat» în Uniunea Sovietică. Titlul pe care l-a dat nuvelilor nu e o simplă formulă literară, el reflectă o atitudine în fața vieții. Iubea amănuntul inocent care dereglează logica bine rodată și dezumflă *Pesprit de sérieux*. Critic de meserie, ar fi trebuit să încline spre «sistem», dar deși își construia demonstrațiile cu rigoare de inginer (prima lui meserie), de fapt îl încântau imprevizibilul, manifestările paradoxale, răsturnările de situații, capacitatea spiritului de a sări peste propria sa umbră, și – cuvîntul se dovedește încă o dată inevitabil – *insolitul*. Se știe că acest cuvînt revenea des sub pana lui Breton, care-l asocia inevitabil cu hazardul obiectiv, cu visul, cu dragostea și în general cu tot ceea ce făcea să intervină o frîntură de «merveilleux» în cenușii existenței. Jules Monnerot, mult timp apropiat de supra-realiști la ale căror publicații a colaborat, observa într-o carte des citată de Breton că poezia modernă și în special suprarealismul «cultivă o stare de receptivitate la insolit»¹. Se poate spune că prietenul nostru Crohmălniceanu avea o *anima naturaliter supra-realista*. În tinerețile noastre ne propunea mereu să jucăm cunoscutul joc *cadavres exquis*, în care Breton vedea un mijloc infailibil de a da curs liber activității metaforice a spiritului. Inutil să precizez cine era jucătorul care excela atît prin desene cît și prin texte pline de inventivitate. De sărbători trebuia să-ți bați capul să descifrezi subtilele lui aluzii ironice, materializate în colaje à la Max Ernst, pe care le trimitea în chip de felicitare. Înclinație ludică, desigur, și dorința de a mai zgîlțîi puțin monotonia vieții, dar reflectînd un angajament al ființei lui profunde, care se poate urmări și în ceea ce a scris. De curînd, la sfîrșitul

¹ Jules Monnerot, *La poésie moderne et le sacré*, Gallimard, 1945, p. 127. Sociologul Jules Monnerot (1909-1995), descendent al unei familii metise din Antilele franceze, a avut un parcurs care a acoperit întreg evantaiul politic: simpatizant comunist în anii 30, membru al unei rețele de rezistență în timpul războiului, adept al lui de Gaulle, de care se desparte cînd acesta recunoaște independența Algeriei, intră în cele din urmă în partidul de extremă dreaptă, Frontul Național, devenind membru al biroului politic; părăsește însă și acest partid cînd Jean-Marie Le Pen aduce sprijinul său lui Saddam Hussein cu prilejul primului război al Golfului.

anului 2002, a fost reeditată teza lui de doctorat din 1971, *Literatura română și expresionismul*². Cum începe acest studiu bazat pe o solidă cunoaștere a literaturii și plasticii expresioniste germane, ca să nu mai vorbesc de literatura română, explorată pînă în ungherele ei cele mai ascunse? Începe pe un ton de conversație: «Cu expresionismul, în literatura română, se întîmplă ceva curios» (subl. mea). Cititorul, tratat ca un interlocutor, este prevenit de la prima frază că istoria expresionismului în literatura română, departe de a fi una obișnuită, e o *poveste cu cîntec*, poate o adevărată *aventură*, poate o *istorie insolită*. Deschizînd cartea, mi s-a părut că aud vocea autorului care scria așa cum vorbea, simplu, direct, dar cu *suspense*. Avea talentul de a scruta viața operelor ca și viața curențelor literare sub aspectele lor neașteptate, ciudate, și de a le prezenta sub o formă aproape «romanțată». Discursul lui, trecut printr-un filtru intelectual care ignoră narcisismul și verbozitatea «tehnică», alimentat de o cultură excepțională și de un fin simț al ironiei, are limpezime și rigoare, dar ideile criticului sunt purtate în același timp de un suflu epic, devin adevărate personaje care se înfruntă și se confruntă în cursul *acțiunii* (al argumentației vreau să zic), dezvăluind treptat, din *suspense* în *suspense*, complexitatea și contradicțiile fenomenului literar, pentru a ajunge la o concluzie nu de puține ori neașteptată sau de-a dreptul *insolită*. Analiza volumului *Joc secund* în capitolul *Poezia pură* din *Literatura română între cele două războaie mondiale* este o reconstituire pasionantă a intenționalității poetice așa cum se reflectă ea în ordinea impusă de poet ciclurilor. «Analizînd, primul, – zice istoricul literar – cu o pătrundere neegalată pînă azi, opera lui Ion Barbu, Tudor Vianu a prezentat ciclurile volumului *Joc secund* în ordinea genezei lor, inversă celei pe care le-a dat-o la publicare autorul. Răsturnarea se justifică prin dorința criticului de a pune în evidență o evoluție; poetul apărea astfel trecînd – cum s-a și întîmplat – de la pitorescul oriental și formula baladescă, la spiritualismul intelectualizat și abscons al producției sale lirice din urmă». Mai toți exegeții lui Ion Barbu au respectat ordinea propusă de Tudor Vianu, care are totuși cusurul că «modifică itinerariul fixat de autor lecturii». Rupînd cu această tradiție și urmînd succesiunea ciclurilor stabilită de poet, Ov.S. Crohmălniceanu ajunge să descifreze sensul general al volumului, mai mult, sensul unui destin literar: «*Joc secund* este mărturia unei experiențe spirituale, duse pînă la capăt cu o rigoare exemplară. În ordinea ambiției de a atinge prin poezie cunoașterea mistică, volumul exprimă un eșec, și Ion Barbu a înțeles să-i tragă toate consecințele, părăsind, ca Rimbaud, literatura». În demonstrația lui Crohmălniceanu, fiecare ciclu se revelă a fi o etapă, mai

bine zis o treaptă: pornind de la «starea de „extază” lirică, asemenea „iluminărilor” rimbaldiene» (ciclul care dă titlul volumului), trecînd prin opera inițiativă, menită să dezvăluie prin figurații simbolice marile secrete cosmice (ciclul *Uvedenrode*), experiența poetică își urmează «natura ei terestră», dăruindu-se în cele din urmă «plăcerii ludice, exuberanței senzuale, nepăsării în fața morții» (ciclul *Isarlík*). La capătul demonstrației, criticul își poate permite să identifice în poetul Ion Barbu, ascet al esențelor pure dar temperament senzual, solicitat de «dărnicia luminoasă a simțurilor», un destin literar așa cum îi place vieții (și criticului) să le modeleze, nu fără oarecare ironie, altfel spus, un destin paradoxal: «Încordarea teribilă a gândirii abstractive nu sugrumă niciodată la Ion Barbu o senzualitate exuberantă. Lui îi e cu totul străină acea exanguinitate de care suferă Valéry și uneori Mallarmé însuși. O maree de patimi pămîntene se zbate necontent în sufletul poetului nostru chiar atunci cînd gîndurile sale caută un „mîntuit azur”. Sub gheața cristalelor barbiene freamătă o viață fantastică, o mișcare tumultuoasă, o bogăție de forme și culori: meduze care-și plimbă sub ape corpurile verzi și coloidale, scoici fumegoase, tufe de zinc, șerpi roșii, troli gușați, menestrelî gâtiți cu panglici și cu funde, salepgii, gîzi, fețe mari, neguțători gălăgioși adunați la porțile albei Isarlík. „Jocul secund” al ideilor pure nu-l face pe poet să piardă nici o clipă senzația materialității lumii»³. Critica literară, fără să-și trădeze scopul și rostul, împrumută în cazul lui Crohmălniceanu mijloacele literaturii, inventă o narațiune *sui generis*, uneori palpitantă, schițează portretul scriitorului dar și al ideilor, și totul într-un stil atractiv, apropiat de cititor, niciodată familiar. Pe volumul de nuvele *Alte istorii insolite* (1986), ne-a scris o dedicație care nu cred că era o vorbă în vînt: «...aceste compensații tîrzii ale frustrațiilor la care s-a supus o viață întregă imaginația criticului». Cum să nu ciulești urechile? Deschid cartea la povestirea intitulată *De ce e cerul albastru?* și descopăr caracterizarea unei profesii care consfințește prin esența ei ratarea celui ce o exercită: «Cu popularizarea științei se ocupă de obicei oamenii care, din diferite motive, nu au reușit să facă o veritabilă carieră științifică. Ori soarta le-a închis la un moment dat drumul către studiile superioare, ori experiența i-a convins că sunt lipsiți de o autentică vocație savantă. S-au mulțumit atunci să explice pe înțelesul tuturor descoperirile altora, ceea ce în raport cu planul creator, e o evidentă formă de ratare». Dar autorul ne avertizează imediat că eroul povestirii, Karl Wehrli, popularizator științific al casei de cultură din orașelul său natal, constituie o excepție. În fiecare duminică dimineața, un pu-

³ Cf. *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, 1974, Editura Minerva, capitolul *Poezia pură*.

² Editura Universalia, colecția «Sinteze».



blic numeros vine să-l asculte, și nu numai pensionari sau fete bătrâne, care în lipsă de altă distracție se apucă să-și lărgească orizontul, ci și foarte mulți tineri. Conferințele sale, adevărate «evenimente locale», formează apoi obiectul discuțiilor și comentariilor timp de o săptămână. Succesul lui Karl Wehrli se explică prin «pasiunea» pe care o pune în exercitarea acestei meserii, să o numim *de substituție*: «El trăia ideile pe care le împărtășea publicului, participa sufletește la aventurile cunoașterii, încerca fiorul emiterii unei ipoteze îndrăznețe, aștepta încordat verificarea ei experimentală, exulta ori de câte ori practica venea să confirme o teorie și suferea atunci când aceasta se năruia. De aici își trăgeau prelegerile lui Wehrli dramatismul. Vorbitorul făcea din câmpul fizicii, biologiei, astronomiei sau chiar matematicii, teatrul unor întâmplări palpitate, conflicte, viclenii, trădări și sacrificii. Conferințele sale rivalizau cu seriile de la televiziune cele mai prețuite, conțineau frecvent, ca și ele, momente „tari” și reversuri neașteptate ale faptelor. Lămurirea luminii, de pildă, rezerva surprizele unui film polițist». Autorul își exemplifică spusele, relatând cum s-a desfășurat ciclul de conferințe intitulat *De ce e cerul albastru?*, cum Wehrli a introdus «un prim suspens», apoi «un nou suspens», cum a apelat la «amănuntul anecdotic» ca să pună puțină culoare, cum s-a folosit de exemple luate din artă și literatură ca să înflăcăreze și mai mult imaginația ascultătorilor, cum a păstrat «o clipă de tăcere ca să creeze încordare», cum a folosit toate mijloacele pentru «a-și dramatiza expunerea», și cum aplauzele furtunoase ale publicului au răsplătit la sfârșit strădania conferențiarului care pleacă spre casă mai mult decât mulțumit: într-o «stare de beatitudine intelectuală». Frumos, nu? Cu sau fără voce, Crohmălniceanu a zugrăvit în acest popularizator științific care reușește să dea o aură de suveranitate unui gen *subaltern*, un autopoortret ideal. Înainte de a-și afla «compensații târzii» în opere de ficțiune, criticul a jucat și el cu brio rolul de «popularizator» al literaturii, însărcinat «să explice pe înțelesul tuturor descoperirile altora»; a reușit, cu alte cuvinte, să practice o meserie care «în raport cu planul creator», putea deveni «o evidentă formă de ratare», fără să facă din ea un gen *parazitar* sau *incestuos* (cum se întâmplă cu comentariile care repetă textul literar sau îl supraetajează).

Dacă Wehrli făcea apel în conferințele sale de popularizare a științei la exemple din literatură pentru a deschide publicului orizonturi nebănuite, criticul literar își susține analizele aducând mai ales exemple din artele plastice. Era inevitabil, poezia modernă și mai ales curentele de avangardă sunt străbătute de un puternic sentiment al unității artelor; pictura merge mână în mână cu poezia, arhitectura caută ritmul, ca muzica; Schönberg era un pictor remarcabil; Picasso făcea versuri «în prelungirea picturii sale», după cum scria Breton, respingând formula răsuflată, «le violon d'Ingres», pe care criticii s-au grăbit să i-o aplice poetului Picasso. Crohmălniceanu, bun cunoscător mai ales al picturii moderne, sesiza întotdeauna afinitățile versului cu paleta pictorilor. Vorbind de volumul *Pașii profetului* în care «Blașa se face ecoul sentimentului de beatitudine cosmică a naturii, care-și trăiește, calmă, darnică, surdă la

orice întrebare, instinctul vital elementar», scrie: «Lirismul acesta intens, extatic, țișnit din identificarea cu sevele pământului, cu holdele aplecate sub greutatea roadelor, cu văzduhul beat de soare, atinge vibrația copleșitoare a pînzelor lui Van Gogh⁴. Punând la îndoială o idee acreditată de critică la apariția volumului *Priveliști* de B. Fundoianu, conform căreia poeziile sale ar fi «jammesiene» deoarece «inspirate de un univers rustic», el le descoperă cu totul alte afinități: «Ca viziune artistică, Fundoianu e mult mai aproape de Chagall sau Soutine, și prin aceasta de poezii expresioniști, decât de Francis Jammes⁵. La Bacovia, în schimb, deși distinge clar tendințe expresioniste, cum ar fi dorința conștient urmărită de a exprima «cu mijloace cromatice, nu calitatea lucrurilor, ci stări de spirit», și în consecință unele afinități cu Trakl, observă cu finețe că poetul român rămîne mai ales «la stadiul impresionist al unui Monet sau cel mult atinge câteodată o intensitate obsesivă fauvistă⁶. Din focul cuptorului Athanor, în care Gellu Naum purifică, asemeni alchimiștilor, materia, scapă numai «cîteva componente simple ale lumii imediate, obiecte și ființe reduse la prezența lor strictă și înconjurată de vid: o masă, un scaun, niște pietre, o gheată, un ou, o pălărie, o ușă, un cartof, cîteva inși fără identitate precisă, femei și bărbați, bătrîni și copii, care alcătuiesc universul poetic miraculos al lui Gellu Naum și-l amintesc încă o dată pe fascinantul Magritte⁷. Descriind universul «miraculos» al poetului, criticul comentează (în filigran) viziunea pictorului care-și expune meditația paralogică în tonuri glaciale, folosind o tehnică riguroasă, aparent tradițională. *Ut pictura poesis*.

Revenind la *De ce e cerul albastru?* să ne amintim că finalul vine, în spiritul celei mai autentice istorii insolite, să administreze un duș rece conferențiarului care părăsește casa de cultură beat de fericire. Ridi-cînd ochii, el constată că deasupra capului său cerul e «absolut senin și galben ca lămîia»... Ironizînd propriul său demers, riguros și solid construit, criticul lasă, precaut, poarta deschisă: *imprevizibilul* poate răsturna cele mai bine concepute construcții ale spiritului. Asta nu-l împiedică pe Crohmălniceanu să exploreze minuțios toate posibilitățile și toate ipotezele. În situații sentimentale dificile (mă refer la amorurile sale *absolute*, nu le mai pun la socoteală pe cele *contingente*, care i-au atras post-mortem reproșuri în formă de obiecții ideologice), ca și în profesiunea de critic, tăia răbdător firul în patru. Cînd se concentra asupra unui subiect, pe unde trecea el nu mai creștea iarba (cel puțin un timp); îl întorcea pe toate fețele, pînă la epuizare, cum se poate vedea din cartea despre expresionism, cum se poate vedea și din ultima lui carte, *Cercul literar de la Sibiu și influența catalitică a culturii germane* care i-a absorbit ultimele forțe. Dedi-

cația pe exemplarul pe care ni l-a rezervat poartă data de 15 aprilie 2000. Frază și punctuația sunt perfecte, numai caligrafia pe cale de dezagregare, se înclină încet, atrasă irezistibil spre josul paginii ca spre un abis; peste cîteva zile avea să-și încheie periplul în această lume postmodernistă. Altădată avea un scris regulat, cu litere bine rotunjite, un scris de conțopist ticăit, care-și ține registrele în perfectă ordine și face din claritatea grafiei valoarea birocratică supremă; și într-adevăr registrele lui erau ordonate și bine ținute, eflorescența literaturii române moderne în toate ipostazele ei se înscrie în ele ca într-un tabel al lui Mendeleev unde pînă și căsuțele goale au un rost: sugerează *posibilul*. Altădată...

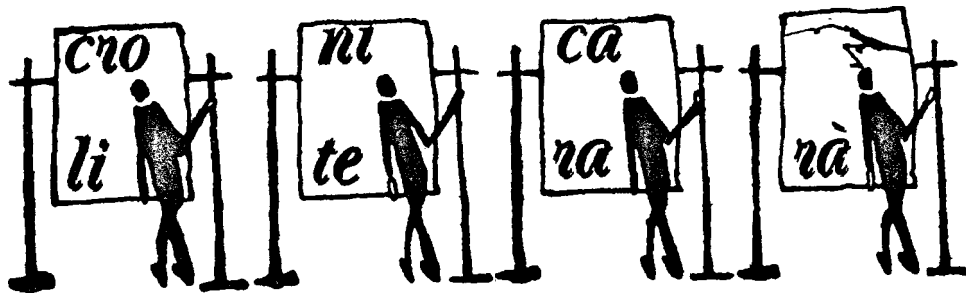
În cartea sa *Amintiri deghizate* a descris viața scriitorilor mai ales sub aspectele ei tragi-comice, pătrunzînd dincolo de fapte cu imaginație de scriitor. Victor Eftimiu, neobosit admirator al eternului feminin, murind înconjurat de un «harem» de fete tinere care, departe de a se lăsa doborîte de tristețe, se grăbesc să golească apartamentul înainte ca scriitorul să fi închis ochii și să-și aproprieze pînă și pendula promisă lui Radu Popescu, îi inspiră o secvență extrasă parcă dintr-un film de animație: «Nu pot astfel să despart sfîrșitul lui Victor Eftimiu de o scenă pe care mi-o închipui. Scriitorul neputincios între perne, urmărind cu priviri tulburi, prin ușa dormitorului întredeschisă, pendula, cum face picioare și părăsește tiptil salonul». Dar, oricîtă imaginație a avut, n-a putut totuși să prevadă polemica *insolită* care a izbucnit pe marginea mormîntului său încă proaspăt. Un bun prieten care, grăbit să-i analizeze «drama», a lansat «ipoteze» pline de fantezie cu privire la dificultățile întîmpinate de «naufragiul Croh» în ultimii ani, atît în viața sa particulară cît și pe «frontul culturii», și-a atras riposta unui alt agitat care ținea să treacă drept moștenitorul, eventual chiar orfanul, lui «Moni». Ce va să zică, domnule, imprevizibilul...

⁴ *Literatura română și expresionismul*, p. 72.

⁵ *Idem*, p. 132.

⁶ *Idem*, p. 237.

⁷ *Ibid.*, p. 440.



Verile cu polen ale deceniului 10

Irina Petraș



Diana Adamek debuta editorial în 1991 îngrijind, în colaborare cu Ioana Bot, volumul *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu*. Debutul individual și-l face în 1995 cu volumul *Trupul neîndoielnic* (EDP, Col. Akademos),

culegere de eseuri pledând în favoarea limbajului viu („Metaforele cărții pe care o citim pentru a cunoaște natura vine să-i răspundă, ca din oglindă, inversându-i sensurile, ... aceea exprimând ideea, mai adâncă poate, că limbajul rezidă în plante, pietre, animale, în configurațiile astrale sau chiar în trupul uman. Iar el înseamnă formă și devenire, desen și mișcare.“) și luându-i drept martori pe Virginia Woolf, Ernesto Sábato, M. Blecher, Borges, Bruno Schulz și Yukio Mishima. Titlul însuși, ambiguu, schimbându-și sensurile după capriciul pauzei dintre cele două cuvinte, promite deja subtilități și rafinamente. Căci demonstrațiile Dianei Adamek înaintează oscilând între certitudini și îndoieli, ambele menite să corecteze o privire deviată de dogme asupra trupului, asupra „naturalului“ ca punct de plecare și țintă a tuturor călătoriilor inițiatice ale omului. *Semnele și sensurile* își alătură simțurile drept cele mai adânci și proprii chei de citit lumea înconjurătoare. Subtextul polemic al cărții capătă dimensiunea unui manifest inteligent, bine argumentat și meritând a fi dus mai departe.

Doi ani mai târziu (în aceeași colecție), semnează excelentul studiu *Ochiul de linx. Barocul și revenirile sale*, argumentând receptarea barocului ca *spirit* încă/meru activ, prelungindu-și sensurile subterane și durabile ale „pasiunii arătării“ în ceea ce s-ar putea numi „poetica privirii“, definitorie pentru curentele secolului XX. Plină de sugestii partea a doua a volumului care reface trasee ale generației '30 în continuarea precizărilor teoretice ale primei părți: „De la impulsul contra-zicerii, la simpatia lui Mefistofel, de la alte ispitiri ale șarpelui, la recunoașterea demiurgului cel rău, scenariul jucat oferă elemente pentru o *mitologie a senzației*, readucând în atenție lecția (barocă) a *flăcării*“. De reținut excelenta apropiere a gesticulației baroce de postmodernitate. Se înțelege că *aglomerarea* traduce nevoia de a ordona/stăpâni prin aducerea pe un spațiu controlabil a cât mai multe obiecte-semn ale lumii celei mari pentru a încropi un sens lumii celei mici,

sufocată de propria știință, hiperlivrescă și dezîncântată. Barocul și postmodernismul se oglindesc reciproc și își limpezesc astfel portretele într-o demonstrație meritând și ea adâncită.

Anul trecut (2002) a însemnat pentru autoare ieșirea în lume cu încă două cărți: *Castelul lui Don Quijote* (Limes, Colecția Eseuri) și *Transilvania și verile cu polen. Clujul literar în anii '90* (Paralela 45, Colecția '80, eseu). Cum toate volumele au apărut în colecții – prestigioase –, să observ, în paranteză, că ne aflăm de un deceniu în era colecțiilor editoriale. Existau și înainte, nici vorbă, însă o carte apărea foarte bine și singură, într-o singurătate care nu-i pune în pericol viitorul, receptarea, succesul. Mai multe cărți succesive ale unui autor visau senin la clasiciza(n)ta colecție BPT mai degrabă ca la un punct final al carierei decât ca la o treaptă necesară, valorizantă. Azi îmi pare că, așa cum oamenii, tot mai singuri, paradoxal, în lumea globalizată, își caută grupul aparținător pe un criteriu îngust care să permită apropierea, comunicarea, să dea iluzia de util, stăpînit și înțeles, cartea își dorește și ea colecțiile ca *apartenențe*: nu mai e ocrotită și așteptată ca odinioară nici de cititor, nici de editor, acesta din urmă nu mai poate promite să-i asigure circulația, călătoria. Așa se face că autorul și editorul compun o colecție și speră să funcționeze ca paleativ, ca descîntec, ca ispită. O carte apărută independent pare, azi, improvizată, neasumată, ilegală. Colecția e familia ei și poate da iluzia ocrotirii...

Revenind, Diana Adamek adună în două cărți activitatea sa de cronicar literar (mai ales la *Tribuna*) și o face selectînd cărți și autori care, împreună, pot propune liniile de forță ale unei viitoare panorame. Deși precizează că nu o microistorie literară a intenționat să realizeze, alegerea volumelor reușește să nu lase deoparte nimic cu adevărat esențial din peisajul editorial al deceniului și să schițeze un portret robot după care perioada poate fi oricînd identificată. Din motive mai degrabă sentimentale – motive cu care am putea să nu fim de acord, dacă ne gîndim la provincial ca la o limitare, dar pe care am putea miza, dacă avem în vedere trendul apartenențelor controlabile (ca dimensiuni, interese și aspirații), foarte activ pretutindeni în lume în epoca globalizării –, Diana Adamek reunește în prima carte autorii ne-clujeni pe care i-a comentat de-a lungul anilor și lasă un volum întreg clujenilor. Glumind pe jumătate, aș putea spune că și titlurile – foarte frumoase – ale cărților spun cîte ceva în acest sens: situarea la nivelul istoriei globale e iluzorie și nerentabilă chiar, donquijotescă, în vreme ce adevăratele roade se pot culege în *preajma* care te recunoaște încă și nu te pierde în multime...

Castelul lui Don Quijote e locuit de eseuri despre și cronici la, pe de-o parte, V. Voiculescu, Gib Mihăescu, Al. Ivăsiuc, Petre Tușea, Cornel Regman și, pe de altă parte, Adriana Bittel, Magda Cârnelci, Ana Blăndiana, Adrian Oțoiu, Nicolae Balotă, Corina Ciocârlic, Andrei Pleșu, Iulian Boldea, Ion Simuț, într-o aparentă devălmășie dînd seama despre cărțile cele mai vizibile și mai incitante ale unei perioade ea însăși haotică. *Transilvania și verile cu polen* este rezervată, cum spuneam, Clujului literar din deceniul 10. Cartea e organizată în trei secțiuni: prima comentează cărți/ipostaze ale seniorilor (Adrian Marino, Mircea Zăciu, Ion Negoieșcu, Ion Vlad, Vasile Fanache), a doua, ale generației '70, cu rădăcini și prelungiri (Ioana Em. Petrescu, Liviu Petrescu, Marian Papahagi, Ion Pop, Ion Vartic, Mircea Muthu, Petru Poantă, Adrian Popescu etc.), iar ultima, colegilor de generație ai autoarei (Marta Petreu, Ion Mureșan, Ștefan Borbély, Ioana Bot, Roxandra Cesereanu, Liviu Malița, Corin Braga etc.). Am remarcat frecvența familiei de cuvinte a *cîntării*. Ardeleanca (s-a născut la Baia Mare) măsoară ardelenște fiecare carte, o descrie atent și de multe ori afîm, nu polemizează decât arareori și extrem de delicat, ca și cum ar vrea să spună că ne aflăm într-un teritoriu al libertăților depline în care diferența nu e nicidecum litigioasă și fiecare luare de cuvînt merită o privire atentă și nepărtinitoare. Cu aceeași finețe se oprește de cîte ori poate semnala o digresiune în corpul cărții comentate, un sens lăturalnic care ar putea scăpa la o lectură grăbită. În cele din urmă, cititorul poate descoperi, cu ajutorul Dianei Adamek, că tocmai acolo stătea firul călăuzitor, cheia adevărată a unei pledoarii sau a alteia. Sobrietatea și căldura fac casă bună în cartea autoarei, așa încît fișele sale de lectură, în cazul ambelor cărți, sînt indispensabile oricărei istorii viitoare a deceniului ultim al secolului 20. Ea știe să înregistreze „entuziasmul, efervescența, deschiderile, dar și deruta și tensiunea“, oferind un diagnostic valabil și convingător.

Cuvinte de întîmpinare

(debuturi la Casa Cărții de Știință):

m.chris.nedeea, *Teorema sexului pierdut* (roman, 112 pag.). Titlul mi se pare suficient de limpede pentru a nu mai scormoni dedesubturi: nu despre plăcere sexuală e vorba, nu despre descoperirea supremației trupului, ca mai aproape decât spiritul, nu despre dorința de a șoca o societate de mult dedată cu toate excesele ca s-o mai poată șoca ceva („o societate a sexului care vorbește“, cum a fost numită). Ne aflăm, așadar, în clipa imediat următoare revoluției sexuale. Toate libertățile simțurilor au fost experimentate, a fost citit și conspectat Miller cu nesățiosul său *Sexus*, dar și alți autori ai visceralității grăitoare. În registre dintre cele mai variate, de la D.H. Lawrence la Philip Roth, de la Marcel Moreau la Ian McEwan ș.a.m.d. Au fost contabilizate reacțiile cărnii eliberate de amenințarea multiseculară a păcatului („cea mai grea moștenire primită de la creștinism – sexul-păcat“ – Michel Foucault).

cault). Sexul a răzbit la lumina zilei! Ce se întâmplă, însă, în amurgul acestei zile? Nimic nou. Aceeași căutare disperată de sine, același umor scrâșnit, aceeași absență a viitorului. Ființa se caută în dubluri schizoide, lumea pare să-și fi pierdut legea morală și cerul cu stele în egală măsură, sensurile nu s-au bulucit să locuiască teritoriul intim al proaspătului eliberat de tabu-uri. Leșirea din ipocrizie are nenumărate urmări, dar nu aduce cu sine efectele scontate. Abia sesizabilă, o gesticulație anti-sex se instalează în sub-textele contemporane. Dincolo de scenele *tari* ale cărții (cu o *tărie* până la un punct exacerbată de tonul alb, neimplicat al descrierii, dar, imediat dincolo de acest punct, subminată de chiar același ton), interesează radiografia strepezită a unui loc și a unui timp (să zicem, Clujul anului 2000), secțiunea rapidă și necruțătoare (tocmai prin jucata nepăsare „morală”) într-o societate dez-încântată, eșuată în zona deșertică a iluziilor pierdute, dar și pâlăpăitul restului de încredere, totuși, în „destinul creatorului”. Vârsta autorului – regizor implicat în proiectul ambițios al unui Teatru imposibil – e vârsta relațională prin excelență, încă nu s-a retras în vizuina conformismelor cotidiene și e deschis spre ceilalți în căutarea febrilă de sine. În textura relațională, disponibilitatea multiplă, îngrădită cândva de educație, se eliberează acum și descoperă, ironic, noi tabu-uri.

Constantina Raveca Buleu, *Reflexul cultural grec în literatură* (eseu, 144 pag.). Autoarea pleacă de la premisa culturii Greciei antice ca nucleu la care se raportează întreaga sferă spirituală europeană. Blocul cultural european se reclamă de la modelul grec. El se revelează pe toate palierele cultural-istorice, în diferite stadii de metamorfozare. Cartea descrie Grecia ca model cultural, apolinic și dionisiac, tragic, radiografiind Grecia și Renașterea, și clasicismul, și romantismul, Grecia și secolul XX, această din urmă relație fiind văzută prin Albert Camus, André Gide, Lawrence Durrell, John Fowles, Nikos Kazantzakis. O scriitură strânsă, elegantă, sobră recomandă o eseistă meritând a fi urmărită în întreprinderile sale viitoare.

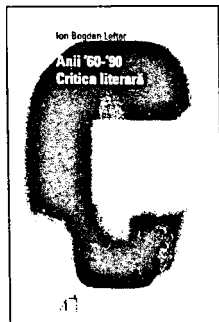
Oleg Garaz, *Poetică muzicală în convorbiri* (interviuri, 340 pag.). Oleg Garaz are ceva de spus. Și fiindcă ține cu tot dinadinsul să fie auzit/ascultat, alege calea cea mai potrivită: vorbește alături de nume – cele mai multe dintre ele – bine auzite și ascultate (Cornel Țăranu, Virgil Ciomoș, Corin Braga, Virgil Mihaiu, Aurel Codoban, Ruxandra Cesereanu, Dan Voiculescu, Dora Cojocaru etc. etc.). Interveniurile sale atipice și rebele desenează chenare bogate, baroce (aglomerarea contradictoriu-armonică se împacă și cu postmodernitatea ca atitudine, și cu poetica muzicală ca pre-concept), în care întrebările sunt obligați – respectuos, firește – să încapă. Și o fac, ei înșiși eliberați de eventuale reticențe, acceptând jocul și bănuindu-i, cuceriți, miza – *concert baroc pentru singurătăți expresive* pe o idee de Oleg Garaz...

Lucia Dărămuș, *Limelfice. Poeme-ou* (versuri, 80 pag.). Fragilă și tenace, deopotrivă, cu o iubire extrem de copilăroasă pentru cuvinte și lumină, cu toate succese-

danele sale corpusculare și crepusculare – de unde și predilecția pentru însemne *scripturale*, credința părintu-mi, în cazul ei, mai degrabă un joc incantatoriu și un model comportamental, nu atât imitat după texte și legi sacre, cât inventat, într-o încăpăținată mișcare generoasă spre oameni, hotărâtă să nu se lase smulșă prea curînd din vârsta inocenței și a purității –, Lucia Dărămuș, delicata profesoară de latină și greacă, nu se află, totuși, la primul volum. În 2002, publică, discret, *poeme anacronice*, cum singură le subintitula, în placheta austeră LIM-LIN. Nu e operantă în cazul unei asemenea poezii încercarea de a descoperi eventuale modele sau idoli nemărturisii. Simplitatea jucăușă a versurilor își ajunge sieși. Mai mult, profită, cu un abia sesizabil zîmbet mucalit, de sensuri ascunse și etimologii uitate, ei la îndemînă, imaginînd o limbă doar a sa, rudă nu prea îndepărtată cu *spargă* Ninei Cassian. Cu poemele în minte, cu privirea mereu senină și luminoasă, gata să-i asculte cu o politețe prea îngăduitoare pe oamenii mari (cartea de convorbiri și cugetări la care lucrează se împotmolește, de aceea, în chiar uitarea orgolioasă de sine, în încrederea fără rest în orice ființă vorbitoare, cu tîlc ori nu prea), Lucia Dărămuș nu te lasă să presupui care îi va fi pasul următor. E sigur, însă, că își trezește curiozitatea.

Structuri în mișcare (II)

Ștefan Borbély



Continuăm să ne ocupăm de *Anii '60-'90. Critica literară*, recentul volum al lui Ion Bogdan Lefter, pentru a coborî puțin în morfologia textului și în investigarea criteriilor de selecție cu care operează foiletonistul. Interesează de asemenea simp-

tomatologia diplomatic-protocolară pe care volumul o degajă, fiindcă paginile din carte – fie că sunt scrise în crugul anilor '80, fie că sunt adăugiri din 2000 sau 2001 – aparțin unui om aflat în centrul atenției, creditat cu puterea verdictului valoric și a orcheștrării subtile a vieții noastre literare. Președintele ASPRO e un factor coagulant al optzecismului cu propensiuni postmoderne și – ca lider al *Observatorului cultural* – o prezență de prim-plan a literaturii noastre. În anii din urmă, Lefter a publicat o puzderie de cărți, recuperând frenetic anii de secetă editorială autoimpusă de dinainte. Specialist în relația dintre modernitate și postmodernism, el a jucat un rol de seamă în impunerea noii sensibilități critice postmoderne de la noi, a împins vânos căruța înainte când alții o contemplau prudent înecat-n glod și tot el a fost acela care a disociat subtil între experimentalism, avangardă și postmodernism, zăgăzuind elanul reductiv al celor care vedeau în postmodernism doar o formă sintcretică de avangardă crepusculară.

Dincolo de aceste caracteristici, ar mai fi una, cu care intrăm direct în substanța

*Anilor '60-'90: Lefter s-a menținut programatic, cu obstinție aproape, în perimetrul strict al literarității, dând credit esteticului în detrimentul altor valori poate mai spectaculoase, și a procedat în acest fel prin sacrificarea deliberată a hermeneuticii, a criticii de decriptare. Nimic nu e mai străin de autorul *Recapitulării modernității* decât scotocirea febrilă în visceralele simbolice ale literaturii, decât creditarea ascunsului sibilinic, misterios, codat al textului, în detrimentul forme finale, a suprafeței finite. Spre deosebire de mulți dintre colegii săi de generație, directorul *Observatorului cultural* abordează literatura ca pe o suprafață nucleară, fisională, și nu ca pe un tot adânc, reductibil la jocul sublim al profunzimilor disimulate.*

Așa se explică, poate, și remarcabila sa constanță stilistică și atitudinală, care-l fac să cupleze dezinvolt un text din 1984 cu unul din 1987 și cu un altul din 1992 (cum se întâmplă în cazul lui Ion Ianoși), sau – într-un alt caz, cel al lui Nicolae Manolescu – unul din 1982 cu altele din 1984, 1986, 1987, și anii urcă mai departe până în 2001. Firește, consecvența admirației e un lucru meritoriu – majoritatea textelor sunt afabil-complezente, pigmentate cu anecdote personale și amintiri agreabile, despre profesori sau convivi întâlniți pe coridoarele facultății sau în sălile mereu luminoase ale vieții literare –, însă, personal nu știu dacă aș avea sau nu îndrăzneala de a cola un text de-al meu din anii de începuturi cu unul din perioada 1992-95, dacă nu pentru altceva, măcar pentru faptul că între cele două momente e o diferență de destin, de experiență existențială și de *bibliotecă*. Ca să nu mai vorbesc de faptul că spațiul concret de manifestare intelectuală diferă sensibil de la un timp la altul: de pildă, în textul despre N. Manolescu, Lefter precizează la un moment dat că „*ar trebui să intru într-o analiză teoretică pentru care... nu ajung quadratați!*”, însă ce e valabil pentru revuistica meschină de odinioară nu mai poate fi invocat atunci când ai la dispoziție o editură dispusă să-ți publice o carte de 504 pagini: dacă timpul nu-ți îngăduie să rescrii ceea ce odinioară nu ai putut face din motive independente de voința ta, e mai bine să lași textul în sertar, să „dospească”, în așteptarea unor timpuri mai prielnice singurătății. În general, impresia pe care o lasă Ion Bogdan Lefter este că nu are timp să aprofundeze din cauza sutelor de sarcini cotidiene care îl devoră: omul de bibliotecă de odinioară a ajuns omul frugal de astăzi, și a masca această anxietate, de care sunt convins că și Lefter e conștient, măturând febril sertarele pentru a publica multe în dauna multului care el singur asigură saltul calitativ al existenței e contraproductiv și-n ultimă instanță chiar tragic, fiindcă schimbă relația dintre tine și viață: în loc s-o ții în frâu, devii robul ei și al ofertelor capricioase pe care ți le întinde.

Pentru a se vedea că nu vorbesc în gol, voi alege două exemple din chiar cartea pe care o analizez. E recunoscut de către toată lumea rolul major pe care Ov.S. Crohmăniceanu l-a jucat în afirmarea ramurii bucuștene a generației '80, prin coordonarea Cenaclului *Junimea* de la Facultatea de Litere din București și prin creditarea editorială a *Desantului* din 1983. După 1990, punându-se la adăpost de propria sa biografie care-l incrimina, Crohmăniceanu,

de la care aveai incontestabil multe de învățat, s-a exilat în Germania, și-a „recuperat“ numele, edificând o a treia etapă a creației sale, marcată de texte preponderent academice și de un volum despre *Cercul literar de la Sibiu*, scos în colaborare cu Klaus Heitmann. „*Reveniți în arenă, Doamne Profesor! E nevoie de Dumneavoastră!*“ – îl îndeamnă juvenil Lefter în 1996, uitând pentru o clipă că „existența de arenă“ a însemnat pentru autorul celor *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură* cu totul altceva, o rătăcire pe care nu și-o amintea cu plăcere și de care dorea cu tot dinadinsul să scape. Nu sunt adeptul puseurilor inchi-zitoriale, însă a spune că „în acei ani (e vorba de anii '50) a practicat critica prolet-cristă, fiind când înălțat la rangurile nomenclaturii propagandistice a epocii, când supus unei ședințe de înfierare pentru îndrăzneala de a fi încercat «reabilitarea» unor mari nume ale literaturii interbelice“ e prea puțin pentru acest mare vinovat al criticii noastre postbelice, însă la fel de adevărat e și faptul că el și-a convertit în mod tragic anxietatea în histrionism, căutând să fugă de sine însuși, de propria sa biografie cu fiecare carte nouă pe care a publicat-o. (Sub acest aspect, recuperarea numelui în Germania – justificată managerial – reprezintă, existențial vorbind, inadverența unui om obosit de viață.)

Al doilea exemplu e I. Negoșescu, radiografiat printr-un text nepublicat de către Lefter, din 1994: un medalion monden, de fapt, dedicat unei comemorări bucureștene din același an. Sunt convins – și s-ar putea să nu greșesc – că oricine altul decât Lefter ar fi lăsat acest text în afara volumului, fiindcă în comparație cu altele el e foarte explicitiv lucrat, scris pe colțul mesei, între alte obligații cotidiene mult mai stresante. „*De-a lungul vieții sale – notează autorul despre I. Negoșescu – a scris un mare număr de eseuri și recenzii literare de tip impresionist, ilustrând un gust rafinat și în același timp capricios.*“ Mai sunt menționate „*captivantul*“ *Roman epistolar*, apoi *Istoria literaturii române*, „*foarte controversată datorită oscilațiilor imprezvizibile a criteriilor de apreciere*“ și, în final, notațiile de jurnal, nepublicate încă la data redactării textului, notații despre care autorul avansează supoziția că „*ar putea să se dovedească până la urmă cea mai valoroasă carte*“ a celebrului „cerchist“. Redactate în acest fel, judecățile pripite minimalizează o valoroasă operă de construcție, fiindcă *Romanul epistolar* relevă un program cultural și filosofic de anvergură – euphorionismul –, cu extensie asupra evoluției întregii culturii românești, și, indiferent cât de grăbiți am fi, nu avem voie să uităm *Poezia lui Eminescu*, volum de căpătâi, față de care, orice-am zice, memorialistica publicată ulterior nu este decât un ingredient de culise. Se vede însă bine – și aici, ca și în alte texte – că Lefter e atras cu precădere de semnificația contextuală a omului de cultură, și doar în subsidiar de forța abstractă, impersonală, teoretică a ideilor acestuia (în care imaginea mondenă se prea poate să nu se regăsească). Nu despre *critica literară* scrie autorul în acest masiv volum, ci despre *oamenii* care o ilustrează. Aș îndrăzni chiar să spun că perspectiva anecdotică, specifică revuisticii noastre literare de după 1989, obturează aici substanța: se câștigă un mic pariu, fiindcă această critică e făcută să

plăcă într-o cultură ahtiată după ilicitul amănuntului biografic ținut sub obroc, dar se pierde miza, de un calibru mai mare.

Pentru calitățile excepționale pe care le are, Ion Bogdan Lefter ar merita vreun deceniu de sechestru total, benefic: un dictator crud, care să-l închidă între cărți, de parte de Sirenele înșelătoare ale vieții literare. Rostuirea cronologică a textelor din volum nu avantajează nici ea impresia de ansamblu, confirmând urarea de reclusiune de dinainte: cele mai recente sunt parcă mai răsfirate, mai diluate, mai puțin aplicate și mai puțin strânse, articulate conceptual decât cele de la început.

Uitatul an '89

Claudiu Groza



Un volum incomod, din multe puncte de vedere, este *Jurnal stoic din anul Revoluției, urmat de Contrajurnal* de Liviu Ioan Stoiciu, publicat anul trecut la Ed. Paralela 45. Întii de toate, însemnările fruste ale autorului ne (re)aduc în memorie o perioadă

idilizată (paradoxal) de unii, necunoscută – ori irelevantă, de-acum – altora. Tăiosul an 1989, cum aș fi tentat să-l numesc, a intrat în istorie, dezbaterile asupra lui – atât de vehemente cu nu mulți ani în urmă – s-au estompat din ce în ce mai mult, un aer de blazare, de oboseală și de lehamite pare să înconjoare orice referire la „perioada dinaintea“, a Marelui Pitic (după o formulă ingenioasă a lui Nicolae Gheran). Duritatea *Jurnalului stoic...* își găsește un complement de același calibru în *Contrajurnal*, compus din luările de poziție publicate de Stoiciu în gazete și reviste de după 1996. Cultivând o postură încăpăținat-obiectivă, care relevă mai toate gafele vechilor/noilor puteri post-revoluționare, autorul și-a atras deseori „*mînia proletară*“ a partizanilor partinici de stînga ori dreapta. Din păcate, cred, adunarea într-un volum a acestor articole nu va mai stîrni, acum, nici un fel de reacție.

De ce ținea Liviu Ioan Stoiciu un jurnal, în 1989 – jurnal abandonat imediat după „evenimentele“ din decembrie? Un virtual răspuns îl găsim chiar într-o însemnare din 2 decembrie: „...nu mă pot abține să nu consemnez, fie și superficial, una, alta, e deja o boală la mine «să țin Jurnal», prin el mă eliberez, uit de viața mea diurnă mizerabilă, lipsită de sens. *É o amăgire*“ (s.m.). Jurnalul este un document cu valoare în primul rînd documentar-politic. În 1989, în preajma Congresului al XIV-lea al PCR, Stoiciu semnase, alături de Doina Cornea, Dan Petrescu, Mariana Marin ș.a., un *Apel* pentru ne(re)alegerea lui Ceaușescu în fruntea partidului – deși nu era membru de partid! Urmările n-au încetat să apară: domiciliul obligatoriu (respectiv interdicția de a părăsi Focșanii), mașinile de Securitate parcate în fața casei, procesul public instrumentat de la București, chiar amenințări voalate cu moartea. Totul într-un tăvălug uriaș, de neoprit, menit să inducă teroarea sistemului în orice individ cu nepermise

idei revoluționare. Dincolo însă de această dimensiune terifiantă – regășibilă, totuși, și în alte mărturii – tensiunea extraordinară a *Jurnalului stoic* rezidă, după părerea mea, în notațiile diaristice cu iz domestic: „*baia generală*“, curățirea precaută a lămpilor de petrol – indispensabile, ca și luminările, înainte de 1989 –, diviziunea cozilor la alimente între adulții din familie, scrierea fugară de versuri, iarna, la gura aragazului etc. Mici elemente impermeabile, poate, tinerilor de azi, care compun însă, mai pregnant decît orice manual de istorie, imaginea vieții cotidiene din România ante-revoluționară.

„Paranoia bate la ușă“, formula reluată obsesiv, în diverse compoziții sintactice, în aproape fiecare însemnare, poate fi socotită drept sloganul acestui jurnal. Un sentiment provocat de permanenta suspiciune, de jocul diabolic al subterfugiilor pentru ca niște scrisori să ajungă la destinatari, pentru ca rudele și prietenii să nu aibă de suferit, o luptă deznădăduită pentru păstrarea demnității, în cele din urmă.

Dintr-un foarte acut simț scriitoricesc, dar și din nevoia de a lămuri unele note cotidiene, Liviu Ioan Stoiciu a inclus printre însemnările genuine din 1989 altele, din 1995, 1997 ori 1999, care detaliază ori reiau unele secvențe semnificative. Interstiții, firește, mult mai radicale și, ipotetic, mult mai incomode pentru unii din eroii întâmplărilor evocate în *Jurnalul stoic*.

În ciuda tonului sumbru al jurnalului, nu lipsesc accentele burlești ori amuzante, pur și simplu, decupate parcă dintr-un roman: pecată să recupereze o scrisoare de la o prietenă, soția naratorului dă nas în nas cu un securist care o urmărea și care, bulversat de ineditul situației, „s-a bălbăit și a trecut în fugă pe celălalt trotuar“; lui Horia Gârbea i se face un portret de mare burghes cu tabieturi etc. Astfel de „accidente“ ludice valorizează și mai mult orizontul tenebros al întâmplărilor anului 1989.

Puzzle-ul diaristic se întrerupe la 5 decembrie, ziua procesului public înscenat lui Stoiciu de partid și securitate, însă notele intercalate fac din el un conglomerat unitar, de mare duritate și impact.

Revoluția l-a transformat pe Liviu Ioan Stoiciu în „președinte de județ“, după propria-i formulă. Postură la care a renunțat repede, preferînd-o pe cea de observator intransigent și – vrem sau nu vrem – mereu obiectiv, chiar dacă vehement uneori, al realităților post-revoluționare. *Contrajurnalul* publicat în volum este rezultatul acestui radicalism necondiționat. Nu voi insista asupra acestor texte care, la vremea apariției lor în reviste, i-au atras autorului diverse șicane din partea celor vizați. Reunite într-o carte, aceste notații, cu tot cu doza lor de patetism, dau seama asupra unei perioade la fel de involburate precum uitatul an '89. Și asupra blocajelor noastre de mentalitate, fie că stăm la dreapta ori la stînga...

Cred că orice judecată de valoare literară asupra acestui volum este neavenită. Cea mai bună încheiere ar fi, așadar, aceasta: „...important, până la urmă, e să-ți păstrezi cu sinceritate demnitatea la masa de scris și de citit... [...] ...poți oricând să abandonezi «meseria de scriitor român» și să te apuci de altceva – dar nu în lumea asta, postcomunistă, a anului 2001... Sunt un contrascriitor?“

Gelu Ionescu

Galben și cenușiu (2)

Nu te sfii, urcă ager dealul cenușiu –
poteca de oase duce chiar pe culme – de acolo vei vedea
o vale ca o spaimă – apoi un alt deal, mai scund,
roșcat și sterp; și pe el ar trebui, cândva, să-l urci.
Pădurea rumegă, frunzele fierb în căldările toamnei.
Sus, vei mai vedea cum, după cel roșcat, se ridică alt deal,
galben ca un câmp de rapiță. E mult mai înalt,
dar nu atât încît să nu dibuiești în zarea mioapă și pe următorul,
dealul albastru. Albastru ca un scîncet.
În sfîrșit, foarte departe, acolo unde privirea amuțește, vei
întrezări
munții cei mari – cum altfel decît albi și colțuroși?

Nu te speria de întuneric, curînd
va bate miezul nopții în clopotul de-aramă,
vor adormi și respirațiile noastre în finul umezit de sudoare
și brumă.

Ce e dincolo de munți, mă întrebi? Îți răspund, cum nu:
Nimic. Numai nimic și nimic!
Dacă ascuți acum filfiitul de candelă al berzelor,
tot asta ai să auzi – nimic și nimic...

De aceea, drumul nu trebuie neapărat făcut pînă la capăt,
poți foarte bine să te oprești pe unul din dealuri și învăța
culoarea lui,
poți sporovăi cu alții despre munții cei mari...
Nimic – îți spun eu, care abia m-am întors de acolo...
Nu mă crezi? Atunci uită-te la palmele și tălpile mele însîngerate
sau scoate din traistă cununa de spini...

Du-te, acum chiar că a venit vremea.
Ia cușorul din lemn de la Capul Bunei Speranțe –
au încăput în el toate rochiile de mătase și toate cîrpele de
bucătărie nespălate,
caietele cu amintiri urîte despre mine, tot gunoiul gingaș
al tresăririlor care se strîng în punga tăbăcită a inimii.



(Auzi greierii? Parcă se sparge undeva o piatră a zădărniceii,
îi vom aduna cioburile și-o vom lipi la loc cu sîngele uitării.)

A încăput și cutia de pantofi în care ți-ai adunat visele,
sînt și cîteva jucării din anii guralivi cînd eram trei, e și ursul
roz cu care
ai vorbit în somn timp de douăzeci de ani,
ți-am pus pantofii de dans și pe cei de cale lungă – vei avea
nevoie de toți.

Mai ia și valiza din piele de vînt ce mi-a trimis-o în dar
Tonio Kröger,

ți-am pus în ea cele zece cărți necitite,
caietul cu sfaturi ce nu le vei urma, un vraf de
fotografii oarbe, punga cu farduri și creme proaspete;
nu uita de resentimentele primite în dar de la maică-ta, odată
cu bijuteriile vechi,
nici florile uscate de lacrimile tale din lunile cînd eram în spital...
Destul. E ora cînd frunzele se culcă, cerul adoarme înfolofit
în nori cenușii iar galbenul de lună s-a ascuns după tăcere.
Oră bună de plecare.

Pereții camerei tale s-au golit – voi pune eu ceva în loc, un
tablou – de pildă
o natură moartă cu fructele nepăsării –
sau, mai bine, oglinda oarbă a singurătății...
Ia banii ăștia pentru drum – sau pentru ca să-ți cumperi ceva
inutil;
acum sărută-mi mîna ca și cum aș fi în coșciug – și du-te,
du-te...

*

Se spune că ciuma asta s-a născut undeva pe sub poalele
cîmpiei,
din bolboroseala vînturilor dospite sau printre trestiile tăioase
dintr-un iaz:
creierul se chircește ca o meduză în partea stîngă a tigvei, lăsînd
locul gol
pentru furnicarul fricilor și gîndurilor zadarnice.
Dacă ne luăm după cărți, boala aceasta au avut-o, primii, trei
nevolnici:

un bufon, un pribeag și un crai de cretă.
Și-au luat lumea-n cap, furtuna i-a palmuit – țeasta li s-a muiat
deodată

cînd s-au găsit împreună, nu întîmplător, în cîmpia durerii.
Veniseră pe drumuri de glod plumburiu,
urcînd vîi plăpînde și coborînd dealuri crăpate –
trebuia să se întîlnească, să-și schimbe între ei
zdrențele, tremurul și nimicnicia –
căci nu mai aveau nimic: nici fete, nici frați, nici glume cu tîlc,
sufletul le căzuse în gît, poate mai jos, abia respirau,
inima le bătea numai tactul stingher al agoniei.

Ajunseseră să confunde un cățelandru cu un leu,
să le fie frică de ziua de ieri – unul luase drept frate un ucigaș,
altul vedea în fetele sale trei mirese ale milei,
cel de al treilea se pregătea să treacă primul
apa fără valuri ce duce la Böcklin, în insula morților, către care
plutește

luntrea albă, călăuzită de vestale:
o cetate cu ziduri de bazalt, înconjurată de cipeși,
ca de niște coloane ale uitării.
Ceialți doi au mai rămas pe lume cîtva timp: pribeagul s-a
mîntuit de bolit

cînd văzut-a sînge netrebnic picurînd din spadă
iar riga-liră a căzut sugrumat de îmbrățișarea vîrstei și s-a stins
fără sgomot și fără furie.
O poveste...

Jurnal suedez III

- 11 -

Gabriela Melinescu

Iulie [1990]

Este ultima zi a lunii iulie 1990. N-am scris nimic în acest caiet despre zilele trăite. Oare am pierdut timpul cu bagatele? Fără îndoială. Am fost nevoită să trăn-cănesc la telefon, din politețe. Dintre toți Andrei (Bart) e cel care mă sună cel mai mult, dis-de-diminează, asigurându-mă că este prietenul meu cel mai bun, apoi încercă să mă trezească din somn și să primească de la mine un fel de stare ironică, plină de humor bun, pentru a porni cu curaj în ziua de lucru de la Centrul nostru de Presă de pe Fredsgatan 6.

Dar dacă mă gândesc mai bine, în această lună neînsemnată în caiet, am făcut un lucru de mare importanță: am reluat studiul limbii ebraice, deschizând din nou cursurile lui Maurice Horovitz, manuale dăruite de René. Andrei mă ajută și el, dacă îl întreb, deși cunoștințele sale sunt reduse, recomandându-mi prieteni de la sinagoga mare din Stockholm.

Iubesc limbile moarte, în același fel cum îi iubesc pe cei care au fost mai demult, lăsând urme ale trecerii lor prin viață. Aș vrea studiind să-i înviez, măcar o clipă, printr-un tour de magie albă.

La fel procedez și cu limba latină, readucându-mi în memorie lecțiile pline de viață ale profesorilor mei de latină de la liceul Șincai: Aristide Părcălăbescu și David Popescu, amândoi și excelenți traducători.

Datorită eforturilor lor și căldurii inimii lor, pot citi un text latin în alt fel decât cineva care a studiat latina. Pretind că pot citi creativ, așa cum m-au învățat profesorii cărora le aduc aici, în pagină, un omagiu imens.

Cu ebraica e altceva. E o limbă semită total diferită din care cunosc, prin studiu (nesuștinut!) puține elemente. Modulile verbale, conjugarea, declinarea exprimându-se prin adăugarea de prefixe și sufixe și prin schimbarea vocalelor. Ordinea frazei e extrem de riguroasă, concizia remarcabilă. Într-un cuvânt: limba Bibliei, plină de imagini, a creat idiomuri traductibile numai prin perifraze.

Nu voi ajunge prea departe, probabil, dar deja începutul l-am făcut acum câțiva ani, când făceam planuri cu René să mergem în Israel. Pot să mă joc cu literele și cuvintele, visând la adevărurile poetice ale Cabalei.

Prin studiu, chiar numai sporadic, al „limbilor moarte“ am sentimentul că mă apropiu de structuri profunde capabile să-mi livreze fulgerător ceva din acel esențial ego, acel ceva mistic din mine.

Când a apărut soarele, dis-de-diminează, m-am dus cu manualul lui Horovitz lângă Strömen, acolo, în plină natură, unde se simte briza verii atingând apa, încreșind-o, amintind veșmintele statuilor antice, acolo auzind foșnet de frunze și clipocitul apei pot exersa tonul muzicii limbii oamenilor de demult.

August [1990]

Am intrat deja în luna în care totul arde. AL-am visat din nou pe René – m-am trezit brusc, dureros de fericită. René mă îmbrățișa puternic, exact ca în ziua înmormântării lui. Ce miracol că viața nu se oprește la viață. Totul se petrece în simțurile mele atât de concret încât aproape că nu-mi doresc asemenea vise fericite pentru că după aceea sufăr îngrozitor, fiecare în-tâlnire cu iubitul meu presupune despărțirea brutală prin trezire. Sunt epuizată de intensitatea trăirii din vis.

Țările occidentale s-au pus de acord să sancționeze Irakul. De fapt războiul a început în formele lui cele mai îngrozitor de subtile. Oamenii suferă de foame și de neputința de a se salva. Ce rost are această durere? Pur masochism. Eu însămi sufăr de un anume masochism când îmi aduc în minte durerile profunde ale vieții mele: sinuciderea tatălui și moartea celor doi iubiți. Oare vreau prin asta să nu uit adâncul însuși al condiției mele omenești?

L-am visat pe Saddam Hussein, avea ochii violeți ai lui Hitler! Asta pentru că Lionel mi-a spus ieri seară la telefon că există asemănări între cei doi? În vis tiranul irakian era amabil și ne asigura pe noi, jurnaliștii de la Centrul de presă, să nu ne fie frică! Asemănarea cu Hitler este total nepotrivită, dacă ne gândim la proporții și la mașina de război imensă și bine pusă la punct a Germaniei hitleriste. Oamenii sunt speriați și chiar îngroziți de faptul că al treilea război mondial ar putea izbucni dintr-un conflict neînsemnat.

Scriitoarea Sun Axelsson, pe care am cunoscut-o mai demult, în casă la Artur (Lundkvist) și Maria (Wine) într-un interviu explică atât de clar setea ei erotică. A rămas orfană de mamă la vârsta de trei-sprezece ani și atunci a apărut setea ei după o iubire de negăsit. Acum trăiește cu fostul ei soț, sculptorul Michael Pippier și cu alți prieteni într-o vilă mare, nevoia de a iubi pe cineva fiind o condiție a existenței (fără relații sexuale pe care le-a avut în trecut) într-o iubire platonice.

Constat acum că „ultimul profet“, Swedenborg, care rămăsese orfan de mamă la opt ani, avea aceeași sete erotică confesată, satisfăcută prin vizitele făcute bordelurilor din Amsterdam și Londra.

Mă gândesc acum și la intensul meu erotism sublimat în „amitiées amoureuses“ crescând exact după sinuciderea tatălui meu pe care-l adoram, ca și acum când scriu rândurile astea. Nu era nici o nuanță sexuală, și totuși adorația mea includea și corpul lui iubit pe care l-am văzut ultima oară desfăcut de cădere, tumefiat, negat, adăugat furiei împotriva Creatorului său.

La radio suedez sunt: Poetul lunii, într-o structură muzicală fascinantă: poemul „Iubitul spunea“ pe muzica lui Zamfir, „Lilith“ pe muzică de Pergolesi și „Oglinda femeii“ pe „Missa solemnă“ a lui Mozart.

Cu prietenii mâncând cantități de înghețată, criză de bulimie. M-am dus imediat la o toaletă și punându-mi degetele în gât am vărsat totul! Cum a fost cu puțință? Nu-mi amintesc când m-am scăpat din vedere râzând cu insensibilitate și mâncând fără măsură. Cert, nu mă cunosc, un ego străin încearcă să prindă rădăcini în mine.

Ziaristul Arne Ruth, de la *Dagens Nyheter*, a venit la mine pentru a vorbi puțin despre ce se întâmplă în lume, și despre un eventual premiu pentru poetul Mircea Dinescu și Doina Cornea. Am vorbit bine și nuanțat despre amândoi. Dar totul nu depinde de Arne, numai că el are un cuvânt de spus ca șef al paginii culturale. Am vorbit mult despre starea lumii de azi: război, de fapt al Mecca și Ierusalim se găsește în țări dușmane. Tot azi am primit un premiu de la PEN-ul suedez, pentru articolele considerate nuanțate, despre ce s-a petrecut în România, polemica mea cu Ana Maria Narti.

Restul zilei m-am pregătit sufletește pentru vizita lui Lionel și Ralph – am pregătit camera de „studiu“ pentru Lionel, punând pe masa mare flori, fructe și o sticlă mare de apă minerală. Pentru Ralph n-am făcut mare lucru, el va dormi pe sofa, în sufragerie. Am cumpărat de mâncare pentru o săptămână, am pregătit „instrumentul“ pentru făcut „croque monsieur“, hrana cea de toate zilele a lui Lionel de când e în „război“ cu soția...

În fine, cei doi „călători“ au sosit cu mașina de la Bruxelles. M-am bucurat mult să-l văd pe „tatăl“ meu iubit, singurul care mi-a mai rămas pe lume în apropierea inimii, dar să nu-l uit pe Andrei (Bart) care îmi este „rudă iubită“, pe un alt plan, planul celor care se luptă cu scrisul în exil, aici. Ralph se pare că a lăsat-o mai moale cu angajarea la stânga, din cauza dezamăgirilor, acum, el e aproape de credința tatălui său, destul de aproape cum numai o ființă angajată politic poate să fie.

Încă din prima zi am făcut o petrecere în cinstea celor doi, și Lionel s-a grăbit să-mi dăruiască, pe lângă cadouri, cinci mii de coroane suedeze, cu toate că am protestat și n-am vrut să primesc nimic. Dar el a pus mâinile lui peste ale mele făcând cu mine un pact prin care eu mă angajam să-l ajut cu textele (nescrise!) despre profesiile sale. Mi-am exprimat clar îndoiala că aș putea redacta un text în franceză, care, totuși, nu e limba mea, dar Lionel n-a vrut să știe de nimic, spunând că orice s-ar întâmpla, acest cadou trebuie primit, pentru că el știe foarte bine de ce am eu nevoie. Nimeni nu e perfect cât timp trăiește aici, pe pământ, a spus el și ochii lui albaștri de crocodil ceresc au răs cu toate razele de lumină din soarele de pe fața lui.

Apoi, Lionel ne-a povestit, cum numai el știe s-o face, făcând gesturile lui, visul de acum câteva zile, un vis important: O fărâșie zburătoare se apropia vertiginos de pământ. Toți locuitorii Belgiei se ascundeau, inclusiv membrii Bisericii Evanghelice Libere. Era o atmosferă în care se aștepta chiar venirea lui Messia...

À doua zi însă, a completat Ralph, su-râzând ironic, Lionel a primit vizita fiscalului pentru că Lionel uitase să plătească ce trebuia pentru numeroasele case amanetate pe care le are la Bruxelles și alte orașe.

Lionel era pus pe glume, propunându-le celor veniți să vândă mobilele lui vechi pentru a plăti taxele. Cei de la fisc i-au răspuns: Domnule pastor, noi am venit aici să confiscăm, nu să cumpărăm!

Despre René, Lionel ne-a spus deodată, cu o mină foarte serioasă, că se găsește acum în Geol, adică în adâncul pământului, pentru că numai aleșii, chemații și fideliu urcă în cer! Apoi mi s-a adresat personal exprimându-și dorința ca eu să mă forțez să ajung acolo unde soțul meu n-a putut să ajungă. Aleșii, a continuat el, sunt cei fără suferință, în timp ce chemații și fideliu vor suferi de tribulații în timpul milenului.

Toți cei de față zâmbeau deschiși și în surâsul lui Ralph se vedea dureros o nuanță foarte ironică.

După vizita celor de la Bruxelles m-am simțit pur și simplu vampirizată. Acum mi-am regăsit vechile obiceiuri: lectura, care mi-a lipsit mult deși am citit împreună cu dragul de Lionel pasaje întregi din Biblie pe care el le-a interpretat atât de memorabil. Dar prezența lui Ralph a introdus printre noi lumea din Bruxelles cu conflictele ei serioase. Eu am stat mult în bucătărie, ca în timpul lui René, aruncând câte un ochi plin de iubire pe albumul Ensor, pe gravurile lui pe care le-am admirat în muzeele belgiene. Privirea gravurilor, a liniilor de forță în care se dezvăluie nervii, inima și creierul angajat al artistului, critica lui acerbă a unui anumit fel de a trăi, extrem de burghez, m-a înviat, mărindu-mi puterea de îndurare față de semenii mei, de atmosfera uneori otrăvită adusă din viețile lor.

Singurul moment de armonie (în afara „studiilor“ pe care Lionel mi le-a dat mie personal, cu lecturi de neuitat din Biblia lutherană) a fost vizita la mormântul lui René, când Ralph ne-a fotografiat, pe mine și Lionel, lângă piatra funerară, fotografie dezvăluind magic adâncul contemplativ de pe fețele noastre. Fără contemplație, fără vis, mie mi-ar fi imposibil să-mi duc crucea, într-o lume în care chiar limba și imaginile s-au degradat servind unui singur lucru: reclamei, a face tot pentru vânzare și câștig...

Seară de neuitat cu Agneta (Plejel) și Maciej (Zaremba) în care Maciej ne-a povestit despre sinuciderea tatălui său, apoi despre faptul că a abandonat complet poloneza pentru a face loc deplin suedezei. Lucru pe care eu nu-l pot face și care mă umple de angoasă pentru că sunt obligată să trăiesc mai departe schizofrenic, cu două limbi care, parcă, luptă pentru supremație. N-aș putea să „extirpez“ niciodată limba maternă pentru că ea ține chiar de sufletul meu. Se spune pe bună dreptate că natura este fața lui Dumnezeu și limbile sunt sufletele popoarelor, prin care ele își exprimă chiar trăirile esențiale ale vieții. Eu am și avantajul, ca și alți scriitori care au scris în două limbi, că eram un scriitor deja format când am venit în Suedia. Deci un scriitor avizat de ce se poate pierde odată cu limba maternă. Franceza cu luminozitatea ei m-a ajutat să fac trecerea, toate acestea grație lui René care era poliglot și mare cititor de opere clasice, mai ales Dante din care și-a dat și teza de doctorat la Bologna. În Italia toți prietenii noștri, și ei intellec-



Galoria Măhăruș și René Coacteleargă

tuali și artiști, spuneau despre limba lui René că era pură, înviorătoare, ca din „Divina comedie“.

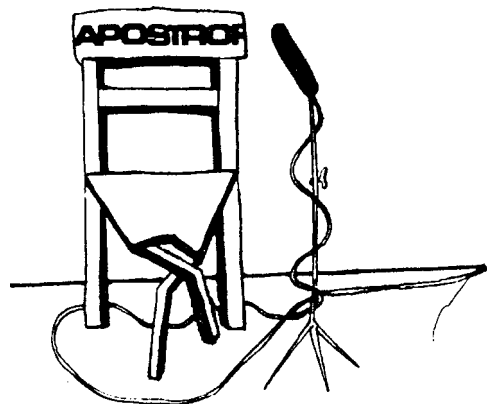
Vizită neașteptată a mamei lui René, Linéa. A stat la mine numai o noapte, venind de la Göteborg unde și-a vizitat rudele. Vorbind cu mine a uitat cât de rău s-a purtat cu mine și chiar cu primul ei născut, René, când am venit pentru prima oară la Bruxelles. I-am reamintit de asta și a început să plângă. În timp ce-și scotea batista din poșetă am văzut din nou stegulețul mic suedez prin care vrea să arate că ea e aparținătoare, o țară unică în lume. Sigur că am regretat că i-am amintit „adevărul“, nu trebuie amintit nimănui ceea ce a fost regretabil și ca să repar greșeala i-am dăruit cartea pe care a citit-o în pat toată noaptea: biografia Clarei Schumann, mamă a multor copii, geniul persecutat de treburile casnice fără sfârșit. Apoi ieșind în piață, patriotismul Linéei a fost greu pus la încercare. Vanzătorii nu înțelegeau suedeza ei de acum șaiszeci de ani și eu i-am servit de translator. Se simțea ca o străină, exact ca în Belgia, unde deși a trăit o viață și a creat o familie numeroasă, e mereu „suedeza“ care vorbește franceza dar trebuie mereu interpretată secret, sau deschis, cum se face și în Franța cu acel accent de rasism disimulat în amabilitate.

La Biskops Arnö cu prietenii mei: Birgitta (Trotzig), Marianne (Eyre), Agneta (Plejel), Maciej (Zaremba) și alții. Sunt „dusă“ cu mașina, în acel loc în care se va vorbi despre cărțile anumitor scriitori străini care trăiesc în Suedia. Am vorbit despre faptul că am ales întâi să scriu în franceză, pentru că asta era limba în care vorbeam cu soțul meu, studiind între timp suedeza în care nu se știe dacă voi avea forța să scriu romane. S-au citit fragmente din romanul meu „Regina străzii“, tradus de Marianne

Eyre din franceză. Am auzit comentariile cele mai plăcute și profunde, depășind cu mult recenziile primite la apariția cărții. E drept că la această întâlnire au participat numai critici și scriitori suedezi de excepție, cu o disponibilitate intelectuală fantastică. Camera mea, numărul 207, era în vecinătatea prozatorului Per Olof Enquist care în „timpul liber“ se odihnea după o operație la stomac citind cărțile altora, eu având misiunea să-i bat în ușă ușor la ora veselă a prânzului.

După conferința de la Biskops Arnö, mi-a venit ideea de a intra curajos în limba suedeză care „mă vrea și pe mine“, să mă arunc cu capul înainte fără frica stâncilor de granit cu care e garnisită fiecare limbă. Dar pentru un roman trebuie mai mult decât pentru o plachetă de poeme (experiență deja făcută) romanul fiind un fluviu în care intră aluviuni, ruine din timpuri străvechi, da, tot ce s-a păstrat în memorie, în mișcarea timpului trăit de generații.

E ultima zi din fericita lună august care m-a adus în lumea asta complicată. Birgitta (Trotzig) a venit cu crini roșii, frumoși ca niște vulpi tinere, arzători ca iubirea de artă și filozofie. Am stat la lumina candelabrelor până după miezul nopții, vorbind despre ce aveam în inimile noastre și se putea comunica în veghea nopții.



Anca Măniuțiu: Asta în ce an era?

Marily Le Nir: Era în '39-'40. A vrut să plece înapoi în Franța și i-a fost foarte greu. Și atunci tata, ca director al Institutului Francez, cu relațiile pe care le avea la București, i-a înlesnit plecarea spre Franța. Așa că, după câteva zeci de ani, el a spus o dată: „Uite, dragă, dacă francezii au acum un mare filosof, ar trebui să-mi fie și mie recunoscători“.

A.M.: Ce s-a întâmplat imediat după război?

M.L.N.: În primii ani după război, în '46-'47, Centrul Cultural avea o activitate extraordinară. Veneau niște oameni mari la Institut des Hautes Etudes la București și pe urmă veneau în orașele importante din țară. Aici, la Sibiu, am auzit prima dată despre atom, despre Marguerite Cordier. Era o mare cercetătoare franceză care a ținut o conferință despre atom. A venit pianista Monique de la Brucholerie; era încântată de muzica populară română. A venit Pierre Clarac, care era un mare critic literar francez. Veneau mereu. Era o viață intelectuală atât de vie, *pétillante*, scînteietoare. Primele opere le-am auzit la Sibiu. Țin minte că tot la Sibiu am văzut *La Locandiera* de Goldoni, în regia lui Radu Stanca. Era o lume unde muzica, literatura, artele aveau un loc aparte și foarte important. Ori eram eu într-un mediu favorizat.

A.M.: Încă nu venise tăvălugul comunist.

M.L.N.: Încă nu. Pe acesta l-am prins cu foarte mare acuitate, fiind în ultimul an școlar în România, '47-'48, la Liceul Francez din București. La internat eram într-un pension care se chema Choisy Mangîru, pe calea Moșilor, iar simbăta plecam la prietenii părinților mei, inginerul Buda și soția, care fuseseră, ani de-a rîndul, în America și-și făcuseră o casă superbă în cartierul Aviatorilor. Printre vecinii lor, mi-aduc aminte, la începutul anului '48, era un student care fusese arestat și l-au adus înapoi acasă ca să moară, cu tălpile absolut umflate și rupte de bătai. De ce? Atunci mi s-a spus că era legionar și că l-au arestat și l-au omorît. Și-atunci, pentru prima dată, am avut acest șoc legat de cruzimea schimbării de regim. Iar cînd a trebuit să plecăm, în '48 – la început trebuia să plecăm cu vaporul, însă începutul războiului rece a făcut ca vapoarele să nu mai plece spre Franța – am fost foarte reduși la bagaj. Și, în ziua de dinaintea plecării, a venit controlul economic, a scos tot din bagaje. Și mama care se chinuise să facă lăzile de un metru pătrat de fiecare persoană... Ei au scos tot și nu ne-au dat voie să luăm nici fierul de căl-

cat, lucruri mici... Nici acordeonul meu n-au vrut să mi-l lase.

A.M.: Ce s-a ales de ele? Le-au confiscat?

M.L.N.: Am avut noroc, eu, cu unul dintre ei care era mai cumsecade și, pe măsură ce altul scotea dintr-o ladă și spunea: asta rămîne, el îmi făcea semn cu ochiul și eu băgam înapoi în altă ladă. Așa că am salvat acordeonul, vreo două covoare, știu eu, lucruri la care ținea mama.

A.M.: Știi că tatăl tău a plecat cu mare regret din România, și că a fost printre ultimii din Misiunea Franceză care a părăsit țara.

M.L.N.: Am plecat cu toții cam în aceeași perioadă, la sfîrșitul anului școlar '47-'48. Foarte puțini au rămas, printre care profesorul Jacquier la Cluj, căsătorit cu o româncă. Însă cei mai mulți francezi au plecat, și au plecat foarte triști pentru că, pentru ei, România devenise o a doua patrie. Tata nici nu se gîndea să se mai întoarcă vreodată în Franța. Viața lui era în România. Stătuse din '23 pînă în '48. 25 de ani. Vorbea românește puțin stricat. Mi-a povestit un fost elev de-al lui cum, o dată, chemat să spună lecția, el nu prea știa și i-a zis: „Domnule profesor, vă rog să mă iertați!“ iar tata de colo: „Omule, omule, te iert, dar te pun 2“.

Francezii care au fost aici în perioada aceea au ținut o legătură intelectuală foarte strînsă cu România. Pentru ei nu era vorba doar de adus cultura franceză în România, ci și de dus fapte geografice și istorice în Franța. Nașul meu de botez, profesorul Paul Henry, care a fost șeful misiunii în România, prin anii '30, a făcut o teză despre mănăstirile din Moldova, care rămîne o lucrare de referință pentru istorici și geografi. A scris o carte foarte interesantă, *Napoléon III et le problème des nationalités*, unde arăta care a fost rolul lui Napolen al III-lea în ajutorul acordat principatelor române după războiul din Crimeea. Nașul de botez al surorii mele, Robert Ficheux, un mare geograf, a făcut o lucrare de o mie de pagini despre munții Apuseni, la care a lucrat o viață întregă și care s-a publicat la începutul anilor '90, la Academia Română. El a fost făcut academician după revoluție și, acum, la 102 ani, mai trăiește și-și amintește cu mare plăcere de anii petrecuți în România. Îi ziceau „moțul francez“.

A.M.: Și cum a fost reintegrarea ta în patrie, în Franța? Cum ai resimțit-o?

M.L.N.: Ani de zile m-am plimbat cu eșarfa exilului pe mine, cu suflet de exilat. M-am simțit o exilată. Franța, care era patria mea, de fapt, îmi era puțin străină. Ca dovadă, eu mi-am păstrat în limba franceză *r* românesc și nu cel francez. Din această cauză am un oarecare accent străin. Dar m-am agățat de acest mic detaliu ca un fel de fidelitate față de muzica limbii pe care o avusesem în copilărie. Poate că e caraghios, dar așa este. Am fost ajutată și de o profesoară care, în momentul în care citeam un text și toată clasa se prăpădea de rîs, ea le-a spus fetelor – asta se întîmpla la Toulon, unde și ei au un accent foarte urît – „Domnișoarelor, v-ați auzit și pe dumneavoastră cum vorbiți?“. Și către mine: „Să nu uitați, domnișoară, că marea Colet-

te și-a păstrat accentul *bourguignon* toată viața și nu i-a fost rușine să vorbească cu *r*“. Bacalaureatul l-am dat la Nantes, unde tata a înființat primul campus universitar. Studiile le-am făcut pe urmă la Rennes.

A.M.: Ai făcut studii de germanistică...

M.L.N.: Și de rusă. Mai întîi am terminat germana, dar înapoi am terminat și franceza, dar înapoi am terminat și franceza. Eram exact șase studenți la rusă...

A.M.: De unde această atracție pentru limba rusă?

M.L.N.: De la mama. Mama mea a fost crescută în Rusia, cum am fost eu crescută în România, tatăl ei fiind profesor la Academia Militară Țaristă și ea a trăit atît de intens primii șaisprezece ani în Rusia, încît limba rusă rămăsese limba sufletului ei. Eu cred că fiecare dintre noi are o limbă a sufletului: ori e un accent, ori e ceva din folclorul familiei, ori chiar o limbă. Pentru mama a fost limba rusă. Ca dovadă, în ultimele două zile ale vieții n-a mai vorbit decît limba rusă.

A.M.: Așa cum Cioran a revenit la limba română.

M.L.N.: Poate că eu nu voi mai vorbi decît românește. Asta nu se știe, româna fiind limba sufletului meu.

A.M.: Ai făcut studii de germanistică și ai avut o carieră frumoasă. Ai fost un etalon de femeie modernă, în sensul că ai avut și o carieră, dar și o familie foarte numeroasă. Ai avut patru copii...

M.L.N.: Da, m-am căsătorit destul de tînră. La 22 de ani, terminasem Facultatea de Germană și atunci am avut voie să mă mărit, fiindcă pînă atunci tata nu mă lăsa. Îl cunoștea de trei ani pe viitorul meu soț, era student la medicină, nu terminase nici el. Și nu se prea făcea să te măriți înainte să-ți termini studiile. Am avut patru copii. Din păcate, soțul mi-a murit tînr, la 36 de ani, și eu, de la 33 de ani am fost tată, mamă, *chef de famille* și m-am bucurat foarte mult că aveam posibilitatea de a cîștiga pîinea copiilor, cu meseria de profesoară.

A.M.: Cum ai reușit? Cum te-ai descurcat? Femeie singură, să crești patru copii și să-ți vezi și de carieră? Este aproape imposibil.

M.L.N.: De fapt, n-am făcut o carieră grozavă. Aș fi făcut poate altă carieră, dacă nu aveam atîtea datorii față de familie.

A.M.: Ce carieră te-ar fi atras?

M.L.N.: Mă atrăgea tot ce era în relație cu literatura, și aș fi vrut și atunci, poate, să traduc și să scriu. Dar n-am avut timp, nu se putea. Ce mă atrăgea și m-a atras totdeauna a fost teatrul. Dar asta-i altă poveste. Mi-am mai dat drumul, așa, făcînd, din cînd în cînd, la liceu, cu profesoara de muzică, *Opera de trei parale* a lui Brecht. Așa, mi-am făcut, din cînd în cînd, o plăcere. De fapt, a fi profesor înseamnă a face teatru. Ești pe o scenă și trebuie să-i convingi pe ceilalți că ceea ce faci tu pe scenă este o altă realitate. În meseria mea de profesor am avut foarte mare noroc. La Paris, unde am stat vreo 25 de ani, eram profesoară la liceul „Claude Monet“, lîngă Place d'Italie. Pe vremea aceea, era și *collège* și *lycée*. Și mie îmi plăcea începutul, îmi plăceau cei mici care începeau să învețe limba și pe care îi învățam tot felul de prostii. Cîntam, dansam, făceam

Adventskranz de Crăciun, făceam ouăle de Paști, adică nu le aduceam numai cunoștințe de limbă, le aduceam tot felul de detalii din cultura, din viața zilnică a poporului german. Și, în *première* și în *terminale*, adică în ultimele două clase înainte de bacalaureat, îi îndopam cu literatură.

A.M.: *Marea ta pasiune.*

M.L.N.: Marea mea pasiune. Îi îndopam cu literatură și cu artă, cu istoria artei. Și-i duceam în Germania. Asta a fost pentru mine un principiu: trebuie să știe copilul de ce învață limba. Și făcusem, așa, un fel de regulament, după doi ani, *sixième, cinquième*, toată clasa mergea în Germania, cu foarte puțini bani. De fapt, asta m-a interesat toată viața: comunicarea între oameni. Comunicare și, dacă se poate, și împăcare, toleranța între etnii, toleranța religioasă...

A.M.: *Pentru că, de fapt, întreaga ta viață s-a desfășurat sub semnul multiculturalității și al interculturalității.*

M.L.N.: Da. N-am fost schizofrenă, m-am făcut...

A.M.: *Ai asimilat, n-ai stagnat...*

M.L.N.: Așa cum zice Steinhardt, vorbind de traducere, pomenește cuvântul transhumanță. Și probabil că am fost așa, un fel de păstor transhumanț.

A.M.: *Pentru că ai pomeni de Steinhardt: ai făcut un act de cultură extraordinar, introducându-l pe Steinhardt în cultura franceză. Din păcate, acest act n-a avut rezonanța pe care o merita. Ai lucrat aproape doi ani la traducerea Jurnalului fericirii. Spune-mi câteva cuvinte despre această experiență.*

M.L.N.: A fost o experiență spirituală, mai întâi, fiindcă m-a obligat să mă confrunt cu propria mea credință. El avînd o credință atît de înflăcărată, fiind un creștin atît de profund și de adevărat, te obligă și pe tine, care citești, să te gîndești cum te situezi față de problema asta. Adică a fost o confruntare spirituală. Un fel de confruntare cu propria mea spiritualitate sau religiozitate. Asta a fost una. În al doilea rînd, a fost o bogăție extraordinară, fiindcă el pomenește atîtea nume din cultura română, încît e un fel de panoramă a culturii române, ceea ce m-a obligat să adaug, la carte, foarte multe note de subsol și un aparat documentar, la sfîrșit, care să fie o informație pentru publicul francez, care nu prea știa despre Steinhardt. Mi-a părut rău că acest volum a fost puțin ocultat.

A.M.: *Putem vorbi chiar de sabotaj?*

M.L.N.: Poate că sabotaj este un cuvînt mare, dar așa s-a părut. Editorul n-a reușit niciodată să facă o veritabilă lansare. Lansarea s-a făcut în '96, la Salonul de Carte din Paris, la standul UNESCO, fiindcă această carte a apărut sub egida UNESCO, în seria cărților reprezentative UNESCO, însă, pe urmă, cînd editorul a vrut să facă o lansare cu presa, de fiecare dată s-au ivit probleme, în ultima clipă. Ziaristii invitați se îmbolnăveau de clipă de fel de epidemii, toți deodată... Nu s-a făcut nici un fel de lansare, nu s-a vorbit în presă, nu s-a vorbit la radio, nu s-a vorbit la televiziune. S-a făcut o comemorare Steinhardt la Ambasada Română, prin Centrul Cultural Român, în '98 sau '99, nu mai știu prea bine. Atunci a venit destul de multă lume. Dar apoi s-a făcut o tăcere absolută. Nimic. Incredibil! A fost *une chape de plomb, de silence*, nu știu cum să spun asta pe românește, despre care, o dată, am avut ocazia să vorbesc cu un critic literar de origine română din Franța. Un om

foarte cunoscut. Și care mi-a spus că ceea ce nu i se poate ierta lui Steinhardt este că și-a bătut joc de coreligionari, adică de evrei, de cei care voiau să plece în Israel. Și este singurul lucru care nu se poate ierta.

A.M.: *Dar e un motiv suficient de întemeiat pentru ca o carte ca aceasta, pe care UNESCO a considerat necesar să o publice în colecția de Cărți reprezentative, să poată fi ignorată pînă într-atît?*

M.L.N.: Nu știu. N-am înțeles, fiindcă noi ne-am zăbătut, cu niște persoane franco-române care sînt foarte dornice să aducă cultura română în Franța, de pildă, nepoata profesorului Ștefănescu-Goangă, Anca Lemaire, sau Ștefania Pop-Leventis, Anca, fiind vecină, la țară, cu Bernard Pivot, i-a dat acestuia cartea în mînă.

A.M.: *Deci, pînă la urmă, ajungem la concluzia că ar fi vorba de un sabotaj ocult.*

M.L.N.: Eu nu înțeleg. Dar cartea asta a rămas tăcută. Poate că... Cert e că autorii rămîn. Traducătorii se uită, însă autorii rămîn și poate cîndva mai răsar, la o ocazie oarecare. Și mi-ar părea bine, fiindcă Steinhardt este o personalitate deosebită în cultura română.

A.M.: *Ai făcut – pot să spun asta pentru că am comparat cele două versiuni – un lucru extraordinar. Și, de fapt, nu e o numai o traducere, pentru că ai înzestrat cartea cu note extrem de detaliate, ai și o cronologie a evenimentelor din România, care reconstituie o anumită epocă istorică, cea dintre cele două războaie, războiul...*

M.L.N.: Da, cam 50 de ani. Fără de care lectorul francez nu ar fi înțeles despre ce e vorba. Toate aluziile lui Steinhardt...

A.M.: *Care au fost problemele de traducere la Steinhardt?*

M.L.N.: Au fost multe probleme, fiindcă unele lucruri nu se puteau transpune. Și a trebuit să mă joc ca să rămîn și cu savoarea lui Steinhardt la origine, dar și cu posibilitatea lectorului francez să prindă imediat, de pildă, umorul, proverbele care nu există în franceză. Cum spune Steinhardt: Dumnezeu îți dă, dar nu-ți bagă și-n traistă.

A.M.: *Și cum ai tradus asta?*

M.L.N.: Am tradus trecînd printr-un proverb danez care spune: Dumnezeu îți dă

vaca, dar nu-ți dă funia.

A.M.: *De fapt, cîte limbi vorbești?*

M.L.N.: Româna, franceza, germana sînt limbile de bază, la care s-au adăugat rusa și, prin mama, engleza. De pildă, prima diplomă pe care o am este de traducătoare de engleză, înainte de licența de germană. Și pe urmă a venit italiana, care îmi era deja apropiată prin bunica, ea fiind o mare iubitoare a Italiei. Spaniola și daneza le știu foarte puțin. Și limba cea mai grea și pe care nu pot s-o învăț este bretona, care era limba soțului meu.

A.M.: *Dar știi puțin?*

M.L.N.: Știu puțin, m-am interesat, fiindcă bretona e o limbă celtică, are afinități și chiar o origine comună cu vechea saxonă care a dat engleza și germana.

A.M.: *Se mai vorbește?*

M.L.N.: Cum să nu. E o limbă, nu un dialect. E o limbă cu literatură, cu cultură... Bretonii, chiar cei care nu sînt autonomiști, țin la limba lor și există acum școli, zise *Ecoles Diwan*, în care se predă în limba bretonă și, de acum doi ani, există și bacalaureatul în limba bretonă. Adică există școală primară, liceu și facultate în limba bretonă.

A.M.: *Dar această reconsiderare a limbii e destul de tardivă.*

M.L.N.: La începutul secolului XX s-a instaurat aproape o dictatură a limbii franceze și s-au eradicat limbile regionale. Cînd soțul meu era la școală, dimineața se dădea primului care a rostit ceva în limba bretonă o monedă găurită care se numea *la vache*, vaca. Elevul era dator s-o dea primului pe care-l auzea că spune un cuvînt în limba bretonă. Iar seara, abatele, fiindcă era o școală religioasă, întreba cine are vaca. Și pe cel cu vaca: de la cine o ai? De la cutare și așa se mergea pînă la primul și erau toți pedepsiți fiindcă rostiseră unul sau mai multe cuvinte în limba bretonă. Limba bretonă era interzisă, absolut interzisă. Ea a rămas, mai ales, limba oamenilor de la țară. Soacra mea aproape că nu vorbea franceza, ei între ei vorbeau limba bretonă. Este o limbă savuroasă, extrem de savuroasă.

(continuare în numărul următor)

Jocul seducător al interpretărilor

Ion Vlad

(urmare din numărul trecut)

Un al doilea orizont al corespondențelor intertextuale stă sub semnul *ludicului* și al experimentului, chiar dacă resursele sunt mai puțin concludente în ordinea limbajelor („filmul lui Marguerite Duras, *Camionul*“). Jocul e predominant iar compania în care se găsește filmul „citit“ de actor și de autorul-regizor este ilustrată: „Improvizatia de la Versailles“ prezentată de Molière la Palais-Royal în 1663.

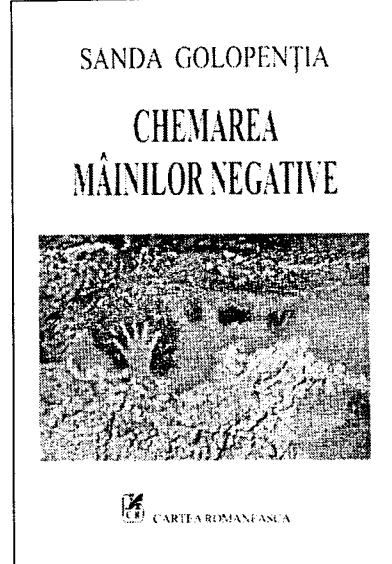
Cum observasem la început, intenția dramaturgului calomniat și boicotat era de a deconspira „mecanica“ actului teatral, pregătirea actorilor și, în cele din urmă, a spectacolului. Funcția jocului e evident superioară: experimentul în film și replica spirituală în piesa scrisă de Molière. Sanda Golopenția este un analist redutabil; lectura sa înseamnă decuparea scenariului (textul), refacerea unor contexte, explicarea didascalioilor utilizate, profesind, așadar, un discurs interpretativ generos ca sugestii și asociații de elemente. Ipotezele, spunem și altădată, sunt interesante, sugestive la fel, dar nu știu dacă demonstrația e elocvent și edificator servită de actul creator (mă gândesc, în special, la filmul „Camionul“).

În schimb, invenția molièrescă este – se știe – savuroasă și ingenioasă (în colajul de texte și de comentarii datorat lui Léon Thoorens, *Dosarul Molière*, Edit. Univers, 1977, biografia artistului și a regizorului e completată de analize la principalele opere scrise de Molière. Comediograful secolului al XVII-lea angajat în polemici, răspunzând adversarilor prin formula metatextului – deschizând un curs modern pentru teatrul despre teatru (metatext) –, sau prin aceea a piesei-replică, își depășește epoca prin dramatismul vieții sale; să ne aducem aminte de piesa lui Mihail Bulgakov, *Cabala fariseilor*, unde conspirația „Cabalei Sfintei Scripturi“ este de fapt simbolică reprezentare a unui timp atât de bine cunoscut dramaturgului rus. Jucând în fața lui Ludovic al XIV-lea, iritând și indignând

pentru piese ca *Tartuffe* și *Don Juan*, Molière aparține unui cortegiu de ființe sacrificate precum creatorul neliniștit de semnele timpului nostru).

Sanda Golopenția observă o schimbare în traseul existențial al scriitoarei franceze, obsedată de aceeași miraculoasă și inepuizabilă temă a comunicării interumane. Scenariul carierei sale, avatarurile literaturii și experiențelor cinematografice; experiențele trăite într-un timp și într-un spațiu încărcate de incertitudini și de neliniști, se recrează în cartea Sandei Golopenția, având – constant – ca punct de plecare arhetipul „mâinilor negative“ (simbol al comunicării sau al aspirației irepresibile spre comunicare).

Ipotezele se multiplică și variațiunile pe tema inițială se amplifică în cadrul celei de a treia rețele compuse și de data aceasta prin numeroase elemente convocate în demonstrație. E vorba de o mai veche preocupare a autoarei cărții (în urmă cu câțiva ani, ne-a vorbit despre filmul lui Marcel Carné, „Les visiteurs du soir“, la o întâlnire organizată la Facultatea de Litere), numai că de data aceasta filmul produs în anii ocupației și ai guvernului de la Vichy este pus în legătură cu proza scriitoarei franceze („Lola V. Stein“). Incontestabil, e „o ipoteză/aventură de lectură“ extrem de atrăgătoare; ecurile filmului, pentru cei care l-au văzut în anii 1943-1945, sunt comparabil mai mari decât pentru cinefilul tânăr sau chiar mai puțin tânăr de azi. Corespondențele în ordinea tramei și a *hybris*-ului sunt demne de reținut și de acceptat. Istoria filmului francez, și criticii de mai târziu, au lansat puncte de vedere dintre cele mai diverse despre metaforele cu sensuri și conotații multiple. Subtextul filmului ar intenționa să condamne ocupația germană, construind o istorie cinematografică cu evidente trimiteri la demonia timpului, ceea ce ar justifica asocierea „Răpirii lui Lola V. Stein“. Că filmul „Trubadurii diavolului“ e un film-metaforă, un basm ce-și ascunde mesajul încifrat în narațiunea sa tragică, o narațiune consacrată celor înfrinți și condamnați e, cred, incon-



testabil. Sunt în totul de acord cu opiniile despre „Copiii paradisului“ (1945), film creat de Carné tot după un scenariu al lui Jacques Prévert (el este scenaristul la alte filme ale epocii: „Jenny“, „Quai des brumes“ etc.) Tot acum ar fi de amintit că filmul francez al anilor '40-'50 cultivă metafora poetică, istoriile sumbre, misterul, ca în filmele lui Jean Cocteau, Robert Bresson sau în filmul acestui mare regizor care e Marcel Carné. „Copiii paradisului“ este un film absolut memorabil și datorită unor actori ai scenei și ecranului francez (Jean-Louis Barrault, Arletty, Maria Casarès); dar ceea ce impresionează este imaginea heteroclită a Parisului secolului al XIX-lea cu teatrele sale, cu scenele improvizate, cu marionetele și cu lumea străzilor, cu spectatorii de la „paradis“ (galeria teatrelor), decizi să se amuze, să se scandalizeze sau să adore actori și piese (Sanda Golopenția observă calitatea filmului și viziunea post-modernă anunțată parcă în creația lui Carné).

La întrebarea cercetătoarei, dacă în „Trubadurii diavolului“ putem descoperi o „alegorie politică“, răspunsul e greu de dat sau e îndoielnică orice afirmație categorică. Însă, ceea ce rămâne valabil, dincolo de alte posibile interpretări și conexiuni, este analiza la filmul produs, „Lola V. Stein“, și decantarea unui motiv comun unor creații precum cele analizate: deznădejdea și prăbușirea interioară a unor ființe torturate de neliniști mereu acutizate prin absența/abolirea comunicării și descoperirii unor mesaje.

Cartea Sandei Golopenția, *Chemarea mâinilor negative*, este pledoaria incitantă a unui cercetător pasionat și erudit, atras de limbaje, de opere ale unor arte reunite prin corespondențele unor mesaje care salvează sau rănesc istoria, timpul. Într-o admirabilă și insolită carte de „crochiuri“ – călătorii nonconvenționale prin Europa –, poetul și eseistul polonez Zbigniew Herbert, entuziasmat de desenele de pe pereții grotelor de la Lascaux, vedea în siluetele cailor pictați o tandrețe „precum femeile calde ale lui Modigliani“, iar în grote, – „o Capelă Sixtină subterană a strămoșilor“. Sunt de aceea tentat să închei, elogiind cartea Sandei Golopenția, apelând la poetul polonez; demnă de poezie și de basm, creația strămoșilor îl face să exclame: „Aș vrea să spun doar atât: «A fost odată, la Lascaux, un cal minunat...»“.

Cărți primite la redacție



I. Peltz, *Am scris numai pentru promovarea omeniei*, ediție și prefață de Florentin Popescu, București, Ed. Hasefer, 2003.



Esther Starobinski-Șafran, *Tufisul și Vocea*, exegeză și gândire iudaică, traducere și prefață de Țicu Golstein, București, Ed. Hasefer, 2003.



(urmare din numărul trecut)

Dar participarea la vocația tragică a celor din generația '27, ca și „aura tragică“ nu constituie decât un preludiviu la acea fugă în/înspre tragic a cărei analiză constituie o dominantă (aș spune chiar dominantă) a studiului Laurei Pavel. Formule succinte descoperite în diverse texte, de la cele ale perioadei începuturilor pînă la cele finale, îi revelează nu numai bine cunoscuta obsesie thanatică a „personajului“ Ionescu, ci avaturile tragicului în opera scriitorului. Folosindu-se de texte ale lui Cioran, dintre cele mai puțin cunoscute, ca de un plan de referință, reflectînd asupra concepțiilor unor teoreticieni ai tragicului, descoperind într-un text al lui Ionescu o metaforă apocaliptică a focului pe care o interpretează în registru psihanalitic drept o premoniție thanatică, ori identificînd, într-alt text referitor la caracterul „inuman“ al discursului literar, incapacitatea verbului de a reda tragedia adevărată, care e mută, observînd recurența frecventă în scrierile ionesciene a ideii morții literaturii, Laura Pavel înaintează treptat de la definirea condiției tragice a eului ionescian din *Nu* drept un „tragic absurd“ spre literatura eschatologică, non-autobiografică, ce va face saltul – printr-un soi de refugiu compensativ – spre „cea mai pură ficțiune“.

Avatarurilor (dar aș putea spune și aventurilor) identitare ale lui Ionescu devenit Ionescu autoarea le acordă o atenție sporită prin faptul că ea nu se mulțumește să le atribuie doar o semnificație de ordin biografic, ci și una de gradul al doilea, cu rezonanțe multiple în opera scriitorului. Interesante, pe acest plan, căci pentru înția oară propuse sub un unghi etic (dar și ontologic), sînt reflecțiile cu privire la identitatea ca alteritate, la statutul lui „Celălalt“. În capitolul *De la morala iudaică la scepticism* se demonstrează faptul că în imaginarul lui Ionescu subiectivitatea dramatică devine ca o matrice a problematizării etice. Aici se află, de altfel, o articulație esențială a lucrării (ce face din ea mai puțin un studiu hermeneutic aplicat operei, cît un periplu ideatic suscitată de omul și opera lui Ionescu): articulația dintre planul etic și cel ontologic revelează o metafizică nu numai subiacentă, ci încorporată în operă. Or, cum afirmă autoarea: „Ontologia și metafizica ionesciană sînt... impregnate de un structural scepticism epistemologic, iar mîntuirea de scepticism, temporară și mai mult iluzorie, devine posibilă, pentru eul mărturisitor din jurnale sau pentru eroii pieselor, prin opțiunea etică a raportării la Celălalt (fie semenul, fie acel divin Cu Totul Altul, apropiat în rare momente de iluminare mistică)“. Ca sursă a scepticismului ionescian este considerat, înainte de

Profil critic

Un alt Ionescu

Nicolae Balotă

toate, eșecul aproape obișnuit de a vedea în acel „Tu“ al dialogului, real sau proiectat, altceva decît „neantul batjocoritor“. Aici, în acest punct al anihilării dialogului, al imposibilității sale, se apropie cercetarea întreprinsă în această carte de problematica nihilului (nu spun a neantului, care ar fi pretins un alt itinerar speculativ). Evitînd căderea în locul comun, prea adeseori repetat în ultimele decenii, al incomunicabilității – cînd știm că în teatrul lui Ionescu nu lipsa comunicării, ci abuzul, supraabundența ei creează efectele dramatice, de cele mai multe ori comice, iar, pe de altă parte, în ciuda ratării dialogului, acesta continuă *ca și cum* comunicarea de sens s-ar efectua (vezi *Cîntăreața cheală*, dar nu numai) –, autoarea sesizează fin în relația ionesciană cu propria „tragedie a limbajului“ o nostalgie pentru singurul său *acasă* pierdut, deloc acela al unei patrii, ci acela al „caracterului referențial-mimetic al limbajului“.

Deși argumentele invocate pentru o apropiere între definiția dată de Ionescu verbului ca fugă din fața realității și conceptul de *diferanță* propus de Jacques Derrida sînt sugestive, fără să fie convingătoare, consider că e justificată observația referitoare la dezarticularea reprezentărilor tradiționale (să le spunem naive) despre real, cărora Ionescu le preferă „non-reprezentabilitatea unui non-real cvasiapocaliptic“. Cred că Ionescu n-ar fi acceptat formula „deconstructivismului“ aplicat lui (dar, desigur, autorii nu sînt întrebați și nu trebuie întotdeauna întrebați cu privire la conceptele critice aplicate lor). Ori care ar fi termenul propus, este cert că acest „deconstructivism“ se dizolvă – cum arată Laura Pavel – în captarea unor stări de grație, în momente de desăvîrșită euforie mistică, supra-lingvistică.

Prin capitolul *Melodramaticul Béranger pe urmele lui Ruy Blas* se intră în analiza propriu-zisă a dramaturgiei ionesciene. Cartea prezintă un punct de vedere original care determină orientarea întregii construcții critice pe acest plan. Autoarea consideră că, în afara parodiei teatrului analitic (mai demult observată de ionescologi) și întrucîtva conjugată cu aceasta, se poate vorbi despre un fel de „recapitulări“ parodice ale unor formule teatrale. Printre acestea, fără îndoială cea mai surprinzătoare revelată este aceea a melodramei clasice din secolul al XVIII-lea și al XIX-lea. Prin evocarea arhetipală a toposului melodramatic, se recunoaște ca definitorie pentru unele straturi ale dramaturgiei lui Ionescu o amalgamare sui-generis a tragicului cu comicul. Dar această sinteză estetică nu este omogenă, ca în drama burgheză clasică, ci – conform esteticii nonrealiste a iluziei și specularității manieriste – e un amestec neomogen. În argumentarea tezei sale privind prezența modelului melodramatic în teatrul lui Ionescu, Laura Pavel aduce, printre altele, un articol din 1931, mai puțin cunoscut (în orice caz, mai puțin discutat) al lui Ionescu, intitulat *Despre melodramă*, text premonitoriu sau în orice caz simptomatic, ca un elogiu al melodramei ce anunță o orientare de mai tîrziu a dramaturgiei spre structura teatrală melodramatică. Determinarea acestei structuri de către cercetătoarea

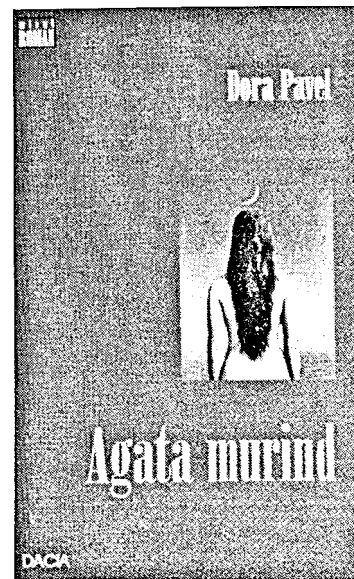
noastră, definirea eroului care încarnează o mutație în teatrul lui Ionescu, aceea a lui Béranger, ca fiind „melodramatic“, cît și înscrierea sa temerară în descendența hugoliannului Ruy Blas explică pertinent ceea ce a fost mult contestat tocmai în piesele de după *Rinocerii*, de către criticii din timpul apariției acelor piese, ca fiind o cedare a autorului în fața formulelor unei dramaturgii cu mesaj. Înțelegînd, pe urmele lui Peter Brook, prin structura melodramatică una definită prin estetica excesului, dar și printr-o infuzie etică, autoarea oferă o explicație și o apărare de învinuirile de didacticism moralizator ideologizant aduse teatrului ionescian.

Dacă atitudinea etică este manifestă în piesele (să le numim de maturitate) ale dramaturgiei lui Ionescu, aceasta s-ar datora unei proiecții a eului biografic al dramaturgului, proiecție subminată pe alocuri de eul său fictiv (mă întreb dacă nu și de cel biografic?), eu acaparată de tenebrosul său scepticism și de fantasmalele sale apocaliptice. Și, mai presus de acestea, bine cunoscute, de o structurală, mai bine zis structurantă, vocație gotică, pe care exegeta i-o atribuie cu numeroase justificări. Cred că *Donquijotismul unui postromantic* ar fi fost capitolul care l-ar fi surprins cel mai mult pe Ionescu. Teatrul ca artă donquijotescă prin excelență, în sensul manifestării sale la graniță (printre altele, la granița dintre real și iluzoriu), poate fi o formulă definitorie a naturii dramaturgiei ionesciene. Mai evidentă încă și constituind certă contribuție originală la ionescologie este amprenta gotică pe care o urmărește eseista în opera scriitorului (excelentă identificare a „invadatorului gotic“ în *Amedeu sau Cum să te debarasezi*).

Cartea Laurei Pavel sîrșește cu o încheiere-închidere care e, concomitent, o deschidere spre o altă cercetare, sau spre continuarea celei întreprinse aici. În capitolul final, *Pentru o nouă poetică a tragicului*, se încearcă o configurare a datelor, observațiilor, trimiterilor din cuprinsul lucrării, referitoare la tragic, într-o viziune coerentă, configurarea pe temeiul teatrului lui Ionescu a unei noi poetici a tragicului. Cînd, cu trei decenii în urmă, îmi terminam partea închinată lui *Eugen Ionescu sau despre Absurditatea absurdului din Lupta cu absurdul* (reeditată sub titlul *Literatura absurdului*) prin capitolul despre *Resurrecția tragediei*, eram preocupat de problematica teoretică a tragicului, cu trimiteri spre o posibilă *tragedia nova*, pe care o credeam posibil de întrezărit în creația dramaturgului franco-român. Pe vremea aceea, preocupări, altele decît cele legate de examenul critic al dramaturgiei lui Ionescu, mă îndemneau să caut într-o tragedie nouă una din ieșirile posibile din nihilism. Recunosc cu satisfacție în reflecțiile din cartea Laurei Pavel o reluare (într-un registru mai aplicat textelor dramaturgului nostru) a acelor vechi preocupări ale mele. Chiar dacă nu sub forma unei depășiri (*Überwindung*) a nihilismului, continuu să cred că tragicul se cere tratat de noi, îndeosebi acum, la sîrșit de eră și început de eră nouă, prin corelarea sa cu problematica neantului.

Deshumări și emancipare

Sanda Cordoș



După ce pune în pagină (în volumele de poeme *Ante scriptum*, în *Alpha '84*; *Narațiuni întâmplătoare*, 1989; *Poemul deshumat*, 1994; *Creier intermediar*, 1997; *muncile lui don quijote*, 2000) un imaginar convulsiv și coșmaresc cu instrumente discursive ale suprarealismului, Dora Pavel trece – dînd și o carte de proză scurtă, *Întoarce-te, Esthera*, 1999 – la roman cu *Agata murind* (Editura Dacia, 2003). Păstrînd marile teme și atitudini ale universului construit pînă acum (interesul pentru zonele umbroase ale psihicului, atenția pentru macabru și grotesc, investigarea raportului – mereu manifestat în forme bizare – dintre bărbat și femeie etc.), scriitoarea adoptă, în schimb, procedeele specifice ale noii specii în care lucrează, astfel încît *Agata murind* nu este o proză a poetei, ci un roman, în sensul deplin al termenului, instituind o lume vie, captivantă.

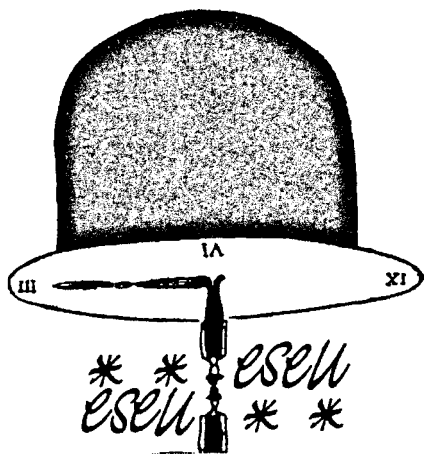
În construcție, Dora Pavel utilizează două voci narative: cea confesivă a Augustei Degan (personaj a cărui siluetă fusese deja conturată în volumul de proză anterior), eroina principală, care scrie epistole fostului ei psihoterapeut, și o a doua în maniera reflectorilor de persoana a III-a, care reține în special perspectiva lui Artur Cadia (psihoterapeutul însuși, a cărui identitate e deconspirată doar spre final). Amîndoi fac parte dintr-un grup de treizeci și două de persoane care s-au întors în orașul D. (inițiala autoarei, prin care aceasta își imprimă ludic dreptul de proprietate) pentru a participa pe durata cîtorva săptămîni la o acțiune neobișnuită: deshumarea cadavrelor unor rude dintr-o parte a cimitirului în care sînt alunecări de teren și pregătirea osemintelor pentru o a doua înhumare (cu toată simbolistica ce derivă de aici, în analogie cu cea de *a doua venire*). Situația, foarte generoasă din punct de vedere narativ, e valorificată inteligent pe mai multe paliere. Primul dintre ele – favorizat de confesiunea însăși – este planul analitic. Prin tipul de subiectivitate (o introvertită cu serioase probleme de adaptare, aflată după patru ani de psihoterapie), precum și prin natura profesiei sale (e violonistă), Augusta are înclinația și plăcerea discursului autoanalitic. Ea folosește spațiul acestor însemnări ca pe o oglindă a interiorității („o întemnițată ca mine, fără gratii“), vorbind despre gînduri, senzații, descriind stări emoționale sau, în alte rînduri, ca pe o modalitate de a forța și de a limpezi memorarea. Cum e și firesc, în economia propriei biografii, reamintirea se îndreaptă mai mult spre copilărie și către zilele de pe urmă ale Agatei, sora moartă la opt ani (soră care, în planul transparent simbolic,

funcționează ca un dublu, ca geamăn interior), reținînd, în pagini cu adevărat acute, trauma fetei care asistă la moartea surorii mai mari.

Scrisorile fac parte, însă, nu dintr-un scenariu terapeutic, ci din unul de seducție: nu sînt atît însemnările unei paciente către medicul curant (analiza luase sfîrșit), cît epistolele unei femei aflate în partea „cea mai rîvnită a ritualului erotic“, în partea de îndrăgostire, și care răspunde astfel unui îndemn al bărbatului, el însuși dornic de apropiere: „Dar tu, tu continuă să-mi scrii, Augusta. [...] Acum, că nu-mi mai ești pacientă, că nu-mi vei mai fi niciodată..., poate să izbutim în sfîrșit... Hai, spune da, Augusta, fă odată iubirea noastră posibilă!“. Confesiunea epistolară privilegiază, așadar, tema feminității, Augusta desfășurînd un ceremonial al seducției care se petrece mai ales în două registre. Unul constă în dezvăluirea directă (uneori brutală sau șocantă) a unor secrete ale „speciei“: „Disponibilitatea noastră e nepuizabilă. Firesc mi s-ar părea să ținem bărbați în captivitate. Nu unul, ci șase-șapte, mulți, mult mai mulți. [...] Visez o asemenea rezervă de bărbați. Animală. Nouă, femeilor, ne-ar tăia panica, ne-ar aduce liniștea, confortul. Putința de a ne concentra asupra altor treburile“ (subl. în text). Al doilea registru este de tip șeherezadic și reunește întâmplările senzaționale prin care femeia trece (sau despre care aude), multe dintre ele pîrînd provocate și trăite anume pentru a întreține povestea. Se înscriu aici istoriile (sau măcar fragmente ale lor) celorlalți participanți la deshumare, descoperite treptat și, desigur, istoriile Augustei. Aceasta cunoaște, de altfel, o transformare spectaculoasă: după nevroza care îi tulburase instinctele vitale (umbra cu spatele și, pentru o lungă perioadă, a fost incapabilă să se hrănească), Augusta recîștigă aici, într-o „privești macabră“, chiar „promisiunea vieții“. În locul în care se excavează morminte (și, o dată cu ele, zonele adînci ale interiorității), protagonista recîștigă, sub presiunea morții, o vitalitate primitivă, manifestată sub forma unei sexualități ea însăși deshumate, scuturate de prejudecăți. Augusta dă deplină libertate trupului său („Nu-mi pot refuza trupul“, notează femeia), care ajunge să trăiască pe viu toate „fantasmările“ erotice de pînă atunci: partida de sex în grup, acuplarea primejdioasă și rudimentară cu un bărbat necunoscut, dar și aceea cu un bărbat rafinat și complicat existențial sau inițierea erotică a unui adolescent. Unul dintre acești amanți, Iarin Rottman, încearcă să o ucidă, femeia fiind salvată de către Artur, care apare la timp

pentru a-l îndepărta, într-o confruntare pe viață și pe moarte, pe agresor. Ultimele capitole ale romanului au astfel o intrigă de tip polițist, atașînd romanului un palier senzațional. Singura problemă este că personajul care vertebreză acest tip de intrigă, introdus în a doua parte a romanului, Iarin Rottman, este construit din prea multe funcții și recunoașteri narrative. El este fostul coleg de școală primară al lui Artur, alături de care descoperă sinuciderea mamei (în unele din paginile de mare pregnanță ale romanului), pentru ca același personaj – ce cîștigase deja o personalitate tragică – să se deconspire în fața Augustei ca fiind Șerban Jacotă, fiul unor părinți degradați, morți prin asfixiere, în vreme ce Șerban fusese închis în pivniță de către tatăl Augustei, pentru un fals atentat la pudora fiicei. Această a doua recunoaștere (ce motivează tentativa de omor) complică excesiv personajul și diluează narațiunea.

În întregul său, însă, *Agata murind* e un roman de certă forță epică, un roman captivant, ce se citește cu plăcere, situat la un punct de neașteptată interferență a unor orientări diferite (de la Nicolae Breban la Ion Vinea și, mai ales, Hortensia Papadat-Bengescu, al cărei nume autoarea îl reține omagiant ludic în propria compoziție, unde Hortensia – „doar prenumele i-l mai păstrează“ – este „o pacientă mai veche decît mine“, și de la ei toți la Anaïs Nin), distilate pînă la a da tăria unui produs cu totul nou. Două îmi par meritele esențiale ale acestuia: investigarea temei feminității în zone pînă acum, la noi, necercetate românesc, precum și plăcerea, asociată cu buna știință a construcției narative, de a scrie povești cu oameni. Sînt tot atîtea motive pentru care romanele următoare ale Dorei Pavel sînt de așteptat.



Epistolă (optimistă) despre „sistemul de iluzii” și „morcovul existențial”

Michael Finkenthal

În *Ușa interzisă*, Gabriel Liiceanu descrie mecanismul mântuitor al „sistemului de iluzii” care ne salvează de adevărul tare al morții. Dar nu numai acest adevăr ne pune în pericol; constatarea vanității lumii, conștiința faptului că atât destinul *Istoriei* cât și destinația istoriei noastre personale sunt praf și pulberea, pot și ele să ne aducă pe culmile disperării. „Ce folos are omul din toată truda pe care și-o dă supt soare?”, se lamenta Ecclesiastul. Pentru a scăpa de această *teroare a deșertăciunii*, alcătuim planuri din propria noastră substanță vitală – scrie Liiceanu – planuri pe care „le ridicăm ca pe un prunc nou-născut, deasupra capului nostru, pentru a le așeza apoi, de îndată ce le-am făcut, la o distanță convenabilă de locul în care ne aflăm, urmărindu-le neabătut prin ani, asemeni unui animal care merge, halucinat, pe urma de miros a hranei sale”. Acesta este deci, „morcovul existențial” pe care ni-l oferim pentru a scăpa de logica deșertăciunii. „Coexistența cu «vanitatea lumii» este posibilă în virtutea «sistemului de iluzii» ... și toată viața stă și crește pe acest țesut de iluzii”.

Un an după ce, în plină criză personală, făcea această observație amară, autorul revine și observă, cu oarecare jenă poate, că cele spuse mai sus reprezintă doar o „enormă banalitate schopenhaueriano-nietzschianocioraniană”. Reflecțiile și constatările lui Liiceanu sunt într-adevăr legate oarecum de cele trei nume citate, dar nu sunt defel banale. Dimpotrivă, ele constituie, așa zice, un loc comun – și nu folosesc această expresie într-un sens peiorativ, ci în sensul metaforic de „loc geometric” – al unei crize intelectuale generalizate. Este criza stărnită de prăbușirea pozitivismului european izvorât din revoluția științifică a lui Galileo Galilei și Newton și lărgit la dimensiunile unui fluviu de filosofia iluministă a secolului al XVIII-lea. Am putea, desigur, să adăugăm și alte nume în acest context, de pildă pe cele ale lui Kierkegaard sau Dostoievski. Dar eu aș vrea să menționez un altul, poate mai puțin cunoscut cititorului român: pe cel al lui William James. Ca filosof al pragmatismului el este cunoscut poate, specialiștilor; ca premergător al lui Proust, T.S. Eliot sau Ezra Pound, mult mai puțin probabil. James a avut și el momentul său de criză care l-a adus în pragul sinuciderii în urmă cu mai mult decât o sută de ani. Un univers determinist, care ne conduce cu siguranță la anihilare și face viața lipsită de sens, este insuportabil. Precum insuportabili sunt și filosofii care merg din eroare în eroare și-și construiesc sistemele pe nisipurile mișcătoare ale unor idei care, dacă nu sunt false de la bun început, pot fi dovedite, mai devreme sau mai târziu, ca fiind fără temeii (și uneori fără noimă chiar). Și, totuși, un filosof (astăzi uitat), Charles Renouvier, l-a salvat pe James. Într-o scrisoare

(corespondența lui a fost editată de fratele său poate mai cunoscut publicului larg, scriitorul Henry James), regăsim mărturia acestui moment salvator: „I think that yesterday was a crisis in my life. I finished the first part of Renouvier's second «Essais» and see no reason why his definition of Free Will – «the sustaining of a thought because I choose to when I might have other thoughts» – need be the definition of an illusion”. Alegerea unei idei dintre multe altele și apoi trăirea prin ea, iată „morcovul existențial” pe care filosoful francez l-a oferit unui american disperat în 1870. Ca și Liiceanu, James era conștient că „My belief, to be sure, can't be optimistic – but I will posit life (the real, the good) in the self-governing resistance of the ego to the world. Life shall (be built in) doing and suffering and creating”. Înarmat cu „morcovul existențial”, eul se poate bate cu lumea.

Până aici, ca să-l citez din nou pe Ecclesiast, „nimic nou supt soare”. Este interesant să constatăm că de mai bine de un secol acest conflict, iscat de descoperirea existenței „minciunilor vitale”, continuă neîntrerupt: când le îmbrățișăm suntem niște mincinoși, fără ele nu putem trăi. Expresia „minciuna vitală” e luată de la Ibsen; doctorul Relling din *Rața sălbatică* spune la un moment dat, „cultiv în el minciuna vitală” (dătătoare de viață; citez traducerea engleză în care apare sintagma *vital lie*). Și apoi explică, „Da, am spus minciună vitală – mă refer la iluzie, înțelegi, principiul stimulant” („the stimulating principle”). Vernon Lee l-a atacat deja la începutul secolului trecut pe James, exact pe aceleași considerente pe care se autoironiza Liiceanu: construim întâi minciuni vitale și apoi trăim cu credința în ele. Numai că James a mers un pas mai departe: el a „descoperit” în structurile noastre mentale existența unei voințe înnăscute de a crede. Făcând distincția între „înțeles” (sau semnificație, *meaning*) și „adevăr” (*truth*), el a reușit să reducă propoziții care nu pot fi demonstrabile logic (de exemplu, „Dumnezeu există” sau „viața are un sens”) la rangul de „propoziții care au sens” într-un sistem de referință existențial (folosesc aici *existențial* în sensul de *experiență trăită*). Dar decizia de a accepta acest *sens* este a noastră (în aceasta constă, explicat într-un mod oarecum simplist, pragmatismul lui William James). Aceasta era și concluzia lui Camus la sfârșitul *Mitului lui Sisif*: „Il faut imaginer Sisyphe heureux”. Descoperim totuși din când în când ceva „nou supt soare”: James este diferit de Nietzsche. El acceptă ambele posibilități, și sensul și lipsa de sens, pe când pentru Nietzsche întrebările legate de această dihotomie sunt false sau... lipsite de sens. Toate acestea sunt însă speculații filosofice; vorbe, vorbe, vorbe. *Minciună vitală* sau

morcov existențial, se pare că omul care gândește se va regăsi întotdeauna în impasul creat de această necesitate a auto-iluzionării. Conștiința lui nu va putea fi niciodată curată; nu este prea reconfortant să te afli mereu în umbra minciunii și să citești în ochii triști ai aproapelui (căci și el, ca și tine, e mereu în căutarea aceluiași *morcov existențial*) sau a propriei tale conștiințe, ridicolul (tragicul?) situației.

Dar nu este oare impasul datorat unei preponderențe a abstractului asupra afectivului? Am mai menționat în câteva epistole bătălia pe acest tărâm pe care au dus-o unii gânditori precum Șestov, și mai cu seamă Fondane. Dar și Nietzsche, care era un precursor, era angajat în această bătălie: în *Voința de putere*, îl critica pe Schopenhauer pentru că a încercat să elimine afectivul din căutarea adevărului: „Error reached its peak when Schopenhauer taught: the only way to the «true», to knowledge, lies precisely in getting free from affects...” (Nota 612, în traducerea lui Walter Kauffmann, *The Will to Power*, Vintage Books, 1968). Când gândim propria noastră situație, destinul nostru și al lumii, gândim în termeni abstracti: știm că avem un sfârșit, presupunem, cu Ecclesiastul, că „ce a fost va mai fi, și ce s-a făcut, se va mai face”. Nu putem să nu ne întrebăm totuși de ce oare se grăbea cineva care recunoștea minunea lui „toate râurile se varsă în mare, și marea tot nu se umple”, să constate imediat după aceea că „dacă este vreun lucru despre care s-ar putea spune «Iată ceva nou!» de mult lucrul acela era și în veacurile trecute”? Răspunsul ar putea, ca și scrierile Ecclesiastului, reflecta deja un mod de gândire care presupune capacitatea (și dorința) de înțelegere nelimitată a ființei umane; cunoaștere care se poate realiza fie prin rațiune, fie printr-o modalitate care ar putea implica sentimentul, voința sau o altă componentă afectivă. Dar oricum ar fi realizată ea, *presupoziția cunoașterii* e considerată ca fiind constitutivă, co-substanțială nouă. Dar dacă tocmai aceasta este problema? Dacă această presupunere a cunoașterii – sau *pre-supunerea cunoașterii*! – dacă tocmai această acceptare a postulatului unei înțelegeri totale și totalizante a lumii este miezul problemei, esența erorii noastre? Dacă așa este, ne rămân doar două direcții în care putem să ne căutăm salvarea: cea a orientului îndepărtat, unde problema adevărului este înlocuită cu problema suferinței și *umul* nu este separat de *tot*, și cea a Bibliei, care începe prin a ne aminti că „La început Dumnezeu a făcut cerurile și pământul”. De ce le-a făcut? Asta nu ne-o mai spune, dar nici nu ne cere să o aflăm.

Ierusalim, 18 Mai 2003

Dintr-un jurnal

Mircea Muthu

Mirosul frunzelor smulse din lămâiul împodobit regal în incinta vechiului muzeu din Corint; parfumul de rășină (*retzina*) lăcrimând pe arborii, proaspăt curățați, de fistic și înghițitura de *ouzo* strivită în cerul gurii se amestecă, se decantează și mă imprimă aici – mai singur ca niciodată într-un spațiu desăvârșit ca dialog între albastrul marin și țărnel cretos de la Mégara. Mă fascinează povestea călugărului despre orașul scufundat în golful de azi, îmi închipui cum se mișca pe străzile sale intacte și pustii această caracatiță pe care barcașii o izbește ritualic de chei, ca să se frăgezească. Imaginea este atroce, chemând-o pe alta: în golful Zea un pește abia prins se zbate amarnic pe dalele de piatră având ca fundal imaginea Pireului tolănit ca un rechin în ziua indiferentă de Duminică. Ce rețin? Palpitul de viață al clipei alunecând deja în neant; strălucirea, în aerul dimineții, a spinării de piatră pe care se mai înalță, mai mult sprijinite, coloanele Akropolei; frumoasa țestoasă de uscat examinându-mă, atent, cu ochii rotunzi, în agora romană de la poale; mireasma asprădulce a ierburilor foșnind deja uscat în aprilie; aerul scurgându-se, dens ca mielea, printre cariatidele de la Erehteion și, mai ales, femeia înaltă, înveșmântată în negru, ce se deplasează pe marginea drumului. Desen întunecat, făcut din linii simple și proiectat pe fundalul calcaros ce ne cuprinde de altfel – om și mașină – ca o anvelopă uriașă. N-am regăsit, pe Akropole, frisonul încercat de Thibaudet: ruinele, prea numeroase, la care se adaugă zgomotul precupeților din Monastirakis îmi determină starea: un decoct amarui, aidoma portocalei abandonată pe pietre, într-o splendoare roșu-aurie. Fac eforturi să regăsesc amintirile bizantine în bisericile vârstate cu roșu și alb, în purpură și ocră. Înghesuie în metropola de astăzi, mai etalate totuși în Salonic, îmi întăresc convingerea indusă de cultură: din *no man's land*-ul utopiei e greu să te întorci într-un acasă generic, atât de confiscat de obișnuință și de ceea ce numim civilizație modernă.

Nebunia peisajului în geometria simplificată totuși la raportul dintre marea incredibil de albastră, pământul roșietic, casele ca niște cuburi albe și baia solară. Lungi șiruri de oleandri înfloriți în roșu și alb de o parte și alta a drumului cățărât pe coaste; măslini foarte bătrâni cu trunchiuri răsucite dureros alunecă parcă spre mare de pe povârnișurile abrupte. Stâncile sângerii ocrotesc, în orizontul montan și uscat, mănăstirea Arkadiou cu

fațada de Renaștere cretană, cu două clopote la vedere, sus, precum în universul hispanic. Piramida de cranii, închisă într-un clopot de sticlă, amintește de măcelul turcesc. Bătrânii îmbrăcați de obicei în negru cheamă antologica peliculă despre Zorba, de altfel Kazantzakis e prezent pretutindeni; la cafenea bărbații joacă table, lângă un *ouzo* sau un rachiu de caise. Mustăcioși, în aparență letargici, prefiră mătânii în aerul cu iz de brânză iute, în vreme ce sentimentalismul muzicii *bazouki* se revarsă peste străduțele strâmte, picotind de căldură, iar caisele uriașe cad cu un pocnet înfundat în peticile de grădină cu garduri scunde. Fizionomii brăzdate de riduri și, peste toate, mirosul de pește, de alge și un *farniente* imprimat în caprele negre, adăpostindu-se de soare.

În drum spre fort, pe o veche colină din Candia (Iraklion) – mormântul lui Kazantzakis. Fără nume, dreptunghiul de piatră neagră n-are cruce. Ea a fost adăugată ulterior de cretani; două lemne legate simplu dar alături de lespedea ce poartă, gravată, inscripția testamentară: „Nu sper nimic, nu mă tem de nimic, sunt liber“. Pretutindeni țărâitul cicadelor care taie în felii lumina crudă, albă. Ascult foșnetul oleandrilor, jos orașul își trăiește viața obișnuită iar dinspre port

Orașul scufundat

la Mégara în golful de argint
orașul scufundat leagănă umbre
și albe străzi în cerul inversat;
nimicul naște stranii forme
în cub fluid, sub țărnel inelat:
arhonți își pleacă peștii-spadă
dansând cu capete la subsuoară
pe margini de abis albastru;
în agora pătrată și lichidă
încet, o caracatiță coboară
rotindu-și ochiul spre Bizanț
și în amurgul de un roșu putred
Irina mai vorbește de pe ziduri
și Psellos scrie încă, printre alge,
cinstind memoria sângelui, ce-a
fost.



crește marea Egee. Acolo spuma și sarea mușcă din leul venețian, uitat în fort ca o arhitectură de absență: căzut în somn, fără gheare, abia se mai strecoară printr-o memorie plină cu oglinzi. Străduțele din vechea Candia își fac siesta albe, sub soarele torid deși, sunt sigur, toată lumea știe că trece cineva, un străin, pe lângă zidurile adormite între florile cănoase. Zidurile de incintă au alunecat și ele în somnul istoriei. Pământul parcă nu mai respiră, valurile bat ritmic țărnel crestă și un cretan – probabil amețit de ouzo – taie drumul ce se încolăcește la piciorul donjonului, în vârful căruia veghează Kazantzakis și un cais sălbatic. Doar păunul sechestrat în rezervația de lângă Knossos își înfoaie coada superbă scoțând un sunet strident. Palatul Knossos alunecă, el însuși, în umbra măslinilor coborâți de pe coaste. Delfinii din celebra frescă tresar la fel cum, în Grecia continentală, în mănăstirea Makrinos, racla cu brațul stâng al lui Ioan Botezătorul „dă semn“ pelerinului. Acum e o liniște activă și mă aflu aici, în Creta, într-un fel de baie a ingerilor care și-au pierdut, totuși, aripile. De undeva dinspre Iraklion se aude, bătrând înfundat, marea. Ea ordonează totul, și desenul munților pe cerul de un albastru palid, și conturul țărnelor stâncoase și roșul de patină venețiană al clădirilor. E o frumusețe somptuoasă și, pe undeva, nespuse de tristă. Imperativul lui *carpe diem* e lizibil încă în fragmentele strălucitoare de mozaic micenian, în vreme ce populația turistică, gălăgioasă, dă iama în pește prăjit și în universul factice al suvenirilor de tot felul. În vechiul port – mirosul de ierburi amare și fortăreața venețiană, măcinată de sare și strivită de timp. În curând, soarele își începe baia rituală, apele devin sângerii iar mâine va fi o nouă zi pentru măslinii și caișii din Creta. Cu amintirea insulei, intrată în sânge, voi lua dimineața în piept dar auzind, în spate, vuietul surd al valurilor care se retrag, la reflux, înapoi în mare.

În luna mai a.c. s-au împlinit 60 de ani de la apariția, în ziarul *Viața*, a *Scrisorii către E. Lovinescu*, care constituie actul public al cristalizării „Cercului Literar” de la Sibiu. Textul scrisorii a fost redactat de I. Negoșescu, la inițiativa lui Radu Stanca.

Semnalez cu aceasta ocazie că Universitatea „Babeș Bolyai” din Cluj marchează această aniversare prin înființarea, în ca-

drul Facultății de Litere, a unui Centru de studii și documentare „Cercul Literar de la Sibiu”. Locul unde trebuie să funcționeze acest centru de studii nu poate fi decât Clujul, deoarece cerchiștii au fost, de fapt, tineri universitari și studenți care au urmat Universitatea clujeană în refugiu la Sibiu, formându-se intelectual și creator sub influența ei modelatoare.

ION VARTIC

Textele propuse spre publicare revistei „Apostrof” provin din arhiva încredințată mie de către I. Negoșescu, în septembrie 1980, înainte de reîntoarcerea sa în Germania (unde se afla din 1978, ca beneficiar al unei burse de studii). Ca și celelalte manuscrise ce alcătuiesc fondul mai sus menționat, fragmentele de față aparțin perioadei de tinerețe a lui I. Negoșescu. Sub titlul *Ora oglinzilor* (Dacia, 1997), am publicat o parte din aceste scrieri, reunirea lor în volum având ca numitor comun caracterul preponderent confesiv. Au rămas pe dinafară, alături de numeroase alte pagini (de poezie, proză, eseu), și textele acum prezentate. Fără a putea fi date cu strictețe, ținând cont de conținutul și aspectul manuscriselor, sunt în măsură să afirm că aceste fragmente aparțin a două intervale de timp distincte. Celui dintâi, circumscris perioadei 1944-1945, îi corespund notațiile reflexive despre artă, filosofia istoriei, despre *Schimbară la față*.

Sintagme precum „actualul război” (despre a doua conflagrație mondială) sau „contemporanul nostru” (despre Hitler) îndreptătesc această aproximare cronologică. Cel de-al doilea segment de timp, căruia îi aparțin reflecțiile pe marginea lui Heidegger, coincide cu perioada 1948-1953, când tânărul Negoșescu activa ca bibliotecar la Institutul Medico-Farmaceutic din Cluj. La fel ca și alte „fragmente” pe care le-am inclus în *Ora oglinzilor*, fragmentele de aici sunt așternute nu pe hîrtie, ci pe lame de carton utilizate în fișierul bibliotecii la care lucra. O situație mai riguros-exactă în epocă a însemnărilor despre Heidegger ne înlesnește următorul pasaj din *Un roman epistolar*: „Sunt absorbit de *Sein und Zeit*-ul lui Heidegger...” (scrisoarea din 20 ianuarie 1950, către Radu Stanca).

DAN DAMASCHIN



I. Negoșescu inedit:

[Fragmente de jurnal]

Prima trăire de umanitate: rușinea de propriul corp, în momentul de după săvârșirea păcatului original. Această rușine n-a durat decât o clipă, în forma ei existențial-morală, pentru a trece în estetic, în *decor* vestimentar, corpul devenind o metaforă care să-i ajute omului să uite acel moment de umanitate originală, dureros existențial. Teoria culturii: formele, stilurile, nu sunt decât *uitarea*, pe care omul și-a sugerat-o cu disperare, prin veacuri, a acelei clipe de cădere.

Creștinismul: reamintirea perpetuă, istorizarea acelei clipe, de unde existențialitatea fundamentală a creștinismului, în timp ce cultura elină ar fi tocmai cea mai ne-existențială treaptă a trăirii umane. În sensul său adevărat și pur, creștinismul e de aceea distrugător de cultură. Rușinea de corp înseamnă abolirea culturii, și acestei rușini existențiale îi stă în față celălalt moment existențial din creștinism, uniunea mistică, tot atât de distrugătoare de cultură.

*

Nu trăiește arta decât cel care o gustă, adică cel care o trece prin corp. Principiile criticului nu pot fi decât posterioare gustului. Nu e critic cine nu e senzual.

*

Criticul are cea mai senzuală intelectualitate. *Pictorul e senzorial, criticul e senzual.*

*

Tragedia reprezintă de preferință regi nu fiindcă vrea să reprezinte regalitatea, ci e aici, cum s-a spus, pe de o parte o chestiune de demnitate, de excepționalitate a tragicului, căruia îi *convine decorul regal*, iar pe de alta tocmai regii pot fi eroi de tragedie, deoarece în ei caracterul e cel mai purificat de reziduuri sociale și istorice: regii nu sunt o clasă, nici o castă, ca preoții, ca aristocrații, ca burghezii, ca proletarii, ca sclavii. Nu există de fapt *tipul regelui*: nici Agamemnon al lui Eschil, nici Filip al lui Schiller nu au din regalitate nimic tipologic, ci doar acea aură de excepționalitate pură, a situației lor sociale care asigură tragicului *decorul* adecvat.

În prefața la *Sfânta Ioana*, Shaw îl acuză pe Shakespeare că nu are, în teatrul său, nici o înțelegere pentru suflul istoric, pentru sensul istoric-social al lucrurilor, că nu vede în eroi și evenimente puterile ascunse și implacabile ale spiritului obiectiv. Dar acesta e tocmai realismul ideal al clasicilor, un realism existențial, într-un fel; adică în care situațiile comportă accent axiologic primordial pentru și din punctul de vedere strict personal al eroilor. Actele lor, chiar în semnificațiile lor cele mai bogate axiologic, sunt de interes individual uman, [eroii] sunt simple și profunde caractere. În Sofocle ca și în Racine, în Molière ca și în Shakespeare, în Schiller ca și în Kleist. Numai tipurile sunt sociale și istorice. În *Azilul de noapte* al lui Gorki toți eroii sunt tipuri, cu pecetea spiritului obiectiv, ca în Wagner. Când Shaw vrea să reprezinte în Cauchon și Lemaître nu atât persoanele lor, cât Biserica și Inchiziția, acesta e realismul romantic, spre deosebire de cel clasic.

Reînnoirea teatrului poate veni numai de la abolirea ca semnificație a timpului și a locului, la reducerea lor în sens de simple convențiuni scenice, dar indiferente atât din punctul de vedere al dramei, cât și al caracterului eroilor. Orice spirit istoric trebuie să dispară din teatru. Literatura existențialistă actuală e o încercare de a ajunge la limanul nou, dar o încercare fără fundamente destul de grave, în timp ce literatura sovietică e o înfundătură groznică.

*

Voința de a face istorie nu înseamnă deloc o decadentă față de *pornirea* oarbă.

1. Napoleon avea întreaga *voință*, și urma conștient modelul marilor fauritori de istorie ai trecutului, crea istoria *sa* în raport cu cea a marilor modele trecute.

2. Conștiința istorică a Germaniei domină întreg veacul XIX (începe cu Herder și Goethe, culminează cu Hegel și suferă critica super-lucidă a lui Nietzsche și Spengler) și dă politiciii germane *voința* clară a faptei istorice, adică a împlinirii unui *destin* german. Tocmai conștiința acestui destin, surprins în toate măruntaiele sale istorice și strâns într-o coajă de istorism acut, duce la marele război al lui Hitler. Ambițiosul führer, cu o *voință* de a face istorie mult mai acută decât Napoleon, căci acesta din urmă a lucrat mult mai puțin hazardat și cu un plan mult mai echilibrat de angrenajul *necesităților* istorice. Napoleon n-a fost un fantezist elementar ca Hitler; adevărul e că el nu a *riscat* atât, în timp ce contemporanul nostru a riscat totul, cu evidenta ambiție

Marx și Heidegger: cele mai tipice expresii ale epocii capitaliste. Ce este „grija“ (pragmatică) a lui Heidegger decât strădania economică a omului, - și ceo ce este mai grav ca sens ontologic? Heidegger: economul la rădăcina ființei / el ca apologetic ontologic a cerului

1. Marx: Filosofia care nu poate ~~nu~~ stăruie în filosofie. Heidegger: Filosofia care nu poate ieși din filosofie. Idealismul ontologic al lui Heidegger e ca o deprindere care se surse mereu în rîsul „das zirkel-hafte Sein des Daseins“ / cerul logic substituit de cercul ontologic ~~și~~, ca

care i-a întunecat socotelile. Întreg poporul german a trăit acest război cu *voința* lucidă de a face istorie, și, totuși, rareori istoria s-a făcut mai elementară, mai brutală, mai directă, ca o aventură fabuloasă și barbară.

Și ce e curios e tocmai faptul că, deși rezultat al unei epoci de istorism acut, actualul război germanic a fost purtat cu un spirit de aventură și cu o lipsă de control și prevedere incredibile. Nici una din campaniile lui Hitler nu a dat vreo soluție politică sau militară, dimpotrivă, făceau situația și mai absurdă, mai de nedezlegat, în timp ce atâtea din campaniile napoleoniene au dat soluții (fie chiar și numai momentane sau aparente).

*

Mari culturi ne-mesianice:
pictura flamandă
barocul german (artă, politică, filosofie)
Renașterea italiană

*

Cioran propune înlocuirea tradiționalismului, sămănătorismului, patriotismului, adică înlocuirea cultului „trecutului“ nostru minor, prin profetism, adică prin „viitorul“ nostru mesianic. Reducerea la zero a trecutului e singurul dat real al poziției lui Cioran.

Cioran trăiește o revoltă slavă a românescului (el și ne propune mesianismul rus ca model), lipsit fiind complet de simțul măsurii și al ordinii latine, care pot fi singurele alcătuirii ale fundamentului unei culturi române.

El trăiește un fals tragic, un tragic existențial și nu tragicul adevărat, care e dominat nu de existență, ci de morală.

El spune: „iubesc istoria României cu o ură grea“. Toată atitudinea lui e a unui disperat, or, disperarea nu e o stare fecundă, cum e durerea. Disperarea anulează principiul creației, sau chiar numai o dinamitează pentru ora când e gata să se împlinească.

El spune că trecutul nostru e tragic, ceea ce e profund fals. El recunoaște că istoria noastră e o monotonie de inactivi-

tate, de robie, ori tragicul nu există decât ca o *luptă* pierdută, ori ca o resemnare (în urma unei lupte lăuntrice).

„Să explodăm, cu toată substanța noastră, într-un efort de maturitate spirituală“, spune Cioran. Că e posibilă o asemenea explozie, admit. Dar ca să *voim* să explodăm, mi se pare un nonsens. Adică să *voim*, și, ca efect al voinței, să *explodăm*? La ruși e altceva: ei sunt un popor exploziv (sunt slavi) și însăși voința lor e explozia lor.

„*Fără spirit profetic viața e un joc inutil*.“ În această vorbă irresponsabilă stă toată șubreziența poziției lui Cioran. Ce monstruos să o aplici unui Dante, unui Molière, unui Goethe. Această vorbă înseamnă abolirea perspectivei umane a culturii.

Și apoi, ce poate să-mi spună mie o propoziție atât de copilăros nietzscheană: „O națiune caută *puterea*“ (subl. lui Cioran)? Poziția devine dezastruoasă când el spune: „Misiunea României trebuie să ne fie mai scumpă decât toată istoria universală, deși noi știm că trecutul României este *timp fără istorie*“.

Ce e „ceasul solemn al unei națiuni“? Această metaforă n-are nici un sens. Care e ceasul solemn al Franței? Revoluția franceză? Dar dacă Franța s-ar fi sfârșit cu un ceas înainte de acest „ceas“ al Revoluției, ea nu ar fi fost o cultură mare și deplină?

Deschid la întâmplare: „Dacă aș fi evreu, m-aș sinucide pe loc“. Ce e asta? Nu pot pricepe o asemenea frază pretențioasă și ridicolă (și când spun aceasta nu mă refer la problema antisemită, la justificarea sau nejustificarea ei).

*

Marx și Heidegger: cele mai tipice expresii ale epocii capitaliste. Ce este „grija“ (pragmatică) a lui Heidegger decât strădania economică a omului și, ceea ce este mai grav, ca sens ontologic? Heidegger: *economul la rădăcina ființei*. Marx: filosofia care nu poate stăruie în filosofie. Heidegger: Filosofia care nu poate ieși din filosofie. Idealismul ontologic al lui Heidegger e ca o clepsidră care se scurge mereu în sine. El e apologetic ontologică a cercului („das zirkelhafte Sein des Daseins“), cercul logic substituit de cercul ontologic, ca

Heidegger: filosofie gratuită, aristocrație (capitalistă).

În fața fizicii nucleare (produsul cel mai pur al capitalismului) stă un „cogito nuclear“, psihologia nucleară a lui Heidegger.

Existențialismul lui Heidegger: o filosofie fără orizont axiologic. Adevărul nu e o valoare, ci o stare, și deci în lume, așa cum „căderea“ (*Geworfenheit*) nu e în „păcat“, și deci în lume – *adică în sine* (*Dasein* = *Sich vorweg-schön-sein-in-einer-Welt*), și cum „vina“ (*Schuld*) e golită de orice conținut moral, spre a nu fi decât un memento ontologic(?).

Conștiința nucleară, conștiința germană – fenomen originar în care afect și gândire sunt încă contopite.

1. Tragicul în teatru, tragicul în viață, tragicul în istorie

2. Tr[agic] și dramatic

3. Istoric[ul] concep[țiilor] despre tragic de la greci la Schiller

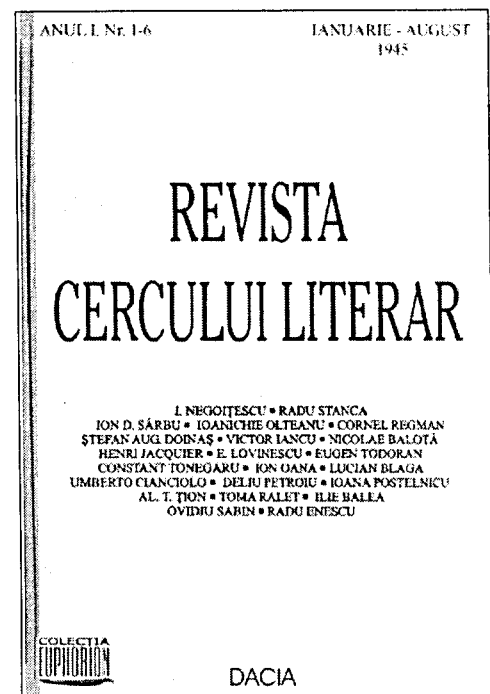
4. Expunerea lui Volkelt

5. Istoria tragediei

6. Trag[ic]ul în fil[osofia] romantică: Hegel (Hebbel), Kierkegaard (Kleist), Schopenhauer (Wagner)

7. Trag[ic]ul în fil[osofia] contemporană de la E. v. Hartmann, Ziegler, Bahnsen etc. la Scheler, N. Hartmann, Heidegger etc.

8. Drama modernă



Revista Cercului Literar, restituire integrală a publicației, ediție îngrijită de Dan Damaschin, prefață de Petru Poantă, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, col. Euphorion, 2002.

Din arhiva – Iudică – a Cercului Literar

CERCUL LITERAR

LEGEA NR. 1

Pentru constituirea forului suprem al cercului literar

NOI, Ștefan Aug. Doinaș, I. Negoieșcu și Cornel Regman,

Văzând situația de fapt de genialitate sau talent, pe care prin har și perseverență o deținem,

AM DECRETAT și decretăm

DECRET LEGE PENTRU CONSTITUIREA FORULUI SUPREM AL CERCULUI LITERAR

Art. 1 – Începând de azi, Forul Suprem al CERCULUI LITERAR este constituit din: poetul Ștefan Aug. Doinaș, criticul literar și romancierul I. Negoieșcu, criticul literar Cornel Regman și poetul și dramaturgul Radu Stanca.

Art. 2 – Nici un decret nu poate fi dat decât în prezența și prin acordul a cel puțin trei din membrii Forului Suprem.

Art. 3 – Membrii Forului Suprem își iau angajamentul față de conștiința lor morală și artistică de a-și auto-examina, din trei în trei ani, situația de fapt de genialitate sau talent și, în caz de sterilitate sau decrepitudine, să se auto-excludă din Forul Suprem.

Dat în Cluj, la 27 Februarie 1946, anul III AL CERCULUI LITERAR.

Ștefan Aug. Doinaș
I. Negoieșcu
Cornel Regman

CERCUL LITERAR

LEGEA NR 1

PENTRU CONSTITUIREA FORULUI SUPREM AL CERCULUI LITERAR

NOI, Ștefan Aug. Doinaș, I. Negoieșcu și Cornel Regman, Văzând situația de fapt de genialitate sau talent, pe care prin har și perseverență o deținem, AM DECRETAT și decretăm

DECRET LEGE PENTRU CONSTITUIREA FORULUI SUPREM AL CERCULUI LITERAR

Art.1 – Începând de azi, Forul Suprem al CERCULUI LITERAR este constituit din: poetul Ștefan Aug. Doinaș, criticul literar și romancierul I. Negoieșcu, criticul literar Cornel Regman și poetul și dramaturgul Radu Stanca.

Art.2 – Nici un decret nu poate fi dat decât în prezența și prin acordul a cel puțin trei din membrii Forului Suprem.

Art.3 – Membrii Forului Suprem își iau angajamentul față de conștiința lor morală și artistică de a-și auto-examina, din trei în trei ani, situația de fapt de genialitate sau talent și, în caz de sterilitate sau decrepitudine, să se auto-excludă din Forul Suprem.

Dat în Cluj, la 27 Februarie 1946, ANUL III AL CERCULUI LITERAR.

Ștefan Aug. Doinaș
I. Negoieșcu
Cornel Regman

CERCUL LITERAR

LEGEA NR. 2

Sărbătoarea Cercului Literar

NOI, Ștefan Aug. Doinaș, I. Negoieșcu și Cornel Regman,

Având în vedere că MANIFESTUL CERCULUI LITERAR către E. Lovinescu a apărut la data de 13 Mai 1943,

AM DECRETAT și decretăm

DECRET LEGE PENTRU STABILIREA ZILEI DE SĂRBĂTOARE A CERCULUI LITERAR.

Art. 1 – Ziua de 13 Mai se decretează zi de sărbătoare a CERCULUI LITERAR.

Art. 2 – Ea va purta numele de ZIUA MANIFESTULUI.

Dat în Cluj, la 27 Februarie 1946, Anul III al Cercului Literar

Ștefan Aug. Doinaș
I. Negoieșcu
Cornel Regman

CERCUL LITERAR

LEGEA NR 2

Sărbătoarea Cercului Literar

NOI, Ștefan Aug. Doinaș, I. Negoieșcu și Cornel Regman, Având în vedere că MANIFESTUL CERCULUI LITERAR către E. LOVINESCU a apărut la data de 13 Mai 1943, AM DECRETAT și decretăm

DECRET LEGE PENTRU STABILIREA ZILEI DE SARBATOARE A CERCULUI LITERAR

Art.1 – Ziua de 13 Mai se decretează zi de sărbătoare a CERCULUI LITERAR.

Art.2 – Ea va purta numele de ZIUA MANIFESTULUI.

Dat în Cluj, la 27 Februarie 1946, ANUL III AL CERCULUI LITERAR

Ștefan Aug. Doinaș
I. Negoieșcu
Cornel Regman

	Treflă	Cupă	Pică	Caro
As	R. Stanca	I. Negoieșcu	Șt. Aug. Doinaș	C. Regman
Rigă	E. Todoran	T. Ralet	H. Jacquier	U. Cianciolo
Damă	L. Jacquier	F. Kernbach	E. Cianciolo	V. Gui
Valet	S. Petroiu	I. Olteanu	I. D. Sârba	N. Pârnu
Decar	R. Enescu	T. Bogdan	O. Sabin	I. Ralea
Novar	R. Dăscălescu	I. Oana	I.V. Spiridon	O. Drimba
Octar	Al. T. Țion	D. Constantinescu	P. Hossu	N. Baloră
Șeptar	S. Richter	M. Antioh	V. Laren	D. Speranția

Caracterul existențial al științelor naturii
valorificat de ————— spiritului

	Treflă	Cupă	Pică	Caro
As	R. Stanca	I. Negoieșcu	Șt. Aug. Doinaș	C. Regman
Rigă	E. Todoran	T. Ralet	H. Jacquier	U. Cianciolo
Damă	L. Jacquier	F. Kernbach	E. Cianciolo	V. Gui
Valet	D. Petroiu	I. Olteanu	I.D. Sârba	N. Pârnu
Decar	R. Enescu	T. Bogdan	O. Sabin	I. Ralea
Novar	R. Dăscălescu	I. Oana	I.V. Spiridon	O. Drimba
Octar	Al. T. Țion	D. Constantinescu	P. Hossu	N. Baloră
Șeptar	S. Richter	M. Antioh	V. Laren	D. Speranția

Caracterul existențial al științelor naturii
valorificat de ————— spiritului
1946

Dona Juana – un hibrid sexual

Laura Pavel

Adept al umorismului de tip pirandellian, Radu Stanca ar putea rosti laolaltă cu al său *Corydon*: „Un ochi (pe cel roz) îl ascund sub monoclu [...] / Cellalt ochi (cel galben) îl las să s-amuze“. Histrionismul și dandysmul de structură ale lui Radu Stanca nu exclud luciditatea și rigoarea aproape pedantă a teoreticianului care pledează atât pentru „resurecția baladei“ – „hidalg al poeziei“ el însuși, în cadrul Cercului Literar de la Sibiu, alături de Ștefan Aug. Doinași și Ioanichie Olteanu –, cât și pentru resuscitarea tragediei. În substanțialul eseu intitulat *Tragedia și modalitatea ei scenică în perspectiva actualității*, din 1960, necesitatea persistenței acestei specii astăzi este explicată de către autorul cerchist în legătură cu o finalitate raționalistă și umanistă, iar nu preponderent fatalistă, ca la tragedia greacă. Teatrul său baladesc și profund mitizant confirmă, de altfel, pe de o parte viabilitatea unui tip de tragic derivat din mentalitatea antică, în care necesitatea supraindividuală triumfă în fața revoltei eroului (ca în *Hora domnițelor*), iar pe de altă parte legitimitatea tragicului modern, în chip paradoxal optimist și constructiv, asociat unui „patos al lucidității“, în care eroul se salvează, finalmente, de sub destinul prescris lui de cinismul forțelor transcendente (ca în *Oedip salvat*).

Cazul „comediei tragice“ *Dona Juana* se situează întrucâtva la granița celor două principale modalități de reeditare a tragicului în secolul XX. Don Juan și Dona Juana sunt acum protagoniștii unei parabole inevitabil intertextuale, derivată din faimosul mit cultural al donjuanismului afectiv și cu reverberații metafizice deopotrivă (cum apare de la Tirso de Molina și Molière la Pușkin, Lenau, Hoffmann, Kierkegaard și până la Max Frisch și Samuel Beckett), dar care se revendică, mai degrabă reverențios decât parodic, și de la mitul platonician al perfecțiunii androginice: „Ne dorim poate de la începutul lumii, de când ființa noastră unică s-a rupt în două, pierzându-se o parte de alta“, afirmă eroina. Recursul la mit se face, de astă dată, din perspectiva tragicului raționalist pentru care pledează Radu Stanca, prin câteva sensibile nuanțări ale *mitemelor* esențiale presupuse de donjuanism. Astfel, „tehnica simetriilor“, pe care cu îndreptățire o semnalează I. Negoiescu în *Dona Juana* (ca și în întreg teatrul stancian), părând mai întâi a intra în contradicție cu acest „mit deschis la infinit“, ca „expresie a dorinței erotice în veci nesatisfăcute“, îi permite dramaturgului să găsească, în opinia aceluiași critic cerchist, „singura rezolvare posibilă“, fără a altera sensul tramei mitice: inventarea unui principiu feminin echivalent, proiecție de sine narcisiacă, prin iubire, a eroului, a cărui afectivitate se dovedise până atunci invulnerabilă la suferințele umane preumane ale nenumăratelor sale victime feminine.

Personaje de o simetrie tipologică și acantială perfectă, Don Juan și Dona Juana apar însă, în chiar scena menită *recunoașterii* existențiale a arhetipului lor, numai mascați, adică preschimbați, contrapunctic, în veșmintele servitorilor devotați (la rândul lor îndrăgostiți...), respectiv Fiorelo și Fiorela. În eseu *Memorandum despre măști*, Eugene O'Neill își justifică apelul la mască în piesele sale prin aceea că, din element de scenografie, ea devine *destin*, și, deși străveche, este chemată să înnoiască scena modernă, încarnând tragicul fatalității psihanalitic determi-

nate. Pentru Radu Stanca, în schimb, masca declanșează *malentendu*-ul și *quiproquo*-ul comic, cu consecința tragică, până la urmă, a *nerecunoașterii absolute* a celor doi amânți: „Nici eu, nici el nu ne-am scos măștile, deloc“, i se confesează Dona Juana servitoarei și complicei sale, a cărei identitate tocmai o împrumutase în noaptea de amor cu Don Juan (și el, la rândul-i, deghizat în Fiorelo). Iar sentința thanaticului Don Fernando cade ca o sumbră premoniție oraculară despre circularitatea adevăr-minciună, cu real-cu fictiv, chip-mască, viață-moarte etc., amintind intervertirile existențiale specifice celebrului topos al lui *circum mundi*: „Există, doar, un ceas în carnavalurile lumii când toți își scot măștile și se dau pe față“. Într-o interpretare în grila hegeliană, s-ar putea spune că cei doi iubii – autentici în sentimente, dar excesiv de precauți și temători de a nu fi trași pe sfoară unul de celălalt – se dau pe ei înșiși pradă pieirii totale, pentru a se recunoaște și a se regăsi pe deplin doar în moarte, în extincția văzută ca apoteoză a iubirii absolute.

Atât Don Juan, cât și reflexul său specular, Dona Juana, împreună cu care va forma în eternitate o jungliană *syzygie*, încheieră un târg faustic cu Don Fernando, alias Don Morte. Întrupare expresionistă, în spirit blagian, a unei instanțe oculte – Diavolul sau, în postură grotesc-mefistofelică, Moartea –, Don Fernando este menit să-i conducă pe cei doi aparent inaccesibili „stăpâni“ și călăi ai amorului, Don Juan și Dona Juana, înspre revelația arhetipului dual (*animus-anima*) a căruia imagine vremelnică este fiecare în parte: „Din clipa în care ai cunoscut această dragoste, dragostea unică, de mai presus de oameni, mi-ai fost hărăzită mie. Căci dragostea, Dona Juana, este sora mea, sora lui Don Morte, nu sora vieții, așa cum credeai tu. Ca și Don Juan, ai socotit că poți să-ți încredințezi dragostei vicleșugul cu care ai căutat să mă înșeli. Dar ea, dragostea, mi l-a dezvăluit mie, căci ea și cu mine suntem frați buni. [...] Dona Juana și Don Juan – două fire de mătăasă pe care viața le-a depănat, dar pe care numai eu le-am știut înnoada“. În fond, acea dragoste mai presus de fire este și *hybris*-ul celor doi reprezentanți arhetipali ai donjuanismului, iar decizia rațională de a-i dezvălui în cele din urmă lui Don Fernando vicleșugul deghizării, conceput pentru a-l înșela, îi aparține nimănui altelea decât Dunei Juana. Așadar, o dată în plus, la fel ca Oedip și Eumet din *Oedip salvat*, și ca Profetul din *Rege, preot și profet*, protagonistul își construiește singur (acum, singular) destinul tragic, dintr-un preaplin al lucidității; sau, altfel spus, cu cuvintele lui Radu Stanca aflat în postură de teoretician al tragediei moderne, destinul însuși este înlocuit nu cu fatalitatea Istoriei, ca pentru Camus, ci cu „conștiința de sine“.

Drama absolută, în sens camilpetrescian, să zicem, sau tragedia lucidă a opțiunii, cu aporiile pe care le implică *alegerea* de destin, dobândesc, în piesele lui Radu Stanca, un pronunțat caracter existențialist, în sialul existențialismului dramatic sartrian. În raport cu estetismul și rafinamentul cumva voit artificial al liricii sale baladesci, „decadență printr-o morbiditate de parfumuri grele, prea intense“ (Valeriu Cristea), teatrul stancian pare a avea mai multă verosimilitate, în sensul exis-

tențialismului modern. Doar că la Radu Stanca eroul sau eroina – posibil de interpretat astăzi și în grila studiilor culturale feministe – ajung, împovărate cu toată conștiința lor de sine, într-un fel de triumfi al Bermudeilor existențiale care nu se suprapun întocmai peste *situația* dramatică de tip sartrian. Dacă personajele tragice erau pentru Sartre libertăți „închise“ în propria capcană, pentru protagoniștii lui Radu Stanca capcana pare dată de *rolul* prescris, chiar și numai la nivel livresc, în sens pirandellian. Dar dincolo de posibilele referințe comparatiste la dihotomia pirandelliană personaj-actor, esență-mască, real-ficțional, personaje stanciene, cele feminine mai ales, amintesc de eroinele lui Jean Anouilh, prin asumarea unui *rol* prestabilit și intransigența morală cu care acest rol existențial este încărcat de sens etic. La fel ca Ioana D'Arc, Euridice sau Antigona ale lui Anouilh, elitista Dona Juana vorbește la rândul-i cu superbie neegalată – decăt, poate, de iubirea ei, o reduplicare narcisiacă în fond, pentru Don Juan – de „voluptatea de-a mă simți liberă“ și de „neînduplecatul meu nu“.

Parodiind uneori cinismul și indolența zeilor, ca Giraudoux, Radu Stanca împărtășește și credința wildiană în hieratica artă pentru artă, ca și fascinația pentru un numinos de descendență blagiană. „Baladescul“ teatrului său se află de fapt sub zodia unei eterne „transcendențe care coboară“. Vraja muzicalității pe care, ca în mozartianul *Don Giovanni*, cei doi iubii arhetipali din *Dona Juana* și-o induc unul altuia nu face decât să întretină aura transcendentă a mitului: „Vorbește-mi despre dragoste, Don Juan. Sunt curioasă să ascult cântecul căruia nici un trup de femeie nu i s-a putut împotrivi“. Mitul donjuanesc își păstrează de astă dată rezonanța metafizică pe care o va pierde însă o dată cu farsa tragică a lui Max Frisch din 1952, *Don Juan sau dragostea pentru geometrie*. Dacă Max Frisch, în *Addenda la Don Juan*, „exclue orice posibilitate de reconstruire metafizică a acestui mit, Radu Stanca, dimpotrivă, îi redă cu strălucire – remarcă Ion Vartic – tocmai această intenționalitate“. În plus, intenționalitatea de a reconfirma posibilitatea unui donjuanism metafizic se aliază, la dramaturgul cerchist, cu o surprinzătoare perspectivă, postmodernă s-ar spune (încă din 1947, deci!), asupra identității sexuale (și de gen, interiorizat ca atare, în dualitatea sa), prin excelență una hibridă, a Don Juanului etern.

Prin urmare, figura sexualizată a mitului primește, la autorul lui *Corydon*, chipul bicefal al unor Don Juan și Dona Juana devorându-se reciproc, de vreme ce recunoașterea mutuală survine doar în moarte. Anacronici și extrem contemporani totodată, ei se recunosc în sens abisal, hegelian, nerecunoscându-se mai întâi – ca altă dată, la O'Neill, Electra alias Lavinia, și Oreste alias Orin –, și ajung să se reflecte, unul pe celălalt și fiecare în parte, în oglinda anamorfică a unei relații parcă sororale, de tip incestuos. ■

Rubrica DOSAR
este îngrijită de

Ion Vartic

Anotimpul meu preferat e toamna“, își spusese domnul Motaș, căscind cu fălcile pînă la urechi și întinzîndu-se din toate încheieturile în fotoliul din bibliotecă. Afară, un curent de aer cald răscolea frunzele uscate, îngrămădite la marginea trotarelor, în timp ce alături, în baie, tamburul de metal nichelat al unei vechi mașini de spălat iugoslave răsucea pe toate părțile o grămadă informă de ciorapi. Cu o jumătate de oră mai-nainte, Albert Jochemko îi scosese din coșul de rufe și după ce îi aranjase pe categorii (albi, negri, colorați) îi întorsese pe dos, înainte de a-i băga la spălat. Apoi revenise în bibliotecă la cartea pe care o începuse în cursul după-amiezii și din care nu mai avea prea mult de citit. Fereastră din sufragerie era întredeschisă, perdelele fluturau ușor, și domnul Motaș ar fi vrut să iasă cît mai repede afară. Peste aproximativ o oră și jumătate trebuia să se întâlnească pe strada Rozelor cu Fiona, misterioasa pisicuță albă de Angora pe care o cunoscuse cu numai o zi în urmă în curtea casei marelui actor Radu Beligan. Zgomotul mașinii de spălat, care își învîrtea motorul cînd înainte și cînd înapoi, modificîndu-și totodată turația, începuse să-i macine nervii. Dar curiozitatea sa era capabilă să învingă și această suferință. Concentrat, urmărirea cu ochii mijii mimica expresivă și degetele fine ale prietenului său, care dădea, într-o viteză din ce în ce mai mare, paginile unei cărți cu copertile făcute ferfeniță. Albert Jochemko citea *Aventurile lui Sherlock Holmes* și ținîndu-se după el în gînd, domnul Motaș se minuna de toate grozăviile pe care putea să le afle cu această ocazie. Aproape instantaneu reușea să recepționeze, ca și cum s-ar fi uitat la un televizor, tot ceea ce citea prietenul său. În felul acesta ajunsese să cunoască pe dinafară mai mult de jumătate din biblioteca lui Albert Jochemko. Restul îl citise singur. De data aceasta făcuse cunoștință cu pungașul ingenios din *Granatul albastru*, cu banda de spărgători din *Liga roșcașilor* sau cu frumoasa Irene Adler din povestirea *Un scandal în Boemia*, care a reușit incredibilă performanță de a-i suci mințile lui Sherlock Holmes, deși acesta n-ar recunoaște nici în ruptul capului că așa ceva a fost cu puțință. Iar Albert Jochemko era topit de admirație. De aceea, cînd isprăvira de citit cartea, domnul Motaș nu se putu abține să nu-l întrebe, sincer uimit:

– Dar bine, Albertus dragă, explică-mi și mie, te rog, cum poate să-ți placă cineva care nu iubește animalele?

Luat prin surprindere, Albert încercă să cîștige timp. Mașina de spălat se oprise de cîteva minute bune, așa încît o porni spre baie ca să scoată perechile de ciorapi curați și să le pună la uscat.

– Te referi la Sherlock Holmes?

– Bineînțeles.

– Și de unde ai mai scos-o că nu iubește animalele?

– Dar este cît se poate de elementar, Albertus! Ia încearcă să gîndești invers, așa cum ne învață marele maestru al deducțiilor! Ia încearcă să iei lucrurile de la coadă la cap și spune-mi, te rog, ce pisică ar accepta să trăiască împreună cu un om care are prostul obicei de a scîrși toată ziua la vioară?!

În loc să răspundă la întrebare, Albert Jochemko se întoarse în bibliotecă și căută cu grijă un disc (*Concertul nr. 1 în mi minor pentru pian și orchestră* de Chopin, în inter-

Proză

Un scandal la București

Florin Manolescu

pretarea lui Dinu Lipatti) pe care îl așeză atent pe farfuria de metal cauciucat a unui patefon de lemn roșu, lăsat moștenire de bunica sa, doamna Martha Sieger. Apoi, cu o manivelă mică de oțel, extrasă dintr-un sertar al patefonului, învîrte de mai multe ori arcul descărcat și moale al aparatului, după care trase de un cîrlig plasat la o margine a cutiei și puse în mișcare angrenajele complicate, ascunse în măruntaiele ei. Farfuria de cauciuc începu să se învîrtească încet, cu viteză constantă, în timp ce un braț de metal argintiu, terminat printr-un fel de capsulă rotundă cu ac, mare cam cît o cutie de cremă de ghete și perforată ca sita din capătul de trompă al unei stropitori, o porni să se legene în sus și în jos pe adînciturile fine care brăzdau discul negru de ebonită, exact ca undele concentrice făcute de o piatră aruncată de o mină puternică în mijlocul unui lac.

Revenit în baie, Albert Jochemko termină de scos ciorapii ubezi din mașina de spălat și după ce îi îngrămădi pe toți într-un lighean galben de material plastic, începu să-i întoarcă pe față ca să-i poată atîrni mai tîrziu la uscat, pe sforile întinse deasupra căzii. Domnul Motaș, care se luase după el cu coada ridicată băș și se instalase deja pe coșul de rufe, n-avea de gînd să-l slăbească.

– Și apoi, ia gîndește-te puțin la așa-zisele deducții strălucite ale maestrului. Cele mai multe dintre ele sînt false de la cap la coadă și de la coadă la cap. Adică fabricate special ca să iasă pasența. Dar cusătura se vede de la o poștă!

– Dă-mi te rog măcar un exemplu ca să pot vedea dacă ai dreptate.

– Numai un exemplu? Aș putea să-ți ofer cîte vrei. Dar mai întii, ia privește-te puțin în oglindă și spune-mi ce vezi!

Albert Jochemko începu să ridă. Știa că nu mai are încotro. Domnul Motaș era decis să-l bombardeze cu întrebările lui neașteptate, la care dacă nu găsea un răspuns convingător era pierdut. Putea s-o țină așa o după-masă întregă. Prin urmare, se uită în oglinda fixată deasupra chiuvetei de la baie și începu să se examineze cît se poate de atent. „Oare ce urmărește?“, se întrebă el oarecum dezorientat.

– Nu urmăresc nimic neobișnuit! Examinează-te cu atenție, asta e tot ce-ți cer!

Albert începu să se gîndească dacă nu cumva domnul Motaș se referea la faptul că imaginea din oglindă e inversă. Cărarea pe care el o poartă pe dreapta se vede în oglindă pe stînga. La fel, părul ușor încăruntat e pieptănat într-un sens, iar în oglindă într-altul. Apoi își aduse aminte de fotografiile astronomice obținute la Observator cu ajutorul telescopului de pe terasă. Și acolo totul apare altfel, chiar dacă în alt sens. Telescopul răstoarnă imaginile și ceea ce în realitate e sus, acolo se vede jos, și invers.

– E adevărat, dar nu despre asta e vorba!, i-o reteză scurt domnul Motaș.

Albert Jochemko se mai uită încă o dată la chipul încruntat din oglindă. La ce se referise oare domnul Motaș? La părul pe care ar fi trebuit să-l mai tundă, pentru că începuse să cam atîrne dezordonat pe lîngă urechi și pe ceafă? La cele două cute adînci (prea adînci!) dintre sprîncene? La ochii verzi-cenușii, cu pupilele micșorate din cauza becului aprins de deasupra oglinzii? La obrazii care începuseră să-și piardă prospețimea și să se scofilcească? Sau poate la buzele aproape întotdeauna crăpate, pentru că avea obiceiul să și le muște pînă la sînge atunci cînd rămînea ceasuri întregi adîncit în calcule, hotărît să verifice pînă la capăt o nouă ipoteză astronomică?

– Eram sigur că n-ai să observi tocmai ceea ce este mai important!, îl admonestă cu severitate domnul Motaș.

– Adică?

– Adică, spune-mi te rog cît e ceasul?

Albert Jochemko știa că nu are rost nici să se mire și nici să se împotrivescă. Erau zile în care domnul Motaș îi puna această întrebare din zece în zece minute. De aceea se uită la ceas și îi răspunse cît se poate de calm, de precis și de preventiv:

– Este ora șase și patruzeci și trei de minute.

– Mulțumesc, spuse domnul Motaș, gîndindu-se că mai are aproximativ o jumătate de oră pînă la întâlnirea cu Fiona. Deci este ora șase și patruzeci și trei și totuși de bărbierit nu te-ai bărbierit încă!

Într-adevăr, uitîndu-se în oglindă, Albert Jochemko nu observase că îi cam crescuse barba. Sau mai exact spus, nu se gîndise că lucrul acesta ar putea să aibă vreo importanță. În fond, chiar așa, ce legătură avea barba lui nerasă de aproape două zile, cu deducțiile lui Sherlock Holmes?

– Ei vezi, tocmai asta e! Are foarte mare legătură. Cred că îți mai amintești! În Misterul din Boscombe Valley, „mașina de gîndit“, cum îl numește Watson pe Sherlock Holmes, face la un moment dat încă una din extravagantele ei demonstrații de perspicacitate, menite să-i lase pe cititori cu gura căscată. Demonstrații care după unila mea părere sînt de cele mai multe ori artificiale și false.

– Să-i lase cu gura gîscată pe cititori sau pe doctorul Watson?

– Am spus în mod intenționat „cititori“ și nu „Watson“, pentru că pe acesta din urmă nu e prea greu să-l lași cu gura căscată. Asta e rolul lui! De aceea a fost inventat! Dar cititorul ar trebui să aibă ceva mai multă perspicacitate și, mai ales, ceva mai mult spirit critic.

Și făcînd aceste afirmații extrem de grave nu numai la adresa doctorului Watson, dar și la adresa cititorilor lui Arthur Conan Doyle, domnul Motaș aruncă o privire cît se poate de elocventă în direcția lui Albert Jochemko.

– Păi, ia gîndește-te puțin! În această povestire Sherlock Holmes afirmă la un moment dat că Watson nu s-ar fi bărbierit cum tre-

buie. După el, partea din stînga a feței ar fi mai prost bărbierită decît partea din dreapta.

– Și ce ți se pare atît de neobișnuit aici?

– Neobișnuit, spui? Păi ceea ce urmează e de-a dreptul caraghios, nu neobișnuit! Prompt, Sherlock Holmes deduce în continuare că Watson s-ar fi bărbierit de dimineață într-un dormitor – auzi dumneata, bărbierit în dormitor! – care are fereastra plasată în dreapta, așa încît lumina să cadă dintr-o parte și obrazul stîng să rămînă umbrit! Ca și cum un doctor cu oarecare clientelă, cum este doctorul Watson, n-ar avea destui bani ca să se ducă la bărbier și ca și cum Sherlock Holmes n-ar fi fost invitat niciodată la Watson acasă, așa încît să știe dinainte care este configurația exactă a camerelor în care acesta locuiește împreună cu soția! Ciudată prietenie, nu-i așa? Watson e mereu acasă la Sherlock Holmes, în Baker Street – mereu, e un fel de a spune, pentru că, nu știu cum se face, el ajunge acolo ori de cîte ori Sherlock Holmes are de rezolvat un caz – dar Sherlock Holmes n-a fost niciodată acasă la Watson! Și asta se cheamă moravuri britanice!, continuă domnul Motaș seria din ce în ce mai lungă a reproșurilor sale.

Albert Jochemko terminase de întors ultima pereche de ciorapi și acum se pregătea să-i atîrne unul după altul, împerecheați, pe sforile întinse deasupra căzii din baie. În bibliotecă, Dinu Lipatti își terminase și el de cîteva minute concertul pentru pian și orchestră de Chopin. Însă domnul Motaș era departe de a-și fi încheiat rechizitoriul. Îl privea cu reproș pe Albertus și mustăcea enervat pe coșul de rufe din baie. Încă puțin și trebuia să vină rîndul

Imperiului Britanic! Căci domnul Motaș era dezlănțuit.

– Aș putea, dragă Albertus, să-ți mai dau o mulțime de exemple de acest fel, își continuă el demonstrația, dacă nu m-ar împiedica două motive la fel de importante.

– Numai două?, răsufală ușurat Albert Jochemko. Se pare că de data aceasta Imperiul Britanic scăpase cu fața curată. Și care sînt aceste două motive, dragul meu Motaș?, se interesă el ipocrit.

– Mai întîi, faptul că la ora șapte și un sfert trebuie să mă întîlnesc cu cineva. Și tu știi foarte bine că obișnuiesc să fiu punctual. În al doilea rînd pentru că mă revoltă modul în care acest Sherlock Holmes vă duce pe toți de nas!

– Asta-i bună, Motaș dragă! Dar bănuiesc că poți să și dovedești ceea ce afirmi cu atîta aplomb!

– Bineînțeles că pot! Ia să ne gîndim puțin la povestirea pe care domnul Conan Doyle a intitulat-o Un scandal în Boemia!

– Frumoasă povestire, exclamă oarecum nostalgic Albert Jochemko. Ce femeie, această Irene Adler! Ce suflet! Ce cîntăreață! Și ce individ dezgustător acest grosolan prinț al Boemiei!

– Ei vezi, ce-ți spuneam adineaori?! N-ai înțeles nimic! Iartă-mă, te rog, dar degeaba te-ai uitat în oglindă! Sherlock Holmes v-a dus de nas pe toți!

Domnul Motaș începuse să pufnească iritat și să-și agite vîrfurile cozii în stînga și-n dreapta, în timp ce Albert Jochemko se ruga din tot sufletul ca nu cumva să-i dea prin gînd să schimbe iarăși vorba și să-i pună una din acele întrebări delicate pe

care în ultima vreme luase prostul obicei să i-o repete din ce în ce mai des: „Cînd ai să te decizi odată să te însori și tu?!“. De aceea se repezi în bibliotecă unde închise cutia patefonului și împachetă la loc discul cu Dinu Lipatti. Dar de data aceasta scăpase ușor. Instalat pe coșul de rufe murdare din baie, domnul Motaș își relua polemica sa aprinsă cu detectivul lui Arthur Conan Doyle.

– Ia să vedem, dragă Albertus, despre ce este vorba în această povestire?

– Despre ce este vorba, despre ce este vorba!? Dar asta ți-o poate spune oricine a citit Un scandal în Boemia!

– Ai dreptate, mi-o poate spune oricine, numai că eu aș vrea s-o aflu din gura ta.

– Atunci fii te rog atent! Prințul moștenitor al Boemiei – nu mai știi exact cum îl cheamă – se întîlnește la Londra cu Sherlock Holmes și îl roagă să-i recupereze de la fosta cîntăreață de operă Irene Adler, pe care a cunoscut-o cu cîțiva ani în urmă la Varșovia, și care acum trăiește în capitala Angliei, o anumită fotografie și mai multe scrisori intime. Prințul are treizeci de ani, urmează să se căsătorească peste cîteva zile cu cea de-a doua fiică a unui rege din Scandinavia, și Irene Adler, geloasă, îl amenință că dacă o va face, va da publicității fotografia compromițătoare. Acum ești mulțumit?

– Mda... și cum se termină povestirea? Reușește Sherlock Holmes să recupereze fotografia și scrisorile?

– Nu reușește, dar nici nu mai e nevoie s-o facă.

– Și de ce nu mai e, mă rog frumos, nevoie?

– Pentru că Irene Adler este cea care se căsătorește mai întîi, chiar la sfîrșitul povestirii, așa încît nu mai are de ce să fie geloasă pe principele moștenitor al Boemiei. Și nici nu mai are interes ca soțul ei să afle de existența fotografiei și a scrisorilor compromițătoare.

– Curioasă logică, nu-i așa?! Mai întîi domnișoara Irene Adler face pe geloasa și amenință, pentru ca a doua zi să se mărginească și să se mărite cu un avocat englez. Dar chiar dacă ar fi așa, nu ți se pare totuși că ai uitat ceva important, dragă Albertus?

– Ei, dacă o iei așa, sigur că mereu uităm ceva important! Dar ce poate fi mai important decît faptul că, la sfîrșit, prințul moștenitor al Boemiei e cit se poate de mulțumit și gata să-l recompenseze – nu regește, ci împănătește! – pe Sherlock Holmes!

– Dar apropo de recompensă. N-ai mai uitat nimic altceva?

– Dacă te referi la o altă povestire de Conan Doyle, care se intitulează, dacă nu mă înșel, O problemă de identitate, atunci parcă e vorba acolo de o tabacheră de aur împodobită cu o piatră prețioasă mare cit pumnul și în legătură cu care Sherlock Holmes susține că ar fi primit-o de la prințul moștenitor al Boemiei.

– Observația ta ar fi corectă, cu condiția să mai micșorezi puțin piatra prețioasă. Dar chiar și așa, tot ai mai uitat ceva important. De aceea, dă-mi voie, dragă Albertus, să te ajut eu. La sfîrșitul povestirii Un scandal în Boemia, Sherlock Holmes îl roagă pe prinț să-i dăruiască lui fotografia Irenei Adler.

– Exact! Uitasem, dar oricum, chiar dacă se pare că Sherlock Holmes s-a cam îndrăgostit de această minunată femeie – asta cred că vrei să spui – nu văd ce importanță mai poate avea detaliul cu cea de-a doua fotografie!

– Regret că trebuie să te contrazic și de



Prințu Motaș cu drag de la Gabriela
13.8.96. S.Ș.Ș.

data asta, dar cred că te cam gândești. După părerea mea, ca să înțelegi cu adevărat toată această poveste extrem de complicată, ar trebui să ai curajul s-o întorci pe dos. Exact ca pe ciorapii de care te-ai ocupat pînă acum cîteva minute în baie.

Albert Jochemko rămăsese cu gura căscată și se uita cu atenție la domnul Motaș ca să se lămurească dacă nu cumva acesta își bate joc de el.

– Fii liniștit! Nu e nici o glumă! Adevărul e că de data aceasta Sherlock Holmes este cel care încearcă să-și bată joc de noi.

– N-ai putea să fii ceva mai explicit, dragă Motaș?

– Cum să nu?! Cu cea mai mare plăcere! Mai întii ar fi trebuit să-ți bată la ochi antipatia evidentă cu care Sherlock Holmes îl privește pe prințul moștenitor al Boemiei – desigur, nu direct, ci indirect, prin ochii doctorului Watson, ceea ce reprezintă o mare perfidie! Portretul acestuia, în momentul în care își face apariția în Baker Street ca să se întâlnească incognito cu Sherlock Holmes, s-ar dori portretul unui adevărat barbar. Mic, mușchiulos ca un Hercule, și îmbrăcat fînă gust, după cum susține Watson. Poartă o haină împodobită la mîneci cu garnituri de astrahan, iar pe umeri îi atîrnă o pelerină albastră, căptușită cu mătase portocalie și fixată la gît printr-un șnur încheiat cu o broșă imensă de beril. Picioarele îi sînt încălțate cu cizme înalte pînă la jumătatea pulpelor și garnisite sus cu blană groasă de culoare maronie. În plus, buza de jos îi atîrnă, iar bărbia ieșită în afam face ca prințul Boemiei să lase impresia unui individ mai mult decît încăpățînat. Cel puțin de lucrul acesta ar vrea să ne convingă Sherlock Holmes, care recurge din nou la una din celebrele sale „deducții”. La sfîrșitul povestirii, cînd Watson, prințul moștenitor și detectivul se întîlnesc din nou, Sherlock Holmes rostește cuvinte jignitoare la adresa prințului. Iar la plecare se face că nu-i observă mîna întinsă. Ce mai exemplu de fair-play, nu-i așa? Alt lucru care bate la ochi este faptul că spre deosebire de prințul Boemiei, Irene Adler, o cîntăreață de operă aproape ieșită la pensie, apare ca o femeie fermecătoare și miloasă cu Sherlock Holmes, pe care, crezîndu-l nănit, îl introduce repede în propria ei casă unde începe să se îngrijească de el cu o atenție înduioșătoare! Aducă te rog la toate acestea faptul că e suspect de generoasă cu cei săraci. Nu uită niciodată să-i mîslătească pe nespălații care se reped să-i deschidă ușa trîsurii și o ajută să coboare.

– Asta-i bun! Îți nu e așa?

– Nu e deloc așa. Este exact pe dos! În realitate, prințul moștenitor al Boemiei este un om cumsecade, îndrăgostit pînă peste urechi de Irene Adler, care l-a părăsit pentru altcineva. Sînt convins că dacă domnișoara Adler l-ar fi iubit cu adevărat, prințul ar fi renunțat la coroană. Ca regele Angliei, Eduard al VIII-lea, care s-a căsătorit cu Wallis Simpson. Iar costumul cu care își face apariția în Baker Street este un costum de mare artist, care nu are alt rol decît să-i mascheze adevărata identitate. De altfel, dacă îți mai amintești acest mic detaliu, atunci cînd își face intrarea în locuința lui Sherlock Holmes, el chiar poartă o mască! Adevărul e că îmbrăcat în felul acesta, prințul seamănă ca două picături de apă cu Super Matou! În schimb, Irene Adler este o aventurieră lipsită de scrupule, care intenționează să se căsătorească la Londra cu un avocat bogat, căruia a reușit să-i sucească mințile. Ea își închipuie că legătura

cu un viitor rege nu poate dura prea mult, așa încît încearcă să se aranjeze cît mai repede. Însă pentru că se teme de avertismentele repetate ale prințului, care i-a declarat că în clipa în care va îndrăzni să se mărite cu altcineva, el îi va trimite sofului o anumită fotografie și copia unor scrisori intime, Irene Adler îl angajează pe Sherlock Holmes, convinsă fiind că faimosul detectiv este singura persoană în stare să recupereze documentele compromițătoare de la prințul Boemiei, înainte ca acesta să mai aibă timpul să-și pună în practică amenințarea.

– Deci după tine, Irene Adler este cea care l-a angajat pe Sherlock Holmes, și nu prințul moștenitor al Boemiei.

– Exact!

– Dar atunci ce caută prințul la Londra, în locuința lui Sherlock Holmes, la începutul povestirii?

– Elementar, dragă Albertus! O capcană întinsă de detectiv, pentru a pune mîna pe toate hîrțile care o interesează pe cîntăreață.

– Și cum rămîne cu scrisoarea pe care Irene Adler i-o trimite lui Sherlock Holmes la sfîrșitul povestirii?

– Tipică ipocizie de femeie viclană care a obținut tot ce și-a dorit și care acuma face pe ingenua. Crede-mă, Albertus, la femei mă pricep! De altfel, te-am avertizat de mai multe ori că e nevoie de puțin curaj. Totul trebuie citit pe dos. Și dacă se poate, gîndește-te puțin și la Martha!

– La Martha? Care Martha?

Albert Jochemko tresări surprins și se întoarse cu fața spre domnul Motaș ca să-l poată vedea mai bine. Pînă atunci nu avuseseră niciodată ocazia să discute împreună despre această chestiune extrem de încurcată. Ia te uită, s-ar părea că domnul Motaș nu s-a oprit cu totul și cu totul în tîmplător la această încîlcită povestire a lui Conan Doyle! Dacă stă să se gîndească mai bine, pînă la un punct și bunica lui seamănă cu Irene Adler. E de origine germană, a cîntat la operă, exact ca eroina lui Conan Doyle, și a cunoscut la Viena un prinț moștenitor, care s-a îndrăgostit de ea și care a luat-o cu el în România. Mai mult, de pe urma celor doi îndrăgostiți i-au rămas și lui cîteva scrisori și fotografii îngălbenite. Pe cămile în Egipt, la Piramide... vara, pe Coasta de Azur... într-un parc cu stejari bătrîni de pe o moșie din apropiere de Tîrgoviște. Și patefonul! Probabil că domnul Motaș l-a descoperit recent pe Freud, își spusese oarecum amuzat Albert Jochemko, uitîndu-se încă o dată la el cu toată atenția și ridicînd un ciorap vîrgat care îi scăpase pe jos.

– Să-l lăsăm pe Freud și să ne întoarcem la oile noastre!, îl întrerupsese domnul Motaș, hotărît să-și încheie cît mai repede demonstrația.

– Prin urmare, tu susții că Irene Adler a obținut prin Sherlock Holmes scrisorile de care se temea?

– Bineînțeles!

– Și fotografia?

– Și fotografia. Cea mai bună dovadă în acest sens o reprezintă faptul că prințul Boemiei îi dăruiește lui Sherlock Holmes pînă și ultima fotografie de care ar mai fi putut dispune. Cea pe care Irene Adler i-o trimite, în bătaie de joc, în scrisoarea adresată detectivului, la sfîrșitul povestirii. Căci de fapt, ultima victimă a Irenei Adler este chiar Sherlock Holmes. Iar în acest moment, pentru prințul moștenitor al Boemiei, pe deplin lămurit în ce

privește fidelitatea iubitei sale, fotografia nu mai are nici măcar valoarea unei amintiri. De fapt, povestirea aceasta în care Holmes – ajutat de bunul și prea credulul său prieten Watson – crede că își poate bate joc de cititori, întorcînd pe dos adevărul, ar trebui să se intituleze Un scandal la Londra, nu în Boemia.

– Ceea ce tot nu reușesc să înțeleg, dragă Motaș, este motivul pentru care cei doi ar avea interesul să-și bată joc de noi, cititorii.

– Nu înțelegi, pentru că nu știi să minți! Dragă Albertus, îți repet ceea ce ți-am mai spus în urmă cu numai cîteva minute. Doctorul Watson e un om de paie. El crede și face tot ce-i spune Sherlock Holmes. Adevăratul mistificator în toată această poveste rămîne el, detectivul. Iar motivul pe care tu nu reușești să-l înțelegi este cît se poate de simplu! Cum o să recunoască ditamai detectivul englez că s-a îndrăgostit de o cîntăreață de operă cam ușuratică?! De o aventurieră care a reușit să-i ducă de nas pe toți! Crede-mă, te rog, Albertus! Niciodată o minciună n-a fost mai groasă și mai cusută cu ață albă! Citește povestirea pe dos și ai să te lămurești!

– Știi ceva, dragă Motaș? Tu ar trebui să pui pe hîrtie această versiune cam ciudată și s-o trimiți celor de la revista România literară. Dacă vrei, și-o duc chiar eu, pentru că redacția lor e tot pe Bulevardul Ana Ipătescu. La doi pași de Observator. Și pot să te asigur de pe acuma: cei de acolo sînt niște persoane extrem de cumsecade! Mari iubitori de oameni, de animale și de literatură fantastică. Așa încît îți dau în scris că și-o vor publica numaidecît! Poate chiar cu fotografie!

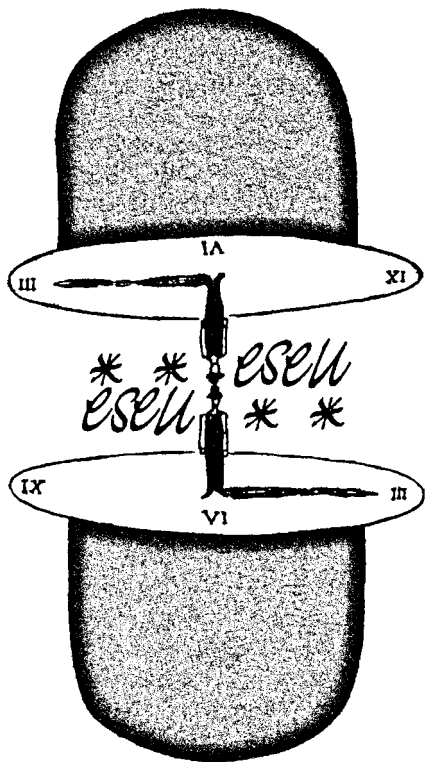
Pe sforile din baie, ciorapii colorați din ligheanul de plastic galben atîrnau grupați frumos unul lîngă altul, întorși pe față și aranjați doi cîte doi, pe perechi. Un ciorap, o ciorapă... un ciorap, o ciorapă... un ciorap... Era și acesta unul din motivele pentru care domnul Motaș ținea atît de mult la Albert Jochemko. Era curat, ordonat și avea o slăbiciune evidentă pentru ciorapii vîrgați (o dungă albastră, o dungă neagră, o dungă gri deschis). Cînd se încălța cu ei, Albertus începea să semene cu un adevărat motan. „Dacă și-ar găsi, Doamne, și el o pereche!”, își spusese domnul Motaș, în timp ce se freca de picioarele prietenului său. Și povestea cu România literară nu era chiar atît de rea. Merita să se gîndească mai serios la această idee. Ce impresie ar face printre pisicile din cartier dacă s-ar afla că a fost publicat de către cei de la România literară!

Deocamdată se făcuse tîrziu, așa încît trebuia să se grăbească. Altfel risca să rateze întîlnirea cu frumoasa Fiona. Și totuși, înainte de a ieși din casă („Mau!”) mai făcu o ultimă observație cît se poate de curioasă:

– Albertus dragă, îmi pare nău că trebuie să te dezamăgesc, dar Concertul numărul unu în mi minor pentru pian și orchestră de Chopin, pe care l-ai ascultat în această după-amiază, nu este interpretat de Dinu Lipatti, ci de cu totul altcineva!

Oglinda romantică

Călin Teuțișan



Emanciparea funcțiilor psihice ca reacție la „corsetul” clasic generează paradigma spiritului subiectiv în artă. Subiectivitatea romantică reprezintă, într-un atare context, o fascinantă deschidere, căci dincolo de certitudinile obiective ea se constituie într-un prim pas înspre spiritul modern. Urmărind o totală emancipare a rațiunii, în regim exclusivist, iluminismul realiza în planul artei forme închise, strânse în cleștele unei teze raționale. O atare situație generează, conform unei dialectici naturale a istoriei, o reacție la nivel de model cultural (european în speță), o mutație din care va profita rațiunea însăși, devenită cu timpul dialectică, din statică așa cum se arăta ea în iluminism. Născut din neoplatonismul Renașterii italiene și germane, pentru care universul este o ființă vie, înzestrată cu suflet, și în care o identitate esențială leagă între ele toate ființele individuale, care nu sunt decât emanații ale Totului, rezultă principiul *simpatiei universale*. Acesta guvernează toate manifestările vieții și un prim derivat al său va fi postulatul *magiei* care atinge, ca act generalizat, toate lucrurile și ființele lumii. Cele două principii descind în romantism sub formula *filosofiei naturii*, care conține lumea și omul în unitatea lor esențială, și, de asemenea, sub unghiul unei viziuni iraționaliste hrănite la rândul ei de curentele astrologice și alchimice, pentru care natura *simbolică* a manifestărilor creației vizibile și cunoașterea prin *analogie* reprezintă postulate fundamentale (Albert Beguin). Filosofia carteziană și postcarteziană, care triumfă asupra acestei mistici *analogice* și *simbolice*, îngroașă însă, pe de altă parte, conturile unui antropocentrism justificat prin calitățile de gândire și conștiință ale subiectului. Acesta e conceput ca făptură plasată în centrul creației, oglindă în care universul se reflectă și se cunoaște. În același timp, componenta transcendentă a raționalismului cartezian, postulată aporetic prin existența divinității ca și consecință a existenței subiectului, deschide drum metafizicii și supracategorialului romantic. Principiul gândirii raționaliste, topit în principiul kantian al lui *eu gândesc*, hipertrofiat la rândul său prin subiectivismul spiritualist al școlii lui Fichte și Shelling pentru care *eu sunt gânditorul*, materializează

un titanism genialoid al eului transcendent, absolut, bazat pe creativitate, pe sinteza finitului cu infinitul și pe ideea de lume ca imagine simbolică a spiritului. Se configurează astfel modelul unui neoplatonism metafizic ce se întoarce împotriva raționalismului, pulverizându-i parcelările (Elena Tacciu) și regăsind unitatea pierdută. Miza acestui proces este accesul la *totalitate*, instrumentul său este *subiectivitatea*. Retorica antitezei, raportul dialectic între unitate și diversitate, între unic și multiplu, exprimă analogic obsesia totalității – un concept cheie prin care idealismul romantic atinge și depășește propriile limite, integrându-se într-o istorie a libertății. Poziția, rezumată estetic în noțiunile de *universal fantastic* sau de *universal concret*, impune o eșalonare dia-cronică a vieții spiritului și ideea obținerii „întregului” exclusiv prin forța sentimentului și a sensibilității, obligatoriu anterioare unei faze logice succesive (Renato Barilli). Antiraționalismul romantic nu respinge însă gândirea ca activitate esențială a umanului, de unde obsesia noomorficului la romantici (Irina Petraș), ci doar gândirea canonică, prestabilită, căreia i se substituie o curiozitate epistemică ce leagă ideea de univers infinit de ideea de mișcare, sau de *fi(i)re*. În urma unui astfel de raport, viața însăși este o reprezentare a devenirii universului. O devenire ce-și are punctul de origine într-o armonie a începuturilor și care curge către o armonie regăsită, orientată de spirit, căruia îi este asimilat principiul vieții și a cărui sursă este *sufletul universal* (Albert Beguin), omniprezent. Decurgând polemic din filosofia raționalistă, *subiectivitatea* devine forma absolută a ființei umane, în sensul în care dicotomia *eu – univers* a raționalismului pozitivist, ce presupune o discrepanță între exigențele totale ale spiritului și existența limitată a umanului, este abolită. Ei i se substituie o subiectivizare a obiectului, într-un univers pus sub semnul spiritului, în care gândirea participă la toate formele și la toate ființările (Marcel Raymond), și în care subiectul pune în seama imaginației misiunea de a recompuce portretul metaforic, simbolic, al lui însuși, în metamorfozele sale. Centralitatea subiectului, aflat într-o *stare naturală* și absorbit de un *sentiment al infinitului*, dă seamă și de o retragere înspre sine, de o descindere în abisurile interioare, într-o căutare febrilă a propriei densități (Elena Brăteanu). Structurile imaginarului ce rezultă din atari mutații urmează a se revendica în chip obligatoriu și nemijlocit de la un primat al inspirației. Deși nu schimbă criteriul poeticității (Nicolae Manolescu) și menține înțelegerea poeziei ca o imitație a „frumuseții” lumii, actul poetic romantic nu e doar o realitate în sine, statică, accesibilă exclusiv ca o lume a esențelor ideale, ci e și natură contemplată în infinitatea ei, ca univers în devenirea lui veșnică. Nu întâmplător, astfel, discursul romantic asumă funcții gnoseologice, metafizice și etice, într-o atmosferă în care arta ține să joace rolul preeminent de dispensator de spiritualitate, dar și de ramă

și suport al tuturor instrumentelor cunoașterii. Instrumente între care primează *sentimentul*, ce stă la originea actului poetic și care declanșează forțele imaginației creatoare a operii, conferind acesteia din urmă o funcție revelatorie, inițiativă, bazată pe o intuiție pură.

Miza fundamentală a unei atari forme de înțelegere este aceea a echivalării *Artei* cu *Adevărul*, într-o ficțiune a începuturilor în care, după Vico, autorul *științei noi*, poetul precedă raționalul, căci el posedă cheia enigmei noastre lăuntrice și are caracter profetic. Poezia reprezintă astfel o modalitate de cunoaștere prelogică, imaginativă, mitopoetică, formulându-și o logică autonomă și corespunzând unei *forma mentis* specifice. Consecința a unei sensibile întăriri a conștiinței lingvistice, limbajul tinde a-și depăși, în discursul teoretic al epocii, condiția de simplă *imitatio*, cu o natură figurată, o organizare metrică și o logică echivalentă limbajului comun. El devine din ce în ce mai mult *producătorul*, conform unei logici distincte, al unei *alte* naturi, diferite, ireductibile la simbolurile limbajului comun. Arta se construiește pe suportul *inspirației*, al cărei organ de expresie este *imaginația*, care e prin excelență o *facultate genială*, un instrument de *evaluare estetică* și un mijloc de asigurare a *unității* operii.

Paradigmă continentală așadar, unitatea romantismului european stă, în mod fundamental, în trei elemente: *imaginația*, esențială pentru concepția despre poezie (și reflex neoplatonic), *natura*, esențială pentru concepția despre lume (de asemenea considerată într-o formulă neoplatonică) și, în al treilea rând, *simbolul* și *mitul*, esențiale pentru imaginarul și stilul poetic, și care populează spațiul romantic venind dinspre baroc. Întreg acest sistem ternar de criterii are ca premisă fundamentală strădania acută a romanticilor de a anula ruptura dintre subiect și obiect pe de-o parte, dintre eu și lume, iar pe de altă parte dintre conștient și inconștient (ipostaza poate cea mai apropiată de paradigma modernității). Contribuția la modernitate a romantismului rămâne, așadar, un punct esențial al evaluării și delimitărilor istorice și estetice ale curentului.

Într-un atare context și cu obligativitatea de a înțelege, pe de altă parte, demarcația clară dintre *imaginație* și *intuiție* (prima – o facultate legată funciarmente de creativitate, cea de a doua – cu domeniul de definiție în ontologic), terenul cucerit de mișcarea romantică va fi unul indisolubil legat de o dimensiune psihologică, dominată la rândul ei de o dimensiune a crizei. Postulatul hegelian al *spiritului subiectiv* ca primă treaptă a realului implică o excepțională deschidere, un salt înspre spiritul modern, realizat printr-o *aventură subiectivă*, văzută ca și funcție culturală esențială a romantismului.

Produsele intuiției romantice se cristalizează în urma unor clivaje ale realului. Spațiul, timpul, ființarea, ca „alte fețe ale realității”, sunt marcate structural de ipostaza *alter*-ului. Dublul, alteritatea, ipostaza bi-

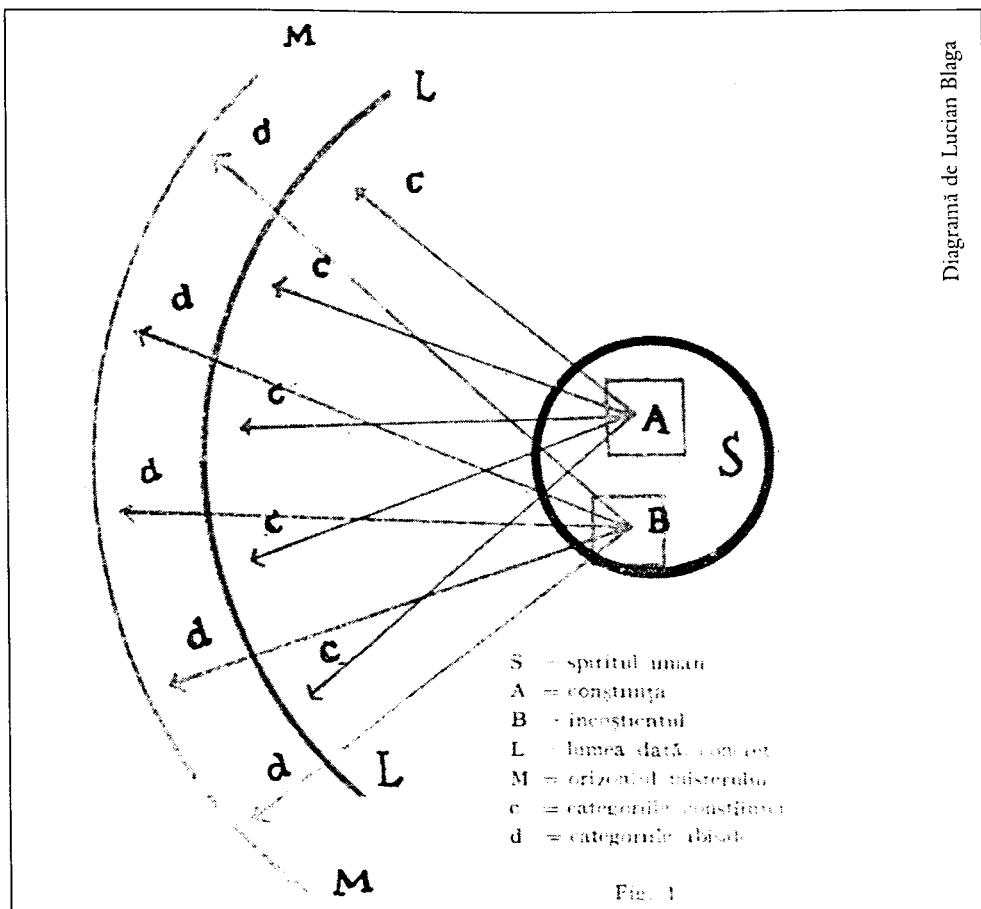


Fig. 1

nară a ființei în univers și a universului însuși vor constitui mărci specifice ale imaginarului romantic. Modalitatea fundamentală de implicare în „produsul textual“ a alterității, a scindării (adesea categoriale), ipostază foarte frecventată de romantici, în dubla ei ocurență (statică și dinamică), este, în chip firesc, *oglinzirea*, reflexia, partajarea întregului prin intermediul *feței de transgresie*. O partajare ale cărei funcții sunt, de la caz la caz, fie configurarea/reconfigurarea unui cosmos secund – formulă idealistă, în care scindarea apare ca *efect* al unui traseu al crizei descris pe parcursul textului, fie tentativa de reconstituire a unei integralități pierdute – ipostază în care scindarea apare ca *premisă*, explicită sau nu, a tramei textuale. Acreditată de imaginarul și teoria literaturii ca simbol prin excelență al *mimetismului*, oglinda trebuie însă suspectată în romantism de capacități configurative care depășesc simpla idee de *replică*. Aceasta ar defini în chip reducționist procesul de reflectare, în sensul că l-ar restrânge la o noțiune de aspect formal sau doar la o anume artificialitate, ținând de un baroc al scriiturii sau de un clișeu conformist al imaginarului. Căci, în ultimă instanță, postulatul idealist metafizic al vieții ca iluzie face posibil un model sistemic în care *obiectului-de-reflectat* i se abrogă dreptul la o realitate obiectivă, incontestabilă, astfel încât, în absența unui reper stabil ca materialitate, *mimesisul* catoptric devine o categorie insuficientă. Oglindzii i se atașează cu obligativitate o dimensiune magică, în urma căreia *catoptricul* devine *catoptromanție* (astfel încât, din instrument simbolic al unei tehnici literare, ea devine un instrument ontologic), iar oglinda se transformă într-o *oglină de aur* (Ioana Em. Petrescu). Imaginea reflectată în oglindă este un *eidolon* pe care romantismul îl recuperează pentru a exprima emergența sufletului inconștient, căci oglinda oferă imaginea reversului spiritual al lumii materiale și este în egală măsură un instrument de contemplare a propriilor abisuri interioare (Corin Braga). Ca fereastră către lumea spiritului (a spiritelor, chiar) și probă a consistenței lumii, oglinda seduce, căci își trage strălucirea dintr-un *dincolo* al paradisului platonician. Aceasta este o lume a simetriei și a corespondențelor, implicând o contraparte invizibilă și mai bună a realității, o renaștere într-o fantasmă într-un univers bazat pe o altă logică, a visului, a imaginarului și a dorințelor, descătușat de confiniile realului și de culpabilitate (Sabine Melchior-Bonnet). Actului reflectării îi corespunde o revărsare în lucruri și o întoarcere în unitate (în semn). E astfel evidentă similitudinea cu actul poetic, ce semnifică la rândul său o restaurare a activității simbolice, hrănindu-se cu *posibilitatea de a fi* și pentru care *nimicul* vidului este de asemenea *totul*, permanența virtualităților nesfârșite.

Oglinda focalizează universul într-un centru, oferind nu fenomenul, ci noumenul, esența ideală a lumii, imaginea absolutului și adâncurile abisale ale ființei. Precum poezia, ea surprinde jocul de reflexii al lumii care luminează ființa. Astfel, catoptromanția naște îndărătul feței reflectorizante subiectul și universul în lumina stranie a unor adevăruri ultime. Oglinda ajută subiectul în construcția de sine. O construcție progresivă, ce antrenează conștiința diferențierilor în raport cu lumea și cu celălalt (Sabine Melchior-Bonnet) și organizează personali-

tatea. Alteritatea devine esențială în perceperea și identificarea eului și a obiectelor. *Faza oglinzii*, în termenii lui Lacan, reprezintă unul dintre momentele cheie în construcția subiectului, care, unificat și dublu identificat, trece apoi în stadiul simbolic, golindu-se progresiv prin limbă, pentru a intra în lume, în ființare. Oglinda confirmă astfel unitatea subiectului. În faza oglinzii, individul se descoperă *înăuntru și în afană* sub privirile unui terț (Sabine Melchior-Bonnet), proces în care el accede în egală măsură la conștiința universalității sale.

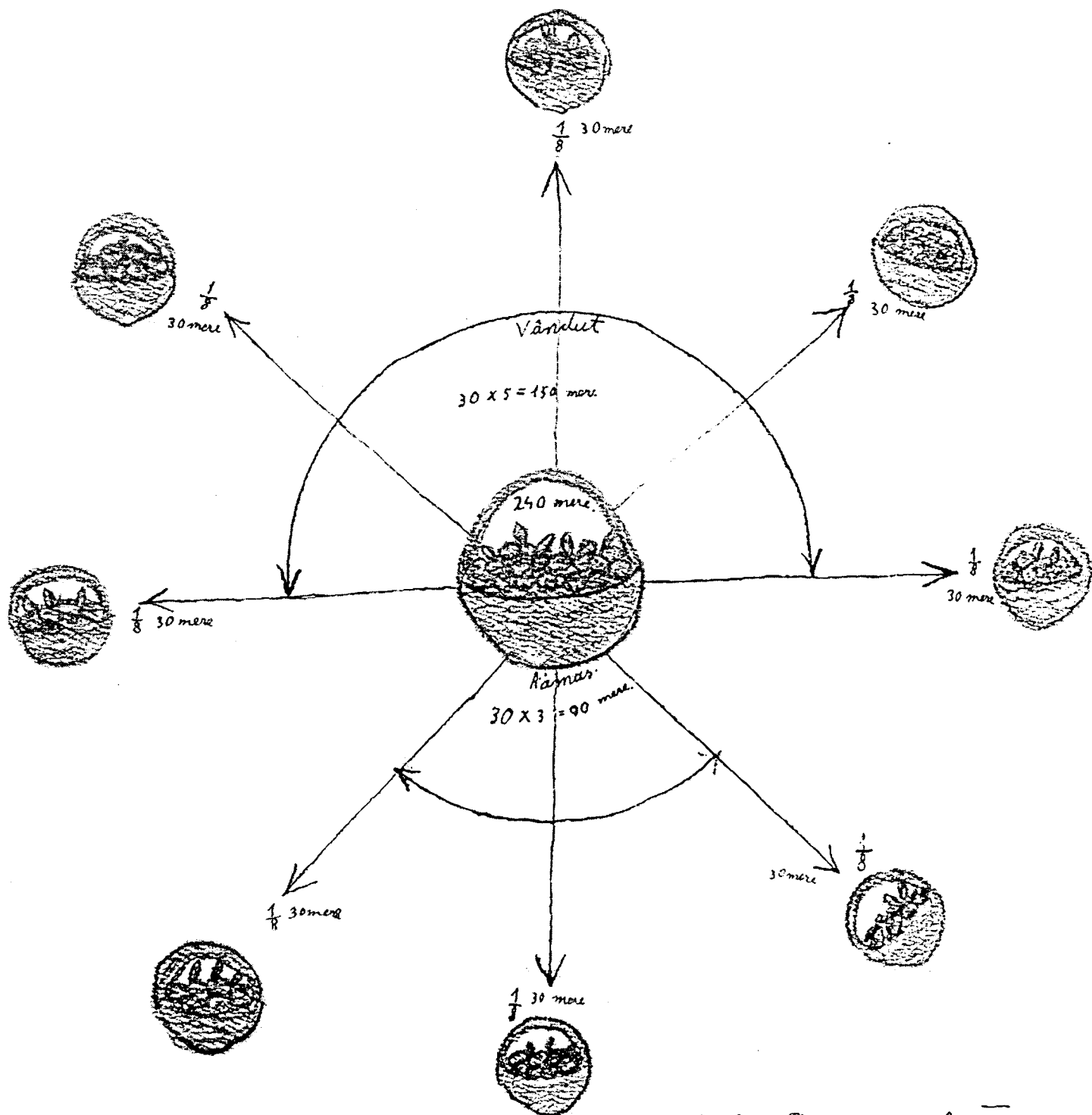
Obsesia specularității derivă în romantism din sistemul conceptual al Evului Mediu, marcat în chip definitiv de modelul platonician și pentru care fața reflectorizantă exercită o fascinație magică prin puterea sa de a iradia lumina – izvor al frumuseții. Tulburătoare însă, neliniștitoare, ea generează întrebări despre nașterea fantastă a imaginii din dosul ecranului, despre materialitatea acesteia. Corporalitatea intangibilă a reflectatului e subiect al unei gnoze enigmatice, intermediare, ce combină straniu vederea directă cu vederea oblică, reflectată, configurând o lume ce este în același timp prezență și absență, vizibil și invizibil, concentrare și dispersie, original și replică, esență și detaliu. Imaginea oglinzită reproduce, ca și umanul, formele modelului divin, de la care emană orice asemănare, deși materia sa, impalpabilă, imperceptibilă tactil, e un vid imposibil de determinat spațial. „Dat fiind că nu își repetă exact modelul – în oglindă mâna stângă devine dreapta – oglinzirea pune, de la început, sub semnul întrebării noțiunile de imagine și asemănare; ea imită și trimite la un original față de care este, în același timp, exactă și imperfectă [...] Subiectul este aici și aiurea, perceput într-o ubicuitate și adâncime tulburătoare, la o distanță incertă; vezi în oglindă, sau mai degrabă imaginea pare că se formează în dosul ecranului material, astfel încât cel care se privește se poate întreba dacă ceea ce vede este suprafața în sine sau

dacă vede prin ea. [...] Asemenea unei prisme, oglinda poate dezorganiza câmpul vizual, căci ea ascunde tot atât de mult pe cât arată“ (Sabine Melchior-Bonnet). Iluzia speculară, dată de nonmaterialitatea reflexiei și de fractura dintre subiect/obiect și dublul său real și fugitiv devine manifestarea unei *aparitii*. Lipsită de realitate, reflexia conduce la semn, iar efectele optice derulează inversări ale sensului și transfigurări ale reflectatului.

Analogie, imitație și cunoaștere morală, oglinda este în egală măsură și o reflexie a artei, capabilă de a inventa forme, căci, în calitatea ei de spațiu de transfer, în care subiectul intră în contact cu fantasmalele lui, ficțiunea oglinzii oferă câmp liber imaginarului, devenind astfel un spațiu de joc cu miraje fascinante. Oglinda devine atunci o *lanternă magică*, transfiguratoare. Jocul își conține însă riscurile, căci fascinația oglinzii poate captiva subiectul contemplator până la pierderea de sine și de propria identitate. În această ipostază oglinda nu mai consfințește unitatea ființei, ci ruptura ei, pierderea în multiplicitate. Dublul din oglindă, în postura *subiectului tare*, cotopește originalul. În locul fuziunii, jocul reflexiilor generează distanța, iar privirea asupra sinelui își pierde coerența și focalizarea. În fața *umbrei* dominante și a proliferării reflexiilor, subiectul se dezagregă, își pierde unitatea, devenind *umbra umbrei* sale. Oglinda agresivă, dezorganizantă, vorbește despre nonsolidaritatea dintre om și reflexia lui și despre un spațiu labirintic ce refuză comunicarea. Din ghid în lumea aparențelor și scenă de teatru pe care subiectul se încheagă pornind de la o proiecție imaginată, oglinda devine instrumentul ce dezvăluie chipul fără mască în relația sa cu moartea. Față și interfață, mântuitoare ori demonică, oglinda fascinează etern, căci natura ei, mereu fluidă, mimează însăși *firea*.

Problemă desenată

Într'un coș s'au așezat 240 de mere, din care s'au vândut $\frac{5}{8}$. La se află câte mere s'au vândut și câte au mai rămas.



Dorli Blaga cl. III-a

Scrisori din trecut

În primăvara acestui an, dna Dorli Blaga a primit, de la o rudă de-a sa din Cluj, o ciudată și emoționantă scrisoare: scrisoarea învățătoarei sale Iolanda Filip-Berian, datată Cugir, 7. VII. 1970. O scrisoare, deci, care a ajuns la destinatar după 33 de ani! În această epistolă, învățătoarea îi trimitea fostei sale eleve o fotografie și un extemporal, cu gândul că „După ce eu nu voi mai fi, s-ar distruge, ori copiii tăi le vor păstra așa cum se cuvine“.

Extemporalul este aparte: a fost dat de Dorli Blaga în 1940, când ea era în clasa a III-a, și conține o „problemă desenată“. Fila extemporalului – o foaie groasă, de bloc de desen – e bună de pus în ramă, căci desenul, lucrat cu minuție și colorat, – coșulețe maro, mere roșii și frunze verzi – e o mică și copilărească operă de artă. Tulburător este însă și cât de tare seamănă acest desen cu diagramele lui Lucian Blaga însuși, din tratatele sale de filosofie. O probă, nu-i așa, că matricea stilistică abisală a trecut, necenzurată, de la tată la fiică...

MARTA PETREU

Theo îi povesti, cu lux de amănunte, în tâmplarea cu cârțița ce-o speriasse pe maică-sa pe când el era-n pântecul acesteia; îi vorbi, de asemenea, de divergențele cu părinții, incapacitatea de a-și găsi un post ce-ar corespunde studiilor sale de psihologie, gestul stupid, grăbit, de a se angaja în funcția de hamal, – o revoltă directă împotriva părinților, un refuz fățiș de a fi întreținut de ei după absolvirea Universității, dar și un prim-pas înspre o umilință pentru care se dovedea a fi total nepregătit. Faptul că optase pentru o slujbă sub nivelul lui, deși inițial părea o temporară rezolvare a problemelor de ordin pecuniar, în timp se dovedea un examen pentru care el nu era pregătit. Cvasiadolescentul recunoscu asta cu maturitate calmă; se vedea că e pornit împotriva lui însuși; nedorința de a da vina pe alții, bărbăția de a-și asuma greșelile, limitele, era, desigur, salutară, și-l bucură pe artistul plastic ce-l asculta cu luare aminte, străduindu-se să înțeleagă despre ce este vorba, pentru a-l ajuta, pentru a-i oferi niște soluții valide, aplicabile într-un răstimp cât de scurt posibil. Theodor presupuse că alegând, de nevoie, slujba de hamal, opțiunea lui îl împinsese într-un mediu cu desăvârșire străin de firea lui, de educația, clasa socială din care făcea parte, căreia îi aparținea prin naștere, – nu trată acest amănunt ca pe un atu, nici ca pe o realitate superioară, nu vorbi despre acest aspect cu trufie de snob, vanitate, ci în chip firesc, cu o anume modestie, gentilețe, rafinement, care nu-l lăsaseră indiferent pe sculptor. Așadar, Theodor recunoștea că nu era pregătit; angajarea lui în calitate de hamal o făcuse, e adevărat, și dată fiind nedorința de-a accepta să fie ajutat, sprijinit de părinți (care, între altele fie menționat, îi propuseră să stea acasă până el își va găsi un serviciu potrivit), dar, – și asta într-o măsură incomparabilă, – și dintr-o înfinită trufie, grabă, încăpățănare prostească, menită să le demonstreze alor săi că știe să se descurce singur, că a ajuns la vârsta când poate lua decizii, fără intervenția altcuiva, că își poate permite să presteze o muncă umilă, „măruntă“, pentru a supraviețui. Ei bine, era și nu era așa. Experiența de hamal, după opinia lui Theo, se dovedea elocventă, se dovedea un eșec, „vârful“ acestui faliment, stația terminus, fiind *subterana-i* de târâtoare, de rozătoare. Hotărârea de a se angaja în calitate de hamal o luase cu bună știință și pentru a-i sfrunta pe cei dragi, pentru a-i instiga; faptul că izbutise să-i provoace se vedea, relația dintre el, Theo, și ei, părinții, deteriorându-se alarmant, scandalos. E firesc protestul lor că a recurs la o meserie „joasă“, cum susțineau și unul și altul, deși Theo, tot din spirit de frondă, de fudulie, dar nu exclusiv din această cauză, nu le împărtășea opinia în acest sens. El tratase profesia respectivă ca pe ceva provizoriu, e adevărat că provizoratul acesta, străin de tot ce avea atingere cu formarea juniorului, îl afecta vizibil, îl rodea pe dinlăuntru, din ambiție, însă, dintr-un soi de țâfnă, din incapacitatea de a-și recunoaște „pe față“ eșecul, el găsea de cuviință să nu deconspire aceasta. Dimpotrivă, brava și mai abitir; recurgea, în această ordine de idei, la exemplele date de iluștri înaintași, proveniți din aristo-

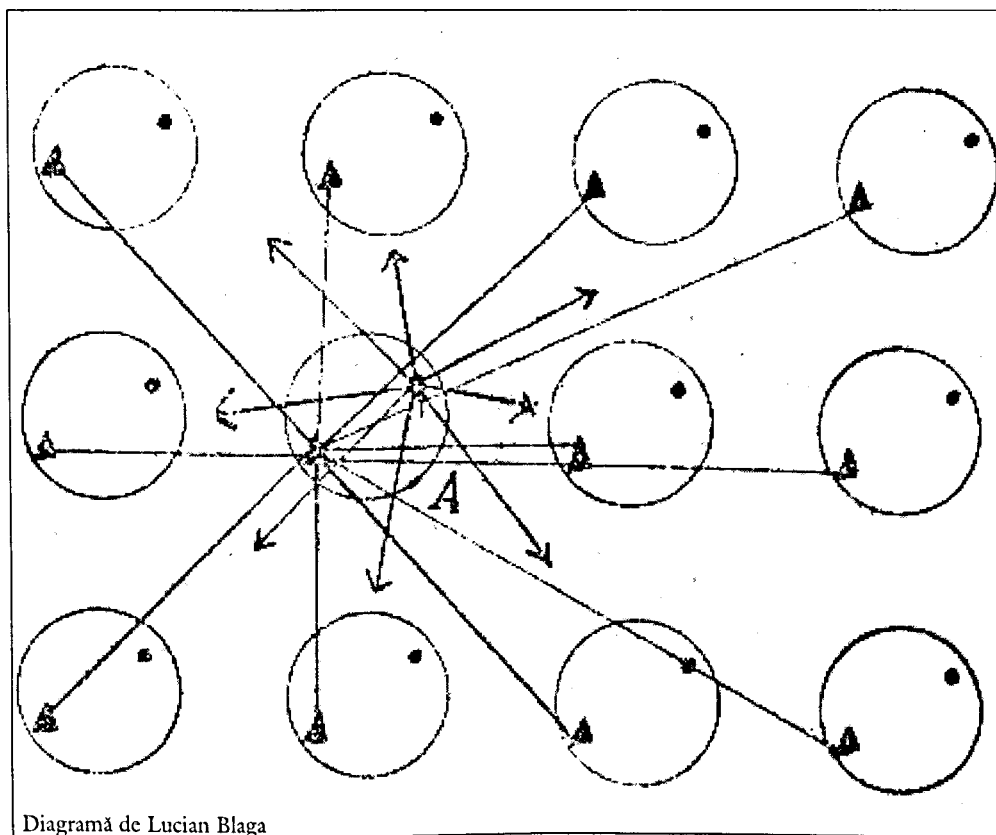
Proză

Omul-cârțiță

Aura Christi

crația românească de fine de secol al XIX-lea, precum și de burghezii primei jumătăți a secolului XX; vorbea, replicând astfel părinților, despre aristocrați notorii, familii de boieri, de tradiție veche, notabilă, care odată cu instaurarea regimului totalitar, au fost aduși la sapă de lemn, li s-au confiscat, în bună parte, proprietățile, bunurile, vilele, casele, bibliotecile, totul sau aproape totul. O bună parte din ei au rezistat exemplar, mai întâi vânzând „cu bucata“ din restul de bunuri rămase, neconfiscate, iar ulterior, prestând munci sub nivelul lor (detaliu asupra căruia insistă Theo). Exemple ca Alice Voinescu, ca cele date de descendenți ai Brătienilor, Odobeștilor, Calimachilor, Paleologilor, Cantacuzinilor, Sturdzilor etc. sunt vorbitoare și au devenit de mult istorie vie, de necontestat. Ei bine, în comparație cu acești iluștri predecesori, afirma Theodor Volceakovsky, el nu e decât o gânganie mai mult sau mai puțin simpatică, mai mult sau mai puțin demnă de dispreț, oprobriu; familia lui nu vine într-o descendență atât de ilustră, înaltă, cu rădăcinile înfipte adânc, exorbitant, în tumultul secolelor, – realitate asumată ce nu-l împiedică să recurgă la modele, la repere, din punct de vedere valoric incomparabile cu ceea ce reprezenta el însuși. Le vorbise membrilor familiei sale despre profesoara Alice Voinescu, adeptă a școlii neokantiene de la Marburg, ferventă participantă la Întrunirile de la Pontigny (unde s-a împrietenit cu Gide, Malraux ș.a.), intelectual de înaltă clasă, ce refuză o catedră de filosofie, pentru că era așteptată aici, în țară, de avocatul Stello Voinescu, cu care era logodită, se reîntoarce acasă, își construiește o splendidă carieră

de profesor, publică, are succes, pentru ca ulterior, în plină dictatură, să fie arestată, perioada de detenție constituind pentru ea, ca și pentru alți intelectuali, o încercare cumplită, o acceptare curajoasă a diverselor umilințe, o școală a vieții. Închipuie-ți numai, zise patetic Theo, această femeie de o aleasă cultură europeană, această mare doamnă ce-a instruit zeci, sute, mii de tineri, fiind umilită de temniceri, de supraveghetori, ducându-și existența în condiții de mizerie, lipsuri, umilire, pândită de moarte la orice pas; imaginează-ți această femeie, cu doctoratul susținut în străinătate, apreciată, iubită de discipolii ei, spălând pe jos undeva, într-o localitate rurală, unde are domiciliu obligatoriu. Theo recurgea la aceste și alte repere, – „modele absolute“, susținea el, – despre care le povestise părinților săi, pentru a fi scutit de reproșuri; fusese, însă, taxat ca fiind obraznic, lipsit de simțul măsurii, de vreme ce avusese tupeul, nesăbuița de a se compara cu asemenea spirite. Theo nu-și căuta acuma, vorbindu-i despre aceste lucruri sculptorului Rogujiv, scuze; nu încerca să se dezvinovățească, admitea că a greșit, desigur, nu a fost suficient de nuanțat, dar nici prin cap nu-i trecuse „să se măsoare“ cu personalități de asemenea calibru, de asemenea, indubitabilă, importantă. Nu excludea că a greșit, nu a găsit răbdarea, timpul, dexteritatea de a se face înțeles; nu-și dorea decât să caute niște puncte de sprijin, niște repere, și fusese, vai, înțeles deplasat. Desigur, susținea Theo, că nu-mi permit să compar experiența mea de hamal, – un fel de aventură obscură – cu experiența de detenție a unor personalități de rang european,



Diagramă de Lucian Blaga

alese de reprezentanții noului regim ca ținte pentru a fi suprimate. Departe de junior un asemenea gând; ai lui însă folosiseră datele furnizate de Theo împotriva lui, fapt ce nu-l făcea pe tânăr, totuși, să se absolve. Ceea ce aprecie sculptorul era spiritul critic al junelui din fața sa; da, Theo avea un imbatabil spirit critic, era lucid, de o luciditate, gândi artistul plastic, ascuțită, vie, exersată, – ceea ce însemna că... nu este nebun, că o parte din supozițiile-i nemărturisite privind finalul fast al acestei istorii se adevereau.

Îl privi cu luare aminte pe juniorul înfierbântat, care își făcea reproșuri, se acuza de grabă, de lipsă a spiritului de discernământ, își făcea *mea culpa*. Era limpede că acest tânăr inteligent, fin, de o aleasă educație, cu lecturi vaste, bine digerate, avusese parte de o criză puternică, – și zicându-și asta, sculptorul recunoscu că e o banalitate ce spune, un fapt ce ține de domeniul evidențelor. Frumosul băiat din fața lui, ce avea 24-25 de ani, era la capătul unui tunel existențial, din care, iată, devenea evident că începe să găsească o ieșire, prinde să-și revină; problema consta, după opinia sculptorului, în norocul de-a avea parte de mâna unui prieten, de umărul unei ființe apropiate, dragi, de care să se poată sprijini în cazul în care ar ezita sau, Doamne ferește, s-ar mai împiedica până să-și regăsească echilibrul de altă dată, încrederea în propria-i putere de a reveni pe o linie de plutire râvnită, acceptabilă. Lui Theodor i se roșiseră obrazii, gesticula din când în când, dar nu în măsura în care să deranjeze, să se arate dezagreabil; gândea cu limpezime, era coerent, judecățile-i erau „așezate“, reușit exprimate. Vorbea rar; poseda arta de a fi persuasiv. Sculptorul îl asculta cu luare aminte, îl lăsa să vorbească, de parcă avea nevoie de alte și alte dovezi, ori, pur și simplu, îi făcea plăcere să asculte un junior, un *pui de intelectuali*, bine pregătit, cult, rafinat, de o inteligență briliantă, un tânăr plin de calități, de o frumusețe frapantă; era suficient, însă, să pună acest portret alături de „celălalt“ portret, al aceluiași *personaj*, pentru ca să adaste alte dovezi, că *celălalt Theo*, – băiatul disperat, căzut, neîngrijit, deabusolat, săpând o subterană în propria-i casă, în „cuibul familial“, – se retrage în umbră, pălește, din imaginea *celuilalt Theo* alegându-se niște, visate, minuțios contemplate, detestate și iubite în egală măsură, ruine.

Sculptorul își supraveghea atenția, studia fiecare gest al tânărului cu-n tempe-

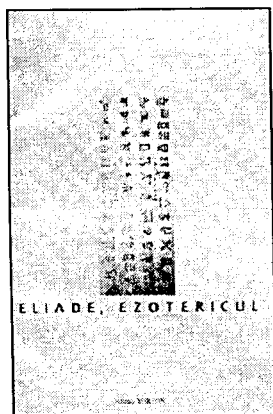
rament de sangvin „convins“, dădea din când în când din cap în semn de aprobare, de participare la istoria dramatică a acestui bărbat, intrat în prima maturitate, aflându-se deocamdată în pragul acesteia, un bărbat ce ezita să se transforme, să iasă dintr-o adolescență prelungită. Norocul lui consta și în educația primită, în faptul că provenea dintr-o lume bună. Sculptorul nu excludea că Theo avea dreptate, raționamentele lui fiind cvasiireproșabile, rezistând la un examen riguros, rece. Important era că Theo, studiind din mai multe unghiuri *experiența de om-cârțiță*, cum se exprimase el însuși, încerca, regândind-o, analizând-o, s-o transforme în ceva dorit, iminent formării, într-un „lucru pozitiv“ în ultimă instanță, din care va trage învățăminte utile, benefice. Theo afirma cu convingere că prin *experiența de om-cârțiță* și se aplicase o punițiune, prin care el trebuia să ispășească erorile comise, dar nu găsisese de cuviință să deconspire despre ce fel de greșeli este vorba. După toate probabilitățile, despre cele comise față de părinții săi, ori... Binevenit și straniu totodată era că tânărul își exprima speranța că în curând el va avea puterea, o va găsi, neîndoielnic, să trateze experiența atipică de care avusese parte drept o șansă, drept o treaptă ce-l va conduce spre purificare. Nutrea speranța că va ajunge la o asemenea performanță; căci, susținea junele, *nimic nu ni se dă întâmplător*, fiecui eveniment al existenței de zi cu zi, chiar dacă este unul „umil“, lipsit de importanță, te conduce înspre altceva, din punct de vedere calitativ. Ghiceai lesne, printre intențiile lui Theodor, dorința de a se reîntoarce la studiu, dorința de a-și găsi un serviciu conform cu pregătirea sa, tentația de a-și reconstrui existența, de a o lua de la capăt din punctul în care se afla la ora aceea. Domnul Rogujiv îi vorbea despre aceste intenții, dorințe, tentații, și junele îl privi cu recunoștință, cu căldură, spunându-i că *tocmai asta are de gând să facă*; trebuie să se reîntoarcă la meserie, să se îndrepte înspre uneltele sale specifice, încât restul se va repara totuși, ori, precum afirmase maică-sa, restul va veni... cu timpul, important, în clipa de față, fiind unghiul pozitiv din care sunt privite lucrurile întâmplare. Theodor își alegea cu grijă expresiile, era prudent, perspicace, deținând un soi de inteligență nestrăină de șarm, „combinație“ rară în zilele de azi. Sculptorul îl privi, la rândul-i, cu multă căldură, bucurându-se de înțelegerea ce domnea între ei, îl prinse de mână, – brațul stâng al juniorului

se atingea sporadic de corpul sculptorului în timpul plimbării, – i-o strânse în semn de prietenie. Și Theodor, tușat de gestul neașteptat, își simți obrazii invadați de o nefirească, fierbinte energie, încât strânse, la rândul său, mâna sculptorului, nițel uimit de surprizele, micile daruri ale unei complicități, ale unei prietenii, de care se bucură. Mâinile se desprinseseră una de alta, și Theo, uitându-se la sculptor cu ochii săi limpezi, largi, mari, își lăsă pleoapele să cadă peste pupile într-un gest expres de recunoștință, zicând în șoaptă:

– Îți mulțumesc.

Erau ambii în plin Lipscani, pe teritoriul căruia se conservase un amestecat ciudat de lumi, – clădiri noi, relativ de curând construite, atrăgeau pietonii, turiștii, prin aerul de modernitate, purtând mirosuri amestecate de vopsea, zugrăveală, având geamuri largi, termopan, intrări de marmoră, scări elegante, plăcute; miniconstrucții drăguțe, magazine, de argintărie, aurărie, te invitau, prin aspectul cochet să intri barem pentru a arunca o privire fugară, vitrine încărcate cu pantofi de sezon, botine, cizme neîmblănite te atrăgeau, iar în imediată vecinătate – blocuri în ruine, case vechi, probabil, de la finele secolului al XIX-lea, începutul secolului XX, cvasidărâmate, case părăsite, în paragină, emanând mirosuri pestilențiale, curți în care zăreai mormane de gunoi, hârtie, cutii de conserve goale, oxidate de ploii, cartoane, găleți, resturi de alimente, curele vechi, bune de nimic. Un cartier, unde găseai ateliere de croitorie de pe vremurile când Bucureștiul era considerat *un mic Paris, un oraș al pierzaniei*, anticariate, ceasornicării; îți permiteai libertatea de a rătăci pe aici, pe ulicioarele înguste și neprimitoare, sau tentante și parțial încă rezistând impasibilității, neglijenței, scurgerii timpului, te puteai pierde, așa cum făcuseră sculptorul și Theo, deplasându-te pur și simplu, duși de farmecul discret al unora dintre clădiri, păstrate în pofida indiferenței generale, ale cărei semne se vedeau mai pretutindeni. Și domnul Rogujiv, și Theo, însă, erau insensibili la realitatea dimprejurilor, ea constituind, cel puțin în seara aceasta, în după-amiaza aceasta relativ târzie, nimic mai mult decât un decor cvasiaccidental, – fapt ce nu-i împiedica, totuși, să arunce câte o privire, din când în când, ba la o vitrină de magazin, ba la o construcție recentă, ba la un trecător întârziat pe ulicioarele „curgând“ din celebrul nod comercial – Lipscani. O luaseră, la un moment dat, pe una dintre aceste artere înguste, și nici nu izbutiseră să se dumirească prea bine că ea este împânzită de case în demolare, obiecte vechi în devălmășie, gunoaie, ziduri pe jumătate distruse, pereți ciupiți de vânt și ploii, nici nu reuși să-și ducă la bun sfârșit Theo raționamentul legat de prietenie, de șansa de a descoperi alături un prieten definit de Zenon ca fiind „un alt tu însuși“, că... fulgerător, ca din pământ, nepotrivit cu atmosfera de delăsare, descompunere din jur, apăruseră trei rotvaileri, alergând într-o direcție necunoscută. Și sculptorului, și junelui psiholog le săriseră în ochi boturile lor pline de sânge, zgardele late de piele, observate în timp ce animalele de rasă se oprise

Cărți primite la redacție



Marcel Tolcea, *Eliade, ezotericul*, Timișoara, Ed. Miron, 2002



Ion Ianoși, *eu - și el*, Însemnări subiective despre Ceaușescu, din ciclul „Moralități“, Colecția Remember, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2003

ră locului deodată, ca la auzul unei comenzi, apoi, la fel, neașteptat, o luaseră la goană din nou. Domnul Rogujiv se uită la Theo alarmat, îl întrebă dacă auzise vreun strigăt, ceva, care să-l pună pe gânduri, să-i dea de bănuț, și, primind un răspuns negativ, îi zise că are o presi-mizare îngrijorătoare, crede că s-a întâmplat un lucru ireparabil. Îi făcu semn să-l urmeze, și o luară amândoi înspre o casă semidărâmată, împrejmuțată cu un lanț de pereți care pe vremuri, – se vedea asta, – constituiseră un soi de ziduri protectoare. Intraseră în curte și... înghețaseră locului ambii. Erau trei oameni, se discuta foarte aprins, se striga, se înjura, unul dintre ei era foarte agresiv, probabil, stăpânul câinilor. Sculptorul și Theo se apropiaseră de cei trei bărbați (erau cu spatele înspre intrare, spre ceea ce rămăsesse din ea); jos, lângă ei, zăceau doi copii, să fi avut vreo șapte-opt ani, chiar mai puțin, sfâșiați, zăcând într-o baltă de sânge, nici unul dintre ei nu da semne de viață. Presupusul stăpân, deranjat de venirea celor doi intruși, îi informă sec, telegrafic, impersonal, că urgența e pe cale de-a ajunge din clipă-n clipă, că în rest nu e, deocamdată cel puțin, nimic de făcut, regretă ce s-a întâmplat, asta e; câinii au ieșit din curtea casei sale, ieșeau, de altfel, curent, serile, își făceau singuri plimbarea pe aici, prin cartier, sunt dresați, refuză să înțeleagă ce s-a petrecut cu ei, nu s-a mai întâmplat așa ceva etc.

Urgența apără, într-adevăr, în două-trei minute; după un control rapid, medicul îi informă pe martorii presupuși ai acestui incident că ambii copii dau semne de viață, dar sunt într-o stare critică; trebuie cât mai repede transportați la spitalul de urgență. Corpurile celor doi copii fuseseră duse în ambulanță. Stăpânul câinilor se oferă să meargă la spital. Mașina dispăru curând.

– Ți se pare verosimilă varianta propusă de domnul Jitianu? îl întrebă unul din cei doi bărbați, descoperiți de sculptor și de Theo la venirea lor aici.

– Că javrele lui sunt inofensive? preciză celălalt, mai tânăr, având, însă, spre deosebire de acesta, brunet, o chelie avansată.

– Da, da, exclamă nervos brunetul.

– E o tâmpenie! Aici s-a întâmplat un masacru. Chiar nu vezi? replică agasat cheliosul. Nemernicul, asemenea câini nu se lasă singuri! Auzi? Nemaipomenit, el îi trimite să-și facă plimbarea singuri! Aștia sunt câini periculoși. Cine-ar fi îndrăznit să... Bărbatul cu chelie era speriat și furios, nu știa ce să creadă. A spus că-i cunoaște pe părinții copiilor. Va merge imediat să-i informeze despre tot ce s-a petrecut în curtea acestei case părăsite. Cel puțin despre tot ce văzuse el. Era dezarmat, vorbea gesticulând aprins, nu știa cum să le spună părinților celor doi copii despre cele întâmplate, cum să le ducă vestea îngrozitoare. Speră că puștii vor fi salvați.

– Un singur lucru nu-l înțeleg, zise stins brunetul, cum de tolerează Dumnezeu să li se întâmple unor copii nevinovați așa ceva. Este nemaipomenit. Nema... nu-și termină aserțiunea, ridică din umeri, și salutându-i sec pe ceilalți, o luă din loc. Mergea, legănându-și umerii, ca și cum pe umerii aceia lați, robuști,

atletici, fusese așezată o povară peste pușterile lui.

Ceilalți trei bărbați se despărțiseră și ei curând. Sculptorul și Theo, care asistaseră la dialogul dintre brunet și bărbatul cu chelie precoce, ieșiseră și ei, din curtea casei semidemolate, în plină stradă. Tăceau ambii, șocați de violența scenei văzute în parte. Se gândeau, fiecare în parte, la viața puștilor, la lupta organismelor lor pentru viață. Dacă, bineînțeles, mai erau în viață, dacă nu s-au stins în drum spre spital. Tăcerea era apăsătoare, de plumb. Theo vedea în fața ochilor trupurile însângerate ale puștilor. Mergea ca și cum se afla într-un balon invizibil, unde nu era suficient aer. Discuția de până atunci, purtată cu domnul Rogujiv, ținea deja de o altă realitate, la care, fără îndoială, el, Theo va reveni în viitor, acuma, însă, ea, realitatea aceea a lui, trecuse în umbră, se eclipsase, era orbită de scena sângeroasă, la care asistase adineaori. În minte-i persista întrebarea retorică pusă, înainte de plecare, de bărbatul brunet: „Cum de tolerează Dumnezeu să li se întâmple unor copii nevinovați așa ceva?“. Insistența cu care se reîntorcea la această interogație, – Theo o reținuse așa, și nu cum fusese de fapt, – era de nestăvilit. Totul se învălmășea în mintea junelui: chipurile puștilor, îndistincte, năclăite de sânge, martorii aceluia masacru, fețele lor schimonosite, neputincioase, apusul dispersând peste tot nuanțe de roșu palid, murdar, imaginile desprinse din Lipscanii unde stilurile se amestecau, conviețuind într-o promiscuitate pregnantă. Sentimentul de straniețate îl apăsa; disputa despre drama lui, despre criza prin care trecuse nu de mult, i se arăta într-o lumină lipsită de consistență, greutate, strălucire, iar încăpățănarea nițel exagerată cu care săpa în „pământul“ de eter al experienței aceleia i se păru stupidă, deplasată, ca și *subterana-i* dementă, inexplicabilă în fond. „Ce este, ce poate fi o asemenea experiență, chiar dacă ține de teritoriul minat al limitelor, în comparație cu suferința a doi copii? se întrebă Theo excedat, negăsind un răspuns potrivit. În comparație cu măcelărirea a doi copii nepătați de murdăria lumii? Cum de îngădui, Doamne, asemenea nedreptăți, strigătoare la cer? În care dintre ceruri te-ai ascuns, și te înverșunezi să nu dai nici un semn?“

fragment din romanul
Noaptea Străinului

Debut

Poeme de

Ionuț Vlad

Oana

Ochii luminoși călătoresc tiptil,
dar repede,
Spre o înstrăinare cerută
Ating fin alte fețe și încep să
răsară gânduri:
„Până și tatăl îmbătrânește“

Scriitorul

Scriitorul e un mic pește
Cu coada de sânge, cu ochii de sânge,
cu solzi de sânge
El este de fapt un sânge
care curge prin apa,
care dă viață apei, pietrelor
și algelor

Scriitorul e un mic pește roșu și singur.

O revelație a blajinului Pluto

Astăzi am fost redesenat, dintr-o nouă
perspectivă,
De creionul bătrânului Walt
Și pentru moment am simțit
Despre carne că n-ar mai avea nevoie
de carne,
Despre pământ că n-ar mai avea nevoie
de legămintele.

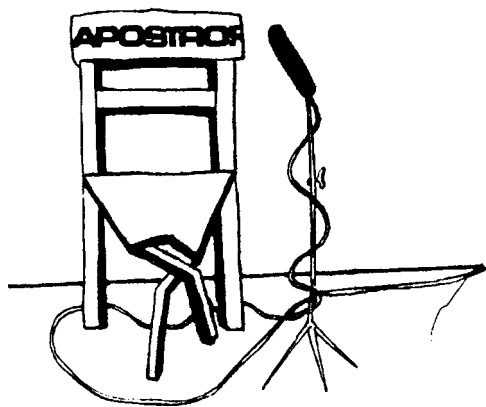
Ba chiar sora și părinții mi-au spus
Că astăzi au poftă nebună să rădă,
Doar așa, pentru că vom fi împreună
la nesfârșit.

Lămuriri

Scuzați-mă, nu vă voi ști niciodată limba,
Deși o vorbesc perfect.

Când spuneți durere eu vă arăt un semn
de carte
Dar voi îmi încrestați carnea cu un cuțit.
Când șoptiți dragoste eu dau să vă sărut
Dar voi vă ocupați buzele cu o țigară.

Iertați-mă, engleza mea nu are
Nici cusur, nici rost.



Ovidiu Pecican: *Domnule profesor, sunteți unul dintre iluștrii experți în Kabbala. Cum ați ajuns să vă apropiați de ea cu intențiile cercetătorului?*

Moshe Idel: N-am avut intenții în acest sens. S-a întâmplat că am început să scriu un masterat de literatură evreiască medievală. De acolo, într-un mod accidental, am ajuns la Universitatea din Ierusalim și am început un doctorat în filosofie ebraică, de fapt. Și, numai din întâmplare, m-am mutat puțin de la filosofia medievală la mistică medievală sau, mai curând, la ceva între cele două probleme, și cu timpul m-a interesat mai mult... Nu este nici un fel de destin sau intenție, nici o aspirație. Este o întâmplare. Nimic mai mult decât o întâmplare, din punct de vedere intelectual.

O.P.: *O întâmplare care vă urmărește pe mai departe? Continuați cu studiile acestea?*

M.I.: Da, sigur. Mă interesează. Din multe puncte de vedere chiar mă fascinează. Dar nu a început cu un fel de fascinație. A început cu o curiozitate culturală, intelectuală. Am văzut un... domeniu foarte, foarte larg. O mulțime de manuscrise care nu au fost studiate, publicate... Și era un spațiu suficient pentru o mulțime de oameni. Am impresia că se poate face ceva. Nu e ca în alte domenii, ca în studiile clasice. Totul este deja publicat, și totul a fost deja descris și analizat. Și fiecare trebuie să citească vreo câțiva ani despre un text care a fost deja studiat de zeci de cercetători.

În domeniul Kabbalei poate fi citat în fiecare zi un text care a fost ignorat, necunoscut. Puteam să respir ușor într-un domeniu în care nu trebuia tot timpul să umblu pe la bibliotecă să văd cine a scris, ce a scris, și să intru în tot felul de discuții academice sau epigonice...

O.P.: *A fost însă nevoie de o inițiere cu vreun rabin, cu vreun slujitor al bisericii, sau a fost necesară o meditație solitară susținută pentru aprofundarea acestei problematice?*

M.I.: Nici una, nici alta. Sigur, este un domeniu științific. Cum am intrat în domeniul ăsta? Simplu, am citit manuscrise. La început nu am înțeles nimic, acum înțeleg – sau cred că am început să înțeleg –, și cu anii cred că am un fel de expertiză care vine dintr-o experiență. Nu mistică, o experiență foarte mentală: cunoașterea teologiei, a sistemelor, a istoriei, a contextului, a substanțelor. La Universitate nu aveam nevoie de nici un fel de inițiere, și nici un fel de experiență personală. Trebuie judecat după criteriile aca-

demice. Asta nu înseamnă că nu am avut discuții cu rabini. Dar asta era mai târziu, n-au avut un efect important.

O.P.: *Ați avut ecouri din mediile rabinice cu privire la valoarea lucrărilor dumneavoastră?*

M.I.: Ei, niciodată ecourile nu sunt directe. Dar dacă mă duc la o academie kabbalistică și sunt primit acolo foarte deschis și simplu... Și rabinii stau în picioare când intru... Nu trebuie eu să întreb: „– Ce crezi despre ce am scris, am dreptate sau nu?” Dacă studiem împreună mistică și el mă întreabă în fața studenților: „– Ce crezi tu despre asta?”... Nu este așa, o simplă recunoaștere de tipul: „– Noi credem că tu ai dreptate, noi credem că...” Niciodată nu se spune așa ceva, niciodată...

O.P.: *Dar nici nu au fost contestate lucrurile pe care le-ați spus, nu?*

M.I.: Asta nu spun, asta nu spun... Pen-

mă întreabă. Cum știu ei să mă întrebe astfel de chestiuni dacă n-au citit?! Fără să spună nimic... Eu numai din întrebare aud că ei au citit. Și e clar că citesc, dar niciodată n-am să-i întreb. Eu cred că sunt lucruri pe care ei nu le știu și ei înțeleg că nu le știu. Iar asta nu mai intră în discuție. Și un lucru care e clar este că diferența dintre noi este colosală. Viziunea mea presupune exegeza istorică, iar a lor pe cea iraționalistă. Este imposibil de a avea un fel de compromis aici. Chiar ei sunt suficient de inteligenți ca să nu abordeze, și eu nu-i întreb lucruri... Pentru că știu că ei nu pot să se schimbe. Și nu vreau să-i conving să se schimbe, nu-i interesul meu, pot să rămână cum vor ei. Este un fel de schimb. Dar schimburile astea sunt mai mult oblice decât directe. Și controversele sunt oblice.

O.P.: *Datorită tradiției în a purta aceste controverse?*

„Trebuie să studiem Kabbala ca pe o formă de trăire mult mai mult decât ca pe o formă de gândire“

tru că asemenea lucruri nu se discută cu mine. Dar am să vă dau un exemplu de acum câțiva ani... Un regizor de filme din Franța a devenit kabbalist. Și, din cauza originii lui franceze, citea în franceză și era mai deschis decât kabbaliștii ortodocși. Și a studiat și scrieri pe care le-am publicat eu, și în franceză, și în ebraică, scrieri care... (Kabbalistul Abulafia nu este în vogă printre kabbaliștii ortodocși.) Într-o noapte el a decedat... De apoplexie? Nimeni nu știe de ce... Au adus biblioteca lui în incinta academiei kabbaliștilor. Într-acolo merg cărțile imediat. Ceva bizar. Acolo nu se pun cărțile de obicei. N-am spus nimica, am notat și apoi am tăcut. După două săptămâni ajung la academie, totul a rămas, dar cărțile mele dispăruseră. Nu pentru că era o problemă cu conținutul, ci pentru că aceste cărți nu trebuie să se afle acolo. Și s-au aflat numai prin conjunctura asta specială, că el a murit, și le-au adus, și n-au avut timp să se uite ce se întâmplă. Dar asta nu înseamnă că nu le citesc. Numai că mediul lor de exprimare nu presupune să se citeze profesori universitari, să se facă referințe la... Este un alt discurs, în care nu poți să primești nici un fel de recunoaștere directă. Un kabbalist care să spună că „– Am citit cartea lui Idel, și are dreptate sau nu are dreptate (măcar n-are dreptate!)“ asta nu e de găsit, nu există așa ceva. Nu numai în cazul Kabbalei, ci și în alte cazuri.

Lumea rabinică și kabbalistă are un fel de discurs închis, care se cheamă tautoistic. Ei se referă numai la ei. Dar asta nu înseamnă că ei citesc numai scrierile lor. Desigur, eu văd că citesc din mine. Vin și

M.I.: Nu. Problema de bază este că viziunea academică de la Universitate este pentru ei ceva nou, foarte bizar și foarte eretic. Ei înțeleg că ar fi mai bine să știe mai mult despre câteva laturi pe care eu le știu mai bine. Dar niciodată nu vor recunoaște asta. Și dacă ei copiază, copiază o mulțime, fără să dea nici o referință. Pentru că noi suntem eretici. Și sunt oameni care privesc asta mai bine sau mai rău. Adică sunt colegi care au descoperit manuscrise și au publicat și au stabilit și mediul de unde au provenit. Și ei iau asta și publică totul în bloc, fără să dea o singură referință. Nimic. Și asta nu are de a face cu faptul că ar fi hoți.

Puteți vedea eseuri despre teologia isihastă, discuții cu mari mecena... Eu zic că sunt în afara domeniului, în afara câmpului de referințe, este ceva diferit. Îi aud în ultimul timp lansând tot felul de zvornuri: „– A, ereticii ăia de la Universitate, ce spun ei?”. Dar mie n-au să mi-o spună niciodată în față, niciodată n-am auzit nimic de acest fel. Dimpotrivă. Dar asta nu înseamnă că nu există acolo așa, niște idei... Există un fel de cooperare tacită. Ei profită de ce pot, și eu sunt interesat de aspectele antropometrice, să văd cine vine acolo, ce vârste, ce studiază. Tot felul de aspecte politice, pe care nu pot să le înțeleg dacă nu le văd acolo. Deci nu avem dispute dure și lungi, suntem lăsați.

O.P.: *Sunt mai degrabă consultări...*

M.I.:... Consultări, discuții. Fiecare știe că este aici un câmp de mine și trebuie să fie precaut să nu calce pe...

O.P.: *Pe... bec!*

M.I.: ... Și să zicem că ăsta este modul nostru de a coexista. Nu este cooperare și

nu este adorare. E o neînțelegere... Dacă ei vor să vină la mine să mă întrebe despre tot felul de lucruri pe care nu le știu, nu poți să spui că sunt eretic!... Nu că mă interesează dacă spui sau nu, asta nu este o problemă. Nu este civilizată, și atunci... Este un fel de coexistență de la distanță.

O.P.: Înțeleg... Domnule profesor, dacă-mi îngăduiți, v-aș întreba care a fost marea dumneavoastră descoperire – dacă există o mare descoperire – în ceea ce privește Kabbala. Ați avut o revelație, v-a izbit ceva neașteptat?

M.I.: Nu o revelație... Nici angelică și nici demonică, ca să fie clar.

O.P.: Vorbesc despre o revelație științifică.

M.I.: Nu a fost nici o apariție. Nu cred că este așa ceva, ceva specific, cum ar fi faptul că am găsit un document care schimbă istoria sau... Singurul lucru pe care aș vrea să-l subliniez este mai mult impresia că trebuie să studiem Kabbala ca pe o formă de trăire, mult mai mult decât ca pe o formă de gândire. Pentru că linia dominantă în cercetările moderne a fost mai aproape de tot felul de filosofii idealiste germane. Ce este teologia kabbalistică, metafizica kabbalistică, filosofia istoriei kabbalistice, care sunt problemele care au fost puse mai mult de la Kant la Hegel, decât de către kabbaliști. Kabbala a servit ca un fel de câmp de literatură pentru a extrage un fel de filosofie ebraică, dar care nu este derivată din filosofie, ci dintr-o formă mitică de gândire. Dacă îi cunoașteți pe Schelling și Fichte... Tipul acesta de gândire a fost un efort de a găsi în sânul iudaismului forme de gândire abstracte, mitice-filosofice, care pot oferi o alternativă evreiască la ce se află în Germania. Și există în mod clar un studiu al Kabbalei în Germania, de la început până la Scholem, inclusiv Scholem.

Din acest punct de vedere, eu cred că a fost un fel de antrepriză care are accente clare iluministe, romantice. Pe când probleme ca importanța tehnicilor mistice... (Care rezistă formulării filosofice de tipul „Ce gândea cineva“... Acolo important este ce făcea efectiv cineva!), sau importanța ritualurilor evreiești în mistica ebraică, sau importanța comunității, importanța corpului... Sunt unele lucruri care rezistă formulărilor generale abstracte de tipul: „Kabbaliștii cred că...“ Cred că asta e poate punctul cel mai important: că trebuie să fie schimbat unghiul de abordare!

Am încercat să merg în direcția asta. Și aceasta nu este în documente, în asta sau în altul. Sunt o mulțime de documente care au fiecare o importanță relativă. Dar asta, aș spune, este esențial. Asta este rezultatul cumulativ al citirii literaturii, nu un document specific sau altul.

O.P.: Credeți, deci, că, în studiul Kabbalei, Germania, ca loc, ca topos, a avut o importanță particulară? A influențat în vreun fel acest mediu ambiant german, mai mult decât oricare alt mediu, demararea acestor studii și continuarea lor?

M.I.: Incontestabil, clar. Primul cercetător serios al Kabbalei era un tânăr evreu german, Meyerlandau, care a scris câteva studii. A murit foarte, foarte tânăr. Și în 1845, după moartea lui, s-au publicat studiile sale. El s-a dus pentru prima oară la bibliotecă și a citit manuscrise, la München. De fapt, München rămâne, de atunci

până în anii '25 ai secolului trecut, Mecca studiilor ebraice, datorită manuscriselor. De fapt, este cea mai importantă bibliotecă evreiască în Germania. Și, din cauză că o majoritate de savanți evrei erau germani, puteți vedea că nu Germania în general, ci locul specific unde se studia era Münchenul, Bayerische Bibliothek.

Ladislau GYEMANT: Nu s-a distrus în perioada nazistă?

M.I.: Nu, nu, totul a rămas.

L.G.: Nu s-a distrus nimic?

M.I.: Nu s-a distrus nimic, totul a rămas intact. Sunt probleme cu un manuscris cu care nu știm exact ce s-a întâmplat, dar cine știe cine l-a mutat în alt loc. Altminteri, totul este în ordine, avem cataloage specifice dinainte de război – sunt, și totul a rămas, cu numerele, cu tot, nu s-a atins nimic, totul a rămas intact.

L.G.: Cum vă explicați?

M.I.: Nu, de fapt, germanii nu au vrut niciodată să distrugă cultura, ei au vrut să distrugă poporul și să aibă vestigiile culturii ca un fel de testimoniu. Din cauza asta ei au colecționat tot felul de s.... Și *parohe*... în Praga... sunt sute de astea. Au vrut să facă un muzeu al culturii ebraice care dispăruse...

O.P.: Vroiau să transforme o cultură vie într-un muzeu...

M.I.: Da.

L.G.: Dar atunci de ce în Transilvania au fost distruse arhivele de comunități? Asta este aportul maghiarilor sau...

M.I.: Au venit germanii... Nu știu nimic. Germanii au...

L.G.: Aici s-au distrus sistematic arhivele de comunități.

M.I.: Nu sunt istoric. Eu vă spun: manuscrisele ebraice care au fost distruse în timpul celui de-al doilea război mondial, au fost distruse de germani. Câte manuscrise au fost distruse în Torino, dintr-o bombă, nu... Și nu cunosc, de fapt... Desigur s-au furat în timpul războiului tot felul de manuscrise, nu știu dacă de către germani sau nu, asta nu știu... Dar asta ține de vicisitudinile războiului și nu de o politică specifică. Desigur, pe ici, pe colo, s-au furat. Manuscrise din Viena s-au regăsit în Varșovia. Ceea ce nu înseamnă că germanii au făcut asta, de exemplu. Asta este scandalul cel mai mare. Că au dispărut vreo 20 de manuscrise din biblioteca vieneză care au fost regăsite toate într-un loc din Varșovia. Desigur că nu germanii au făcut-o...

O.P.: Într-adevăr...

M.I.: Sau au dispărut câteva manuscrise din Biblioteca Comunității Evreiești din Berlin, despre care toți credeam că s-au distrus și nu mai există și acum s-a descoperit că cineva le-a furat, dar nu le-au furat germanii. Din punctul acesta de vedere, München nu este o excepție. În Berlin este o bibliotecă cu mii, câteva zeci de mii de manuscrise kabbalistice. Toate au rămas. Și în Berlin, și în Leipzig... Nu cunosc un caz, un manuscris din Germania



care a fost distrus. Problema este că nu se știe unde a fost pus după război. Pentru că avem xeroxuri la Ierusalim, făcute după război. Cineva nu îl găsește, asta e tot... În Germania nu cunosc un exemplu, și toate celelalte exemple sunt parte din situația beligerantă, și nu țin de intenție...
O.P.: Considerați Kabbala și gândirea kabbalistică ca fiind un fenomen evreiesc care are loc într-un mediu occidental prin excelență? Credeți că însăși această așezare a evreilor în Occident, a celor care au fost implicați în acest tip de gândire, a avut o semnificație deosebită?

M.I.: Este clar că prima și cea mai importantă fază a apariției Kabbalei are loc în Occident, dar eu cred că originile sunt orientale. Tot felul de tradiții foarte tari, foarte nebuloase, au provenit din Orient (și nu știu ce înseamnă, de fapt, Orient: Palestina, Babilonia și poate chiar și din Egipt). Au ajuns în Occident.

Ce s-a întâmplat în Occident că toată tradiția asta – care poate era orală – și câteva documente scurte în scris au devenit sisteme? Și sistematizarea, și elaborarea sunt clar un fenomen occidental. Așa s-a întâmplat și în Provence, și în Catalonia, și în Castilia. Câteva tradiții – care cred că erau destul de modeste – au devenit o literatură imensă. Asta, desigur, este o afacere occidentală. În Spania, în Italia.

Dar, Kabbala își schimbă formele când ajunge în Orient încă o dată... Atunci intră în tot felul de interacțiuni cu mistica islamului, mistica musulmană. Și avem tot felul de variații în Orient, în Palestina, unde se vede o influență clară (poate nu dominantă, dar clară) a misticii sufice.

Dar, din alt punct de vedere, a doua fază a Kabbalei are loc în Galileea, în Safed, unde două sisteme foarte, foarte importante, sunt formulate și sunt distribuite de acolo în Europa. Și vom vedea un traseu invers, când centrul este în Orient și influența este în Occident. La

început, centrul a fost în Occident și după asta a ajuns în Orient.

E clar că în câteva faze ale Kabbalei a fost un fel de simbioză și osmoză cu fenomene culturale occidentale. De exemplu, Renașterea occidentală din secolul al XII-lea are loc exact în același secol și loc unde apare Kabbala, în Franța.

O.P.: *Să fie o simplă coincidență?*

M.I.: Eu nu cred în coincidențe din astea. Însă asta nu e ceva care poate fi demonstrat. Nimeni nu era să scrie „– Vedeți, este Renaștere creștină în secolul nostru... Ce facem noi acum?...“ Nici măcar termenul nu exista, și acesta a fost inventat în secolul nostru, ca aplicație la fenomenul cultural din secolul al XII-lea. Înseamnă că sunt locuri în care activitatea intelectuală, spirituală, devine mai vibrantă. Este un fel de competiție tacită, sau poate nu tacită. Asta nu înseamnă că kabbaliștii au copiat de acolo. Înseamnă că un om, atunci când este o competiție, începe să facă eforturi mai mari și se gândește mai mult. Și se pune în evidență material care se află deja în depozit, dar nu era important.

De asta vorbesc de *osmoză*. Nu este așa de clar ce înseamnă, dar nu implică o simplă influență dintr-o tabără în alta. Alt exemplu este că în mijlocul secolului al XVI-lea, când apare Kabbala în Orient, în școlile din Safed, este exact perioada Renașterii italiene. Te întrebi cum se poate?! Renaștere în Italia și asta este în... Palestina! Unde este Palestina și unde este Italia!... Situația este mult mai complexă, pentru că veneau kabbaliști italieni, evrei și neevrei, la Safed. Ei studiază, știu problemele, știu scrierile... Înseamnă că nu erau două centre separate care nu... Avem referințe clare. Kabbaliștii înseamnă nu numai elevi care vin și studiază, dar ei știu și ce se întâmplă în Italia, în apocalipsismul creștin, în Kabbala creștină. Ei știu, ei vorbesc în Palestina despre Luther (el a avut o perioadă filosemită)... Lumea evreiască era, cred eu, destul de deschisă ca să înțeleagă ce se întâmplă în marile centre evreiești. Vorbim de Italia, unde sunt mari centre evreiești. Nu se poate imagina că oamenii din Safed nu știau ce se întâmplă acolo, doar primeau banii de acolo, studenții veneau de acolo, ei tipăreau acolo! Nu ne putem imagina că nu știau nimic din ce se întâmpla acolo. Înseamnă că trebuie să ne gândim la forme mai complexe de explicație. Nu influențe simple și nu că cineva a copiat. La niște moduri mai implicite de reacție și de interacție.

O.P.: *Înă acum v-am întrebat despre Kabbală și Occident. De astă dată v-aș întreba despre măsăritul Europei și despre hasidism. E o legătură între topos și spiritualitate, numai în locul acesta se putea petrece fenomenul?*

M.I.: Asta este o întrebare teoretică. Răspunsul poate să fie: da și nu. Eu cred că a fost o perioadă de difuzie a literaturii kabbalistice. În secolele XVI-XVII a pătruns o parte din literatura kabbalistică mai populară în straturi sociale noi. De exemplu avem, la începutul secolului al XVIII-lea, înainte de începutul hasidismului, literatură kabbalistică populară scrisă în Polonia, într-un mod foarte popular. Și după asta, după ce cineva a scris în mod popular în ebraică (câți evrei știau

ebraică acolo?), ei au tradus și au publicat în idiș. Ei vedeau cum coboară literatura asta din elita aristocratică și devine populară în ebraică, populară în idiș, oamenii vorbesc – omiletică... Și cred că de asta este acceptat de către toți cercetătorii: că hasidismul este un fel de popularizare, de o anumită formă, a gândirii kabbalistice, și nu este un fenomen nou sau fenomen care nu datorează prea mult Kabbalei. Și eu cred că hasidismul datorează o mulțime Kabbalei! Dar trebuie să ne gândim mai mult la contexte pravoslavnice, isihastice și tot felul de fenomene religioase populare în Munții Carpați, unde a început hasidismul.

O.P.: *Așadar, înțeleg eu, și la originile Kabbalei, și la originile hasidismului există o trăire legată de tradiții populare, de folclor, într-un anume sens...*

M. I.: În cazul originilor Kabbalei e mult mai complex. Eu cred că elita care a prezervat tradițiile era elita rabinică superioară, să spunem. Și niciodată nu poți să știi când ceva a devenit folclor sau când folclorul a devenit parte din ideea elitistă. În general, primele forme ale Kabbalei sunt destul de complexe pentru a nu aborda o teorie folcloristică. Nu este nimic rău în teoria asta, dar nu cred că ajută.

În privința hasidismului, răspunsul este mult mai complex. Pentru că este clar că sunt elemente în experiența hasidică care sunt de origine populară: dansul, muzica, țurca... sau, mult mai evident, îmbrăcămintea. Câteva lucruri care sunt, poate, exterioare, dar este clar că asta vine din același mediu unde hasidismul a apărut. Asta nu cred că poate fi negat, e prea evident.

Ce înseamnă acum alte forme de experiență hasidică – precum credința în muncă, foarte pronunțată în hasidism, sau rolul omului sacru (nu spun *sfânt*, din multe cauze)... Asta poate avea tot felul de afinități și cu tradiții mai populare. Nu înseamnă că totul vine din tradițiile populare. Înseamnă că avem Kabbala cu o atitudine populară, eventual cu interacțiuni – nu numai în regiunile specifice, dar și cu tot felul de tradiții, să spunem, musulmane.

Unde a apărut hasidismul? A apărut exact-exact la granița dintre Polonia și Imperiul Otoman. În 1699, 1700... Eu sunt de acord: a apărut în Imperiul Otoman, în nordul Moldovei, între Polonia și Turcia. Acolo se naște fondatorul hasidismului. Și nu poți să spui: „– Ah, asta nu mai e o problemă creștină“. Se vedeau, de acolo, moschei. Nu se vedeau numai din Constanța, ci și mai de aproape. În orice caz, Imperiul Otoman este un imperiu musulman, nu un alt fel de imperiu. Înseamnă că se afla la graniță. Ce înseamnă la graniță? Înseamnă o situație foarte versatilă, unde oamenii trec din loc în loc, trec și tradițiile...

Să vă dau un alt exemplu. Se poate discuta problema. Există o mulțime de legende hasidice. Înainte, în Kabbala parcă nu sunt legende. Aproape nu sunt. Foarte puține. În hasidism sunt mii! Transformare clară. Cineva poate invoca *Filocalia*. Nu ca sursă specifică, ci ca gen literar. Cineva poate să invoce, în același timp, și tot felul de fabule sufice. Nu știu dacă este un răspuns simplu. De aici sau de colo? Poate și de aici, și de colo. Și poate că sunt



și tot felul de răspunsuri care nu au fost contemplate încă.

Noi suntem într-o perioadă așa de timpurie, inițială a studiilor mistice ebraice!... Pentru că nu știm toate problemele de bază. Sau poate răspunsurile de bază. Noi suntem un domeniu de cercetare foarte, foarte tânăr. De fapt, la vârsta copilăriei.

O.P.: *De ce îl considerați astfel? Doar pentru că a debutat în preajma romantismului, după cum ați amintit?*

M.I.: Desigur. Primele – modeste – studii au fost scrise în 1842. În 1842-1843 noi eram la început. Nu se publicase încă. Cercetătorii nu publicaseră nimic. Nu era încă nici o istorie, nici o filologie. Nimic, nimic, nimic. Abia începea... Dar cine începea? Un curios. A publicat câțiva ani și a murit. Asta e începutul.

Apoi a apărut încă unul, Jelenek. A scris și el câteva studii. Începuturi, nu un efort sistematic. Au început tot felul de oameni să scrie tot felul de piese mici: cinci pagini, zece pagini... Dar serios a început cu Scholem. A început în 1922. Câte universități creștine erau pe atunci? Câți cercetători și câte jurnale academice? Și câte mii de profesori studiau pe când noi abia începeam? Este foarte simplu. Și o literatură vastă...

O.P.: *Deci aveți încă sentimentul pionieratului...*

M.I.: Desigur, Scholem a fost un pionier în generația lui, ca mulți alți evrei care au venit în Israel. Era un pionier, și asta era un ethos, și la el, și la alții... Eu nu mă consider un pionier. Fac un fel de filologie. Eu sunt un curios, nu un pionier.

O.P.: *Spre ce se îndreaptă curiozitatea dumneavoastră acum? La ce lucrați?*

M.I.: Când lucrez... Eu sper să termin o carte lunile viitoare, ori poate la sfârșitul

toamnei, despre Kabbala și limbă. Sunt teorii kabbalistice despre natura limbii, simboluri kabbalistice, alegorii kabbalistice, semiotica kabbalistică, limba magică și kabbala... Tot felul de teme...

O.P.: *Lucrând atâția ani cu Kabbala nu ați avut niciodată un vis kabbalistic?*

M.I.: În general nu-mi aduc aminte de visele mele... În general! Și nu-mi aduc, desigur, aminte de nimic kabbalistic... Acuma mă gândesc la asta. E puțin surprinzător, dar în general nu-mi aduc aminte de vise. Când mă duc să mă culc, sunt obosit și n-am putere să memorez... În general, așa spune, în general... Sigur, sunt câteva visuri. Dar nimic kabbalistic. Eu nu sunt un posedat. Eu citesc filosofie și literatură și tot felul de alte lucruri. Și nu cred că Kabbala e mai profundă, sau mai importantă, sau... Așa încât nu văd, de fapt, nevoia de a visa kabbalistic, sau...

O.P.: *Aveți un maestru spiritual? Ați avut un inițiator în aceste studii?*

M.I.: Nu tocmai. Am învățat la universitate aceste studii din întâmplare. Nu mă gândeam să mă apuc de ele. Eram deja la doctorat când mi-am schimbat părerea și m-am dus în această direcție. Scholem era deja pensionar, el nu mai preda deja. Nu l-am cunoscut la început. Nu numai că nu știam despre Kabbala, dar nu m-a învățat. Am început cu un alt profesor, care era expert în filosofie generală. Generală și evreiască. După asta m-am mutat, din tot felul de motive, care sunt irelevante din punct de vedere religios... Probleme tehnice. Dacă e prea lung de cunoscut, dacă e prea scurt, dacă nu e prea dificil... Și am început după asta cu un profesor de Kabbala. Dar nu un maestru. Și el era un cercetător.

Maestrii... Eu cunosc câțiva maștri. Dar nu îi consider maștrii mei în nici un fel. Sunt oameni interesați, e util să vorbești cu ei, dar eu nu am nici un fel de reverență. Eu cred că vreo câțiva dintre ei sunt oameni foarte inteligenți și foarte interesați... Și asta e tot. Nu cred că au nimic supranatural.

O.P.: *Înțeleg. Spuneți-mi acum dacă vă mulțumește succesul pe care l-au avut și continuă să îl aibă cărțile dumneavoastră.*

M.I.: Nu știu dacă au succes sau nu.

O.P.: *Îți sunt traduse, sunt publicate în mai multe ediții.*

M.I.: Sunt publicate, dar asta e ceva *passé*... Nu mă ocup acuma exact de... Ce v-am răspuns înainte? Dacă e succes, e succes. Asta nu e problema mea, e problema dumneavoastră.

O.P.: *Dar dacă ar fi să estimați acest trecut, unde s-au publicat cele mai multe? În Israel, în America, în Europa?*

M.I.: Cele mai multe în Israel și în America. E foarte dificil să dau un răspuns simplu, pentru că sunt lucruri pe care le-am scris în ebraică și au fost traduse în engleză, și viceversa. Și sunt lucruri care se află numai în franceză... Dar este clar că în engleză și în ebraică sunt cele mai multe. După asta vin cele în franceză, și acuma este un interes foarte mare în italiană. S-au tradus vreo patru sau cinci cărți. Și cred că acuma se traduc încă vreo patru-cinci. Sunt în curs de traducere.

O.P.: *Aveți idee cine e publicul care vă citește? Ce categorii de public: oamenii religioși, profesorii, studenții?*

M.I.: N-am timp să... Eu nu fac sondaj cine mă citește...

O.P.: *Poate vă mai scriu cititorii, din când în când...*

M.I.: Da, scriu... Cine scrie strecoară întotdeauna ceva idiosincronic acolo și n-am răbdare să intru în corespondență cu tot felul de... Dacă cineva mă întreabă ceva specific, da. Dar dacă cineva îmi scrie că e foarte interesat, și atât... Ce să fac?! Problema lui! Eu nu păstrez, din păcate, scrisorile... Scrie cineva... Se poate. O evreică de la C.I.A. Și îmi scrie: „- Am citit cartea ta, eu îți scriu, dar nu știu dacă are să ajungă la tine, pentru că, cine știe cine poate să intercepteze scrisoarea înainte de a trece...” și îmi scrie trei-patru pagini. Ei îi este frică să nu fie prinsă, dar între timp îmi scrie acele pagini. Și este extraordinar. Nu știu cum de C.I.A. are așa niște oameni acolo. Asta e bizar! Și sunt tot felul de momente hilare. Dar astea nu ajung la mine. Dacă am răbdare, citesc. Dacă nu, mă fac că uit.

O.P.: *Cum decurge colaborarea dumneavoastră cu Universitatea din Cluj și cu Institutul de Studii Iudaice „Moshe Carmilly”?*

M.I.: Din punctul meu de vedere, foarte bine. Întrebați-l și pe profesorul Gyémant.

O.P.: *Ce predați aici? Ce cursuri?*

M.I.: Am predat un curs de introducere în gândirea ebraică, care a fost poate cel mai intensiv curs pe care l-am predat vreodată în viață. Un semestru comprimat. În orice caz, primul curs predat în viața mea în română. Nu o conferință, ci

un curs. Nu am predat niciodată nimic similar, nicăieri.

O.P.: *Vă leagă un trecut întreg, sau doar câteva prietenii, de România?*

M.I.: De fapt, toate prietenii pe care le-am avut au dispărut. Simplu: nu știu unde sunt oamenii respectivi. Am fost în Târgu Neamț, n-am găsit pe nimeni. Cine îi cunoștea a părăsit orașul. Am auzit pe ici, pe colo că asta sau ăsta se află aici sau acolo, dar nu am timp după treizeci și șapte de ani să refac legăturile.

E mult mai mult ceva cultural sau intelectual decât, să spunem, relațiile directe pe care le-am avut. De fapt, nu am cunoscut în Târgu Neamț, pe când am fost acolo, aproape pe nimeni. Spun *aproape*. Erau doi-trei oameni care – ce înseamnă?! Îmi aduc aminte că i-am văzut. Nu știu dacă am vorbit cu ei vreodată. Desigur, cunosc peisajul, cunosc limba și, într-o anumită măsură, și cultura. Dar, simplu, circumstanțele istorice sunt de o natură că nu am păstrat legătura. Am avut alte lucruri de făcut. Și nu am păstrat legături cu prietenii din copilărie.

Cluj, mai 2000
Interviu de OVIDIU PECICAN

Cărți primite la redacție



I. Necula, *Cioran de la identitatea popoarelor la neantul valah*, București, Ed. Saeculum I.O., 2003



* *, *Acțiunea internațională de ajutorare a evreilor din România, documente 1943-1945*, Ediție și cuvânt înainte de Andrei Șperco, București, Ed. Hasefer, 2003.

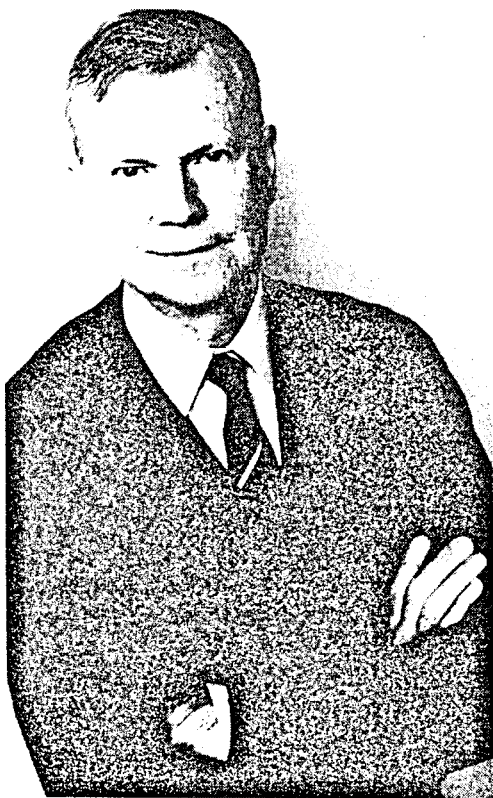


* *, *Ecouri din Holocaust în literatura universală*, o antologie alcătuită de Oliver Lustig, București, Ed. Hasefer, 2003.



Adrian Lustig, *Poker și alte două comedii*, București, Ed. Hasefer, 2003.

Poeme de Kjell Espmark



Scris în piatră

Vino mai aproape, încă mai aproape,
atât de aproape încât să poți atinge textul.
Te caut cu mâinile dinăuntru pietrei.
Dacă apeși cu vârful degetelor mâinile
mele,
poți simți pulsul dintr-o lume
urzită precum o conspirație.
Cât despre mine, nu-mi amintesc nimic
din viață,
dar cred că mi-am scris drumul către un
eu mai mare
ce avea să locuiască în semnele mele,
cu ușa deschisă oricui vroia să intre.

Poate că am fost de la început un fiu de
țaran.
Dacă îți apleci fruntea spre piatră,
o să auzi gândurile mele robuste,
așa cum se-aude în depărtare carul cu boi
de-a lungul drumului de munte.
Poate am devenit după aceea un fel de
orator
și-am tras mulțimea într-un tumult
lesne de confundat cu viața.

Vino mai aproape, un milimetru în piatră.
Împrumută-mi vocea ta
și eu o să-ți spun cine ești.
Împrumută-mi ochii tăi
și eu o să-ți arăt o lume
care o clipă dă lumii sens –
Împrumută-mi respirația ta
și tu dintr-o răsuflare vei înțelege
că ai trăit o veșnicie.

Când drumul se-ntoarce

Revenim pe neașteptate în sat,
printre contururi de case știute și găște
atemporale,
sub peticele dispersate de cer;
pânza stă neatinsă de tușele de culoare.

Ce s-a întâmplat?
Am fost o clipită în afara vieții?
De parcă un năpraznic cuțit de măcelar

Kjell Espmark, personalitate de cultură rafinată și care ocupă un loc aparte în literatura suedeză contemporană, s-a născut la 19 februarie 1930 la Strömsund, în nordul Suediei. Kjell Espmark a fost profesor de literatură comparată la Universitatea din Stockholm din 1978 până în 1995 și este deopotrivă un talentat poet, romancier, eseist și critic literar. Din anul 1981 este membru al Academiei Suedeze, iar din 1988 este și președinte al Comitetului Nobel din cadrul aceleiași Academii. În această calitate el face parte din micul grup de elită care în fiecare an îl desemnează pe laureatul Premiului Nobel pentru literatură.

Poetul Espmark debutează în 1956. Cele douăsprezece volume de poezii apărute până acum (printre care *Världen genom kameraögat/Lumea văzută prin obiectivul aparatului de fotografiat*, 1958; *Mikrokosmos /Microcosmos*, 1961; *Den hemliga måltiden/Masa cea de taină*, 1984; *När vägen vänder/Când drumul se-ntoarce*, 1992; *Det andra livet/Cealaltă viață*, 1998 și *De levande bar inga gravar/ Viu nu au morminte*, 2000) ni-l prezintă pe Kjell Espmark ca fiind unul dintre poezii cei mai fascinanți pe care i-a cunoscut literatura suedeză în ultimele cinci decenii.

Poezia pare să fie forma cea mai reușită a scriitorului Espmark. Este o poezie gravă, profundă, plină de frumusețe, străbătută de un sentiment sincer de solidaritate cu aproapele. Intensitatea emoției, cristalizată în structuri surprinzătoare, transcende granițele poetice convenționale.

Poetul însuși este doar rareori prezent în poezia sa. Deși la persoana întâi, alții sunt cei

care vorbesc în poemele sale. Acest lucru se poate vedea și în cea mai recentă culegere de versuri a lui Espmark, *Viu nu au morminte*, considerată pe bună dreptate ca fiind și cea mai profund intimă dintre toate cele douăsprezece culegeri de poeme. Trăirea febrilă și amplul registru de sentimente nu își au echivalent în creația precedentă a poetului.

Temele majore ale creației poetice a lui Kjell Espmark sunt conflictele dintre idealurile oamenilor, nevoile și dorințele acestora, pe de o parte și condițiile vitrege la care îi supune realitatea, pe de altă parte.

Ca și Marin Sorescu, pe care l-a cunoscut și apreciat, Kjell Espmark consideră că poezia este un instrument de cunoaștere. Aceasta nu poate să modifice lumea și nici nu poate să o facă mai bună, ea „nu poate declanșa războiul, nu poate încheia nici pacea” (l-am citat pe Marin Sorescu); în schimb, poezia ne poate face să înțelegem ce este viața. Poezia își pune marile probleme ale omului, fără să-și asume obligația de a răspunde la ele.

Poezia lui Kjell Espmark a fost încununată de importante premii literare, printre care premiile Gerard Bonnier și Bellman. Pentru critica literară a primit premiul Schück, iar pentru întreaga operă premiul Kellgren al Academiei Suedeze și Marele Premiu al Academiei De Nio. De-a lungul anilor scriitorul suedez a participat la nenumărate festivaluri de poezie în întreaga lume, printre care și la Festivalul și Colocviul Internațional „Zile și nopți de literatură” de la Neptun, din anul 2002.

cu patru tăieturi iscusite
ar fi desprins ochii, gâtul, inima și sexul
de tot ce ne așteaptă pe drumul
de zi cu zi spre nicăieri
și apoi le-ar fi pus la loc, într-un capitol
pe care deja l-am parcurs.

Totul ca înainte. Cu excepția luminii
violente.
Strada parcă ar fi stradă pentru întâia oară:
miresmele sunt mai tari, culorile mai pline –
iar noi atinși de nimicnicie.

Madame ne privește cu îngăduință
și ne servește câteva bucăți de brânză
de *chèvre*,
o savoare luxuriantă
înmuiată în cenușă.

Încerc să-mi amintesc. Presupun că episodul
anterior mai este încă în vigoare.

Îmi amintesc cu înfiorare un fâgaș cu apă,
o voce și o mireasmă de caprifoi,
fără ca să mi le amintesc cu adevărat:
ca atunci când alergii spre cineva
cu brațele deschise
și te trezești îmbrățișînd un străin.

Ceea ce caut în memorie stă la loc ascuns,
precum un monstru ce vine din spațiul
cosmic.
Doar câteva picături de sânge dezvăluie
secretul.

E vreo îndoială că am mai trăit înainte?
Depinde de ceea ce înțelegem prin viață.
Licăriri de memorie răzlețe vorbesc
despre un peisaj grandios
cu un gust retroactiv de cenușă.

Cearșafurile din camera de hotel par
folosite:
recunoaștem pata aceea,
deși n-am mai fost niciodată aici.

Un loc prea uzat pentru a fi începutul.
Vârful degetelor îți caută gura
și simt cum buzele tale prind viață.
Limba sculptează o adâncitură pe umăr.
Asemenea unui ritual tocit
la care participă o zeităte necunoscută,
tot așa iubirea noastră devine
iubire pentru prima dată.

Traducere și prezentare de DAN SHAFRAN

70 de filme, 15000 de spectatori. Acestea sînt cele mai spectaculoase cifre ale celei de-a doua ediții a Festivalului Internațional de Film Transilvania (TIFF), desfășurat la Cluj între 23-31 mai 2003. O ediție mult mai „așezată” decît prima, cu mai puține filme în competiție – doar 13 –, cu secțiuni mai diverse – una dedicată special filmului românesc. Deși ponderea cea mai însemnată au deținut-o producțiile europene, cu un accent aparte pe cinematografia nordică, n-au lipsit nici filme nord/sud-americane, scurt-metraje sau filme de la începutul secolului trecut.

Firește, abundența ofertei a impus o selecție din partea spectatorilor, programul integral fiind cu neputință de acoperit. Voi insista, de aceea, pe doar câteva filme care mi s-au părut semnificative.

TIFF a debutat cu un film brazilian, *Orașul Domnului*, o evocare de mare expresivitate a unei *favela*, o suburbie a metropolei Rio de Janeiro. Un cartier al declasașilor, al luptei permanente pentru supraviețuire, în care copiii încep să fure imediat ce învață să umble, armele sînt ceva obișnuit, iar luptele dintre găști fac parte din viața fiecăruia. *Orașul Domnului* e un film de mare forță, un film „de export”, accesibil oricărui orizont de așteptare. Avînd aceeași „cruzime” precum filmele românești ale ultimului val, producția braziliană pare totuși mai atent finisată, construită mai dinamic, de aceea mai convingătoare.

Un film american ciudat, care m-a plictisit enorm la viziune, dezvăluindu-și însă, mai apoi, calități neașteptate, a fost *Gerry*. Dezvoltat în ralanti, cu încetini ale camerei care sînt, în sine, o provocare, *Gerry* este povestea simplă – aparent – a excursiei făcute de doi băieți printr-un deșert stîncos american. O tratare postmodernă a subiectului, cu nuanțe delicate, cu evoluții surprinzătoare, deși oarecum previzibile, ale relației celor doi, face din *Gerry* un film aparte în peisajul comun al cinematografului american. Splendid au jucat cei doi protagoniști, Matt Damon și Casey Affleck.

În *propria-mi piele*, producție franceză suportată cu stoicism – și masochism, așa spune – de spectatori, s-a dovedit un

adevărat film naturalist, fără a atinge însă valoarea *Pianistei*, filmul care a produs șocuri anul trecut. Pelicula abundă în scene extrem de violente, cu un diabolic cult al detaliului maladiv. După un accident petrecut într-o curte plină de fiare abandonate, croina începe să se automutileze, sistematic, dar fără să aibă un motiv sesizabil. În *propria-mi piele* este astfel o înșiruire de secvențe brutale, greu de suportat, irelevant ca intrigă sau realizare cinematografică.

Cu totul diferit, în buna tradiție „manieristă” a cinema-ului francez, a fost *Chestiuni secrete*, un film baroc, cu tentă pronunțat erotică, asemănător, oarecum, cu *Orhideea sălbatică* (partea întâi).

Unul din cele mai bune filme ale festivalului, prezentat în afara competiției, a fost *Suvorile de la azilul Magdalena*, o producție britanică a anului trecut (regia Peter Mullan). O peliculă de mare expresivitate, care evocă destinul unor adolescente trimise forțat, pentru diverse culpe „morale” (sex în afara căsătoriei, dar și inocent flirt) într-o mănăstire. Locul este de fapt un soi de închisoare, fetele sînt obligate să lucreze, iar călugărițele, unele foste „păcătoase”, dovedesc o ipocrizie meschină total opusă *grației* creștine. De altfel filmul, inspirat din fapte reale, a fost extrem de contestat de biserica catolică. În orice caz, este o producție cinematografică pregnantă, emoționantă, un eveniment fericit al cinematografului european. (Trebuie să remarc, în context, că, din păcate, foarte puține din filmele prezentate la TIFF vor fi distribuite în cinematografele românești, deși festivalul ar fi trebuit să ofere un semnald distribuitorilor cu privire la percepția și orizontul de așteptare al publicului.)

Doar două vorbe despre două filme mai speciale. *Ursul împăiat*, scurtmetraj al lui Bruno Coppola, turnat în România, este, din păcate, un simplu crochiu cinematic, dezamăgitor întrucît lipsit de orice tensiune artistică. Superb, în schimb, a fost *Hic!*, film maghiar (regizat însă de un român, cred, Kornel Mundruczo) „colat” cu cel dinainte. *Hic!* e un film diabolic, așa fi tentat să afirm. Are o poveste cu totul simplă: un bătrîn sughițe, iar pe acest laitmotiv se desfășoară o zi din viața unui sat oarecare. Mundruczo a mizat pe o tratare cvasi-microscopică a imaginii, cu diverse detalii exhibate

Premiile TIFF 2003

Marele Premiu și Trofeul Transilvania; Premiul criticii: *Noi albinosul* (Islanda, regia Dagur Kari); Premiul Kodak Cinelabs România pentru cea mai bună imagine: *Vivi Drăgan Vasile* (pentru *Furia*, România, regia Radu Munteanu); Mențiunea specială a juriului: *Xavi Jimenez* (pentru imaginea filmului *Intacto*, Spania, regia Juan Carlos Fresnadillo); Premiul de interpretare: *Henryk Gołebiewski* (pentru rolul din *Edi*, Polonia, regia Piotr Trzaskalski); Premiul de excelență: *Dorel Vișan*; Premiul publicului: *Vorbește cu ea*, Spania, regia Pedro Almodovar; Premiul special de „debut”: *Neagu Djuvara* (pentru rolul din documentarul *Din mîstimpul unei vieți*); Premiul Agression pentru cel mai bun actor român: *Diana Dumbravă* (pentru rolul din *Maria*, România, regia Călin Netzer).

abundent, de la gize ce adastă pe frunze pînă la tot felul de mecanisme în mișcare. *Hic!* e un film grotesc și parodic, seducător totodată, care relevă disponibilitățile unei cinematografii ușor crepusculare în anii din urmă.

Secțiunea dedicată filmului românesc a reunit producții din cele mai diverse, de la fascinantul *Iacob* – piesă de rezistență, din toate punctele de vedere, a cinematografului autohton –, pînă la producții abia încheiate, prezentate în avanpremieră publicului. Deși s-au prezentat unsprezece filme indigene – cifră de neimaginat acum cîțiva ani –, valoarea lor a fost relativ redusă. Lăsînd la o parte *Turnul din Pisa* ori *Binecuvîntată fi, închisoare!*, pelicule lansate anul trecut, în montarea unor regizori mai vîrstnici (Șerban Marinescu și Nicolae Mărgineanu), filmele debutanților au fost, în mare parte, sub nivelul de așteptare al spectatorilor (e-adevărat că *Occident*, filmul lui Cristi Mungiu, premiat anul trecut, a ridicat destul de mult ștacheta cinefililor clujeni). Am remarcat un soi de uscăciune, o lipsă de inspirație a producțiilor de debut, impregnate de stereotipuri bătri-

nicioase și tratate – surprinzător – extrem de tezist. O singură excepție, *Furia* (regia Radu Munteanu), care ar merita o discuție aparte.

De o receptare foarte bună s-au bucurat filmele nordice – o școală cinematografică, iată, rezistentă –; cinci din cele zece filme reunite în topul publicului au fost filme scandinave. Voi vorbi însă doar de unul, *Noi, albinosul*, cel premiat, regizat de foarte tînărul Dagur Kari. Un film foarte simplu, cu doar cîteva personaje, consumat în decorul aproape schematic al unui minuscul oraș islandez. Noi este un adolescent ușor inadapdat, introvertit, singuratic, însă plin de umor și de senzitivitate. Filmul poate fi socotit drept povestea unei crize adolescente. Kari a construit o producție extrem de rafinată, cu nuanțe fine, narată pe un ton egal, fără tensiuni ori sincope, cu atât mai convingătoare. Un rol excelent a făcut titularul, Tomas Lemarquis. (Semnificativ mi se pare faptul că cinematografia europeană continuă să mizeze pe actor, în accepția teatrală a cuvîntului, în alt fel decît filmul american. Am remarcat și în alte filme prezențe actoricești de forță.)

Alte filme care ar merita văzute: *Cucul*, film rusesc excelent, *Care cu care*, o comedie dezinhbită cu lesbiene și homosexuali, *Fratele meu, vampirul*, povestea comic-amăruie a unui adolescent retardat sau *Ken Park*.

TIFF a fost, birocratic vorbind, o dare de seamă asupra cinematografului european, care există, convinge și atrage în continuare publicul. Să sperăm că distribuitorii români vor ține seama de impactul public impresionant al multor filme prezentate la festival și că repertoriul monocord al cinematografulor indigene va fi transformat.

După cum s-a remarcat la finalul festivalului, TIFF a ajuns, la doar a doua ediție, un eveniment cinematic de impact european. Faptul că el are loc la Cluj mi se pare extrem de important și de benefic cultural. Indiscutabil, timp de o săptămînă, anual, Clujul devine capitala cinematografică a Europei. Nu e puțin lucru, nu?

CLAUDIU GROZA

Cuprins

• Ceremonia de adio	Marta Petreu	3
• PUNCTE DE REPER		
Duminică seara (II)	Georgeta Horodincă	4
• CRONICA LITERARĂ		
Verile cu polen ale deceniului 10		6
Cuvinte de întîmpinare	Irina Petraș	6
Structuri în mișcare (II)	Ștefan Borbély	7
Uitatul an '89	Claudiu Groza	8
• POEME		
Galben și cenușiu (2)	Gelu Ionescu	9
•		
Jurnal suedez III (11)	Gabriela Melinescu	10
• CONVERSAȚII CU...		
Marilyn Le Nir (II), interviu realizat de Anca Măniușiu		12
• PROFIL CRITIC		
Jocul seducător al interpretărilor (urmăre din nr. trecut)	Ion Vlad	14
Un alt Ionescu (urmăre din nr. trecut)	Nicolae Balotă	15
Profil epic/Deshumări și emancipare	Sanda Cordoș	16
• ESEU		
Epistolă (optimistă) despre „sistemul de iluzii” și „morcovul existențial”	Michael Finkenthal	17
• BALCANOLOGIE		
Dintr-un jurnal	Mircea Muthu	18

• POEM		
Orașul scufundat	Mircea Muthu	18
• DOSAR		
Cercul Literar (Prezentări de Ion Vartic și Dan Damaschin, I. Negoșescu inedit, Documente din arhiva Cercului)		19
Dona Juana – un hibrid sexual	Laura Pavel	22
• PROZĂ		
Un scandal la București	Florin Manolescu	23
• ESEU		
Oglinda romantică	Călin Teușan	26
• ARHIVA „A”		
Problemă desenată	Dorli Blaga	28
• PROZĂ		
Omul-cărțiță	Aura Christi	29
• POEME		
Oana, Scriitorul, O revelație a blajinului Pluto, Lămuriri	Ionuț Vlad	31
• CONVERSAȚII CU...		
Moshe Idel, interviu realizat de Ovidiu Pecican		32
• BIBLIOTECI ÎN AER LIBER		
Instead of a Prologue, Detail of a Woman in Tears, Detail of an Eye with Tear, Target Practice, State of War I, II	Dinu Adam	36
(traducere de Adam J. Sorkin și Dinu Adam)		
Scris în piatră, Când drumul se-ntoarce	Kjell Espmark	37
(traducere și prezentare de Dan Shafran)		



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

- EVELYN UNDERHILL, **Mistica. I. Fenomenul mistic**, traducere de LAURA PAVEL, postfață „Evelyn Underhill – Nae Ionescu” de MARTA PETREU, 1995, 332 p. 30 000 lei
- MARTA PETREU, **Apocalipsa după Marta**, poeme, 1999, 96 p. 50 000 lei
- MIRCEA ZACIU, **Jucătorul de rezervă**, poezie, 2000, 88 p. 50 000 lei
- **Colecția „Filosofie contemporană”**
- GABRIEL MARCEL, **A fi și a avea**, traducere de CIPRIAN MIHALI, 1997, 192 p. 30 000 lei
- GABRIEL MARCEL, **Omul problematic**, traducere, note de FRANÇOIS BREDA și ȘTEFAN MELANCU, 1998, 140 p. 30 000 lei
- MICHEL HAAR, **Cîntul pămîntului. Heidegger**, traducere de IRINA PETRAȘ, 1998, 227 p. 45 000 lei
- **Colecția „Filosofie extrem-contemporană”**
- JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, **Postmodernul pe înțelesul copiilor**, traducere de CIPRIAN MIHALI, 1997, 108 p. 30 000 lei
- VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, **Să iertăm?**, traducere de JANINA IANOȘI, postfață de ION IANOȘI, 1998, 82 p. 30 000 lei
- **Colecția „Filosofie medievală”**
- SF. ANSELM DIN CANTERBURY, **Monologion despre esența divinității**, traducere de ALEXANDER BAUMGARTEN, 1998, 162 p. 35 000 lei
- **Colecția „Filosofia religiei”**
- HENRY CORBIN, **Paradoxul monoteismului**, traducere de JANINA IANOȘI, 1997, 216 p. 40 000 lei
- **Colecția „Filosofie românească”**
- ION IANOȘI, **O istorie a filosofiei românești**, 1996, 392 p. 100 000 lei
- N. STEINHARDT, **Cartea împărțirii**, ediție gândită și alcătuită de ION VARTIC, ed. a III-a, 2001, 140 p. 70 000 lei
- D.D. ROȘCA, **Introducere la „Viața lui Isus”. Mitul utilului**, traducere de DUMITRU ȚEPENEAG, ediție și postfață de MARTA PETREU, 1999, 138 p. 35 000 lei
- VASILE MUSCĂ, **Filosofia în cetate**, 1999, 132 p. 35 000 lei
- BUCUR ȚINCU, **Apărarea civilizației**, ediție îngrijită și prefață de MARTA PETREU, 2000, 132 p. 50 000 lei
- **Colecția „Ianus”**
- NORMAN MANEA, **Despre clovni**, eseuri, 1997, 230 p. 100 000 lei
- NORMAN MANEA, **Octombrie, ora opt**, proză, 1997, 186 p. 40 000 lei
- FLORIN SICOIE, **Sîmbăta engleză și alte povestiri**, 1998, 130 p. 20 000 lei
- NORMAN MANEA, **Fericirea obligatorie**, proză, 1999, 192 p. 50 000 lei
- RAMIRO DE MAEZTU, **Don Quijote, Don Juan și Celestina**, trad. de MARIANA VARTIC, prefață de ION VARTIC, 1999, 264 p. 60 000 lei
- LIVIU BLEOCA, **Biblioteca de buzunar**, roman, 2001, 128 p. 50 000 lei
- PHILIP ROTH, **Animal pe moarte**, roman, 2001, 132 p. 99 000 lei
- MARTA PETREU, **Ionescu în țara tatălui**, ed. a II-a, 2001, 178 p. 100 000 lei
- ION VARTIC, **Cioran naiv și sentimental**, ediția a II-a adăugită, 2002, 440 p. 150 000 lei
- SANDA CORDOȘ, **Literatura între revoluție și reacțiune**, ediția a II-a adăugită, 2002, 284 p. 150 000 lei
- ION VARTIC, **Clanul Caragiale**, 2002, 278 p. 160 000 lei
- LEV TOLSTOI, **Moartea lui Ivan Ilici**, traducere de Janina Ianoși, prefață de Ion Vartic, 2003, 96 p. 75 000 lei
- **Colecția „Scrinul negru”**
- **Procesul „tovarășului Camil”**, ediție îngrijită de ION VARTIC, prefață de MIRCEA ZACIU, 1998, 96 p. 20 000 lei
- I.D. SÎRBU, **Scrisori către bunul Dumnezeu**, ediție îngrijită de ION VARTIC, 1998, 244 p. 35 000 lei
- LUDOVICA REBREANU, **Adio pină la a doua Venire**, epistolar matern, ediție îngrijită, prefață și note de LIVIU MALIU, 1998, 288 p. 50 000 lei
- ARTHUR DAN, **Mituri căzute (Din jurnalul unui psihiatru)**, Aforisme. Prefețe de I. NEGOIȚESCU, ION VIANU, ALEXANDRU PALEOLOGU; ediție și notă asupra ediției de MARTA PETREU, 1999, 96 p. 30 000 lei
- PETRU DUMITRIU, **Vârsta de aur sau Dulceața vieții**, roman, text îngrijit și prefață de ION VARTIC, 1999, 208 p. 40 000 lei
- RADU PETRESCU, **Corespondență • Sinuciderea din Grădina Botanică** (variantele întâi în facsimil), ediție de MARTA PETREU și ANA CORNEA, prefață de MARTA PETREU, 188 p. 50 000 lei
- RADU STANCA, **Aquarium**, selecția textelor și cuvînt înainte de ION VARTIC, ediție de MARTA PETREU, 202 p. 50 000 lei
- ALEXANDRU VONA, **Misterioasa dispariție a orașului din cîmpie**, proză, postfețe de MARTA PETREU și ION VARTIC, 2002, 152 p. 69 000 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. 100 000 lei
- DUMITRU ȚEPENEAG, **Destin cu popești**, șotroane (în colaborare cu Editura Dacia), 2001, 144 p. 63 000 lei
- IRINA PETRAȘ, **Teoria literaturii**, dicționar-antologie, 2002, 288 p. 160 000 lei
- ALEXANDRU VONA, **Esmeralda**, fișă de dicționar de Florin Manolescu, desene de Gabriela Melinescu, 2003, 112 p. 75 000 lei

REDACȚIA:

MARTA PETREU
(redactor-șef)

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

TEHNOREDACTARE:
DAN CRAIOVEANU

EDITORI:

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

Revista apare cu sprijinul:

- Ministerului Culturii și Cultelor din România
- Primăriei și Consiliului local Cluj-Napoca
- Fund for Central and East European Book Projects

ADRESA REDACȚIEI:

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

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

Manuscrisele primite la redacție nu se înapoiază.

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

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

Tiparul executat la
Centrul de Presă Reformate

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

Apostrof

Către cititorii din țară ai revistei *Apostrof*

Pentru anul 2003, vă rugăm să vă abonați *direct la redacție*. Pentru aceasta, vă rugăm să plătiți contravaloarea abonamentului, prin *mandat postal*, pe adresa:

Lukács Iosif

Fundația Culturală Apostrof

Cluj-Napoca, 3400, str. Iașilor, nr. 14

Prețul abonamentului este:

pentru 3 luni: 60.000 lei

pentru 6 luni: 120.000 lei

pentru 1 an: 240.000 lei

Taxele de expediere sînt incluse în această sumă.

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

Către cititorii din străinătate ai revistei *Apostrof*

Pentru anul 2003, vă rugăm să vă abonați *direct prin redacție*, trimițînd contravaloarea abonamentului printr-un cec (money order) în contul:

Fundația Culturală Apostrof

Cont: SV6534401300 (Euro)

Cont: SV6674381300 (USD)

Banca Română pt. Dezvoltare – Group Société Generale – Sucursala Cluj, str. 21 Decembrie 1989, nr. 81-83, SWIFT BRDEROBU

Costul abonamentului este:

pentru 3 luni: 13\$

pentru 6 luni: 26\$

pentru 1 an: 52\$

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

APOSTROF

revistă a uniunii scriitorilor

APARE
LUNAR

AL
PRO
S
A

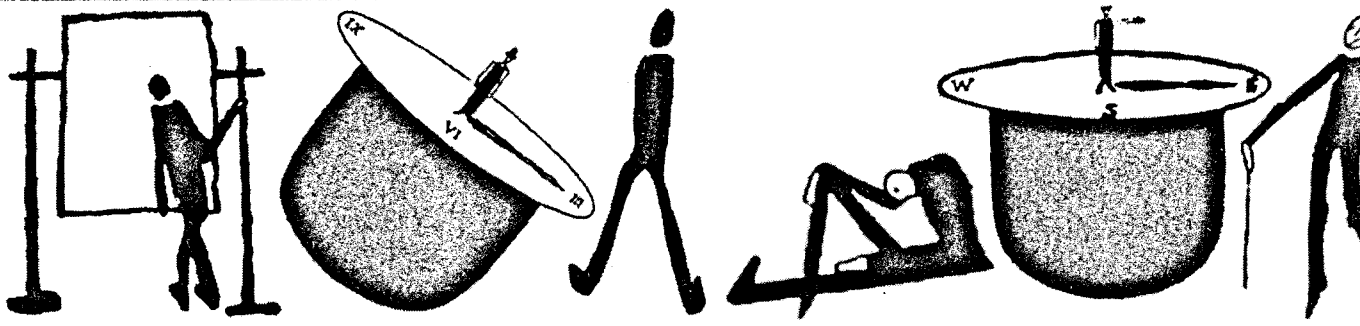
**Eseuri de Georgeta Horodincă,
Michael Finkenthal, Mircea Muthu,
Laura Pavel, Călin Teuțișan,
Cătălin Ghiță**

**Jurnal suedez de
Gabriela Melinescu**

Poem de Gelu Ionescu

Omul-cârțita de Aura Christi

**Cronici și comentarii de:
Nicolae Balota, Ion Vlad,
Irina Petras, Sanda Cordos,
Stefan Borbely, Claudiu Groza,
Marta Petreu**



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