



A P O S T R O F

• La sfârșitul lunii octombrie, la Tavern on the Green, faimosul restaurant din Central Park, unde au des loc întâlniri ale celebrităților din lumea artei și a politiciii, a avut loc decernarea unor premii speciale pentru întreaga activitate (*life achievement awards*) unor personalități distinse din lumea teatrului. Printre ele a fost onorată și Ellen Stewart, directoarea celebrului teatru de avangardă La Mama. Au fost prezenți, printre alți colaboratori proeminenți ai teatrului La Mama, Sam Shepard și Andrei Șerban, care au vorbit despre ce a însemnat Ellen Stewart în viața lor.



În fotografie, împreună cu Ellen și Șerban se află Tom O'Horgan, celebrul regizor care a semnat pe Broadway *Hair* și *Jesus Christ Superstar* și care a debutat la La Mama.

• Marți, 24 octombrie a.c., la Biblioteca Centrală Universitară „Lucian Blaga”, a fost lansat primul dicționar complet al literaturii române, *Dicționarul biografic al literaturii române*, în prezența autorului, Aurel Sasu, a Irinei Petraș, Mircea Muthu și Ștefan Borbély, precum și a directorului editorial de la Paralela 45, Lucian Pricop.

• Joi, 2 noiembrie a.c., a fost lansată la Paris cartea profesorului Ion Pop, *Réhabilitation du rêve: Une anthologie de l'Avant-garde roumaine*, coeditată de Maurice Nadeau, Institutul Cultural Român și EST. La lansare au vorbit autorul, editorul Samuel Tastet și Serge Fauchereau, cunoscut exeget al avangardei.

• Semnalăm cu bucurie apariția în limba engleză a excelentului *Chaosmos* al Magdei Cârneli, în versiunea lui Adam J. Sorkin și a poetei, cu o introducere a lui Richard Jackson. Volumul a apărut la Buffalo, New York (White Pine Press).



Comunicat

În ziua de 27 octombrie 2006, la sediul Uniunii Scriitorilor din România au avut loc ședințele Comitetului Director și ConsiliuluiUSR.

În ConsiliulUSR a fost prezentată o informare asupra activităților curente ale Uniunii, susținută de dl Nicolae Manolescu, președinteleUSR. Consiliul a hotărât depunerea, din parteaUSR, a unei cereri către CNSAS cu privire la dosarele membrilor Consiliului, ai conducerilor filialelor și revistelorUSR, urmînd a fi comunicate numele persoanelor din aceste organisme care au colaborat cu fosta Securitate.

Au fost prezentate de către dl Alexandru Istrate, director general alUSR, proiecte legislative privind Uniunea promovate de cătreUSR și ANUC în beneficiul membrilorUSR, precum și situația curentă a contractelor de asociere ale Uniunii.

În continuare, dl Gabriel Chifu, secretar alUSR, a prezentat stadiul de derulare al proiectelorUSR, cu accent pe programul „Să ne cunoaștem scriitorii”, avînd ca scop creșterea vizibilității și prestigiului breslei. Au fost detaliate și aprobate de către Consiliu punctele acestui program. Lansarea programului va avea loc miercuri, 1 noiembrie 2006, la Clubul Prometheus. Dl Chifu a prezentat situația parteneriatelor încheiate deUSR cu diferite instituții pentru desfășurarea acestui proiect. De asemenea, s-a discutat desfășurarea celei de a doua ediții a Colocviului Tinerilor Scriitori în anul 2007, în organizarea Filialei Cluj.

ConsiliulUSR a ratificat hotărîri ale Comitetului Director privind reorganizarea unor compartimente aleUSR, a organizăriiUSR și alte probleme curente ale activității Uniunii. Consiliul a ales o nouă componență a Colegiului de Onoare alUSR.

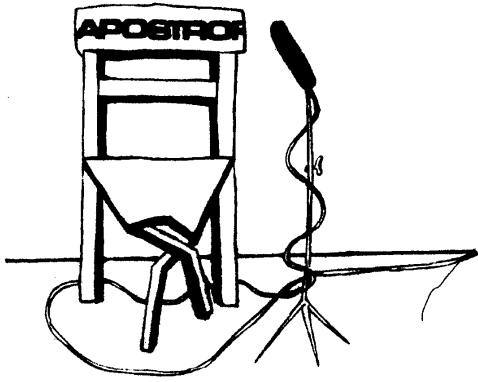
Consiliul a mai decis, la propunerea Comitetului Director, înființarea unor filiale aleUSR în Alba Iulia și la Brăila-Galați, acestea îndeplinind cerințele statutare. Astfel Uniunea are în prezent 15 filiale.

VicepreședinteleUSR, dl Varujan Vosganian, a prezentat Consiliului stadiul execuției bugetare pe 2006 și principalele orientări și estimări privind bugetulUSR pe 2007.



• Clujul în șantier
Foto: Irina Petraș

conversații cu...



Norman Manea

Norman Manea a primit premiul *Médicis étranger* 2006 pentru romanul *Întoarcerea huliganului*, considerat cel mai bun roman străin tradus în franceză. Scriitorul român, care trăiește la New York, este deținător și al premiului McArthur (1992), numit în SUA „Nobelul american“, precum și al premiului Nonino, pe care italienii și-l numesc „Nobelul italian“. A.

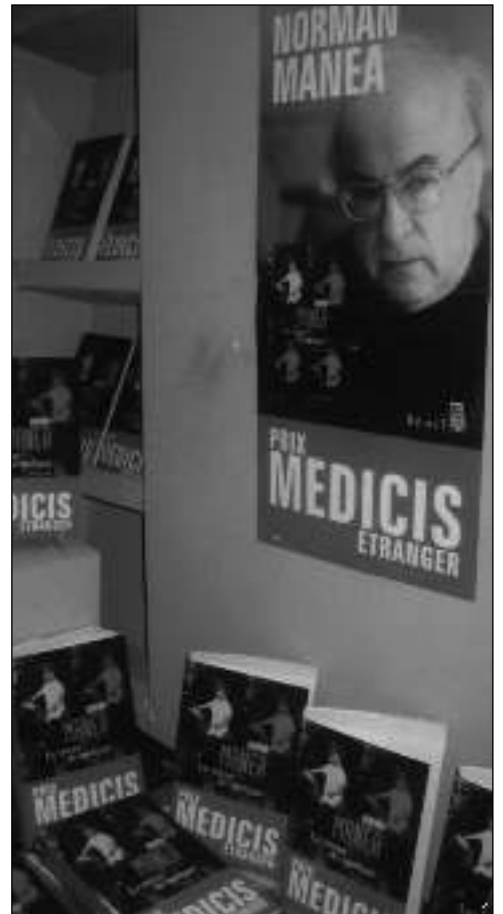
Marta Petreu: Dragă Norman, cu câțiva ani – mulți – în urmă, spuneai, modest, că ai pierdut spațiul cultural francez, că nu mai poți publica acolo nimic după volumul *Fericirea obligatorie*. Și, iată, ai publicat *Întoarcerea huliganului* și ai luat cel mai important premiu pentru un scriitor străin... Te rog să comentezi această situație.

Norman Manea: După recenziile elogioase din Germania la volumul meu *Roboterbiographie und andere Erzählungen* (Steidl Verlag, 1987), Editura Albin Michel m-a contactat, am semnat un contract. Așa au apărut în 1990 *Le thé de Proust* și în 1991 *Le bonheur obligatoire*. Ecoul în presa franceză a fost modest. Nu era, probabil, singurul motiv pentru care, ulterior, nu am mai publi-

cat în Franța, deși cărțile mele apărute, între timp, se bucurau de interes și elogii în Statele Unite, Italia, Germania și în alte țări. Am înțeles că exilul românesc de la Paris își avea o anume contribuție la această „carantină“, deși nu cred că putea fi de prea mare importanță. Excepțiile nu lipsesc însă mai niciodată: am primit la un moment dat un mesaj plin de căldură și solidaritate de la un tânăr scriitor român stabilit la Paris, Daniel Ilea. Voia neapărat să-mi găsească un editor. A și găsit, pînă la urmă, o editură dispusă să semneze un contract pentru mai multe cărți, prima fiind *Întoarcerea huliganului*, apărută deja cu mare succes în America. Traducătoarea urma a fi chiar soția lui Daniel Ilea, Dominique. Comunicarea cu această tânără pereche de intelectuali români care se zbătea în dificultățile uneori copleșitoare ale exilului a fost afectuoasă. Din păcate, au apărut la un moment dat neașteptate incertitudini, pe care nu le-am putut rezolva cu editura, al cărei director a refuzat propunerea mea de a implica și traducătoarea în controversese noastre. A trebuit să renunț, perplexat, la proiect. Cronicile de-a dreptul formidabile din Italia la *Întoarcerea huliganului* au trezit însă interesul Editurii Seuil. Cartea a fost tradusă, pînă la urmă, de Nicolas Veron, un debutant absolut în traduceri din românește. S-a lucrat, înțeleg, în editură la corectarea unor erori, dar traducerea suna, de la început, foarte bine în franceză. Restul este... istorie. Sau tăcere, dacă vrei.

M. P.: Cartea ta a fost mult și foarte elogios comentată în Franța. Și în România a avut comentarii numeroase, multe elogioase. E cartea vieții și înțelepciunii tale, deoarece este viața ta... Vorbește-mi despre destinul acestei cărți și despre prețul pe care l-ai plătit pentru ea.

N. M.: Cartea am scris-o la propunerea și insistențele marelui editor american Roger



Straus. „Nu, nu vreau să scrii un alt roman sau altă culegere de nuvele sau eseuri. Vreau o carte scrisă cu sânge. Aceasta, adică.“ Am scris greu, am găsit anevoie structura cărții. A ieșit, cum știi, un hibrid, memorii, ficțiune romanescă, jurnal de călătorie. Părțile cooperează în a compune un portret (așa a și fost subintitulată cartea în germană – „un autoportret“). Voiam să recuperez de sub lespeda memoriei colective, plină de clișee, un destin individual, să scrutez conjunctura „personalizată“ a unui secol saturat de orori, dar voiam, mai ales, să fac clar refuzul „victimizării“ și al manipulării ei publice, astăzi. Am plătit, firește, un preț deloc minor în timpul scrierii și ulterior, prin lungă și uneori tensionată elaborare a cărții, printr-un anumit blocaj care a urmat, prin pierderea unor prieteni, unii lezați pentru că nu au fost evocați în carte, alții incapabili să perceapă afecțiunea cu care i-am descris chiar cînd nu ignoram unele prea omenești defec-te. Sînt inevitabilități, ca să zicem așa. Un



• Lîngă rinocerul lui Ionescu la Musée d'Orsay.
Foto: Cella Manea

→

Să ne cunoaștem scriitorii

→

preț deloc catastrofic totuși, avînd în vedere destinul pe care și l-a croit, în cele din urmă, cartea însăși.

M. P.: *Cum a fost la decernarea premiului, care a fost reacția scriitorilor români din Paris, dacă i-ai întîlnit cumva...*

N. M.: Nu a fost, propriu-zis, o „decernare“. Ritualul francez de premiere este radical diferit, am văzut, de cel din alte țări. Un premiu fără bani sau diplomă, dar și fără o „festivitate“ canonică. La ora anunțată din timp, cu mare tam-tam, în toate ziarele, s-a produs Evenimentul. La faimosul hotel Crillon, juriul a ieșit din deliberări și a anunțat rezultatul. Fotografii și ziaristi au tăbărit pe laureați pentru poze și declarații. Apoi, a urmat, în același loc, dejunul oferit de editură. În cazul meu, Editura Seuil a invitat cîțiva din redactorii ei și cîțiva membri ai juriului.

Cum știi, poate, eu am ieșit la Médicis din primul tur, ceea ce arată un anume consens, datorat, cred eu, recenziilor de-a dreptul extraordinare pe care le-a avut cartea. Concuram și la premiul Femina, mai puțin important, unde am rămas pînă în ultimul tur. Nu se putea, se pare, cumulare de premii. După-amiază, a avut loc un cocktail la librăria editurii, cu lume culturală pariziană, apoi un dîneu cu invitații editurii.

Dintre scriitorii români de la Paris, am fost căutat de Matei Vișniec și Edgar Reichmann; cu ei m-am și văzut. Cam asta a fost tot, din spre colonia românească. Nu este o surpriză. Mi s-a întîmplat la fel, cam totdeauna și peste tot. În 1990, la fastuoasa recepție dată în cinstea delegaților la formidabila conferință internațională din Mexic dedicată prăbușirii comunismului, la care participau mari personalități culturale și politice din Europa, America și America Latină, pe membrii ambasadei române i-am descoperit doar cînd

se înfruptau din bucatele de la bufet. Nu-i interesase deloc „scriitorul român“ care le facilita, prin prezența sa, invitația la recepție. O drastică deosebire, firește, față de situația celorlalți participanți, contactați prompt și cu o anume mîndrie de ambasadele lor. La festivalul literar de la Praga, acum cîțiva ani, fiecare scriitor a fost onorat de o recepție dată de ambasadorul țării sale, la care participau toți cei prezenți la festival, plus personalități locale. Înutil să-ți spun care țară nu s-a sinchisit deloc de „scriitorul“ ei... Am participat însă, firește, la recepția dată de ambasadorul american. Aș putea continua cu zeci de alte exemple amuzante, dar ar fi plicticos.

M. P.: *Tu rog să fii indiscret și să îmi povestești cum te-au primit la Bard cînd te-ai întors cu noua ta „coroniță“...*

N. M.: Cu excepția Nobelului, premiile europene nu au niciun ecou aici. Mi-amintesc că, acum cîțiva ani, Susan Sontag primise cel mai mare premiu literar spaniol și a sunat la *New York Times* să le comunice știrea. Nu au vrut s-o publice: „Cine a auzit aici de acest premiu?“

La Bard se aflase de premiu prin profesorii de franceză, care urmăresc, probabil, presa pariziană. Am primit felicitări, desigur. Colegiul a difuzat ceea ce se numește „press release“, în care se comunică lumii culturale, literare și academice că un profesor de la

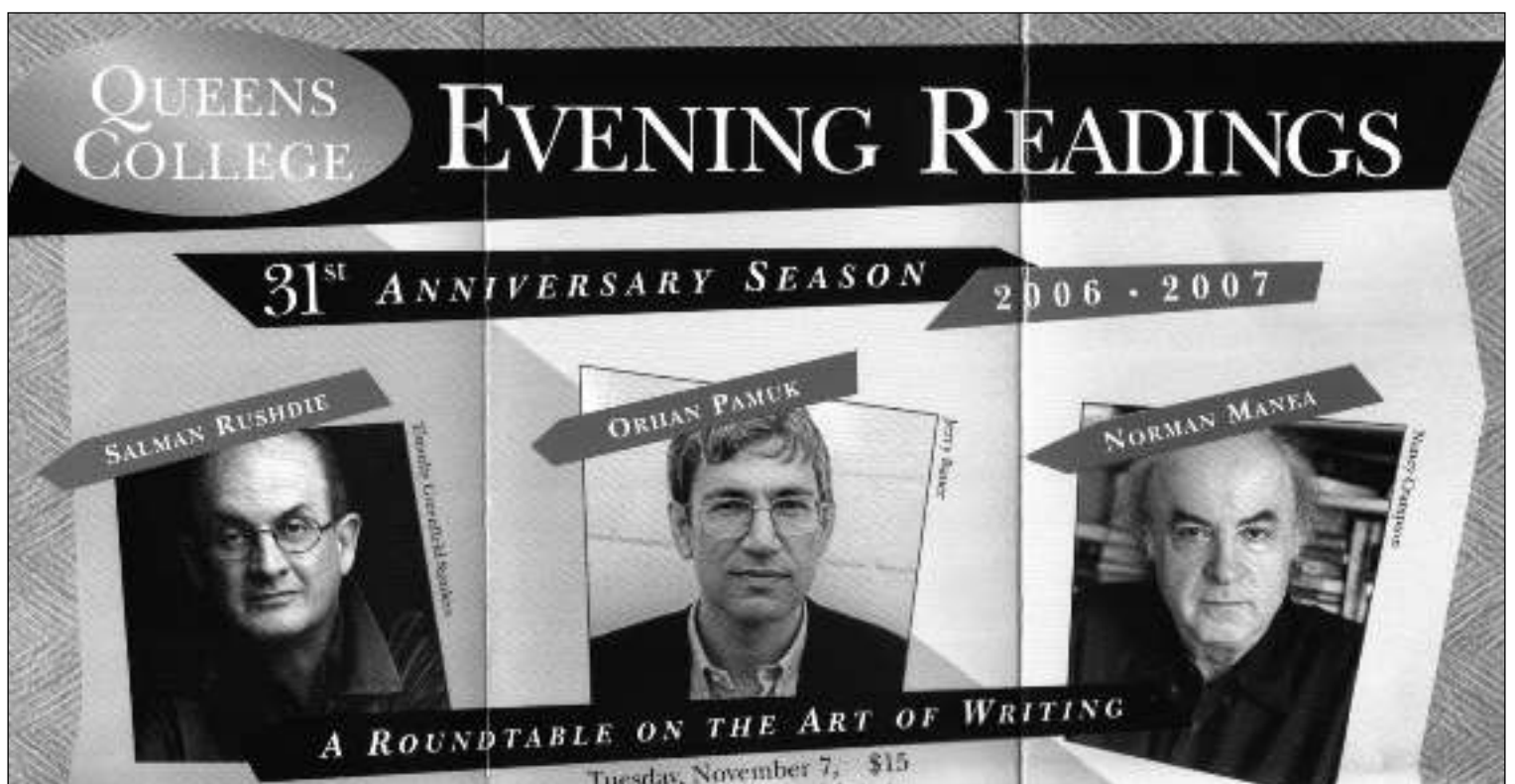


• Norman Manea la... Apostrophe...
Foto: Cella Manea

Bard care este și „writer in residence“ a obținut cel mai mare premiu francez pentru literatură străină. Textul făcea și un scurt istoric al succesului cărții în alte țări. Conducerea colegiului este foarte flatată, bănuiesc, de această victorie pe „teren francez“.

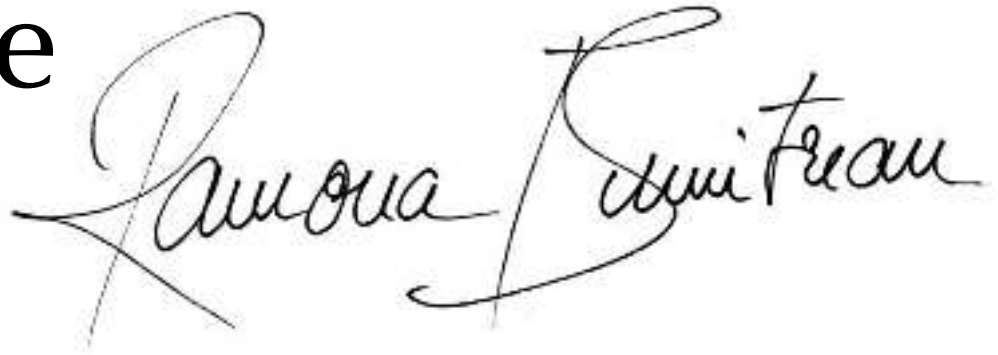
New York, 8 noiembrie 2006

Interviu realizat de
Marika Petreu



• Afișul unei dezbateri publice, 7 nov. 2006, Queens College. Norman Manea alături de Salman Rushdie și Orhan Pamuk

Poeme de



1

R.a.m.o.n.a.¹
Punctarea-mi la inițială
Poate să-ți pară,
Să vi se pară
Cel puțin precară.
În termeni drept:
Banală,
Deloc muzicală,
Forțată,
Și nu relaxată.
Critica de specialitate
Mă antonimă pe la spate.
Publicul e în delir
Cînd numele-mi înșir.
Bărbații-s sinuciși
La capul meu de-afiș.
Flori, aplauze, odă,
R.a.m.o.n.a.-i la modă.
Pseudonimatul, nu anonimatul,
Crește cota, mărește nota.
Pauza-n identitate
E o responsabilitate
Mentală, teatrală,
Punct. Inițială.
În loc de yală.
Conferință de presă,
Cuvînt fără adresă.
.....
Ziua spărgătorului de uși
La teatrul de păpuși!
Îți trebuie chei?
De punct să mă iei!

1. ... identitate, carte de vizită, chef de metafizică...

2

Prima declarație
Pe propria răspundere
.....
Refuz orice stil și clișeu,
Din principiu!
Așa cum pofta mea de țigări
Nu e un viciu!
.....
Iau o poezie
De pe hîrtie.
Rup pe rînd
Cuvînt de cuvînt.
Introduc în gură
O doză pe măsură.
Într-o nocivă derivă,
Litera se-mbibă
Cu salivă.
Mestec răvașe,
Rămîn bastonașe.
Decid la sfîrșit:
Scuip¹ sau înghit.²

1. ... tot ceea ce urmează... cu un El și-o Ea...

2. ... ceea ce va urma... fără El... doar cu Ea...

A doua declarație
Pe propria răspundere
.....

dacă veșnicia s-a născut
la sat,
pe mine perioada asta
m-a ratat.
.....

4

Ea:

Poem naiv
Dar descriptiv.
Mama regină
Strînge de mîină
Moașă bătrînă
A toate stăpînă.
Tată în zare
Pe culoare.
Vagin despîcat.
Doctor bărbat
Mîna-și întinde
Cap îmi desprinde
De gît mi-l agață
Apoi mă înhață
Mă scoate afară.
Of, grea povară!
Scîncet sufocat
Lovitură în stat.
Lapte în sîn
Gust de pelin.
Dare de seamă
Nume îmi cheamă.
Tăcere răspunde
În linii rotunde.
Eu sunt de vină
N-am rădăcină.
Pînă să casc
Uite, mă nasc!¹

1. 13 februarie 1979

4

ca și cum
o singură naștere
nu e niciodată
de ajuns!
El¹ s-a născut
în aceeași zi
mult mai tîrziu.
suficientă
o împingere
să-și spună
că dacă ar fi așteptat
măcar o secundă

mama mea ar fi fost
și mama lui.

1. 13.02.1979

7

El:

la jocul de cărți
se pierde.
poezia.

8

Ea:

Jocul de cărți
E o delectare
Pentru fiecare.¹
Imagini
Inventate
Pe cifre
Aplicate.
La 3 am 7 vulturi.
La 5 am 9 fluturi.
La 2 am 4-arici.
La 10, licurici.
La 1, cifra 8.
La 6, cap de mort.
La 13 se aplică
Dama de pică,
Steaua mea
Scăzătoare
În astro-adunare,
Asul meu
Cu dâlți
La jocul de cărți,
Cifra mea
Eretică
În aritmetică.
Număr
Din mers
27, în vers.

1. Perioadă nichitană...

8

El:

marți.¹
pînă și 13 are propria sa superstiție!

1. ... absolut minunată zi ne-a născut...

Versuri din ciclul
27 de poeme naive dar descriptive

„Lăsați cuvintele să vină la mine”

Lukács József

ÎN 30 septembrie 2006 s-a stins din viață scriitorul Sütő András, personalitate copleșitoare a literaturii maghiare din Transilvania. Atât opera, cât și personalitatea sa de lider spiritual au ajutat comunitatea maghiară din Transilvania să supraviețuiască în anii cei mai întunecați ai terorii comuniste. În cărțile sale se concentrează tot ce a trăit comunitatea maghiară din Transilvania în ultima jumătate de secol.

Biografia lui este un exemplu concludent pentru soarta unui intelectual care a fost martor la istoria celei de-a doua jumătăți a secolului XX: a trăit în copilărie tragedia războiului, a fost marcat de experiența sa de maghiar rămas în Transilvania de Sud după 1940. După război a fost cuprins de idealismul unor vremuri care au promis o schimbare în bine a lumii. Foarte curînd a trăit și decepția amară în idealurile comuniste, ba mai mult, a fost martorul prigoanei îndreptate împotriva poporului său și a lui personal de către societatea monstruoasă născută din visele idealiste de tinerețe.

Sütő András s-a născut în 17 iunie 1927 într-o familie săracă de țărani din Cămăraș, sat ascuns între dealurile Cîmpiei Transilvaniei, acolo unde, cu aproape un secol mai devreme, a venit pe lume o altă figură importantă a literaturii maghiare din Transilvania: romancierul Kemény Zsigmond.

Din toamna anului 1940, a fost elevul prestigiosului Colegiu Reformat „Bethlen Gábor” din Aiud, iar din ianuarie 1945 al Colegiului Reformat din Cluj. În anii 1948 și 1949 a urmat studiile universitare la secția de regie a Școlii Superioare de Artă Teatrală „Szentgyörgyi István” din Cluj. Pentru o perioadă scurtă, este colaborator al revistei *Ifjú Munkás* (Muncitorul tânăr) din București. În 1949 își întrerupe studiile și devine redactor-șef al revistei săptămânale *Falvak népe* (Lumea satului), a cărei redacție se mută la București începînd cu anul 1951. În 1953, nu a mai corespuns criteriilor pe care trebuia să le îndeplinească o persoană care lucra în presă și a fost demis din funcție. În același an se mută la Tîrgu-Mureș, oraș în care va trăi pînă la sfîrșitul vieții. Acolo devine redactor al revistei literare lunare *Igaz Szó* (Cuvînt de adevăr), iar din anul 1958 pînă în 1989 redactor-șef al revistei *Új Élet* (Viață nouă).

Între anii 1965 și 1977 a fost deputat în Marea Adunare Națională, iar între 1974 și 1982 a fost și vicepreședintele Uniunii Scriitorilor din România.

Încă din anii '70, începe să aibă tot mai multe conflicte cu autoritățile comuniste.

Și-a ridicat glasul împotriva ciuntirii tot mai drastice a învățămîntului în limba maghiară și a drepturilor minorității maghiare, a adresat memorii atât autorităților de atunci ale României, cât și forurilor din Ungaria și din Occident. Piesele și scrierile lui au început să fie cenzurate sau chiar interzise. După 1980 are interdicție totală să mai publice în România. Din acel moment, operele lui au fost publicate, iar piesele de teatru puse în scenă numai în Ungaria sau în teatre din Paris, Aachen sau Viena. Punerea în scenă, în 1986, a piesei *Advent pe Harghita* – o viziune dramatică despre moartea națiunii –, la Teatrul Național din Budapesta este considerată punctul de cotitură al politicii statului ungar față de problema minorității maghiare din afara țării. Sütő rezistă la persecuțiile Securității îndreptate împotriva întregii lui familii și rămîne în România. În vara anului 1989, ca urmare a memoriilor scrise împotriva distugerii satelor din Transilvania și difuzate de posturile de radio din Ungaria și din Occident, este amenințat cu moartea de poliția politică a regimului.

Încă din decembrie 1989, Sütő András a fost considerat una din figurile politice emblematice ale maghiarilor din Transilvania. În timpul dramaticelor ciocniri interetnice din martie 1990 de la Tîrgu-Mureș, Sütő András a fost vînat pe străzile orașului, prins și bătut cu atîta bestialitate, încît și-a pierdut un ochi. Din păcate, cea mai mare parte a opiniei publice românești a reținut numele lui Sütő numai în legătură cu acest episod.

Pentru zecile de volume publicate în cursul vieții, Sütő András a fost distins cu numeroase premii, iar după 1990 a ocupat importante funcții onorifice. Astfel, în 1951 și 1953 i s-a acordat Premiul de Stat al RSR, în 1974 Steaua RSR, în 1978 distincția Füst Milán, în anul 1979 premiul Herder pentru literatură, în 1990 premiul Bethlen Gábor, în 1992 premiul Kossuth, în 1997 Distincția de Merit a Republicii Ungare în grad de Cruce Mijlocie și premiul pentru Prestigiul Maghiarimii, în 2000 Ordinul Național Pentru Merit în grad de Mare Cruce al României, iar în anul 2005 Distincția de Merit a Republicii Ungare în grad de Mare Cruce.

Între 1992 și 1996 a fost președintele de onoare al Alianței Maghiarilor de Pretutindeni.

Nuvelele, povestirile, piesele de teatru și reportajele publicate în prima sa perioadă de creație vorbeau despre transformările lumii rurale la începuturile regimului comunist. A folosit instrumentele realismului (so-



• Sütő András (1927-2006). Foto: Kaiser Ottó

cialist), dar și umorul anecdotelor, pe care le-a presărat peste tot în creațiile sale, tinzînd să tempereze tensiunile și confruntările dramatice.

În 1970 publică romanul *Anyám könnyű álmot ígér* (Mama promite somn ușor), în care sunt coagulate povestirea, autobiografia și sinteza unor evenimente istorice. Este un roman sociografic bazat pe observațiile și mărturisirile autorului, construit pe două niveluri temporale: timpul prezent, în care scriitorul se află în vizită la părinți, și timpul virtual, în care povestește istoria ultimei jumătăți de secol.

După 1970, cînd dictatura ceaușisto-comunistă a devenit tot mai apăsătoare, Sütő András începe să publice o serie de drame: *Egy lócsiszár virágvasárnapja* (Floriile unui geambaș) (1974), *Steaua pe rug* (1975), *Cain și Abel* (1977) și *Nunta din Susa* (1980). Aceste drame, puse în scenă de marele regizor Harag György, au la bază conflictul launtric al individului care trebuie să adopte o poziție față de putere. Pe fundalul unor teme istorice sau biblice, se conturează două tipuri de personalități, respectiv conflictul dintre acestea. Unul este individul răzvrătit, sensibil la suveranitatea proprie, iar celălalt este individul realist, cel care acceptă compromisul înjositor de dragul propriei salvări.

În 1977 a publicat volumul *Lăsați cuvintele să vină la mine*, pe care criticii l-au apreciat drept un eseu-tratat scris pentru apărarea limbii. Ideea de bază care se conturează din acest volum este obligația fiecărei familii de a cultiva limba maternă și cultura proprie în vremurile de catastrofă națională.

În drama *Ugató madár* (Pasărea care latră), publicată în anul 1985, Sütő dă expresie trăirilor unei comunități periclitată în însăși existența sa de regimul dictatorial. Fundalul dramei, și în acest caz, este istoria, mai exact epoca de după înfrîngerea Revoluției de la 1848.

(Continuare în p. 26)

PUNCTE DE REPER



Eugene Ionesco



Tu crezi...

Ion Vișnuș

TU CREZI în reîncarnare, mi-a spus Ionesco într-o zi. Eu nu cred, mai bine zis nu cred să cred în reîncarnare; și nu-mi aminteam să fi atins, fie și în trecut, subiectul acesta cu el. – Adevărat, cred! am răspuns, mirându-mă chiar eu de vorbele mele, împins de ceva ce parcă nu depindea de mine. Fiindcă afirmase odată că subiectele pieselor îi veniseră în vis, m-am gândit că visase. Sau, poate, nu era vorba de un lucru pe care-l spusese, ci de unul care eram: un fel de-a spune că eu aș fi fost o reîncarnare sau o formă de supraviețuire a tatălui meu, pe care el, Ionesco, ar fi vrut să-l știe în viață, fiindcă îl iubise și ar fi dorit să fie aici, cu el, de partea asta a fluviului, pentru

ca, împreună, să treacă, odată, pe celălalt mal. Oricare ar fi fost motivele lui, chiar dacă erau contradictorii și confuze, simțeam că aștepta de la mine să-i spun: da. Iar eu nu puteam să-l dezamă-

gesc, ca și cum acest „da“ ar fi fost, pentru el, un argument atât de prețios încât nu i-l puteam lua. El voia să creadă în reîncarnare (în tot cazul, într-o formă de supraviețuire), însă se îndoia, pesemne, de sinceritatea mea tot atât cât de amintirea lui, de vreme ce, odată, când ne-am revăzut, mi-a repus întrebarea și eu am spus iarăși: „da“, neputând să fac altfel. În cele din urmă, nu mai știam dacă nu mai credeam deloc în reîncarnare sau afirmația lui îmi trezise dorința de-a crede și, prin asta, chiar credința că ne vom găsi, odată, împreună, tatăl meu, el, eu, toți în viață sau toți într-un alt fel de existență, împreună, de aceeași parte a fluviului. ■

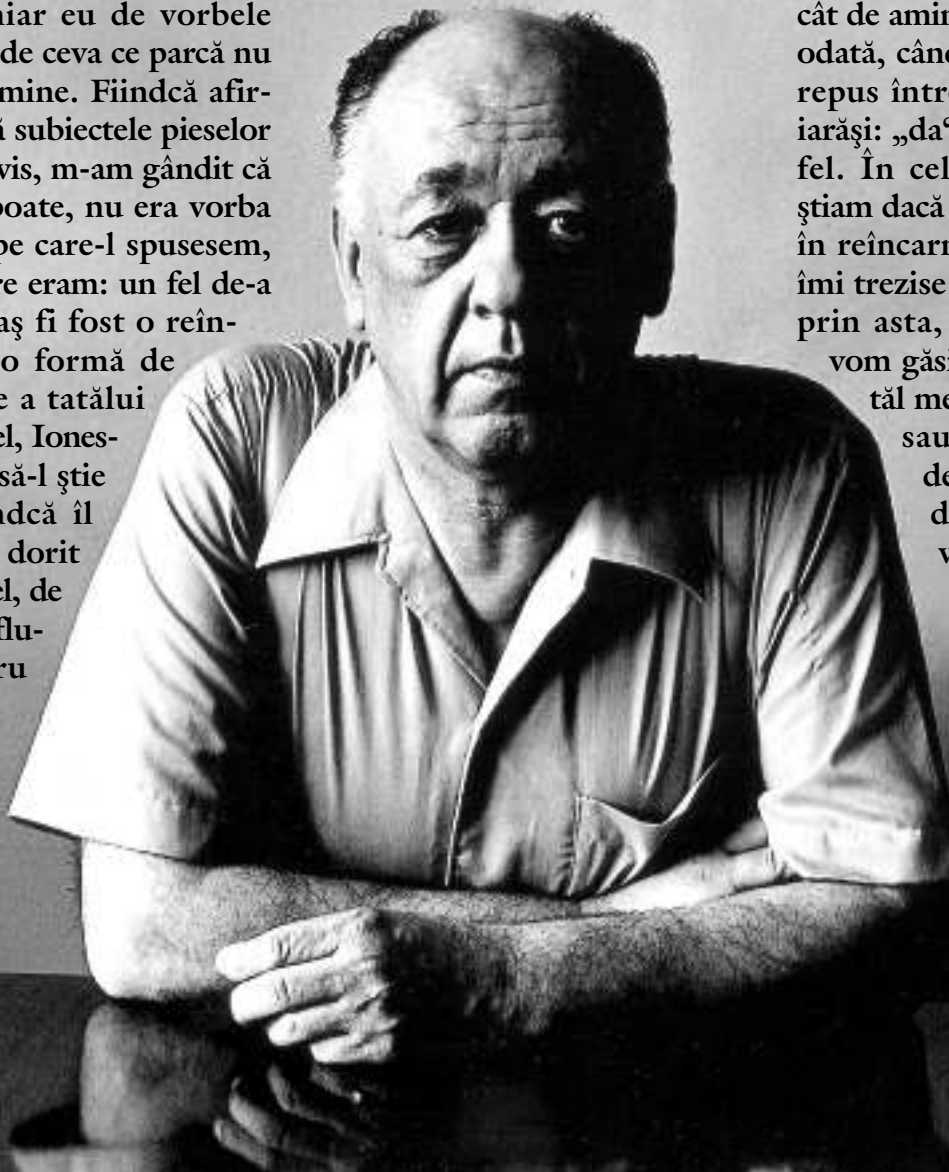


Foto: Sean Kernan



Despărțirea de Hegel



Noica și procesul unei *Weltanschauung*

Laura Pamfil

DIFICIL DE creionat cronică a unei despărțiri neanunțate! Cu atât mai mult cu cât ea este urmată, într-o succesiune imediată, de cronică a unei întâlniri permanent negate cu gândirea lui Heidegger. În ciuda acestei renunțări, respectiv a acestei influențe inaparente, ne-am propus în cele ce urmează să argumentăm împotriva a doi dintre cei mai încetățeniți idoli ai cetății ce contaminatează receptarea lui Constantin Noica în spațiul cultural autohton, în rarele locuri unde mai este în chestiune, la acest ceas haotic al culturii noastre, opera, și nu personajul istoric în cauză. Sunt în discuție acum, așadar, prejudecata hegelianismului „structural” al operei sale și renegarea constantă a oricărei influențe heideggeriene în cuprinsul acesteia.

I. Un hegelian prin vocație

CĂ VORBIM despre un autor format esențialmente la școala lui Hegel este, fără îndoială, greu de contestat. Nu datorită strădaniei sale de a fi repovestit de două ori *Fenomenologia spiritului*, în contrapunct, se pare, cu acrima lucrărilor de strictă și scrupuloasă specialitate (Noica face aluzie undeva la antimodelul furnizat de lucrarea lui Vaihinger, *Kommentar zu Kants Kritik der reinen Vernunft*, utilizabilă doar în cercul strămt al specialiștilor¹). Nici datorită afirmației – suspect exclusivism la un spirit hegelian! –, strecurată în paginile *Tratatului de ontologie*, potrivit căreia singurele filosofii valabile azi ar fi cea hegeliană și cea platoniciană. Și nici măcar datorită afilierilor declarate la gândirea lui Hegel... Cum altfel decât hegeliană poate fi catalogată o gândire în care primul loc revine unui model ontologic de tip dialectic, conceput ca un decal al triadei dialectice puse în joc de *Știința logicii* a lui Hegel? Este, desigur, puțin probabil ca un autor pentru care rațiunea, pentru a-și putea căpăta caracterul de întreg, trebuie să se nege pe sine provizoriu să fi dorit să se legitimizeze prin apartenența la o altă gândire decât cea hegeliană.

1. C. Noica, Un gând despre Hegel și D.D. Roșca, in: *D. D. Roșca în filozofia românească*, ed. Tudor Căti-neanu, Cluj-Napoca: Dacia, 1979, p. 272-279.

Și totuși la fel de adevărat este că o cercetare amănunțită poate oferi surprize celui ce consideră drept neproblematică ralierea autorului român la acest filon. Astfel, privindu-le îndeaproape, sunt greu de contestat atât anumite preluări hegeliene trecute sub tăcere, cât și unele critici prea puțin întemeiate – a căror formulare te face să te întrebi dacă ele nu se adresează mai degrabă curentului marxist vulgarizant decât lui Hegel însuși – și, mai ales, o ruptură de fond față de una dintre tezele întemeietoare ale hegelianismului, și anume neființa în sine ca dat din prima triadă a logicii sale. Să fie vorba de *malentendu*-uri? De ignorarea involuntară a unor trăsături de bază ale hegelianismului din partea autorului român? Greu de crezut. Sau poate obiective mai profunde ale programului său teoretic cereau o atare tratare a unor teme tipic hegeliene?

II. Câteva „erezii” în marginea hegelianismului

AȘA DE pildă, pentru situația originală a închiderii ce se deschide, motor principal al circularității dintre ființă și lucruri, orientând către o dialectică de tip circular, Noica preferă să indice ca sursă categoria kantiană a limității, nici ea luată ad litteram din tabla categoriilor kantiene, ci înțeleasă ca limităție ce nu limitează. Cercetătorul este îndreptățit să se mire în fața acestei alegeri, cu atât mai mult cu cât caracterul reflexiv al conceptului-în-și-pentru-sine-reflectat hegelian era în măsură să asigure prin el însuși, fără nicio intervenție interpretativă, caracterul circular al dialecticii pe care gânditorul român dorea să o fundamenteze. De ce indică Noica sursa kantiană trecând-o sub tăcere pe cea hegeliană, ale cărei urme nu sunt totuși deloc dificil de depistat în cuprinsul ontologiei noiciene? Omitere involuntară? Necesitate interioară a programului său teoretic? Aș înclina către această ultimă variantă.

O altă abatere de la litera hegeliană iese la iveală în cazul încercării noiciene de a reformula dialectica hegeliană, învinuită de liniaritate, prin introducerea unei a patra etape dialectice, menită să asigure circulari-

tatea metodei absolute. Pentru că acest model nu numai că îngăduie, dar chiar include paradoxul progresului prin regres și circularitatea, cercetătorul se miră din nou... Faptul că Noica interpretează dialectica hegeliană ca pe un parcurs liniar este cel puțin curios, dacă avem în vedere că asistase, în calitate de contemporan al lui Alexandre Kojève, la nașterea celei mai faimoase interpretări de tip circular a filosofiei hegeliene.² Iar lucrul este cu atât mai straniu cu cât *Devenirea întru ființă* denunță sistematic liniaritatea și își propune în mod explicit ca sarcină reformularea logicii hegeliene, cu traseul său dialectic cu tot: „Sîntem puși deci în fața sarcinii de a gândi: *cum este posibilă această Logică altfel decât printr-o dialectică liniară?* Poate părea prezumțios, chiar dacă nu va mai părea inutil: dar o perspectivă care se deschide în urma tuturor considerațiilor de mai sus ar fi de a regîndi «Logica» lui Hegel”.³ În mod evident s-ar fi cerut justificată această percepție de liniaritate în cazul unei filosofii căreia i s-a imputat cel mai adesea o circularitate intrinsecă, privită ca vicioasă. La fel de mirabilă este și utilizarea, în spiritul acestei reformulări, a termenilor „teză”, „antiteză”, „sinteză”, care au făcut faima gândirii materialist-dialectice posthegeliene... Aceștia, cum bine se știe, nu au făcut niciodată parte din instrumentarul obișnuit hegelian, lucru asupra căruia Noica atrage de altminteri atenția: „de fapt, Hegel preferă alte denumiri, se știe”.⁴ Este din nou straniu cum, în ciuda preferinței aproape exclusive

2. Amintim că prelegerile lui Alexandre Kojève despre Hegel, ținute la École des Hautes Études din Paris, au acoperit perioada 1933-1939 și s-au bucurat de o asistență dacă nu numeroasă, în schimb impresionant de bine aleasă: Georges Bataille, Raymond Queneau, Jacques Lacan, Eric Weil, Raymond Aron, Maurice Merleau-Ponty, Jean Hyppolite. Cum între 1938 și 1939, ca tânăr absolvent al Facultății de Litere și Filosofie din București, Noica a efectuat un an de specializare la Paris, nu excludem posibilitatea de a se fi numărat și el printre cei ce frecventau faimosul seminar. O selecție de texte ale acestui curs a fost publicată în traducere românească: *Introducere în lectura lui Hegel*, trad. de Ed. Pastenague, Cluj: Biblioteca Apostrof, 1996.

3. Constantin Noica, *Devenirea întru ființă*, București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 100.

4. *Ibidem*, p. 75.

a autorului german pentru termenul de „moment al autorevelării conceptului”, Noica insistă în a reformula atât terminologia, cât și mișcarea unidirecțională a spiritului (teză-antiteză-sinteză), de care făcea abuz la acea vreme dialectica marxistă și despre care el însuși afirmă că „s-au acreditat pînă la totala obnubilare asupra mersului dialectic”.⁵

Ce dialectică dorea Noica de fapt să schimbe? Pe cea hegeliană sau pe cea profesată de ideologii partidului la putere? O explicație fugară, la capătul unor pagini întregi de reformulare a dialecticii, întregeste în chip grăitor acest cortegiu de perplexități:

Nu spunem, o repetăm, că așa ar arăta cu adevărat filosofia dialectică a lui Hegel. Cum s-ar fi regăsit cu el rațiunea, dacă era doar pierdere? [...] Dar aceasta pare a fi metoda dialectică așa cum a fost înțeleasă prea des prin Hegel și după el. Și pretindem, în schimb, că nici la el, nici după el filosofia propriu-zisă, de o parte, dialectica eficientă în istorie, pe de alta, nu s-au desfășurat după acest model dialectic; ci proclamîndu-l deschis pe el, *au folosit în fapt celălalt model, dialectica tematică*.⁶

Poate părea îndrăzneță această ipoteză, dar mai mult decât un dialog al surzilor, plin de *malentendu*-uri, între Noica și filosoful german, trecerea la dialectica tematică și numeroasele șarje critice la adresa liniarității teză-antiteză-sinteză ne-au părut a vorbi, în fond, de un refuz constant și nuanțat al interpretărilor marxiste posthegeliene, la modă în epocă deoarece promovate de politica partidului la putere. O altă posibilă explicație pentru nevoia creării unei a patra etape dialectice ar putea-o constitui încercarea de a pune în lumină mai limpede cercul hermeneutic printr-unul dialectic, pe care se va strădui să-l „obiectiveze” mai târziu prin construirea unei logici hermeneutice, și ea de inspirație hegeliană. Corespunzător dialecticii tematică, *synalethismul*, cu care Noica înțelege să înlocuiască silogismul din logica clasică, va avea și el patru etape, nefiind altceva decât o adevărată tematică (nu o demonstrație), articulată prin întoarcerea la tema inițială. Rămâne, bineînțeles, la latitudinea fiecărui cititor opțiunea pentru o explicație sau alta. Însă, indiferent de motivele care l-au împins pe filosoful român la reformularea dialecticii, această schimbare pare să fi fost simptomatică pentru orientarea ulterioară a gândului său, atrăgând după sine o reformulare a statutului rațiunii hegeliene, apoi o suită de „decizii metafizice” prin care Noica se îndepărtează vădit de Hegel și de ceea ce în genere s-a numit „filosofie tradițională”... Am menționat deocamdată doar două dintre cele mai grăitoare „erezii” noiciene la adresa gândirii lui Hegel, dorind să sugerez că ceea ce am numit în titlu „despărțirea de Hegel” nu a fost deloc o întâmplare...

III. Din premisele despărțirii de Hegel: tema uitării ființei

DESPĂRȚIREA DE Hegel nu a fost o întâmplare și nici nu a apărut „din nimic” în contextul mai larg al operei gânditorului

5. *Ibidem*, p. 259.

6. *Ibidem*, p. 77-78 (sublinierea lui Noica).

român... Numeroase afirmații noiciene risipite pe parcursul *Devenirii întru ființă* conduc la concluzia că ruptura de hegelianism se înscrie pe o linie mai adâncă, ce atinge începuturile programului teoretic al autorului român, iar la rădăcina ei pare a sta tema – deloc hegeliană! – a uitării ființei. Noutatea față de felul în care se pusese această problemă în filosofia occidentală stătea în faptul că, de data aceasta, nu mai putea fi vorba cătuși de puțin de uitarea ființei ca ființă – mai ales dacă prin ea înțelegem ceva de tipul ființei pascalienne, al cărei centru este pretutindeni și periferie nicăieri –, ci de uitarea ființei înscrise în lucruri, precară și activă în cea mai umilă dintre realități, inclusiv în noroi sau în firul de praf, cum o chestiona Platon: „Uitarea este de ființa din lume, nu de ființa cea mare, ce lasă descoperite lucrurile”.⁷ Această ființă anume a fost uitată, ființa care este simultan specifică și generică, *to de ti* și *to katholou* laolaltă (ba chiar și *o boros*), și pe ea o căutăm, ne avertizează Noica. (Ne aflăm, cu aceasta, în fața unei recuperări a hegelianismului de pe poziții noi.) Din această perspectivă, tocmai Heidegger („dacă este literal înțeles”) regăsește nu ființa „oricât de mlădiată”, ci tocmai „majestatea ființei” care abandonează realul imediat în mâinile științelor spectrale, în speță ale matematicii și ale formalismelor de tot felul.⁸ Acuzând spiritul european, de la Platon și Aristotel încoace, de uitare de ființă, observă Noica, Heidegger deplângea tocmai ocolirea ființei în ea însăși în favoarea căutării ființei celor ce ființează, ceea ce ar fi dus la instaurarea unui primat al acestora din urmă. Or, din perspectivă noiciană, însuși autorul lui *Sein und Zeit* persistă în uitarea ființei, în măsura în care pare încă să gândească în spiritul ființei sublime și, reluând întrebarea privitoare la aceasta, vizează – cel puțin la prima vedere – un general abstract, la fel ca Parmenide, de la care se reclamă deschis. De acest Parmenide, care repudiază realul și aduce în gândire „scandalul lumilor scindate”, filosoful român se va despărți hotărât, inaugurând o serie de alte „despărțiri” viitoare: despărțirea de Hegel, cea de Goethe și Nietzsche, despărțirea abia sesizabilă de Descartes, cea de lumea anglo-saxonă și de „magicienii formelor goale” denunțați de Platon, despărțirea de științele sufletului (psihologia și psihanaliza), cea de Aristotel și de logica sa, în care vede o veritabilă artă a războiului...

Va privi deci cu circumspecție preluarea acestei moșteniri, în ciuda aparențelor, de către „Heidegger parmenidianul”, care, oricât de marcat de problema reamintirii ființei, omite să se întrebe asupra structurii acesteia și trece astfel sub tăcere caracterul ei esențial: acela de a fi înscrisă în lucruri, general concret, structurată, și nu simplă, mlădiată după tendințele inerente ale realităților individuale. Or, marșul triumfal al ființei monolitice prin istoria filosofiei, din zorii absolutismului, nu putea fi întrerupt decât printr-un pact explicit cu umila realitate sensibilă, capabil să reabiliteze statutul ontologic al acesteia. Sunt zei și aici, în realitățile joase, pare că ar vrea să ne convingă Noica. Iar în acest spirit, tocmai ontologia în spiritul lui Platon („dacă nu și al lui Aristotel”) a trimis la ființă, și nu la „realitățile goale”.⁹

7. *Ibidem*, p. 301.

8. *Ibidem*, p. 187-188.

9. *Ibidem*, p. 300-301.

Trebuie regăsită, așadar, ființa care admite – nu și absolutizează însă! – precarități și se „reface” din ele, fiind „altfel” împreună cu realul, nu dincolo de el. Iar reamintirea acesteia cade în sarcina culturii europene, al cărei model – Noica o va spune în *Modelul cultural european* – imită modelul ființei înseși:

Dar tocmai aceasta înseamnă filosofia, în particular ontologia: *reamintirea* ființei. Dacă alte limbi și culturi nu vor să-și reamintească, este datoria culturii europene, care le-a trezit acum la rațiune și libertate (acestea din urmă ele însele „valori” ale ființei), să le redea înțelesul ființei ca atare și al elementelor investite de ea.¹⁰

Trăindu-și destinul său de uitare, ontologia a avut din când în când intuiția ființei, chiar dacă n-a urmat-o până la capăt și n-a ajuns să reamintească cu adevărat ființa în lucruri și sinea ei mai adâncă, lumea elementelor...

IV. Punctul nevralgic: neutralitatea conștiinței filosofice

CEEA CE sesizează Noica drept salutar în creșterea gândirii hegeliene și în întreaga ei filiație (cu excepția platonismului, cum arătam anterior) sunt, în fapt, tocmai zorii rupturii de absolutism, înlăturarea separației parmenidiene în filosofie, un „la revedere” hotărât adresat oricărei dualități. Căci în spatele separației ființă-neființă, incoruptibil și etern-incoruptibil și trecător, universal-particular, dincolo-aici etc., stă eterna polaritate a filosofiei, subiect-obiect, ducând în cele din urmă la dezavuarea totală și ireversibilă a realului, altfel spus a individualului, pe care întreaga ontologie noiciană se străduiește să-l reabiliteze. Acceptarea separației a dat drept consecință imediată, în planul spiritului, diversele încercări riscate de a gândi pe cont propriu neființa în sine, punând disjuncțiile ființă-neființă, subiect-obiect în termenii contradicției bilaterale din logica intelectului. Or, unul dintre motivele explicite ale modificării dialecticii thetice într-una tematică era transformarea rațiunii neutre (căzută la rang de intelect), care făcea ca teza și antiteza să se contradică și să se excludă reciproc, în *rațiune orientată* către temă (ființa prin excelență), astfel încât teza să contradică tema, dar aceasta din urmă să n-o contradică pe prima, ci s-o integreze ca pe un caz particular al său. Se ajungea astfel la o contradicție unilaterală, în care intelectul juca rolul de caz particular al rațiunii orientate. Și dacă ontologia nu poate începe, ca în cazul tratatului lui Wolff, de la principiul clasic al contradicției („dacă judecăm că ceva este, nu putem judeca totodată că nu este¹¹) și de la cel al rațiunii suficiente, în schimb ea trebuie și se poate deschide cu reformularea principiului contradicției, ceea ce atrage după sine regândirea principiului identității formale din logică. Ceea ce Noica se grăbește să pună în practică în propriu-i

→

10. *Ibidem*, p. 337 (sublinierea lui Noica).

11. *Ibidem*, p. 178.

→

caz, așa încât începutul *Devenirii întru ființă* aduce în prim-plan, chiar cu prima frază, conceptul de contradicție unilaterală între ființă și un opus al ei, devenirea.

În sfârșit, pentru ca neființa să poată fi integrată în ființă – cum o înțelege Noica, după modelul dialogului *Sofistul* –, era absolut necesar ca rațiunea să-și piardă caracterul de imparțialitate, de instanță supremă cu veleități de obiectivitate. Cheia dialecticii noiciene stă, așadar, în caracterul orientat al rațiunii, filosofia nemaifiind posibilă decât de la dialectică înainte, căci ethosul neutralității autorizează, prin dispoziția lui către indiferență, o adevărată renunțare la filosofie. Prin urmare, dacă nu e orientată (către ființă), rațiunea nu e deloc. Rațiunea neutră este simplu intelect, care, fiind incapabil să iasă din dualitate, dublează lumea reală cu legi, concepte și sisteme regionale (științele), astfel încât acestea nu se mai recunosc în lumea sensibilă, iar ea nu se mai recunoaște în ele. Carența fundamentală a principiilor intelectului constă în faptul că ele *sunt incapabile de autoreflexie*, căci „este în esența oricărui principiu adevărat să se poată reflecta pe sine și să aibă în unitatea sa bogăția lumii”¹².

V. Goethe și Nietzsche.

Doi vinovați și procesul unei *Weltanschauung*

UNUL DINTRE primii vinovați de încetățenirea ethosului neutralității este olimpianul Goethe, care structural nu are nimic dintr-un filosof și pentru care obiectul cunoașterii este lumea, nu sinele. Ba chiar, constatând într-una din scrierile lui Schubart „punctul de vedere al cugetului sănătos” potrivit căruia arta și știința ar putea înainta mai bine fără împovărarea filosofiei, Goethe exclamă cu satisfacție într-o scrisoare către Eckermann: „Asta înseamnă apă la moara noastră. De filosofie m-am ținut eu însumi întotdeauna desprins”¹³. Acestui Goethe nefilosof, căruia îi repugnă întoarcerea spiritului asupra lui însuși până la a o considera o adevărată perversiune¹⁴ și care va sublinia în *Zur Farbenlehre*¹⁵ importanța menținerii distincției subiect-obiect, îi impută Noica spiritul de neutralitate ajuns în filosofie, nu fără concursul unui alt mare vinovat al epocii moderne: Nietzsche. Procesul pe care și-l dorește și ajunge să-l facă implicit Noica este intentat acestei *Weltanschauung* neutre, în care totul are dreptul la afirmare și împlinire cu egală îndreptățire, într-o demonie oarbă pentru care rațiunea nu este „decît unul din eroii cuprinși de «beția bachică» sau [...] ochiul minții care vede totul și încuviințează totul, fără părtinire”¹⁶. În timp ce filosofia înzestrează sinele individual cu un sentiment al alienării sau al exilului, pentru Goethe adevăratul exil este cel de „dincolo”, iar „aici”-

ul este deplin și valabil prin el însuși cel mai adesea. Este o trădare fundamentală față de filosofie, care nu este nici aici, nici dincolo, și a cărei cădere este „căderea sinelui dintru sine”, altfel spus căderea sinelui din modul său mai adânc de a fi.¹⁷

În mod esențial, culpa pe care o atrage după sine această trădare privește subiectivitatea însăși, adică ceea ce face posibilă reamintirea ființei, căci potrivit lui Noica sinele rămas la el însuși, incapabil să trimită mai departe, se face vinovat de o culpă împătrită:

- față de erosul obișnuit, care cere ca sinele să se deschidă și să trimită către celălalt;
- față de politic, care cere ca sinele să se lărgească spre comunitate;
- față de omenesc, care cere un sine lărgit către umanitate;
- față de filosofic, care cere un sine deschis către sinele cu caracter absolut.

În toate formele sale, culpa sinelui este aceea de a închide în individualitate fără să deschidă mai departe către subiectivitate. Atât la Goethe, cât și la Nietzsche, filosoful român întrevide o „sănătate” a rațiunii care a legitimat pe rând o neutralitate echilibrată și armonioasă (Goethe), respectiv o neutralitate pasională, aproape mistică, generatoare de paroxism al normalului (Nietzsche). Deși unul întruchipează „tipul sănătos al sănătății”, iar celălalt tipul ei patologic, ei sunt două fețe ale aceleiași monede, punând pe lume un același ethos al neutralității.

VI. Monstruoșitatea hegeliană și sensibilitatea deznădejdiei

DACĂ „MONSTRUOȘITATEA” goetheană și cea nietzscheană veneau din sănătatea rațională a amândurora, altfel stau lucrurile cu Hegel, care este privit de autorul *Devenirii întru ființă* ca un al treilea mare vinovat de legitimarea ethosului neutralității. „Monstruoșitatea” hegeliană nu ține de construcția gigantescă a *Logicii* și a sistemului hegelian însuși, ci de indiferența lor formală. Dialectica hegeliană, cu posibilitățile ei de mișcare ascendentă sau descendentă, îi inspiră lui Noica o *Kunst der Fuge* a indiferenței formale, pe care tocmai libertatea de mișcare pare să o mențină la calitatea de simplu exercițiu logic. Mai exact, ceea ce îi reproșează Noica lui Hegel este faptul că *în dialectica „limiană” termenii trimit unii la alții, dar nu trimit și la întregul de care țin* (dar oare așa e?), așadar nu își primesc în prealabil *orientarea* către acest întreg, părând mai curând concepte ale intelectului decât momente ale rațiunii ce se desfășoară.

Ceea ce decurge în plan conceptual de aici este încercarea lui Hegel de a gândi neființa în ea însăși și astfel de a o legitima, profesând un adevărat ethos al morții în filosofie prin acceptarea neființei. Spre deosebire de dialectica din dialogul *Parmenide*, și ea o *Kunst der Fuge* a Antichității, dar una care va îngădui un Multiplu alături de Unul parmenidian, sugerând că o dialectică indiferentă între Unu și Multiplu nu mai poate gândi lumea, dialectica hegeliană își propune să facă dreptate întregii lumi conceptuale – ca în demonia goetheană –, inclusiv con-

ceptului de neființă. Pe deasupra întregii *Logici* hegeliene plutește duhul pustiitor al neființei. Din punct de vedere noician, gândirea nu trebuie să cultive nicio clipă iluzia că ar putea gândi neființa, căci în felul acesta degradează ființa, devenirea și dialecticul însuși. Ethosul neutralității, aducând pe lume logicul pur și ethosul morții, ar explica, pe de altă parte, coexistența în cultura modernă a logicismului perfect neutru cu o sensibilitate a deznădejdiei și a morții, cum este cea a lui Șestov. Acesta este tributul plătit pentru reușita – aparentă, se grăbește Noica să sublinieze – de a gândi neființa în ciuda interdicției date de „păstrătorii misterului filosofic”, printre care Parmenide însuși.¹⁸

Lăsând la o parte despărțirea la scenă deschisă de nefilosoful Goethe, adevărata ruptură, cu implicații adânci în cuprinsul ontologiei noiciene, este cea de inumanul Hegel, care – constată Noica –, admitând neființa, ajungea la situația absurdă ca omul să fie neutru între ființă și neființă, altfel spus între sinele său, singurul său sine posibil, și ceea ce este alteritate.¹⁹ Manifestarea hegeliană a culpei sinelui pare, așadar, să fie închiderea conștiinței vidate de orice preferință posibilă.

Dialectica nu este și n-a fost niciodată o confruntare imparțială de termeni contradictorii și numai interpretarea sintezei ca poziție indiferentă între teză și sinteză a făcut posibilă degradarea filosofiei în nefilosofie și a rațiunii în intelect, prin invocarea neutralității rațiunii și a nepărtinirii ei indiferente. Atât Hegel, prin dialectica sa „liniară”, cât și exegeții posthegelieni, care invocă neutralitatea dialecticii teză-antiteză-sinteză, nu obțin, în fapt, un moment dialectic real decât în măsura în care părăsesc această atitudine neutră. Sub stigmatul neutralității, legitimat de Hegel însuși, a stat întregul secol XIX, pe care Noica îl vede ca „nefilosofic prin excelență”²⁰ – prin aceasta având în vedere expansiunea spirituală a lumii anglo-saxone și primatul filosofiilor ei de tip intelectualist: filosofia științei, logică, logicism etc. Fără să insistăm asupra efectelor ethosului neutralității asupra „faticului secol XIX”, mai spunem că această cădere în nefilosofic marchează intrarea lumii în ceea ce Noica a numit „maladia catholice”, refuz lucid și perseverent al generalului și al adevărului, înțelese ca infinitate, în favoarea exactității regionale. Ce soluții oferă gânditorul român pentru ieșirea din dualismele și polaritățile acreditate de spiritul hegelian? Vom încerca să le prezentăm într-un număr viitor al revistei *Apostrof*.

12. *Ibidem*, p. 112.

13. Apud Constantin Noica, *Despărțirea de Goethe*, București: Univers, 1976, p. 160-161.

14. Noica citează din Goethe: „Copilul meu, am procedat cu știre:/Nu am gândit nicicum despre gândire” (*ibidem*).

15. *Diaktischer Teil*, vol. XXI, p. 59, apud *Despărțirea de Goethe*, p. 162.

16. *Devenirea întru ființă*, p. 113.

17. *Despărțirea de Goethe*, p. 164.

18. *Devenirea întru ființă*, p. 116-117.

19. *Ibidem*, p. 117.

20. *Ibidem*, p. 110.

Cuvânt-înainte

Nicolae Balota

SCOTOCIND PRIN lăzile cu hârtii din arhiva mea subterană, pentru a pune în ele (pentru a câta oară?) o nouă rânduială, am dat, printre multe altele, peste o scrisoare pe care mi-o adresase Cioran la 14 octombrie 1986, atașată la copia unui text al meu pe care i-l trimisesem cu câteva zile mai înainte. N-am găsit scrisoarea mea ce însoțea acel text dactilografiat. Probabil era scrisă de mână (ca și răspunsul lui Cioran) și nu păstrasem o copie. Nu aveam încă un computer, în a cărui memorie, scufundată în discuri dure, gravată în dischete sau DVD-uri, aveam să păstrez tot ce-am scris în ultimii șaisprezece ani.

Deși mă aflam la Paris de mai bine de cinci ani, nu căutasem să-l cunosc pe Cioran, așa cum îi căutasem pe Eugen Ionescu și pe Eliade. Bianca și cu mine ne vedeam cu Ioneștii și cu Eliazii (cu aceștia din urmă la începutul verilor, când debarcau la Paris, sau la sfârșitul lor, când ne întorceam din vacanță și îi mai găseam acolo). Cioran, omul, nu ne atrăgea deloc. De ce? Mi-e greu, mărturisesc, să reconstitui motivele pentru care refuzam să-l caut, dar cred că principalul mi-l revelează chiar maldărele de note, de însemnări ale mele pe marginea scrierilor sale. În primii mei ani parizieni citisem toate cărțile sale publicate în Franța, necunoscute mie în țară, la început ca un delectabil divertisment intelectual, mai apoi cu aplicație, purtat ca de un *nisus* al dialogului cu un spirit incitant, de care multe, dacă nu toate mă despărteau. Îl căutasem pe Cioran, cel din scrierile sale, peste tot. Cel viu, care locuia la o aruncătură de băț de noi, nu mă interesa. Îl aflasem prin unele periodice. El mai era prezent în acei ani, din când în când, tot mai rar, cu câte un grupaj de fragmente, în *Nouvelle Revue française*. Îi căutasem prin disparate publicații periodice, din Germania, Italia, rareori din Franța, interviurile (pe care îndeobște le refuza), convorbirile, luările ocazionale de cuvânt (ca, de pildă, la Institutul Francez din Atena). Recitisem volumele (nu și articolele de presă care, în cea mai mare parte, erau de negăsit) publicate de el pe vremuri în țară. Un prieten din Germania, Nicki Reiter, cu care fusesem împreună în celulele din Pitești, îmi trimisese fotocopiile cărților românești ale lui Cioran existente în biblioteca română din Freiburg (administrată de adepți ai mișcării legionare). Se adunaseră teancuri de note ale mele, pe care le-am regăsit acum în

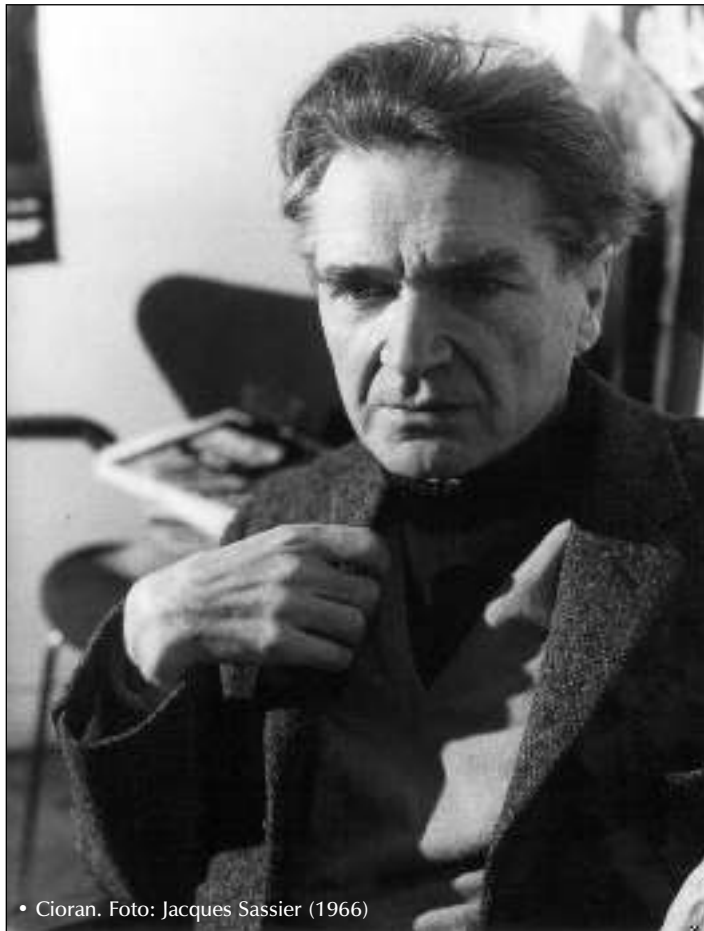
arhiva mea. Tocmai acest dialog pe nevăzute cu Cioran din anii '85-'86 mă împiedeca să-l caut și să încep cu el convorbiri peripatetizând prin Jardin du Luxembourg sau pe lungă stradă Vaugirard în apropierea căreia locuiam pe atunci ca și el. Tot astfel, când începusem comentariul meu la *Psalmii* lui Arghezi, am evitat să-l caut pe bătrânul poet, iar atunci când, cu o ocazie excepțională, l-am vizitat la Mamaia, m-am ferit să-i vorbesc despre intruziunea mea în dialogul său poetic cu Domnul. Îmi plăcea mult să râd cu Ionescu sau să am convorbiri mai mult ori mai puțin savante cu Eliade, de operele cărora nu mă mai ocupam, după ce mă reținuseră în primii mei ani ce au urmat puș-

le-am dat forma unui eseu organizat sau a unui posibil articol și i l-am trimis. Peste câteva zile îmi răspundea prin scrisoarea de mai jos.

Eram întru totul de acord cu el când afirma că definindu-i pe ceilalți se definea pe sine. Dar nu tot astfel procedam și eu? Accepta să devină pentru mine un pretext, dar protesta împotriva transformării sale în obiectul unei reflecții sau al unei cercetări „obiective“. Nimic mai puțin „obiectiv“ decât reflecția mea în textul pe care i-l trimisesem (ca și, de altfel, în tot ce scrisesem pornind de la scrierile sale, dar nu numai în acestea?). Și-a dat seama, cu o fină inteligență aplecată asupra celor câteva pagini ale mele, că, în

fond, vorbind despre el, despre mine sau – mai bine zis – pentru mine vorbeam. De aceea, la întrebarea sa: „... de ce scrii despre mine, de ce nu despre dumneata?“, aș fi putut să-i răspund: pentru același motiv pentru care ai scris atâtea pagini despre atâția „alții“, când de fapt despre dumneata și din dumneata vorbeai. Dar nu i-am scris aceasta și nici nu i-am mai scris nimic. Ba chiar și „dialogul“ meu cu el s-a rărit, a stagnat, s-a curmat. Ceea ce scriam acum era, într-adevăr, mult mai franc din mine sau despre mine, fără să mai folosesc decât tot mai rar calea deturnată, indirectă, alibiul proiecției în altul. Se adunau paginile caietului meu parizian (ceea ce va deveni *Parisul e o carte*, odată cu meditațiile religioase dintre care o parte va alcătui volumul *Calea, Adevărul și Viața*) și, totodată, precipitarea istoriei, la sfârșitul anilor '80 mă împingea tot mai mult spre luarea unor atitudini politice pe care le asumam ca o datorie și le consumam, ca om al cuvântului, în scrieri, vorbiri, acte publice. Ca în *Septima carta* platonice, asumarea unei mai înalte obligații mă împingea pe calea dublu înșelătoare a speranțelor și dezamăgirilor.

Ceea ce rămâne sunt doar cuvintele. Ele revin, uneori, chiar și după îndelungate scufundări prin pivnițele memoriei sau arhivelor prăfoase.



• Cioran. Foto: Jacques Sassier (1966)

căriei din țară. Scrierile lui Cioran erau tot ce mă atrăgea la el.

În toamna lui 1986 nu definitivasem niciun capitol din ceea ce vădit se alcătuită într-o carte nu atât *despre* Cioran, ci oarecum *din* el, *cu* el. Atunci, cred că în urma lecturii acelor *Exercices d'admiration*, în care el își adunase o seamă de texte, sau mai degrabă pretexte de a vorbi – ca întotdeauna – despre sine, folosind de astă dată alibiul vorbirii despre alții, am extras câteva însemnări din maldărul fragmentelor care reprezentau, cum socoteam pe atunci, dialogul meu cu Cioran,

Paris le 14 octobre
1986

Dragă Domnule Balotă,

Vos pages sont excellentes. Elles m'ont intéressé. Mais pourquoi écrire sur moi, pourquoi pas sur vous ? Je me connais plus ou moins. Vous, je peux vous deviner, mais cela n'est pas suffisant. Les remarques que vous faites sur *Véhicule* sont particulièrement justes et on voudrait savoir pourquoi un tel sujet vous retient. Ce n'est pas un aveu que je vous fais, je souligne seulement une évidence : en définissant les autres, c'est toujours moi que je voulais définir. Il ne s'agissait donc que de prétexter. Si j'en suis un pour vous, tant mieux. Mais s'il faut que je sois au centre d'une réflexion objective, je me rebiffe. Un duel entre Transylvains dans cette ville ambiguë n'est pas souhaitable.

Bien cordialement à vous
Cioran

Paris le 14 octobre
1986

Dragă Domnule Balotă,

Vos pages sont excellentes. Elles m'ont intéressé. Mais pourquoi écrire sur moi, pourquoi pas sur vous ? Je me connais plus ou moins. Vous, je peux vous deviner, mais cela n'est pas suffisant. Les remarques que vous faites sur *Véhicule* sont particulièrement justes et on voudrait savoir pourquoi un tel sujet vous retient. Ce n'est pas un aveu que je vous fais, je souligne seulement une évidence : en définissant les autres, c'est toujours moi que je voulais définir. Il ne s'agissait donc que de prétexter. Si j'en suis un pour vous, tant mieux. Mais s'il faut que je sois au centre d'une réflexion objective, je me rebiffe. Un duel entre Transylvains dans cette ville ambiguë n'est pas souhaitable.

Bien cordialement à vous,
Cioran

Paris, 14 octombrie
1986

Dragă Domnule Balotă,

Paginile dumneavoastră sunt excelente. Mi-au stârnit interesul. Însă de ce scrieți despre mine, și nu despre dumneavoastră? Eu mă cunosc pe mine mai mult sau mai puțin. Pe dumneavoastră pot să vă ghicesc, dar asta nu este de ajuns. Remarcile pe care le faceți asupra *esecului* sunt deosebit de juste și aș dori să știu de ce un asemenea subiect vă reține atenția. Nu vă fac o mărturisire, subliniez doar o evidență: definindu-i pe ceilalți, am vrut întotdeauna să mă definesc pe mine. Nu era vorba deci decât de a găsi un pretext. Dacă eu sunt un pretext pentru dumneavoastră, cu atât mai bine. Dar dacă trebuie ca eu să fiu în centrul unei reflecții obiective, mă împotrivesc. În acest oraș ambiguu, nu e de dorit un duel între ardeleni.

Foarte cordial, al dumneavoastră
Cioran

Traducere de
letitia ilea

Destinul ironic al lui

Cioran

Nicolae Balotă

POATE FI oare imaginată o revoluție care să-și extragă sloganurile din Cioran?

Nu punem aici o întrebare doar pur retorică, asemănătoare celei a lui Cioran, care, interogându-se în același fel despre Pascal, voia să sublinieze enormitatea unei asemenea supoziții.

Pândind semnele devastatoare de pace, istoria, această „domnie a anomaliei“, își pretinde uneori drepturile acolo unde nu ne așteptăm câtuși de puțin. De ce să nu luăm în considerare, ca o posibilitate, viitoarea exploatare în scopuri instigatoare la revoltă a unei gândiri, recunoscută de altfel ca fiind bântuită de negație? Agenții unei apocalipse viitoare ar putea să se aplece asupra scrierilor acestui denigrator al istoriei și să-și extragă din ele motivele furiei lor. Ce farsă ironică a unei Providențe maligne faptul de a le revela energumenilor săi o evanghelie a descompunerii, în textele acestui maestru al dezabuzării, vindecat de orice fanatism! Profet fără voie? Dar nu există inocență în profetie: nu degeaba se afla Iona în măruntaiele peștelui.

Căci, în ciuda negărilor sale, în ciuda eforturilor de a scăpa de „nebulia de a predica“, pentru a ucide în el ghicitorul, Cioran păstrează în vocea sa stridentele care trădează profetul. Nu este el oare unul dintre cei îndelung încercați, pe care i-am putea numi *exilici*, deoarece și-au găsit izvorul darului profetic în exil? Cioran avea fără îndoială vocația exilului, chiar înainte ca istoria să-l împingă la pribegie. El știa, cu obscura înțelepciune a ceea ce numește el uneori „destin“, că doar abjurând trecutul, izgonind patriile se poate ajunge – chiar și numai pentru câteva clipe – la dezavuarea sinelui, la acest fel de *Abgeschiedenheit*, cum ar fi spus Meister Eckhardt, dar de data aceasta deloc mistică, ci mai degrabă nihilistă, o detașare de toate, virtute eminentă a vidului. Unde să se expatrieze Cioran, dacă nu în vid? Or, tocmai din conștiința golită a fugarului, din acest gol al ființei țâșnește Cuvântul profetic.

Acest cuvânt la Cioran este mai degrabă cel al unui *refuznik* neîmblânzit al Istoriei. De câte ori nu a visat el să evadeze din această „defilare de false Absoluturi“! Era oare acesta visul unui revoltat? Cu siguranță nu. El a întrezărit foarte devreme deșertăciunea oricărei răzvrătiri. Nu găsea suficient de valabilă nicio cauză umană pentru a se răzvrăti împotriva ei. Totuși, pradă unei voințe cvasidemone de a răsturna ordinea dată, a

devenit maestru în arta negației. Nu trebuia nici măcar să ne mărturisească – așa cum a făcut-o în câteva pagini intitulate *Citind*, una din foarte rarele sale confidențe cu care se încheie *Exercițiile de admirație* – că nu are poftă să scrie decât sub imperiul indignării, pradă rătăcirilor febrei, pentru că bănuiam deja asta. Scrierile sale sunt impulsionate de o retorică a furiei. Dar a-ți ieși din fire, a cunoaște o ek-stază a mâniei și a folosi această stare frenetică pentru a desăvârși Marea Operă a distrugerii, procedând – asemeni unui demiurg rău, pe care nu l-a imaginat cu inocență – la o cosmogonie pe dos, acesta este un demers ce diferă în mod esențial de acela propovăduit de augurii moderni ai Revoluției.

Doar accentuând această *diferență* îl putem situa pe acest apostol paradoxal al anticlericaturii raportându-l la clericul revoltei din acest secol. Și ce altă ocazie mai bună de a o face decât aceea de a glossa în marginea *Exercițiilor de admirație*, care adună portrete de scriitori, mai mult sau mai puțin

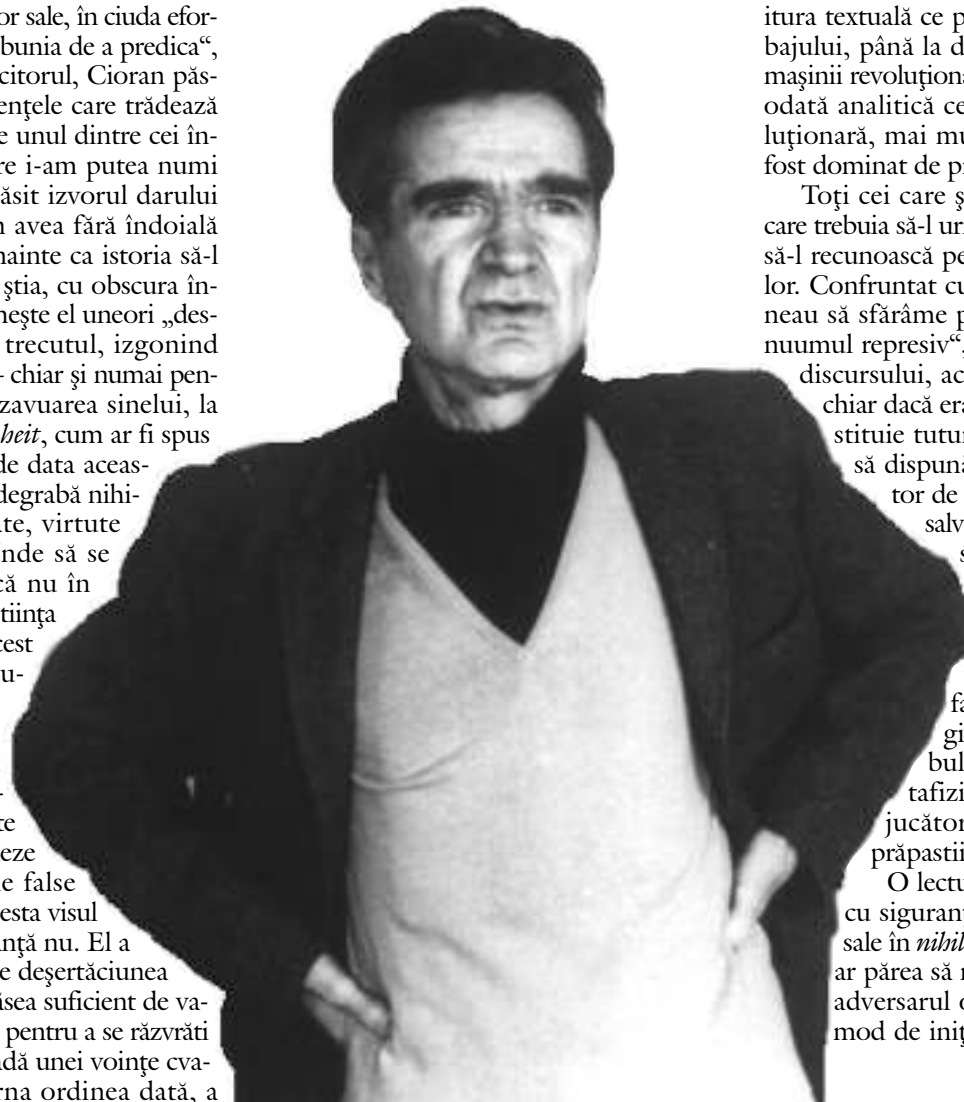
apropiați de portretistul lor, deci și niște schițe de autoportret, prin substituție, „exerciții“ redactate la date diferite, care au apărut la cincizeci de ani după publicarea lor în română a primelor texte ale autorului lor și la aproximativ patruzeci după debutul său în franceză – ocazie deci a unor retrospectiv pentru el și pentru noi.

Cioran față în față cu „chaosmos“-ul, cu constructorii unui Babel utopic, pe ruinele unei lumi răsturnate de o dialectică revoluționară. La drept vorbind, nu a existat nicio dată o asemenea confruntare, ci, de ambele părți, o ignorare mai degrabă jucată decât reală. În timp ce, în singurătatea sa, autorul diverselor „silogisme ale amărăciunii“ își exersa scriitura fragmentară, explorând „Incurabilul“, înverșunându-se să epuizeze motivele celui mai mic *da* în favoarea existenței, alții, în jurul lui, preconizau o revoluție ale cărei arme ideologice le lustruiau. De la pronosticurile unui praxis insurecțional la cojec-turile unei teorii de ansamblu care să înglobeze acțiunile rebele în curs, de la anticiparea febrilă a unei revoluții a lizibilității, prin scriitura textuală ce preconiza distrugerea limbajului, până la delirurile profetice asupra mașinii revoluționare, mașină artistică și totodată analitică ce ar opera „schiza“ revoluționară, mai mult de un sfert de secol a fost dominat de prezicerea mării răsturnări.

Toți cei care știau dinainte drumul pe care trebuia să-l urmeze Revoluția nu puteau să-l recunoască pe Cioran drept unul de al lor. Confruntat cu ideologii care-și propuneau să sfărâme prin discursul lor „continuumul represiv“, inclusiv ordinea însăși a discursului, acest singuratic care visa – chiar dacă era un vis ironic – să se substituie tuturor lucrurilor și ființelor, să dispună ca un demiurg demolator de această lume (din care nu salva decât verbul imprecator), să-i grăbească ruina, cultivând în același timp – dar ce spun! – dedicând un adevărat cult Cuvântului, nu putea decât să facă figură de nihilist marginal. Marginalitate funambulescă a unui nihilism metafizic conjugat cu estetismul jucătorului, pe marginea unor prăpastii imaginare.

O lectură a lui Cioran nu poate, cu siguranță, să ne releve exercițiile sale în *nihil*, repetate atât de des încât ar părea să ne ofere (dacă nu l-am ști adversarul oricărei propedeutici) un mod de inițiere în arcanalele neființei.

→



→

Încrucșând spada la frontierele ființei, discursul său atinge adesea paroxismele retoricii bogate în hiperbole și paradoxuri a misticilor, pe care i-a frecventat atât de asiduu. Ar fi vrut să urce, ca și aceștia, până la un neant iradiind de plenitudine. Dar, dacă pornește din același deșert ca și ei, nu poate ajunge, asemenea lor, la extazele afirmării. Stagnarea sa într-un vid obsedant, precum și delectarea morocănoasă în sondarea profunzimilor răului absolut ne amintesc de incursiunile în neant și în adâncimile infernului întreprinse de Fredegisius, un călugăr din secolul nouă, în tratatul său *De Nihilo et Tenebris*. Lipsit de ingeniozitățile acestui novice în speleologia infernală, Cioran – un gânditor tardiv – își atribuie, începând cu *Tratatul de descompunere* (și încă mult înaintea primelor sale texte scrise în franceză, în textele românești), o misiune dizolvantă, care nu își oferă alibiuri teologice. Asta nu îl va împiedica, mult mai târziu, să recunoască a fi lucrat întotdeauna „de partea Diavolului”, drept complice al negatorului Ființei.

În această *operă la negru*, denunțarea zadarnicelor uneltiri ale ființei istorice revine cu constanță obsesiilor. Prin instituțiile istoriei, considerată ca o defilare mincinoasă de „false Absoluturi” sau ca o apocalipsă avortată continuu, ceea ce e vizat este *actul*. A acționa și chiar, pur și simplu, a te mișca înseamnă a acorda existență Răului. Dar a refuza istoria, ca sursă a nefericirilor, ca permanență a crimei, nu înseamnă oare tot a acționa în istorie? Absolutul negativ, care magnetizează acest refuz, trebuie în mod necesar să zdrobească orice posibilitate a devenirii, deci toate demersurile, chiar și pe acela în *contra*. Or, ce este revolta, dacă nu o acțiune în *contra*?

Am fi atunci ispitiți să vedem în Cioran pe unul dintre acei reacționari pe care ni-i prezintă el însuși – nu fără o complezență amestecată cu ironie – în *Eseu asupra gândirii reacționare*, comentariu bogat în paradoxuri stimulante al operelor lui Joseph de Maistre, ca pe niște ființe insensibile la momelile naiului optimism revoluționar, prea conștienți de ireparabila decădere originară a omului pentru a crede în șansele unei acțiuni oarecare, mai ales violentă. Fără a deveni unul din acești „profitori ai teribilului” – cel puțin pe plan literar –, el a blamat mai mult decât oricare altul în epoca noastră falsă credință în perfectibilitatea umană. Era un diagnostician prea lucid al mizeriei esențiale a ființelor, pentru a-și permite să fleteze sau chiar să menajeze omul în mod prostesc, în speranța de a-l „vindeca” și de a contribui la „transformarea” sa.

Cu siguranță nu datorită unei prejudecăți revoluționare se străduia să risipească iluziile legate de orice acțiune novatoare. În fața celor obsedați de revoltă, gata să se transforme în susținătorii unei noi ordini dogmatice, se erija într-un negator mult mai radical, într-un profet ireductibil al răului absolut, refuzând, pe de altă parte, atașamentul la arhetipuri, fanatismul reacționar al originilor. El demonta, în *Istorie și utopie*, mecanica iluzorie a utopiei proiectate în imaginarul revoluționar, precum și reveriile pa-seiste ale unei „vârste de aur” mitice. De alt-

fel, orice luare de poziție revoluționară sau reacționară nu era oare condamnată dinainte de un spirit ce refuză alegerea, se abține să dea un sens istoriei și provoacă pe oricine să furnizeze unul care să fie valid?

Neantul lui Cioran este, înainte de toate, un vid de semnificație. Precum una dintre acele vechi divinități psihopompe, el ne conduce (fără a voi să ne dirijeze), el ne însoțește, mai degrabă, în spațiul cufundat în beznă de unde se adapă viziunile sale, cel al unei nopți obscure a sensului. Vise straniu traversează uneori acest spațiu nocturn al viziunii: vise de torpoare cosmică, de marasm, de hebetudine, de amorțire a existenței. Letargie neverosimilă pentru noi, cei cuprinși de convulsiile istoriei: autorul *Căderii în timp* știe asta prea bine. În ciuda inerției fundamentale, a imposibilității oricărei schimbări reale, lumea se mișcă și condiția umană odată cu ea. Totuși, toată această agitație nu aduce niciodată garanția unei reînnoiri, a unui elan, ci, dimpotrivă, semnaleză prezența unei forțe perturbatoare, a unui „demiurg rău”. Într-o voință de de-creație, mereu activă, găsim izvorul semnelor escatologice – uneori tragice, alteori derizorii –, ale cărei proiecții popularează imaginarul lui Cioran. Vizionar al unei apocalipse ce nu are drept primă un Ierusalim celest, „Ecleziast la răspântie”, cum se consideră, poate, în ceasurile sale de auto-flagelare, pare să jubileze la spectacolul delicvescenței, să se bucure (neagră bucurie!) imaginându-și o istorie pe dos, drumul invers, declinul, catastrofele în serie, îngustarea timpului spre punctul final al căderii.

În istorie, precum și în destinul oamenilor, îl fascinează mai ales scenariile eșecului. Are o slăbiciune pentru popoarele care au dat faliment, care nu au întemeiat niciodată nimic, ci s-au lăsat duse de vânt, care s-au afundat, cu voluptate aproape, în uitare. Dacă pare să condamne uneori sleirea, să-i flageleze, cu un anume dispreț nietzschean, pe cei slabi și mai ales pe cei care se înverșunează, în ciuda epuizării lor, să-și schimbe datul vieții, nu o face deloc ca un apologet al unei voințe de putere. Orice dinamism nu este pentru el decât un „dinamism al victimelor”. În elogiile sale ironice ale forței, el urmează demersul abrupt al aceluiași silogism al exasperării, al aceluiași raționament, pe care putem să-l numim în *pofida*, și pe care îl regăsim în celelalte cuvinte de laudă de data aceasta la adresa celor inactivi, sfârșiți, ramoliți, cărora le laudă virtuțile sleielii. Forța unora, precum și slăbiciunea celorlalți sunt, în aceeași măsură, semn de faliment, căci eșecul este înscris în destinul omului, experiența umană fiind ratată de la început.

Am putea să-i aplicăm acestui eșec, căruia Cioran îi atribuie un sens ontologic, formula prin care Nietzsche determina natura voinței de putere: nu este stare, nici devenire, ci pathos. Eșecul, asumat ca pathos constitutiv al existenței, poate deveni (atât de înverșunată este în noi pofa de a face) punctul de sprijin al unei „opere” construite în vid. Astfel, în galeria *Exercițiilor de admirație*, a naturilor atât de diferite între ele ca aceea a unui Joseph de Maistre și a lui Saint-John Perse, cea a lui Weininger și Beckett, a lui Benjamin Fondane și Scott Fitzgerald comunică într-o asemenea esență patetică a eșecului.

Stranie perspectivă, cea a unui faliment existențial, atunci când e vorba de un poet al *neînvingului*, ca Saint-John Perse, al cărui lirism triumfal nu poate ascunde totuși atracția prăpăstiei, „spaima carenței ... percepția fulgurantă a ceea ce lipsește în orice lucru”. Cutezanța lui Beckett (altminteri atât de dezarmat, ceea ce-l face atât de apropiat pentru Cioran) nu este, și ea, decât o perseverență în impas, o rezistență în cădere, nu într-una finală, ci una inițială, într-o „situație-limită ca punct de plecare”. Și Fondane, anulându-și fără încetare propriile evidențe, împiedicându-se cu delectare în propriile contradicții, parcă speriat să *parvină undeva...* Și Fitzgerald, atât de doritor de a se epuiza, de a se goli, al cărui faliment inevitabil a fost – după Cioran, fascinat de aceste impasuri ale ființei – „singura sa mare reușită...”

Alegerea exilului, de asemenea, conține începutul unei căderi inevitabile. Căci respingerea șanselor *oferite* de o patrie și, mai ales, de o limbă, alegând spațiile vagi de *afumă*, cu lacrimile și scrâșnetele din dinți pe care ele le conțin, înseamnă să te destinezi despuierii, stării unei ființe destituite din tot ceea ce alcătuiește ființa. Exilații: lor le este dedicată cea mai mare parte a „admirațiilor lui Cioran”. Saint-John Perse și ale sale „chei pure ale exilului”, Borges expatriat în propria sa patrie, Beckett în afara Irlandei sale, și de Maistre, și Fondane, și Fitzgerald, și Ceronetti, toți predestinați exilului. Și Cioran, bineînțeles, care de la vârsta cea mai fragedă a adoptat deviza de a nu se înrădăcina, de a nu aparține niciunei comunități.

Să nu ne permitem facilitatea de a atribui această fascinație pentru cei pierduți, pentru epave sau pentru cei a căror reușită se înscrie în perimetrul fără ieșire al unei fundături, al unui *no man's land*, unei simple voceații pentru eșec. Există însă un mod de a bântui școala insucceselor, de a primi învățătura dezamăgirii, de a alege drumul derutei, ca și de a te supune rigorilor exilului, pe scurt, există un mod de a pierde bătăliile care nu este lipsit de unica noblețe pe care Cioran pare (să luăm toate precauțiile oratorice posibile) să o acorde omului.

Îl vedem pe el însuși, acest noncombatant voluntar, purtând o luptă, nu în arena plină de zgomote și de furie a istoriei pe care o recuză, ci într-un deșert, într-un vid pe care arta lui îl secretă în mod continuu. Este lupta împotriva unui dușman care nu aparține nici lumii, nici vieții, este o veritabilă agonie, în care adversarul ia naștere din însăși speranța de a-l învinge și al cărei unic rezultat nu poate fi decât o înfrângere finală. Însă în această facultate de a asuma eșecul – unica libertate care ne este acordată – există un fel de măreție pe care Cioran pare (insist asupra faptului că este o aparență) să o acorde omului zdrobit, de altfel, sub greutatea întregă a propriului neant. Dacă nu este pentru el nicio onoare într-o victorie asumată, sursă de iluzii mincinoase la nesfârșit, s-ar putea, dimpotrivă, găsi un profit – poate derizoriu – într-o înfrângere sigură.

Straniu pariu al lui Cioran, joc al cărui câștig (foarte improbabil!) depinde de sfârșitul unei partide la care cel ce pariază nu înțelege deloc să ia parte el însuși și pe care



• Nicolae Balotă cu familia pe Adriatica

o știe pierdută dinainte. Dar tocmai în această înfrângere asumată de bunăvoie (după ce a fost pregătită, exersată fără răgaz printr-o asceză mai penibilă decât oricare alta, căci nesperând nicio recompensă) descoperim însemnul – cât de ascuns! – al unei nobleți legate de această gestă a omului confruntat cu enorma greutate a nimicului, cu un absolut vid.

Nu din întâmplare, ajuns la ultimele rânduri ale celui mai „admirativ” dintre *Exercițiile sale de admirație*, la sfârșitul eseului său despre Beckett, Cioran mărturisește că și-a propus, înainte de a scrie acest text, să recitească ceea ce Meister Eckhardt și Nietzsche au afirmat despre „omul nobil”. Nu avea deloc nevoie să cerceteze aceste scrieri, căci ceea ce înțelege el prin „noblețe” diferă radical de opinia celor doi măștri germanici. Faptul însuși că Beckett este cel care (după el: „voluntar ca un fanatic”, și totuși „fără apărare”, de o slăbiciune ieșită din comun) îl predispozează să se gândească la „omul nobil” este semnificativ.

Acest om, în viziunea lui Cioran, ar trebui să fie la înălțimea *Incurabilului*. El nu ar trebui să se agațe nici de ființe, nici de lucruri, și încă și mai puțin de idei și de ideologii, ci să refuze orice identificare, orice complicitate. Rupând cu originile sale, el ar trebui să cultive distanța și, ca unic privilegiu, dreptul său la erezie. Formulate astfel, cuvintele acestea referitoare la „omul nobil” par să fie poruncile unei morale exigente. Am putea vedea în ele etica sumară și semeață a unui ultim samurai al Occidentului. Disprețuind orice propedeutică, Cioran refuză totuși să formuleze preceptele unei etici. Eroul său, acest nobil samurai, a cărui imagine ne pare apropiată de a lui, nu luptă în numele unei credințe și al unei morale subsecvente. Dacă luptă și moare, este pur și simplu în numele destinului său. Un destin tragic? Mai degrabă cel al unui *eiron*, al unei ființe ironice.

Îi putem atribui lui Cioran destinul unui asemenea *eiron*. Or, a duce o existență iro-

nică înseamnă, înainte de toate, a fi imun la orice fascinație. El, Cioran, nu a fost așa întotdeauna. Presupunem, și credem că nu ne înșelăm, că a avut o tinerețe înclinată spre idolatrie. A mărturisit în confesiunile sale tardive că a fost mistuit de o sete, acum stinsă, pentru tot soiul de excese. Vechii săi idoli erau, mai ales, niște eretici care făcuseră dovada, prin gesturile ca și prin verbul lor, unei intransigențe ucigașe în vânarea absolutului. O vânătoare la care participase și el. Idolii săi purtau trăsăturile propriilor sale dorințe. Se proiecta în ele și se lăsa antrenat de propriile proiecții în oglinda profundă a celui Celălalt (care era și Același), angoasant prin fascinația pe care o exercita. Tânărul Cioran le dedica acestor eretziarhi – sfinți, mistici, tirani și alți frământați ai Extremei – un cult care nu era decât justificarea exaltărilor sale, un alibi pe care și-l oferea pentru violența sacrificială a propriilor sale pasiuni.

Nu putem cunoaște mai bine pe cineva decât recunoscând divinitățile cărora le aduce jertfe. Necunoscând cerurile cultivate de Cioran (dar mă îndoiesc că există asemenea ceruri), trebuie să ne mulțumim cu cei pe care îi admiră. Și trebuie să ne îndoim și asupra acestora, să ne punem întrebări referitoare la autenticitatea pasiunilor sale. Am învățat prea bine lecțiile sale de mizantropie, ne-am supus prea multă vreme lucrărilor sale dirijate de scepticism, pentru a putea admite dintr-odată, fără rezerve, un Cioran atins de grația uimirii cucernice. Scrierile sale nu lăsa să se creadă că ar fi supus unor vertijuri de admirație. Străin de spiritul apologetic, rarele sale fervori erau ambigue (ca și cele pe care le întreținuse față de tirani). Oare nu își bătuse joc, uneori, chiar de aceia pe care îi cultivase până atunci, printre alții de unii mistici? El nu a frecventat niciodată spațiul Celebrării, nici nu a practicat poezia elogiului (ca un Saint-John Perse, a cărui apologie o face de altfel). Epoca noastră, care admiră cu ușurință, în care exaltarea eroilor efemeri ține de un cult foarte real al efemerului, poate cu greutate înțelege

echivocul unui discurs în care elogiile sunt proferate de o gură alcătuită mai degrabă pentru afurisenie decât pentru apologie.

Cioran, așa cum e în el însuși... Este oare o curiozitate nesănătoasă față de el aceea de a dori – citindu-l – să-i descifrezi existența și, în plus, să-i descoperi în mărturisiri semnele unui destin?

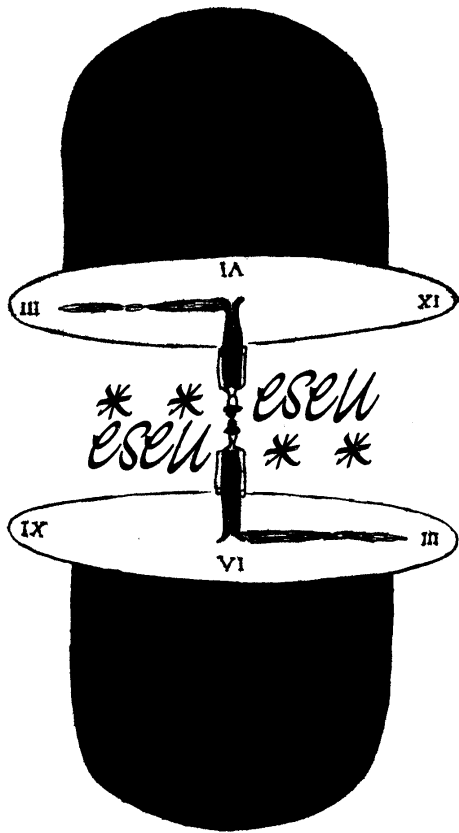
El vorbește din ce în ce mai des în numele său, dar acest *eu* nu este cel al unei mărturisiri deschise, al unei confesiuni univoce. În mod evident, cel ce se oferă privirilor noastre este *omul scris*, o ființă mitică a cărei existență este doar un joc de umbre. Rolurile pe care le-a jucat și pe care continuă să le asume în jocurile sale sunt dintre cele mai diverse: cel al unui denigrator universal sau cel al unui cinic excesiv, rolul unui clown al neantului, al unui dansator pe coardă care evoluează în gol, rolul scepticului ireductibil, ca și acela al unui profet al apocalipsei strigând în pustia pe care singur și-a făurit-o. Dar personajul pe care pare să îl incarneze cu predilecție este cel, mai liber decât toate celelalte, al martorului care nu se expune: rolul spectatorului pe care nu îl angajează nimic, pe care totul îl degajează. La Bruyère în colțul salonului Condé, acest singuratic care bântuie împrejurimile Luxembourgului, își păstrează ochiul transcendent al moralistului, străin de tumulturile Parisului ultimelor decenii, ca și de această întreagă lume.

Ca obișnuit al unei congregații inexistente în secolul turbaților istoriei, o pasiune prea înaltă îl împiedica pe Cioran să se amestece mai ales în gloata turbulentă a instigatorilor la revoltă. Era oare aceasta pasiunea inhibitoare a eșecului? Să o numim, mai degrabă, pasiunea purității. În universul lui Cioran, supus la o entropie fatală, numai ființa pură este susceptibilă de mântuire. Nu există „nici salvare, nici sănătate în afara ființei pure”, citim într-unul din *Exercițiile sale de admirație*. Expresia, care nu se poate să nu ne intrige, nu desemnează deloc puritatea morală, ci o alta, ontologică – am putea spune –, cea a „ființei pure, la fel de pură ca și vidul”. Puritatea învinșilor, a celor care nu au vrut să se murdărească, a celor care s-au eliberat de fatalitatea alegerii (și a greului responsabilității sale), care au scăpat de vertijul opțiunilor. Nu era oare aceasta libertatea dansatorilor nietzscheeni?

Nu, nu ne putem imagina o revoluție care să-și extragă formulele din evoluțiile funambulești ale unui dansator pe coardă.

■
Traducere de

letitia ileo



În chip de argument

NU ESTE greu să ni-l imaginăm pe Cioran hoinărind pe străzile Parisului la orice oră din zi ori din noapte, într-un cadru care nu poate fi altul decât cel al Cartierului Latin, cu străzile sale înguste, cu clădiri multisekulare, prin grădina Luxembourg sau în Jardin des Plantes. Cioran vorbește în repetate rânduri despre aceste ieșiri adesea nocturne, singur ori în compania unor prieteni, cum ar fi Henri Michaux. Este de altfel bine cunoscută plimbarea cotidiană pe care o făcea după o anumită vârstă în grădina Luxembourg: în fiecare zi la prânz, Cioran se află în acest spațiu public pe care-l străbate cu sentimentul unei datorii cotidiene. Luxembourg este un loc care îl smulge din coșmarul citadin, dându-i o brumă de prospețime a naturii, sever strunită de altfel de rigoarea clasică a grădinilor de tip francez. Echilibrul, ordinea și simetria la care este supus aici vegetalul „tuns la zero“ trebuie să se fi aflat la antipodul nărăvașei libertăți a coastei Boacii, care-i însemnase copilăria prin aspectul ei domol și vertical totodată, deschis și împădurit, ce se întindea generos deasupra Rășinarilor. În faptul zilei ori în toiul nopții, la ore previzibile ori pe nepusă masă, Cioran umblă prin Paris, căutând ceea ce burghezul nici nu visează să afle în plimbarea-i duminicală: un spațiu de esență euristică, pe care numai un adevărat hoinar îl poate scruta în lungile-i rătăcirii prin „infernul“ citadin, evitat cu grijă de cei ce au sentimentul că aparțin unei categorii sociale bine definite.

Este de altfel important să facem aici distincția între plimbarea digestivă pe un traseu bine știut, la oră fixă, înainte sau după dejun spre exemplu, și rătăcirea fără scop în spațiul cunoscut, dar plin de varietate al orașului, care are pus deoparte, pentru acela care urmărește să iasă din monotonia cotidiană, o surpriză, un eveniment imprevizibil ce nu decurge din manifestarea zgomotoasă a unui conflict, ci din ivirea discretă a unor nuanțe

pe care numai spiritul sensibil la calitatea delicată a luminii sau a unei vorbe neașteptate, auzită întâmplător, le poate percepe. Spațiul acesta bine cunoscut poate apărea câteodată într-o lumină tulburătoare prin frumusețe ori prin fenomenul imperceptibil care-l corupe pe trecătorul atent la pulsațiile minuscule ale orașului. Iar atunci când nu așteaptă nimic de la acesta, el, trecătorul, va pune la bătaie întreaga-i experiență pentru a transforma spațiul citadin, prea bine cunoscut de el, într-unul plin de proaspătă noutate. Marea artă a hoinarului, notează undeva Walter Benjamin¹, constă în capacitatea de a se putea rătăci într-un oraș pe care-l cunoaște pe dinafară.

În ce fel percepe însă Cioran acest spațiu de civilizație care este Parisul? Să începem prin a spune că orașul nu o este o temă omogenă în scrisul lui, iar percepția Parisului cu atât mai puțin. Știm din interviurile pe care le-a acordat că marea pasiune a lui Cioran a fost Sibiul din epoca adolescenței și de asemenea că a fost încântat de Dresda, oraș pe care l-a cunoscut în perioada sejurului berlinez (1933-1935). Despre Paris vorbește în aceste interviuri la modul superlativ, chiar dacă unele din afirmațiile sale sunt aparent negative (îi este greu să fie admirativ fără nicio rețineră, acest lucru i se întâmplă foarte rar). Cu totul altfel stau lucrurile în ceea ce Cioran a scris de-a lungul anilor. Putem distinge trei momente în formularea impresiilor lui despre capitala Fran-

1. *Sens unique, précédé de Enfance berlinoise*, trad. de Jean Lacoste, Paris: Union Générale d'Éditions, col. „10/18“, 2000.

Imagini ale orașului

Parisul văzut de *Cioran*

Constantin Zaharia

ței. Primul se situează în jurul anilor '30-'40, când autorul identifică două dimensiuni ale Parisului, una poetică și alta decadentă, asupra cărora vom reveni imediat. După război, el meditează asupra raportului dintre oraș și individ, în cărțile care i-au adus celebritatea. În fine, o ultimă imagine este cea a Parisului „negativ“ și ironic, așa cum se desprinde mai ales din *Caiete* și din corespondența cu cei de-acasă, mult mai rar însă din cărțile publicate în perioada franceză.

Parisul interbelic

AUTORUL VOLUMULUI *Pe culmile disperării* nu are mai mult de douăzeci și șase de ani atunci când sosește în capitala Franței cu o bursă oferită de Institutul Francez de Înalte



• Intrarea din rue de l'Odéon 21. Foto: M. P.



• Cioran și Friedgard Thoma. Foto: G. Schulte

Studii din București. La începutul lui decembrie 1937 este deja instalat la Paris, iar primul text pe care îl trimite în țară este un articol, *Fragmente de Cartier Latin*, care va fi publicat în revista *Cuvântul* (nr. din 31 ianuarie 1938). Imaginea care se desprinde din această întâie mărturie este cea a unui oraș bântuit de indivizi predestinați rătăirii, animați de „dorința de a epuiza viața cu frenezie” și de „lipsa de rezervă lăuntrică”.² Prezența acestora este un punct comun între Paris și orașul de provincie românesc cu precădere, cu diferența că „ratații, derbedeii și emigranții universului” care pot rămâne aici o fac mai curând din motive de ordin estetic. Tânărul Cioran, abia instalat în Cartierul Latin, simte poezia unui „amurg iresponsabil”, care permite celui rătăcit să „dea un curs estetic nefericirii”. Parisul ar fi „punctul cel mai apropiat de un Paradis melancolic”, un spațiu de excepție în care suferințele sunt atenuate de poezia indicibilă a bulevardelor: „Când privești pe înserate un bulevard parizian, sau în dimineața cu ceață difuză și azurată, parcă și buzele unui măcelar îngână un vers de Baudelaire”.⁴ Acest miracol al orașului care transfigurează trivialul dându-i un alt statut îl fascinează pe Cioran, care vede în el forța și rațiunea Cetății în afara căreia nimic nu există cu adevărat ori nu are vreun rost vizibil. Francezul nu este atras de alte orizonturi, pentru el mirajul străinătății ori deznădăcinarea nu au sens. Exotismul nu este decât un „vis interior”, iar nu „o fascinație obligatorie”, spre deosebire de „noi, care identificăm exilul cu a fi acasă”. Pentru a da o dimensiune și mai puternică a acestui fenomen, Cioran îl citează pe Heine, care spune că „bunul Dumnezeu, când se plictisește în ceruri, privește bulevardele Parisului”.⁵

Este neîndoielnic că Cioran e fascinat de Paris, pe care îl cunoaște bine în această nesferată studenție. Rătăcitor singuratic în pustiu nocturn al cetății, el îi admiră măreția, este impresionat de încărcătura istorică a orașului, dar remarcă în același timp o anume epuizare a civilizației pe care Franța a creat-o de-a lungul secolelor. Cultura franceză a ajuns, pentru el, la apogeu; de aici nimic nu mai este posibil, doar decadența, a cărei prezență se face deja simțită în preajma războiului. Cioran nu se mai află la Paris atunci când expune aceste idei, ci în România, unde publică un alt articol în revista *Vremea*, cu titlul *Parisul provincial*.⁶ Este vorba de un moment aparte, care trebuie precizat înainte de a prezenta conținutul acestui text. În perioada octombrie '40 – februarie '41 Cioran se află în țară, cu bursa probabil suspendată după ocuparea Franței de către trupele germane în iunie 1940. Contextul politic este propice mișcării legionare, care participă la guvernul format de generalul Antonescu pe 6 septembrie, în urma abdicării regelui Carol al II-lea. În luna noiembrie, Cioran rostește (ori îi este citită de altcineva) o scurtă conferință despre Corneliu Zelea Codreanu la radio, care va fi publicată la Sibiu, în revista *Glasul strămoșesc*, pe 25 decembrie, sub titlul *Profilul interior al Căpitanului*. Este, trebuie s-o spunem, un text care exaltă figura lui Codreanu și care se așază în linia *Schimbării la față*. Un alt articol, apărut în *Vremea* la 15 decembrie (deci după *Parisul provincial*), intitulat *Înșelarea prin acțiune*, reprezintă o distanțare față de patosul ideologic, care nu se justifică, în viziunea lui Cioran, decât prin dorința de a suplini vidul existenței prin afirmarea eroică, adică inconștientă a individului în tumultul vieții politice. Fără îndoială, există aici o premisă filosofică a recursului la acțiune, dar totodată și o reală afirmare a caracterului iluzoriu al acesteia. Cioran pare să spună că individul simte nevoia de

a lua parte la evenimente pentru a evada din irealitatea existenței. Plasat cronologic între *Portretul interior al Căpitanului* (articol scris probabil în cursul lunii noiembrie) și *Înșelarea prin acțiune*, ideile avansate de Cioran în *Parisul provincial* suportă o lectură din care paradigma politicului nu trebuie exclusă. Căci nu mai este vorba acum despre ratații Cartierului Latin și nici de poezia Insulei Cetății ori a marilor bulevarde, ci, într-un sens mult mai cuprinzător, de destinul civilizației franceze, pe care Cioran o judecă necruțător. Sistemul de valori pe care Franța l-a produs nu mai există, el s-a prăbușit odată cu intrarea în război, iar semnele care îi anunțau declinul erau vizibile, scrie Cioran cu oarecare prezumție, încă înainte de catastrofă, adică de intrarea trupelor germane în Paris. Orașul care trezește în continuare atâta nostalgie nu a fost victima unui război pierdut.

Nemții n-au făcut decât să-i grăbească soarta. Ar fi o cumplită greșală să se creadă că ei sunt cauza unui atât de important eșec. Parisul a căzut fiindcă era menit căderii. El s-a oferit ocupării. Fără nemți, cădea de la sine. Căci el a existat prea mult, el a prea fost. Nici o altă alcătuire umană nu a emanat atâta substanță. Un oraș care și-a meritat apusul, ca o pedeapsă a excesului, ca o ispășire a rodniceii. Până și zidurile lui afumate s-au săturat de chinul prospețimii și atâtea case vor parcă să îngenuncheze, roase de sațietate, de timp, de năpasta creației.⁷

Convins de veridicitatea credinței sale, Cioran perseverează opunând gloria trecută a Franței epocii contemporane, marcată mai ales prin pierderea dinamismului de care a dat dovadă spiritul galic în secolele anterioare, când Parisul devenise centrul lumii. Prin acest discurs al decadenței Cioran nu este neapărat original. În presa franceză din preajma războiului, pe care el o cunoștea foarte bine, asemenea idei erau monedă curentă. Caracterizată de eterna opoziție dintre discursul de dreapta de tipul *Action française* și cel comunist de stânga, opinia publică era profund divizată între două orientări ireconciliabile: una favorabilă războiului și alta pacifistă, una progermană și alta prodemocratică etc. Cioran întreprinde însă o analiză de pe pozițiile filosofiei politice. Și acum, ca și în *Schimbarea la față*, el se dovedește a fi un spenglerian pentru care ideea de „declin al Occidentului” nu mai are nevoie să fie demonstrată. Soarta Franței o ilustrează din plin. Remarcăm aici că pentru Cioran diferența dintre Franța și Paris nu prea există, ultimul devine emblematic pentru o țară întreagă: Franța nu poate fi imaginată fără Paris, chiar și în această situație în care armele au fost depuse, iar porțile larg deschise ocupantului. Motivul ar fi că „francezii s-au plictisit de faimă, s-au scârbit de fală. Din clipa în care au renunțat să apere Parisul, ei s-au retras din istorie”.⁸ Iar aceasta este atitudinea care conduce la deplasarea centrului spre mar-

→

2. În vol. *Singurătate și destin*, București: Humanitas, 1991, p. 319.

3. *Ibidem*, p. 320.

4. *Ibidem*.

5. *Ibidem*.

6. Nr. 581, din 8 decembrie 1940.

7. *Parisul provincial*, in: *Singurătate și destin*, p. 326-327.

8. *Ibidem*, p. 327.

→
gine, la căderea unei civilizații din factor dinamic al istoriei în element anacronic:

Marile civilizații, după ce și-au istovit posibilitățile de creație, după ce-au scos în vileag suma de valori pe care erau chemate să le traducă în expresie și deci să le înstrăineze, făcându-le valabile restului străin al umanității – devin *provincii*. Ele nu mai constituiesc lege pentru alții. Destinul lor încetează de a fi fatalitate în afară. Recad în limitele lor... Și din sămbure al universului spiritual ajung periferie. Valorile se mărginesc la circulație internă. Ele nu mai au *necesitate*. Lumea poate respira fără ele.⁹

Ce anume justifică transformarea metropolei în provincie? Care sunt mecanismele mai puțin vizibile care conduc la expulzarea unei civilizații de pe orbita valorilor perene după ce ea a îndeplinit rolul de catalizator al unui continent întreg, reușind la un moment dat să tulbure întreaga istorie modernă? Explicația pe care o dă Cioran face referire discretă la mutația de dată recentă care constă în generalizarea unor atribute cum ar fi „spiritul” și „luciditatea”, privilegiile stricte ale Curții înainte de Revoluție:

Năvala duhului n-a atins numai o pătură de intelectuali, ci un neam. Luciditatea – din valoare de salon – a ajuns bun curent. Poporul a început să știe; ispravă cu el nu se mai putea face. Francezii s-au trezit, aici e primejdia. Insul a priceput că e ins. Statul s-a degradat automat; neamul și-a volatilizat esența imponderabilă a comunității. Un popor e puternic când nu-i e rușine de sentimente, el slăbește, când cultivă numai senzații de idei. Prin aceasta, goleşte orice acțiune și orice gând de suflu și de miez. Entuziasmul devine semn de prostie. Mai mult. Banalitatea are aspect de păcat. De aici, exasperarea francezului în fața la orice și căutarea noutății în Paris.¹⁰

Parisul devine astfel, într-un mod neașteptat, orașul în care se oglindește latura lucidă și spirituală a francezului care nu se mai miră de nimic, dar care pornește în căutarea „noutății” prin noianul citadin, într-o structură altfel spus anarhică și totodată creatoare.

Nu este ușor să degajăm de aici poziția celui care expune aceste idei. Este vorba de prezentarea unei situații de fapt transpuse în generalitate filosofică sau de un artificiu al discursului „lucid”, care proiectează analitic lucruri bine cunoscute de un cititor avizat? Cioran este dezamăgit de o atare evoluție a evenimentelor sau o spune triumfător, ca și cum acesta era rezultatul în care spera? La prima vedere, el pare a se afla de partea „entuziasmului” și a energiilor colective de care Franța s-ar fi detașat în epoca respectivă. Totuși, distanța „filosofică” și cele câteva elemente de autoimplicare în enunț nu sunt suficiente pentru a decide dacă tonul este cel al vizionarului satisfăcut de împlinirea propriilor pronosticuri. Din fericire, tonul apodictic care îl pune pe cititor în fața faptului istoric împlinit nu a fost validat de istorie, iar Cioran s-a înșelat amarnic crezând că

Parisul a devenit provincie. Nu este, de altfel, singura dată când previziunile catastrofice avansate de el nu se verifică. Viziunea lui Cioran asupra istoriei, a civilizației și a omului în general este în esență escatologică. A proclama sfârșitul lumii și al umanității nu înseamnă însă a crede cu adevărat în virtuțile curative ale catastrofei universale. Cioran exprimă o atitudine mai curând interioară, în acord cu propriile sale melancolii și depresii. Viziunea lui negativă asupra istoriei și omului în general trebuie pusă în relație cu nevoia viscerală de a nega, nevoie legată de un mod mai puțin obișnuit de a înțelege lumea și existența. Dezastrul proclamat îndeplinește funcția de stimulator al gândirii; este vorba de a concepe *altfel* ceea ce există, chiar dacă tonul jubilat al previziunii intră în contradicție cu gravitatea celor spuse. De



• Mansarda lui Cioran. Foto: M. P.

aici impresia neplăcută că Cioran refuză să-și asume orice răspundere în ceea ce privește enunțarea propriilor idei, cu atât mai mult cu cât acestea nu prea sunt ortodoxe, atitudine pe care o va păstra de altfel până la sfârșitul vieții. Ceea ce nu-l va împiedica de altfel să se dezică de radicalismul anilor '30-'40 și să afirme răspicat: „... când mă gândesc la unele izbucniri ale mele de altădată, rămân interzis: nu pricep. Ce nebunie! În orice caz, am tras toate ponoasele și toate învățămintele de rigoare. N-o să mai fiu niciodată părtaş la nimic”.¹¹

Revenind la Parisul din preajma războiului, să menționăm totuși că Cioran nu vorbește doar despre ratați și decadență. Corespondența din epocă ne oferă o imagine mai complexă, în care decadența este solidară cu poezia bulevardelor și a cartierelor medievale, pline de farmecul vechimii și al răgazului cotidian.

Dacă ai fi bănuț cât câștigă Parisul prin lipsa oamenilor și a luminii, te-ai fi hotărât, cred, să vii aici. Astăzi l-am privit mai atent ca oricând, învăluit cum e el de obicei în ceața albăstrie și mediativă, și mi se părea că fiece

casă îmbătrânită își șoptea sieși: „Mi-e destul. Nu mai pot”. – Uneori mă gândesc c-ar trebui să rămân aici, să mor cu aceste case, să mă învechesc cu ele, leagane ideale ale ostinelilor mele. Odată plecat, ce voi face fără poezia bulevardelor și a străzilor înguste? M-am sincronizat incurabil decadențelor acestui oraș.¹²

Ceea ce răzbate din acest pasaj este altceva decât o critică a civilizației franceze: este vorba despre o totală aderență la lumea pariziană, pe care Cioran o resimte ca fiindu-i constitutivă, ca aparținându-i o dată pentru totdeauna și de care nu se mai poate desprinde. Cum este vorba de anul 1940, ne putem explica de ce Parisul este caracterizat de „lipsa oamenilor și a luminii”; efectul acestei insuficiențe este însă neașteptat, căci tocmai absența elementului uman și a luminii electrice (nu era numit Parisul „orașul-lumină”?) par să-i sporească dispoziția lirică. Preferința lui Cioran pentru Paris pare deci să adopte un sens anacronic, care proiectează actualitatea într-un trecut vag, care topește laolaltă medievalul și modernitatea clasică.

Ceva mai devreme, către sfârșitul anilor treizeci, într-o scrisoare adresată lui Arșavir Acterian, Cioran se simțea atras de spectacolul Parisului, cu cerul său melancolic, pe care îl asocia cu trecutul istoric și în general cu tot ceea ce înseamnă sfârșit:

Te sfătuesc să te duci la Paris când ți se va oferi întâia ocazie. Numai acolo se poate învăța ce înseamnă un cer melancolic, sub atracția căruia sfârșitul bulevardelor se împânzește într-o boare și te cheamă ca adierile unei mări; acolo trăiești numai trecutul în mod intim și calci pe istorie cu fiecare pas și numai acolo nu te dor lucrurile care mor. Parisul e în fond un oraș trist, fără să fie grav. Și este trist fiindcă simți nelămurit că din el nu va mai pleca viață. Participi cu regret la o agonie, a cărei semnificație refuzi s-o ai explicit în conștiință.¹³

Recomandarea pe care o face prietenului său de a veni la Paris pare să fie justificată de prezența unei tonalități melancolice, ca și cum discuțiile cu Arșavir Acterian ar fi fost legate de expresia lirică a melancoliei, istoriei și decadenței. Formulate într-o manieră mai agresivă, dar tot poetică, ele au putut genera meditațiile din *Fragmente de Cartier Latin și Parisul provincial*.

De altfel, încă din primul moment al soirii sale în capitala Franței, Cioran a încercat astfel de sentimente, din moment ce, într-o scrisoare către Mircea Eliade, se simte tentat să se delimiteze de corespondentul său prin atitudinea față de Paris:

Aș minți dacă ți-aș spune că nu-mi place în Franța. Parisul este un oraș căruia mă abandonez cu voluptate, deși nu-i gust plăcerile decadente. Sunt extrem de sărac (1000 fr. pe lună) și-mi convine că și exterior sunt condamnat la izolare. Curios că n-ai iubit niciodată Parisul și nici pe Baudelaire. Asta explică

9. *Ibidem*, p. 327-328.

10. *Ibidem*, p. 329.

11. Scrisoare către Arșavir Acterian din 6 august 1971, în vol. *Scrisori către cei de-acasă*, trad. de Tania Radu, București: Humanitas, 1995, p. 202.

12. Scrisoare către Jeni Acterian din 15 ianuarie 1940, *ibidem*, p. 237.

13. Scrisoare către Arșavir Acterian, fără dată, scrisă probabil în 1937-1938, *ibidem*, p. 197-198.

divergențele noastre de temperament. Orice tristețe este o solidaritate cu Parisul.¹⁴

Luată ca atare, ultima propoziție pare să fie o butadă. Refuzul „decadenței” și „izolarea” conduc la propășirea unei dispoziții melancolice percepute ca solidaritate cu orașul tocmai prin „temperamentul” străin lui Eliade (incapabil de tristețe, vrea să spună autorul scrisorii), dar comun lui Cioran și Baudelaire. Nu trebuie să ne mire această identificare a Parisului cu melancolia. În lungile sale peregrinări prin literatura secolului al XVIII-lea, Cioran descoperă o frază a lui Chamfort pe care o va adopta fără ezitare, citând-o în numeroase rânduri ori de câte ori va avea ocazia și mai ales în interviuri: „Paris, ville d'amusements, de plaisirs, etc., où les quatre cinquièmes des habitants meurent de chagrin”.¹⁵ Această identificare a orașului cu tristețea și cu melancolia, *via* Chamfort, Baudelaire & Co, va deveni nota dominantă a percepției asupra Parisului atâta timp cât Cioran va scrie în limba română, adică până la *Îndreptarul pătimas*, compus pare-se înainte de 1946.

Metafizica norilor

ESTE EPOCA în care Cioran se abandonează lungilor plimbări prin cartierele istorice ale orașului, într-o perioadă dificilă și pentru el, și pentru Franța, premergătoare hotărârii de a rupe cu limba maternă și de a scrie doar în franceză. Este exact perioada în care se lasă pradă lirismului, lucru pe care nu-l făcuse cu adevărat în primele sale cărți, în comparație cu tonul de poem în proză al *Îndreptarului*. Acest registru, dezavuat cu fermitate mai târziu, când Cioran descoperă virtuțile prozei la școala moralistilor francezi, constituie acum o manieră nouă și neașteptată din partea celui care adoptase luciditatea dusă la ultimele ei consecințe ca metodă de a înțelege, ori poate chiar de a remodela, lumea și existența. Acum însă Cioran devine sensibil la farmecul medieval al Cetății, pe care îl contemplant în lungi rătăcirii nocturne, oprindu-se adesea în preajma unor monumente emblematice, cum ar fi bisericile Saint-Séverin, St.-Etienne-du-Mont sau piața St.-Sulpice, ori căutând în imaginea catedralei Notre-Dame răsfântă în Sena reverberația melancolică a propriei inutilități. Fascinația devine atât de puternică, încât cel ce cade robit de frumusețea citadină nu se mai poate desprinde de oraș, ajungând să se identifice cu o esență inefabilă, ale cărei virtuți consolatoare vor alina melancolia virulentă din *Pe culmile disperării* ca o miraculoasă farmaceutică:

Acesta-i farmecul Lui [al Parisului], de a turna consolări de frumusețe peste pacostele incurabile ale sufletului, de-a umple golurile ce se

nasc din viețuirea-n timp, cu impalpabile vrăji. *Orașul te înțelege*. Și se depune pe răni. Te crezi pierdut: în el te regăsești. De nimeni n-ai nevoie; el e de față. [...] Atât am fost în el, că, părăsindu-l, mă voi despărți de mine.¹⁶

Rar a fost manifestată de către un scriitor român o mai puternică solidaritate cu spațiul citadin francez. Atracția pe care Parisul a exercitat-o asupra spiritului valah își găsește în mod paradoxal expresia la un scriitor pentru care marginalitatea este o opțiune existențială. Una din imaginile cele mai puternice ale dezrădăcinării sub pana lui Cioran este desigur cea a cerului parizian. Seninul apare ca deziderat intangibil, iar spectacolul norilor care trec pe cer devine emblema „urâtului” parizian, a unei îndepărtări dinamice care nu are nimic de-a face cu ideea meridională ori balcanică despre cerul senin, neînduplecat și arzător:

Prin străzile lui înguste, mă năpădeam de-obscuritate, și niciodată n-am văzut, ca din fundul lor, un cer mai îndepărtat. Dar pe bulevarde, el se întinde deodată deasupra orașului și prelungeste în indefinitul lui urâtul ce visează pe case gânditoare.

Și de-aș retrăi toate azururile crescute peste mări mediterane și păclele generoase pe landele bretone, laolaltă ele n-ar încălca amintirea lui. Și când vreau să-i definesc farmecul, cad în mine și mi-l definesc: *nepuțința de a fi albastru*. – Norii se destramă-ncet; privești fâșiile de azur, ce nu se întâlnesc. Ele nu pot compune un cer, ce se caută și nu se împlinește. Razele se strecoară răsfirate prin aburi nesiguri și poposesc într-un spațiu împânzit. Întindere cenușie și albă, ea acoperă veșnic ceva: *cerul* e dincolo. Parisul n-are „cer”. – Și cum îl tot aștepți, te amesteci în negura luminoasă, îți pierzi în ea un dor dezamăgit de azur, te risipești în gama sură și capricioasă a boltei aparente, cu gândul vag la un *dincolo*, pe care nu știi de îl vrei sau nu. Cerul olandez al Parisului...

Cu el m-am potrivit întotdeauna și dacă n-am avut cu nimeni acordul aceluiași înțeles, l-am avut cu el. Înălțându-mi privirea spre nestatornicia lui, în fiecăre înfățișare traducea nepotolirile mele. Din ceas în ceas se schimbă, se alcătuieste și se dezalcătuieste – șovăielnicie a altitudinii, demon sceptic de azurări și-nnourări. Părăsit prea adesea în amurgul de oameni al Cetății, cum aș fi ieșit din imediatul nicăierii al dragostei, fără consolarea vecinei lui înălțimi? El e o toamnă-n floare, un sfârșit auroral. Îl porți cu tine sub toate celelalte ceruri.¹⁷



• „Porumbarul” lui Cioran din Dieppe. Foto: M. P.

care, chinuit de dureri fără nume, nu poate atinge acea stare de senin al vieții, spre care tinde totuși fără să o mărturisească. Cioran află în Paris un monstruos partener de tristețe: întunecimea străzilor, vechimea caselor, inconstanța cerului, totul devine pentru el cadrul ideal al rătăcirii de sine, al topirii propriei identități într-o mai vastă structură suprapersonală, ale cărei configurații sunt similare temperamentului său. Ne putem astfel explica de ce în numai câțiva ani autorul *Schimbării la față* devenise la Paris, din filosoful politic nemilos în primul rând cu sine și cu propriii săi conaționali, un melancolic iremediabil, care nu mai este fascinat de acțiune și nici de alte idealuri politice.

Îndreptarul pătimas conține, de altfel, și un fel de legământ, exprimat tot poetic, față de cerul Parisului, pe care Cioran își promite să nu-l părăsească niciodată:

14. Scrisoare către Mircea Eliade din 13 decembrie 1937, *ibidem*, p. 275-276.

15. „Paris, oraș de distracții, de plăceri etc., în care patru cincimi din locuitorii mor de tristețe” (Chamfort, *Oeuvres choisies*, vol. I, Paris: Librairie des bibliophiles, 1879, p. 65).

16. *Îndreptar pătimas*, București: Humanitas, 1992, p. 40.

17. *Ibidem*, p. 40-41.

→

Cer al Parisului, sub tine-aș vrea să mor! Pierzania ta o știu: vreo vrere nu mai am. Avut-am prea multe, sub lănceda ta obladuire, și anii ce i-am hoinărit sub tine mă dezlipesc de ce va fi să fiu. Viitorul mi se stinge-n ochi ce te-au sorbit departe de vremii. Nu te-am umilit visând la alte patrii și-n extaz nu m-am înjosit în rădăcini și-n dorurile sângelui. În gălgăirile lui au amuțit neamuri strâmbate de plug, și nici un vaiet de opincă nu turbură melodiile norilor tăi, plutind ca-n menuet de îndoieli. În lipsa ta de patrie mi-am răsfrânt mândria rătăcirilor [...].¹⁸

Este totuși extraordinară această mărturisire a unei proiecții care reprezintă în același timp renunțarea la întregul trecut, la patrie, la prieteni, ca și cum ceea ce contează cel mai mult pentru Cioran este absența oricărei legături identitare și inserarea într-un spațiu care înseamnă cu precădere „lipsă de patrie“. În acest punct cosmopolit al lumii,

18. *Ibidem*, p. 92-93.

pentru a nu-l numi centru, Cioran se simte în elementul lui tocmai pentru că nu mai este legat de nimic, și în primul rând de identitatea românească, cea care îl împinsese, cu un deceniu în urmă, în cea mai nefericită dintre aventuri.

Cetatea ideală sau despre imposibila utopie

CU TOTUL alta va fi percepția asupra Parisului odată ce Cioran va deveni un autor francez. În primul rând, tonul cărților sale este cu totul altul decât cel pe care autorul îl experimentase în *Îndreptarul pătimăș*. Lirismul căruia i se abandonase va fi complet evacuat începând cu *Manualul de descompunere* (1949), prima carte scrisă direct în franceză. Între timp, probabil în cursul anilor 1946-47, prima versiune a *Manualului* fusese aspru criticată de unul din lectorii săi, fără îndoială acel pitoresc basc în vârstă pomenit în interviul acordat lui Gerd

Bergfleth.¹⁹ Atent la subtilitățile gramaticale în care este inițiat de această cunoștință, Cioran își află un adevărat model de stil în literatura „minoră“ a secolului al XVIII-lea, la scriitorii cum ar fi Saint-Simon, Madame du Deffand sau Julie de Lespinasse, fără a renunța la lectura pasionată a *Caietelor* lui Valéry, care îl absoarbe complet în această perioadă. Performanța stilistică a lui Cioran este în bună măsură datorată frecventării acestor autori. Ei îi inspiră gustul pentru franceza clasică, desigur vetustă în plin secol XX, dar cu atât mai apreciată sub pana unui scriitor care, nefiind nativ, reușește să o reînvie introducând nuanțe și formule neașteptate în epoca lui Sartre și Camus. Experiența acestor lecturi îi dezvăluie irelevanța lirismului în proza aforistică pe care el o practica deja începând cu *Pe culmile disperării*. Începând din acest moment, Cioran va renunța la tonul poetic câteodată debordant, înlocuit de expresia uneori vehementă, alteori ironică, deprinsă la școala moralistilor. Imaginea Parisului și a orașului se va deplasa prin urmare, generând o altă prezentare, când personală și atașantă, când distantă și analitică. Un exemplu îl constituie scrisoarea către Dinu Noica, intitulată *Despre două tipuri de societate*, publicată în volumul *Istorie și utopie*. În finalul acestui text, Cioran încearcă să prevină eventualele regrete ale „prietenui îndepărtat“ de a nu putea reveni în Parisul pe care îl cunoscuse înainte de război:

Nu vreau să închei fără a te pune încă o dată în gardă contra entuziasmului ori a invidiei pe care ți-o inspiră „șansele“ mele, și mai precis aceea de-a huzuri într-un oraș a cărui amintire trebuie să te obsedeze, în ciuda înrădăcinării în patria noastră evaporată. Nu aș schimba acest oraș pe nici unul din lume; din chiar acest motiv el este izvorul nefericirilor mele. Toate celelalte [orașe] fiind pentru mine o apă și-un pământ, adesea mi se ntâmplă să regret că războiul l-a cruțat, că n-a fost nimic precum atâtea altele. Distrus, m-ar fi scăpat de fericirea de a trăi în el, mi-aș fi putut petrece zilele aiurea, la capătul cine știe cărui continent. Nu-i voi ierta niciodată că m-a legat de spațiu, că datorită lui aparțin unui loc.²⁰

Cioran afirmă aici categoric atașamentul său față de Paris, oraș pe care nu este dispus să-l părăsească vreodată. Parisul a devenit pentru el locul de origine prin excelență, spațiul căruia îi aparține în întregime, de care nu se mai poate desprinde așa cum o făcuse în adolescență când a părăsit Sibiul ori mai târziu când a plecat, fără regrete, din București. Textul este însă complex prin nota negativă pe care o introduce: în mod paradoxal, această atașare este sursa nefericirilor lui Cioran; el, care devenise metafizic dezrădăcinat, trebuie să constate că este totuși de undeva, nu din Rășinari, nici din Sibiu și cu atât mai puțin din București, ci din orașul care a fost socotit în ultimele secole *centrul lumii*. Astfel ajunge să regret că Pa-

19. *Convorbiri cu Cioran*, București: Humanitas, 1993, p. 99-100.

20. *Istorie și utopie*, trad. de Emanoil Marcu, București: Humanitas, 1992, p. 26-27.



• Mansarda lui Cioran din rue de l'Odéon. Foto: M. P.

risul nu a fost distrus în timpul ultimului război mondial, că el, Cioran, nu a fost scutit „de fericirea de a trăi în el”, altfel spus că a fost lipsit de libertatea de a alege orice colț sub soare unde să-și ducă existența fără a fi neapărat sensibil la frumuseți citadine, la calitatea cerului ori a norilor care se târăsc deasupra unor ipotetice mari bulevarde.

Desigur, nu trebuie luat ad litteram tot ce spune aici Cioran. Nu trebuie să uităm că este vorba de o scrisoare către un prieten din tinerețe, care trăia sub unul din cele mai aspre regimuri, și că, la întrebarea lui Noica, autorul considerațiilor despre cele două tipuri de societate vrea să preîntâmpine atât regretele celui care, aflându-se dincolo de cortina de fier, nu mai poate vedea Parisul, cât și invitația de a se întoarce în România. Aparentul regret de a fi condamnat la fericirea de a trăi în Paris ascunde de fapt afirmația răspicată a puternicei legături cu el și hotărârea de a nu-l părăsi vreodată. Răspunsul lui Cioran este ambivalent, dar în același timp în concordanță cu atitudinile pe care demonul contradicției i le inspiră.

Altminteri, în același volum, o întreagă meditație asupra utopiei, considerată ca mecanism al gândirii cu unul din efectele cele mai dezastruoase asupra comportamentului politic (și nu numai) al speciei umane, va permite autorului să reflecteze în trecere asupra sensului pe care îl dobândește cetatea în parcursul civilizației și mai ales să se întrebe cum este posibilă coabitarea unui număr incalculabil de indivizi în spațiul atât de redus al orașului:

Oriunde ar fi metropola unde mă poartă întâmplarea, mă minunez că nu se pornesc în fiecare zi răzmerițe, măceluri, atrocități de abator, o babilonie de sfârșit de lume. Cum oare, într-un spațiu atât de redus, pot trăi laolaltă atâția oameni fără să se sfâșie unii pe alții, fără să se urască de moarte? De fapt, chiar se urăsc, dar nu-s la înălțimea urii lor. Această medicritate, această nevolnicie salvează societatea, îi garantează dăinuirea și stabilitatea. Din timp în timp, se produce câte-o zguduire de care instinctele noastre profită; apoi continuăm să ne privim în ochi ca și cum nu s-ar fi întâmplat nimic, să conviețuim fără să ne sfâșiem prea la vedere. Totul reîntră în normal, în calmul ferocității, la fel de redutabil, în ultimă instanță, ca și haosul care-l întrerupsese.²¹

Spațiul restrâns al cetății ar fi trebuit să deschidă calea masacrului, spune Cioran, care nu înțelege cum de indivizii se pot suporta unii pe alții în ritmul cotidian. Marile evenimente sociale care cuprind orașele sunt de fapt expresia impulsului irațional al indivizilor de a se suprima reciproc. Ura care îi animă împotriva aproapelui nu are însă efectul așteptat, ei continuă să se suporte la limita răbdării fără a trece la fapte, iar atunci când o fac, sunt cuprinși de-un soi de inconștiență care le permite să revină la „normal” fără prea mari remușcări. Acalmia de după „zguduire” reinstaurează vechile raporturi de „conviețuire”, într-un soi de liniște vecină cu ferocitatea.

21. *Ibidem*, p. 96.



• Grand Hôtel des Balcons, vizibil din mansarda lui Cioran. Foto: M. P.

Aceasta este opinia, teribilă desigur, pe care Cioran o exprimă la începutul eseului său despre utopie. Opinie care nu trebuie înțeleasă totuși în litera ei. Autorul recurge încă o dată la ironie pentru a denunța dificultatea conviețuirii citadine, într-o vreme în care viața la Paris devenise insuportabilă din pricina transformării fostei capitale „provinciale” într-o metropolă modernă, asaltată de nenumărați studenți, străbătută de un număr impresionant de automobile. Definirea Parisului ca „garaj apocaliptic” datează aproximativ din aceeași perioadă, oricum Cioran a făcut această notație în anii '60. Analiza pe care el o întreprinde asupra utopiei are drept punct de plecare această imagine infernală a orașului specifică anilor postbelici, perioadă de avânt economic și cultural care schimbă întrucâtva fața interbelică a Parisului, cea pe care Cioran o cunoscuse în momentul sosirii sale în Franța. Dar în primul rând prezența orașului este justificată în acest context de faptul că utopia propune „cetatea ideală”, proiecție irealizabilă a unor soluții miraculoase menite să rezolve o dată pentru totdeauna toate insuficiențele vieții sociale.

Și unde ar putea exista acele cetăți pe care răul nu le atinge, în care munca e binecuvântată și unde nimeni nu se teme de moarte? Ești condamnat, acolo, la o fericire făcută din idile geometrice, din extaze regulamentare, din mii de minunății grețose, așa cum e obligatoriu în scenariul unei lumi perfecte, al unei lumi născocite.²²

Nu există un spațiu real care să cuprindă transpunerea la scară istorică a unor elucubrații de genul celor pe care eseistul le denunță aici. Cetatea trebuie luată ca atare, cu binele și răul pe care le cuprinde, iar scrisul lui Cioran, prin reacțiile contradictorii la poezia și insuportabilul vieții pariziene, dă seama de ambivalența fundamentală a civilizației moderne. Cât despre fericire, ea ține de dorința nemărturisită a fiecărui individ de a fi altundeva decât acolo unde își duce

22. *Ibidem*, p. 99.

existența, în măsura în care utopia îl rupe de prezent și îl obligă să-și proiecteze aspirațiile într-un viitor incert. Fericirea imaginată face din om un animal istoric, spune Cioran.²³ Nu vom insista asupra acestei analize, fără legătură cu subiectul nostru. Este suficient să amintim că Cioran recomandă „descrierea Falansterului ca pe cel mai eficient vomitiv”.²⁴

Este totuși interesant de subliniat un singur aspect, care ne permite să identificăm din nou prezența ironiei în discursul cioranian. Pornind de la constatarea că organizarea speciei umane în societate a adus un pic de bine și mult rău, el propune o utopie inversă, asemănătoare dizolvantului universal pe care îl căutau alchimiștii secolelor trecute, dar care să acționeze nu asupra metalelor, ci a instituțiilor. Iar Cioran continuă:

... în aspectele lor practice, alchimia și utopia se întâlnesc: urmărind, în domenii diferite, un vis de transmutație înrudit, dacă nu identic, una abordează imposibilul din natură, cealaltă din istorie. Dintr-un același viciu al spiritului, sau din aceeași speranță, se trage și ideea pietrei filozofale, și a cetății ideale.²⁵

Utopia este discreditată de ambiția ei de a produce o transformare spectaculoasă a lumii, printr-o prestidigitație imposibilă, care urmărește de fapt să pună capăt istoriei. Piatra filosofală și cetatea ideală pornesc astfel, ironic vorbind, din aceeași dispoziție spirituală, plasând efortul intelectual pe temelia șubredă a credinței că este suficient să imaginezi binele pentru ca el să se și producă.

Nu este greu de întrezărit, în imaginea ridiculizată a cetății ideale proiectată de utopie, năduful lui Cioran de a trăi într-un Paris pe care îl adoră, fără îndoială, dar care nu-l exasperează mai puțin prin ritmul accelerat și prin numărul crescând de oameni care

→

23. *Ibidem*, p. 97.

24. *Ibidem*, p. 102.

25. *Ibidem*, p. 110-111.

→

locuiesc în el; altfel spus, în mod încă o dată paradoxal, ceea ce Cioran ar reproșa Parisului este tocmai faptul că ar fi un oraș... populat! De aceea se imaginează uneori în ipostaza călugărului care a renunțat la viața socială pentru a se retrage în deșert, dar care este tentat de demonul meridian dorind să părăsească spațiul monahal, atras fiind de mirajul altor locuri, așa-zis mai generoase și mai apropiate de duhul divin. Acedia, căci despre ea este vorba, unul din cele opt păcate capitale în Evul Mediu, este o stare de abandon de sine în fața propriului bine, după cum o definește Sfântul Toma din Aquino, iar Cioran se identifică monahului acediu în plin centru al Parisului, încercând ispita răsturnată de a-l părăsi pentru a se instala în deșert:

Lipit de fereastra mea, cu ce să-mi compar sterilitatea dacă nu cu aceea a Orașului? Mă obsedează însă și *celălalt* deșert, adevăratul. O, de-aș putea să merg în pustie, să uit mirosul de om! Vecin cu Dumnezeu, aș trage-n piept mireasma tristeții și veșniciei lui, la care visez în clipele când se trezește-n mine amintirea unei chilii îndepărtate. Ce mănăstire voi fi părăsit, voi fi trădat într-o viață anterioară? Rugăciunile neterminate, lăsate atunci nerostite, mă urmăresc acum, în vreme ce un cer incert se face și se desface în creierul meu.²⁶

A părăsi Orașul (cu majusculă, adică Parisul), identificat aici cu deșertul, în favoarea pustiei adevărate, iată o tentație care dezvăluie o imagine de sine întrucâtva previzibilă, ce se poate racorda la cea de tinerete, de pe vremea când Cioran scria volumul *Lacrimi și sfinți*. Mizantropie și vocație religioasă ratată, dacă nu trădată, acestea par să fie cele două dimensiuni în jurul cărora se coagulează starea de spirit de care dă seama acest fragment. Cioran îl așază alături de alte texte scurte sub titlul *Deșeurile de tristețe*, care spune multe despre forța destructurăntă a mahnirii, sentiment familiar, dacă nu tipic gândirii sale. Melancolia dusă la ultimele ei consecințe este nota caracteristică a scrisului cioranian chiar și în epoca pariziană. Dacă orice tristețe este o solidaritate cu Parisul, atunci este foarte posibil ca Parisul însuși, cu aparențele sale de confort, lumină și distracție, să cuprindă în structura sa adâncă toate elementele care, la „suprafața” textului cioranian, îl transformă într-o emblemă a melancoliei.

„Mizantropul” din 21, rue de l’Odéon

ORICUM, MIZANTROPIA lui Cioran nu se află neapărat în contradicție cu pasiunea pentru orașul pe care, după propriile lui mărturisiri, nu-l mai putea părăsi. Prima l-a însoțit oriunde, chiar dacă nu s-a manifestat decât prin scris, Cioran fiind de fapt o persoană agreabilă și prevenitoare în relația cu ceilalți, pentru care prietenia însemna enorm. Căci de fapt ceea ce regretă el în Parisul de după război este tocmai acel farmec poetic pe care îl remarcase la sfârșitul anilor treizeci și care a dispărut, cel puțin în per-



• Rue de l’Odéon. Foto: M. P.

cepția lui, odată cu redresarea postbelică. Într-o scrisoare către Arșavir Acterian, din 11 septembrie 1980, nu se poate reține să comenteze: „Ce-mi spui tu de Constanța se potrivește la fel de bine Parisului: nu mai este același oraș; a decăzut și tot ce era farmec a dispărut demult. Asistăm la o degradare universală a tot ce ne-a fost drag. – Cu atât mai rău pentru noi”.²⁷ Ceea ce nu-l împiedică să străbată orașul „ce i-a fost drag” în căutarea aceluși „farmec dispărut” pe care nu-l mai poate descoperi decât în străzile pustii ale Cartierului Latin ori în colțurile medievale care au supraviețuit istoriei și mai

ales „sistematizării” întreprinse de administrația haussmaniană sub al doilea Imperiu. De aceea plimbările nocturne trebuie să fie singurele care îl fac să retrăiască acel șarm, chiar dacă aceasta îi permite să reînvie, într-o ipostază mai curând ironică și amuzantă, vechea sa mizantropie:

În această dimineață, către orele 3, între Școala militară și Odéon, m-am plimbat pe străzi înguste, complet singuratic. Nici urmă de om. Frig. Îmi veni ideea că mergeam printr-un oraș ai cărui locuitori fuseseră nimiciți instantaneu (război bacteriologic?). N-am simțit nici angoasă, nici satisfacție. Și mi-am zis că ne obișnuim repede cu condiția de supraviețuitor.²⁸

S-ar spune că în corespondența sa de după război cu prietenii din România, Cioran încearcă de cele mai multe ori să menajeze eventualele nostalgii ale acestora minimalizând imaginea Parisului, cu întregul său renume, în primul rând cultural. În comparație, Bucureștii epocii comuniste nu puteau stârni decât compasiune sau oroare în ochii celui care de zeci de ani practic nu părăsise malurile Senei. Unele din scrisorile lui Cioran sunt adevărate capodopere de autodezriziune prin modul în care autorul se prezintă pe sine în context parizian. Când îi trimite lui Arșavir Acterian un exemplar din *Le mauvais démiurge*, el își apreciază volumul ca fiind „ceva între o broșură și o carte”, după care adaugă:

Dacă o primești și ai chef să o citești, ai să vezi că nu ajută la nimic să trăiești treizeci de ani în Occident ca mine, dacă te mulțumești cu aceleași idei de la sud de Dunăre. Mă socotesc un fel de bogomil, ceea ce pe plan intelectual nu înseamnă tocmai un pas înainte. Iată-mă deci mai mult bulgar decât parizian. Fără comentarii.²⁹

Ori atunci când se află în Elveția, în vacanță desigur, și îi scrie aceluiași prieten următoarele:

Elveția este o țară în care totul funcționează perfect; de-asta nici nu vrea s-o imite nimeni. Sunt luate ca model China, Cuba sau chiar Valahia. [...] Parisul e un oraș în care nu se mai poate trăi. La fel de bine te-ai putea instala într-un garaj. Pe deasupra, francezii mă exasperează. Ce păcat că nu mă pot converti în cetățean elvețian!³⁰

28. *Cahiers*, Paris: Gallimard, 1997, p. 638.

29. Scrisoare din 21 aprilie 1969, *Scrisori către cei de-acasă*, p. 200.

30. Scrisoare din 1 septembrie 1973, *ibidem*, p. 209.

26. *Ispita de a exista*, trad. de Emanoil Marcu, București: Humanitas, 1992, p. 182.

27. *Scrisori către cei de-acasă*, p. 229.

Astfel de „ieșiri”, cu săgeți trimise în mai multe direcții, inclusiv împotriva lui însuși, printr-o singură frază, îl pot amuza pe cititor și în primul rând pe destinatarul scrisorii. Cioran are darul de a găsi formule care aruncă în aer logica simțului comun și care se manifestă printr-o explozie de vesele persiflări. Nu este însă mai puțin adevărat că în notațiile zilnice din *Cahiers* este adesea mai puțin complezent atât față de Paris, cât și de parizieni. Consideră chiar că are toate cusururile acestora și afirmă fără ezitare că au darul de a-l scoate din fire, în preajma lor fiind mereu pus pe harță. Cioran reproșează parizienilor iritabilitatea, impertinența, aerele de superioritate, vanitatea, adică o întreagă serie de defecte pe care altminteri și le recunoaște în egală măsură. Se reține însă, nevoind să se coboare la „comedia enervării”.³¹ Altfel, Parisul este un „cimitir în care mormintele au mai multe etaje”³² ori, considerând lucrurile cu sarcasm și la o scară care îi permite să aibă viziunea adevăratei dimensiuni a orgoliului: „Paris – insecte comprimate într-o cutie. A fi o insectă celebră”, pentru ca apoi, schimbând tonul, să continue: „Orice glorie este rizibilă; cel care aspiră la ea trebuie să aibă cu adevărat gust pentru decădere”.³³ Omul și agitația cotidiană l-au iritat întotdeauna pe Cioran, care nu agreează reușita socială și cu atât mai puțin ipocrizia celebrității de orice fel. Putem înțelege că el însuși, ca autor, nu putea să nu fie sensibil la succesul de editură onorabil, dar în același timp numeroase sunt pasajele în care se poate observa un efort notabil pentru a depăși vanitatea autorlăcului, cu atât mai mult cu cât multă vreme cărțile sale nu au avut un număr mare de cititori. Parisul devine astfel spațiul de predilecție al calvarului social, cu întregul său cortegiu de ritualuri și amicitii veninoase. Uneori în corespondență revine asupra acestui subiect, cum se întâmplă după publicarea volumului *Ecartèlement*, când îi mărturisește prietenului Arșavir:

Nu mă crezi sincer când îți spun că zgomotul făcut de cartea mea nu-mi faci nici o plăcere; „succesul” este de prost gust, ca tot ce se adresează marelui public și ca tot ce e tipic „parizian”. De departe, poate impresiona, însă nu și de aproape. Mai sunt apoi invidioșii și intrigile lor. Toate acestea sunt de-ajuns pentru a trezi nostalgia anonimului, scârba de-a scrie și chiar mai mult, de-a publica...³⁴

Iar în *Cahiers* tema vieții pariziene pline de neajunsuri reapare, modulată în nenumărate nuanțe. La întrebarea „ce faceți la Paris?” pe care o pune în general, Cioran răspunde: „Ne disprețuim unii pe alții”.³⁵ Este adevărat că la Paris trăiesc oameni interesanți, dar în locul acestora nu întâlnește decât pisălogi. Tărâmul unde ar fi trebuit să-și ducă traiul ar fi fost nu Parisul, ci, urmând exemplul Sfinților Părinți, deșertul. De altfel, se consideră „un ermit în plin Paris”.³⁶ Și așa mai departe.

31. *Cahiers*, p. 874.

32. *Ibidem*, p. 255.

33. *Ibidem*, p. 23.

34. *Scrisori către cei de-acasă*, p. 227.

35. *Cahiers*, p. 442.

36. *Ibidem*, p. 23.



• Din nou mansarda lui Cioran. Foto: M. P.

Totuși, din când în când răzbate meditația aforistică a moralistului care se pune pe sine în cauză (ceea ce nu-i stă în obicei, dar de la un moralist al secolului XX ne putem aștepta la orice), pentru a sublinia o dată în plus nivelul de detașare la care a ajuns: „Nu pot trăi decât acolo unde mă aflu – și unde mi se spune *străin*. O patrie – patria mea – mi se pare la fel de îndepărtată și de inaccesibilă ca vechiul Paradis”.³⁷ Or, când Cioran scrie aceste rânduri el se află la Paris, în eterna sa mansardă, și are deja la activ câteva cărți în franceză. Sentimentul dezrădăcinării l-a însoțit pretutindeni; mai mult decât atât, a devenit pentru el un principiu de viață. Recunoaște însă că există un lucru de care s-a atașat. Când un prieten îi spune că cineva, într-o bună zi, ar trebui să scrie despre raporturile lui cu Parisul, deoarece există în mod cert o legătură între atmosfera Parisului și felul său de a vedea lucrurile, Cioran comentează: „E foarte adevărat: eu, care nu mai sunt legat de nimic, am prins totuși rădăcini în Paris. Parisul este orașul meu”, chiar dacă, pe moment, ceea ce simte că-l leagă de el este o „melancolie metafizică grefată pe melancolia pariziană”.³⁸ Iată-l deci de undeva, în final, după ce și-a renegat originile valahe, fără a înceta în schimb de a se întâlni cu românii din diasporă ori cu cei aflați în trecere prin capitala Franței, lucru de care se plânge de altfel fără încetare, reclamându-și dreptul la singurătate. Filmul realizat în 1990 de Gabriel Liiceanu îl prezintă pe Cioran în câteva secvențe în plin Cartier Latin, străbătând străzile ori grădina Luxembourg ca și cum nici nu ar fi ieșit din apartamentul său de la ultimul etaj, cu un aer de familiaritate care amintește de acea anecdotă despre Baudelaire care, întâlnit în papuci și în bluză de interior de un cunoscut în plină insulă Saint-

37. *Ibidem*, p. 55.

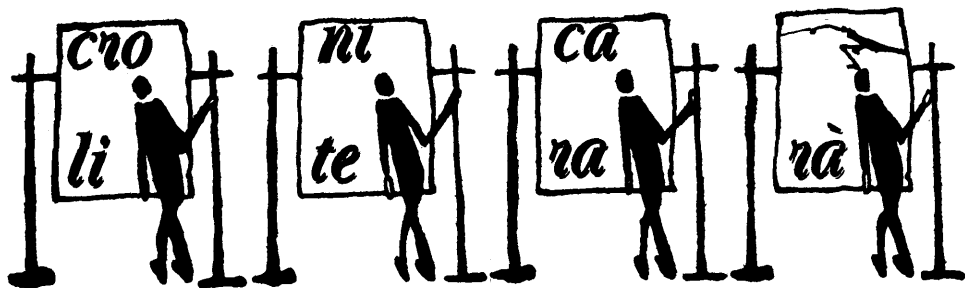
38. *Ibidem*, p. 914. Termenul folosit de Cioran în franceză este cel de *cafard*, care mai înseamnă, pe lângă „melancolie”, și „tristețe”, „deprimare”, „descurajare”.

Louis, are aerul că nu și-a părăsit domeniul.³⁹ Cioran se simte legat de Paris mai mult decât orice, după cum mărturisește într-o scrisoare către Constantin Noica: „Ar fi mai cinstit poate să spun că adevărata mea pasiune n-au fost cărțile, ci Parisul, devenit un loc de tortură precum *gura de rai* de care tu ai fost atâtă amar de vreme supărător de îndrăgostit”.⁴⁰ Parisul – pasiune devenit „loc de tortură”; Cioran proiectează fără încetare aura negației asupra a tot ceea ce pentru el are însemnătate, deși contextul scrisorii ne dezvăluie sensul mai curând banal, cotidian al expresiei *lieu d'épreuve*: este vorba pur și simplu de nenumăratele „întâlniri inutile și inevitabile” care aduc atingere nevoii sale de singurătate.

Putem însă înțelege că, prin negările, distanțele și mormăielile lui, Cioran nu face altceva decât să se alinte, reproșând Parisului nu lipsa de perfecțiune, ci nemulțumirile lăuntrice, cele pe care le-ar fi simțit oriunde, inclusiv în deșert. De altfel, parizienii își manifestă afecțiunea față de orașul lor în mod critic, iar Cioran nu face excepție. Căci, orice s-ar zice, el devenise parizian.

39. Cf. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, Paris: Ed. du Cerf, colecția „Passages”, 1997, p. 259.

40. 15 ianuarie 1975, *Scrisori către cei de-acasă*, p. 305.



Biblioteca tânărului scriitor, primele „strigări”

Ioana Bot

GÂNDIT ÎN toamna anului trecut și amânat din lipsă de fonduri, dar și din cauza numărului mic de manuscrise propuse, concursul de debut al Filialei clujene a Uniunii Scriitorilor a fost relansat anul acesta, cu sprijin din partea USR. Au fost expediate pe adresa filialei 13 manuscrise. Trei dintre ele au fost eliminate, nefiind vorba de debutanți. În urma jurizării, au fost declarate câștigătoare cele semnate de: Laura Husti-Răduleț, Adrian Tudurachi, Oana Pughineanu. Ele deschid *Biblioteca tânărului scriitor*. Tinerii autori și-au ales singuri editura. Lucrarea lui Grațian Cormoș, ieșind oarecum din sfera literaturii, a fost recomandată spre publicare editurii clujene Casa Cărții de Știință, care a inclus-o în programul ei de debuturi.

Iată-le, descrise pe scurt, în ordinea numerelor de pe copertă:

1. LAURA HUSTI-RĂDULEȚ, *Proze de după-amiază* (Editura Limes, 2006, 128 de pagini).

Absolventă a Facultății de Litere a Universității „Babeș-Bolyai” Cluj (2003, cu o teză de licență despre Cristian Popescu), redactor la revista *Echinoc*, Laura Husti-Răduleț a colaborat cu proză și eseu la *Vatra*, *Steaua*, *Piața literară*, *Calende*, *Sud* etc. A câștigat o bursă de creație acordată de Uniunea Scriitorilor și Copyro. Debutul cu *Proze de după-amiază* este escortat de Sanda Cordoș, care nu ezită să parieze pe talentul tinerei (n. 1980) prozatoare:

Comună tuturor acestor perspective le este curiozitatea nesățioasă pentru viață, în aspectele ei imediate, banale, însă mereu fascinante („ascultam în receptorul ăla jegos cele mai banale și totuși seducătoare povești de viață”), precum și – susținând-o – o anume inocență (uneori, debilitate) interioară. Deși subiectele sunt, așadar, de cele mai multe ori oarecare, tocmai candoarea punctului de vedere le imprimă ritmul și adâncimea, provocând, totodată, curiozitatea cititorului [...] Laura Husti-Răduleț este înzestrată cu multă curiozitate, cu un fin auz al lumii, cu știința de a povesti și de a construi crâmpie de viață – tot atâtea calități care ne îndreptățesc să așteptăm de la talentata debutantă de acum cărțile viitoare.

Prozele volumului cuceresc și conving prin mișcarea dublă pe care o imprimă paginii: pe de-o parte, naratorul este foarte tânăr (copil ori abia ieșit din copilărie), neștiu-

tor, candid, captând fără să selecționeze toate semnalele lumii înconjurătoare, dar și pe cele, mult mai tulburătoare, ale trupului în creștere; pe de altă parte, el este secondat discret de un soi de ecou matur(izat) al primului nivel, în stare să sugereze înțelesuri grave și să silabisească „morală” ultimă a faptelor. Candoarea bruiată de o sexualitate abia conștientă de sine, dar nu mai puțin vibrantă are ceva din *Deșteptarea primăverii* a lui E. Wedekind. O privire impresionistă, ambiguizând culori, lumini și umbre, e fisurată, cu urmări excelente pentru calitatea textelor, de violențe expresioniste și neoexpresioniste, tot așa cum melodia delicată, „poetică” a frazei se frânge uneori în la fel de binevenite secvențe groțeste ori... dodecafonic. Ezităriile vocii auctoriale pot ține locul fermității, tot așa cum tremurul ei poate suna sentențios. În totul, o carte care promite cu argumente credibile. Iată o secvență, decupată aproape la întâmplare:

Într-una din zile, plictiseala a fost așa de mare că am mâncat și-am mâncat și burta mi-a ajuns până sub bărbie. Și tot am rămas plictisită. Zilele trec șontâc, ca melcul în drumul său spre baltă, să bea apă caldă, și-n drumul lui spre Dunăre o să vadă că apa-i tulbure și-o să vină înapoi unu-doi, unu-doi. Cine nu-i gata? Îi dau cu lopata. Supărăriile inutile mi-au înțepat tenul și-au lăsat dăre adânci, încercări penibile și deloc dureroase... Frumusețea zilelor însorite se duce și ea, vântul mă pălește drept în față și miroase a lemn ars, ca și cum muntele și-ar fi ars copacii, s-ar fi dezbrăcat cu totul de păduri și-ar fi rămas în pielea goală, prea puțin provocator, și cu toate astea...

Peste trupul meu alunecă mâna ta, din ce în ce mai adânc, tocindu-mi epiderma de la un capăt la altul. Umerii-mi tremură, foarte albi. Printre cărările zdrențuite ne poticnim, la fiecare pas, și dacă ating din greșală vreo creangă cu umerii, rămâne o dungă subțire de tot, și-mi fac rochie foarte interesantă din zeci de dungi pe care le împletesc, câte două. Și-mi țin brațele lipite de trup, ca să nu alunec noua mea rochie și să rămân în fățucile goale.

Peste toate astea, tu treci cu vederea.

2. ADRIAN TUDURACHI, *Destinul precar al ideilor literare: Despre instabilitatea valorilor în poetica lui Mihail Dragomirescu* (Editura Limes, 2006, 158 de pagini). S-a născut în 1974, la Cluj-Napoca. Absolvent al Facultății de Litere a UBB Cluj (1997).

Masterat la Cluj cu disertația *Poetica lui E. Lovinescu* (1998) și la Geneva (2002). Doctorat *magna cum laude* cu teza *Poetica lui Mihail Dragomirescu*, 2005. A colaborat la editarea volumului Dosoftei, *Viața și petrecerea sfinților* (1996). Prezent în volumul colectiv *Eminescu – poet național român*, 2001 (coord. Ioana Bot). A îngrijit, alături de Ioana Bot, ediția Ioana Em. Petrescu, *Studii*

de literatură română și comparată, 2005. Tot Ioana Bot semnează și prefața, sobru entuziastă, a volumului de debut:

Pentru mulți dintre viitorii ei cititori, cartea de față va fi o mare surpriză: pe care, cred de ceva vreme, orizontul românesc al istoriei ideilor o așteaptă. Fermecătoare – fără a fi un eseu, discret-narativă – fără a fi cătuși de puțin autoficțional-incertă, riguroasă – fără a fi aridă, documentată – fără a face paradă de erudiție, purtând o pecete stilistică particulară – și fiind totuși doar volumul de debut al unui cercetător care publică prea rar pentru obișnuințele vieții noastre literare...

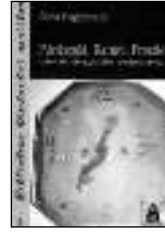
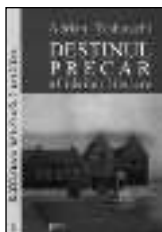
Fiecare rând al portretului e exact și își găsește acoperire în volum. Cartea e de citit atent și de meditat asupra întrebărilor pe care deschide („De ce lui Lovinescu nu i-a reușit un concept clar al *sugestivității*? Tot așa, nici lui D. Caracostea nu i-a reușit *estemul*, nici lui Mihail Dragomirescu – *misticul*. E o coincidență stranie care mă face să mă întreb cum se ajunge la obiectualitatea literaturii. Poate fi pusă în concept? Sau rămâne numai o experiență personală și ne-transmisibilă?”). Tânărul cercetător pornește de la celebra polemică Gherea-Maioreșcu –

Măsurată la scara polemicii, intervenția lui Gherea e cel puțin tot atât de importantă cât intervenția lui Maioreșcu. Amândoi au izbutit să schimbe esențial cursul dezbaterii. Șeful grupării junimiste a transformat un scandal din lumea teatrului – relativ banal – într-o discuție de principii estetice. La rândul său, criticul socialist a susținut înfruntarea ideologică, deschizând perspectiva unui nou spațiu de dezbateri. Ceea ce trebuie remarcat e că nici una dintre aceste intervenții nu este o simplă replică lansată în cadrul dat, fix, al polemicii; Maioreșcu mai întâi, Gherea apoi, au acționat asupra cadrului însuși, au schimbat regula jocului. Nu angajarea, îndrăzneala sau violența (adică trăsăturile unei simple ciocniri de opinii) definesc cele două intervenții, ci strategia – proiecția cadrului înfruntării și alegerea reflectată a armelor. E aici, indiscutabil, o artă a războiului...

– și, prin ea, analizează destinul de critic al lui Mihail Dragomirescu și eșecul său: „Același mecanism care îl ajută pe Dragomirescu să își pună problema indeterminării capodoperei provoacă dedublarea expresiei și confuzia ideilor [...] Ironic aproape, lui Mihail Dragomirescu i s-a dat acces la o realitate dificilă a textului literar, dar, în același timp, i s-a luat șansa de a o comunica”. O carte care invită la degustat idei într-o lume picotind în autosuficiență.

3. OANA PUGHINEANU, *Plictiseală. Ratare. Prostie: Biobibliografie selectivă* (Casa Cărții de Știință, 2006, 158 de pagini). Născută în 1977, la Iași, este absolventă a Facultății de Istorie și Filosofie, secția Filosofie a UBB (1999).

Studiilor aprofundate de filozofia umanului (1999-2000) li se adaugă un masterat de comunicare și relații publice (2000-2002). Doctorand în literatură comparată. Redactor la *Tribuna*. A colaborat la *Apostrof*, *Balkon* (în prezent *Idea*), *Caietele Echinoc*, *Steaua*, *Transylvanian Review*, *Tribuna*, *Vatra*, *Bucureștii cultural*, *Cultura*, *Contemporanul*, *Dilema veche*. Horea Poenar semnează textul-escortă:



N-am citit în ultimii ani nicio carte mai sinceră, mai apropiată de viața și România noastră de acum, mai abilă și mai inteligentă în felul cum își spune (și ne spune în) povestea ei. Nicio carte mai vie, mai adevărată (oricât de fals ar fi acest cuvânt) și, cu o expresie căreia îi subliniez importanța, mai potrivită.

Adăugând eseurilor din prima secțiune a cărții câteva p(r)oze fragmentare și fragmentate, Oana Pughineanu mărturisește

unica dorință ce a stat în spatele scrierii acestei cărți: aceea de a practica o sinceritate dusă până la masochism. Plictiseala a devenit o pasiune pentru mine, Ratarea, o evidență, iar Prostia, un soi de ingredient uneori util, alteori fatal. Nu pot doar să le arăt cu degetul. Ele nu aparțin doar altora, așa cum își închipuia Ivan Ilici despre moarte. Ele sunt mai vechile și mai noile noastre universalii, cele care ne fac să simțim că viața se scurge ca o injecție cu calciu pe care să o suporti îndelung și nemișcat pentru a ocoli usturimea și senzația de sufocare.

Cu lecturi întinse și serioase, oarecum de școală veche, în sensul seriozității și al parului pe idei, Oana Pughineanu are, pe deasupra, avantajul unei „sictireli” de școală nouă, dar și, pe cale de consecință, al unei remarcabile expresivități care le împacă pe amândouă. De unde, poate, și „potrivirea” despre care vorbește Horea Poenar. Maestră în decriptarea nu doar atentă, ci și surprinzătoare a semnelor lumii contemporane, are acces la *înțelegere* în sens etimologic, ca *intus legere* (citire înăuntru). Situată și situându-se anume, programatic, mereu și deopotrivă înăuntru și în afara chestiunii, „obscentitatea evidențelor și superficialitatea aparențelor” îi apar la fel de stridente. Dezarmată și gata să atace, buimacă până la leșin și lucidă până la jupuire, dezincântată și degustând cu voluptate comicul situațiilor și situațiilor umane, stăpânește deja arta formulărilor memorabile, dar își arogă și dreptul de a le submina ea însăși, capricios, nestăpănit, suculent. Adesea învingătoare, colecționează asiduu înfrângeri, timiditatea îi e tumultuoasă, tristețea exuberantă, lenea harnică. În textele ei, simplitatea plată a lumii începutului de mileniu capătă volum, culoare, tipăt. Tot așa cum încălțata complexitate a aceleiași lumi își descurcă, îmblânzită, ițele și se dedă la enunțuri cristaline. În loc de încheiere, o secvență:

Însă ceea ce nu i-a reușit Artei îi reușește consumului de masă: comerțul e singurul care creează „convenții” neerodabile, arta (vânzarea de artă) fiind unul dintre ele. Banul e noua „aură” a obiectului de artă, în timp ce critica nu pare a fi mai mult decât o mondenitate: un fel de a petrece timpul liber închipuindu-ne că facem lucruri „gratuite”, dar neputând scăpa nicicând de condiția comis-voiajorului care vehiculează *trenduri*. Între timp, „revoluția” (revolta) se vinde la fel de bine ca orice altceva, iar terorismul e cea mai scurtă cale spre *prime time*.

4. GRAȚIAN CORMOȘ, *Femei în infernul concentraționar din România (1945-1989)*, Casa Cărții de Știință, 2006, 152 de pagini. Născut în 1980, a absolvit Facultatea de Științe Politice, Administrative și ale Comunicării din cadrul UBB. Prezent în volume colective: *Schimbări în Europa, schimbări în mass-media*, coord. Ilie Rad, 2004; *Caietele Echinox*, vol. 7, coord. Ștefan Borbély, 2004;



Ruxandra Cesereanu & Co., *Made in Romania: Subculturi urbane la sfârșit de secol XX și început de secol XXI*, 2005; *Anuarul de istorie orală*, vol. VI, 2005. A îngrijit, împreună cu Ilie Rad, ediția Edgar Papu, *Interviuri*, 2005. În curs de apariție: Mircea Zăciu, *Interviuri*, ediție de Mircea Petean și Grațian Cormoș, precum și *Contribuții la elucidarea teoriei protocronismului românesc*, volum colectiv. Volumul de debut se remarcă printr-un extraordinar echilibru. El nu acuză și nici nu iartă. Judecata sa e una analitică, dornică să decanteze, să aleagă și să înțeleagă. Autorul are privirea rece a observatorului *străin*, căci e prea tânăr să fi cunoscut direct regimul comunist. Totodată, o bibliografie atent consultată și întâlnirea (directă ori prin intermediul jurnalelor) cu martorele atrocităților din închisorile comuniste îl obligă la o implicare expresivă, așa spune, una care îl ferește de exagerări de orice semn și-l ajută să deprindă „arta amintirii”. Format parțial în școala Ruxandrei Cesereanu, Grațian Cormoș scrie un veritabil „manual de învățat memoria”, cum ar spune Ana Blandiana. Cartea sa nu dorește să se despartă de trecut, ci să și-l asume în cunoștință de cauză. Ea învață să uite *după* ce a aflat/descoperit despre trecut măcar adevărurile accesibile. O carte inteligentă, cu încheieri clare, care știe că „istoria se repetă în forme camuflate și că mistificarea e, uneori, mai greu detectabilă, dar ea e inerentă vieții”.

Rafinamentul senectuții

ȘTEFAN BORBÉLY

ACȚIUNEA DIN *Eupalinos* sau *Arhitectul*, de Paul Valéry, se petrece în moarte. Ambii protagoniști, Socrate și discipolul Fedru, fac o trecere în revistă a vieții pe care au consumat-o în lumea de sus și se-ntreabă ce anume ar face dacă le-ar fi dată șansa de a o lua de la capăt. Printre altele, Socrate spune că trauma pe care el a resimțit-o când s-a văzut nevoit să coboare în lumea lui Hades nu se poate compara cu șocul letal de care trebuie să fi avut parte tânărul Fedru, pentru simplul motiv că el a trăit viața *ca moarte* încă de sus: n-a fost atent la frumusețea lucrurilor înconjurătoare, n-a avut ochi pentru ceea ce era în jur, decât pentru idee, adică pentru o himeră, a cărei atingere presupune o anume, voluntară și premeditată, mortificare.

Un adevărat înțelept, meditează filosoful, trebuie să fie bătrân încă de tânăr, ceea ce face ca și întâlnirea cu Charon să i se pară mai ușoară. Nu la fel se întâmplă cu tinerii: năbădăioși, violenți și senzoriali, măsura lor e ignorarea morții, chiar dacă vorbesc prea mult, eroic și nesocotit, despre ea. Parcurgând cu imensă plăcere complicată *Bătrânețe și moarte în mileniul trei*, de Livius Ciocârlie (București: Humanitas, 2005), așa putea chiar crede că există două comportamente în fața bătrâneții și morții. Unii vorbesc prea mult de ele. Alții și le interiorizează. Primul comportament presupune exorcizare prin cuvânt, estetizare, pe când al

doilea este anxios, grav, catastrofic. De partea cărei atitudini este Livius Ciocârlie? „Scriu despre moarte și sunt bucuros. Ce poate fi asta altceva decât frivolitate? Frivolitate să fie, dar este una de care sunt mulțumit. Slavă Domnului, până acum nu mă tem. Mă tem mai mult de bătrânețea dusă prea departe.”

Îmi vine în minte Gustav Aschenbach, bătrânul scriitor al lui Thomas Mann, în preajma morții, la Veneția, îndrăgostit de un copil. Înaintea sfârșitului se pomădează: merge la un frizer, își schimbă înfățișarea și hainele, cere să fie întinerit, estetizează infinit și culpabil o trecere pe care o putea trăi demn, cumpătat, așa cum și-a trăit întreaga viață. În cazul acestei tipologii a morții, sfârșitul transfigurează; arată altfel de cum ai trăit până atunci, ca un soi de trădare de sine (dacă nu apostazie). Cred că o asemenea situație a vrut să evite Livius Ciocârlie, atunci când a decis să scrie *Bătrânețe și moarte în mileniul trei*: să nu fie luat prin surprindere, să nu fie trădat de propria sa biologie, obligat să plonjeze, cu luciditate și resemnare, în ceva inedit, în necunoscut. Volumul – ca și toate cele precedente ale acestui om exemplar, de care poți fi mândru că l-ai cunoscut – *familiarizează*: mută sfârșitul din zona necunoscutului în aceea a cunoscutului, a familiarității. În acest fel, el transformă cumplitul în tandrețe, răspunzând programului existențial și – de ce nu? – artistic al unui om pentru care obiectele sunt familiare doar atunci când, de prea multă folosință, marginile lor devin moi, catifelate. Volumul dă dovadă de o percepție *meșteșugărească* asupra bătrâneții și a morții, transformând spaima în monolog estetic. Nimic strident în textura cărții, niciun cuvânt la nelalocul său: doar termeni simpli, nespeculativi, făcuți să se armonizeze într-un ritual de organicizare.

Și, pentru a folosi un alt termen, într-un soi de pedagogie a bătrâneții. Bătrânii, de regulă, sunt rapace: vor să ia cu ei prea mult, cu cât se apropie mai mult de moarte. Puțini – și Livius Ciocârlie este unul dintre ei – ajung la înțelepciunea că în procesul sfârșitului ceilalți trebuie eliberați: că moartea reprezintă, întotdeauna și fără resturi, o asumare extremă a solitudinii: „Trecem prin mai multe bătrâneți. Foarte bătrân ești când nu te mai poți despărți sufletește de cine s-a înstrăinat. Foarte bătrână e mama după ce i-a murit copilul. Bătrâni de tot, cum nu e bine să ajungă nimeni, am fi când noi l-am uita pe Maxone, cum l-a uitat pe Relu mama B. Bătrânețea asta sper să nu o apuc.”

Vorbeam mai sus de un ritual (regresiv) de organicizare. Îmi povestea cineva un detaliu impresionant, a cărui veridicitate nu am cum să o verific, dar îmi place mai mult fără. Spunea respectivul că în progresia finală a bolii, Cioran a uitat încetul cu încetul franțuzește, suprastructura sa lingvistică s-a estompat, apoi s-a sters cu totul, pentru a da la iveală, ca pe un palimpsest, româna neaoșă a copilăriei. Nu știu dacă analogia se potrivește sau nu, dar am avut și eu impresia, citind *Bătrânețe și moarte în mileniul trei*, că aici se produce un proces similar: autorii francezi, atât de iubiți de către autor odinioară (și nu numai din rațiuni profesionale, ci în primul rând din motive de dialectică opozitivă, cărtitoare), se estompează, pentru a lăsa locul acelor maeștri ai organicului cosmic, care sunt rușii – și, evident, Bibliei sau textelor sacre. Iată, de pildă, un

→

→

citat din Maxim Gorki, reprodus la paginile 15-16: „O lume liniștită era în jurul lui și în lumea aceasta se înfăptuia neîncetat creațiunea tăcută a naturii, se înfiripa fără zgomot viața pe care moartea o lovește totdeauna, viața rămânând, totuși, de nebiruit; în pacea aceasta lucra încet și moartea, lovindu-le pe toate, fără a câștiga victoria. Iar cerul albastru strălucea de o mare frumusețe“. Alți ruși citați: Dostoievski, Vasili Rozanov, Nadejda Mandelștam. Și Osip, cu un reproș către Nadejda, pe care s-ar cuveni să-l recitească toți cei care cred că se scrie prea multă poezie în România: „De ce te plângi? Poezia este apreciată doar aici la noi, doar aici ești ucis pentru ea“.

Citeam, nu demult, sumarul volumelor de memorialistică publicate la noi după decembrie 1989, făcut de către Dan C. Mihăilescu (*Literatura română în postceaușism*, I, *Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare*). De regulă, scriitorul român se folosește de puterile care i-au mai rămas ca să le dea o ultimă lovitură piezișă dușmanilor și prietenilor – așa, încât să se audă până în Eternitate. Nimic din toate acestea în volumul lui Livius Ciocârlie, din rațiuni de stil: altminteri, ne aflăm, și aici, în fața unuia din cei mai buni cititori de care dispune în acest moment cultura română. Autentic fiind, Ciocârlie are și geniu: nu unul năvalnic, tumultuos sau faustic, ci unul blând, tandru și cuminte, înălțat deasupra convingerii – reiterate și în acest volum – că el veghează la catalfalcul unei opere neînsemnate (ceea ce, oricât l-am contraria pe autor, numai adevărat nu este).

Însă, odată cu trecerea vremii, Ciocârlie a transformat cultura într-o foarte caldă formă de solidarizare. Sunt citați mulți autori autohtoni contemporani în *Bătrânețe și moarte în mileniul trei*, admirativ și cu participare. Andrei Pleșu în primul rând, dar și alții, mai mici sau mai mari, sau timișorenii (din rândul cărora Mihăieș tot de bătrânețe se ocupă!). Două lumi se completează în carte: Timișoara profesiei, articulată pe Banatul fabulos al formării, din *Burgtheater* sau *Clopotul scufundat*, și Bucureștiul senectuții. Ambele – poate nu întâmplător –, transfigurate livresc, nu trăite de-a dreptul. Între ele, ca un intermezzo familiar, de viață, Luxemburgul lui Maxone, al nepotului. Ce vede

„Lăsați cuvintele...“

(Urmare din p. 6)

În 1999, în drama *Balkáni gerle* (Turturica balcanică), Sütő ajunge la concluzii extreme, de un pesimism radical, asupra condiției umane. Dacă dramele scrise în deceniile anterioare ofereau modele de comportament și de rezistență, iar eroii acestor drame mai dovedeau o brumă de eroism și de moralitate, în *Turturica balcanică* individul mai are o șansă de supraviețuire (fizică și morală) doar dacă se leapădă de orice urmă de comportament decent, recurgând la minciună, mici găinării și tactici duplicitare. Este nivelul cel mai jos unde poate ajunge un om asuprit.

Sütő a tradus în limba maghiară povestirile lui Ion Creangă și *Baltagul* lui Sadoveanu. Numărul mare de cărți traduse în limba română întărește afirmația că Sütő poate fi considerat deopotrivă un scriitor român: *Trei drame*, cu prefața lui Ion Ianoși

Ciocârlie acolo? Ziduri care se surpă și despărțiri:

Stăm pe terasă. În dreapta, un zid vechi, întins până departe, acoperit cu frunziș. În stânga și în față, mici grădini. E sigur, e aproape sigur că n-o să mai venim aici. Îmbătrânești de câte ori te desparți definitiv, fără să și mori. De multe ori, nu știi. Crezi că ai să te întorci. În realitate, o poartă și o vârstă s-au închis. N-o să mai venim aici și nici n-ar mai fi la fel. Zidul o să fie dărâmat, în locul lui se va clădi un mare imobil cu apartamente. Și, oricum, lucrurile s-au schimbat în așa fel încât n-am mai fi ca acasă.

Experiența senectuții literare a lui Livius Ciocârlie mai contrariază o stereotipie, pe lângă cele deja enunțate, și anume că în pragul sfârșitului te întorci pe meleagurile de baștină, adică regresia. Ciocârlie îmbătrânește – chiar dacă n-o vrea – cu rădăcinile tăiate: în alt spațiu decât cel în care s-a format și a câștigat prestigiu. Un bucureștean sadea ar avea – mă gândesc – o altă atitudine într-o asemenea situație: ar pleca în căutarea unei Capitale utopice, sepulcrale, combinație rară de Mateiu și Mircea Eliade, grefați pe un interbelic strălucitor, nevrotic și decadent. Mai liniștit, Ciocârlie caută cărțile, căminul și claustrarea: „Simptom: n-aș mai ieși din casă. Și cu cât ies mai puțin, cu atât n-aș mai ieși deloc“.

Mucalit (cu tandrețe și cu dragoste...), așa spune că pe Livius Ciocârlie un singur lucru nu-l lasă să-și trăiască bătrânețea în tihnă, și anume obsesia de a o problematiza. Volumul inventariază febril toate cărțile despre senectute și moarte, din bibliotecă și de pe piață, chiar și emisiunile de la televiziune care se adresează „vârstei a treia“. Scriind despre bătrânețe, autorul a inventat un personaj: propria sa oglindă – uneori reală, alteori ficționalizată –, cu care se joacă sau cu care conversează. Modelul fusese încercat, cu bonomie, în *Trei într-o galeni*. Nici aici jocul nu e mai trist, mai cenușiu decât acolo, dimpotrivă: are un narcisism aparte, zgłobiu și mucalit, nemelancolic. Pentru Ciocârlie, bătrânețea – de moarte să nu vorbim, încă – e o problemă de luciditate spectaculară. O pot avea numai cei care au cu adevărat vocația senectuții; ceilalți, indiferent de vârstă, mor întotdeauna tineri: nervoși, fricoși, îngenucheați de imprevizibil și de nedreptate. ■

(1979), *Lăsați cuvintele să vină la mine*
(1979), *Un leagăn pe cer – pagini de jurnal*
(1972), *Mintuleț în Paradis* (1965) și *Mintuleț în iad* (1976), comedia *Dragoste, nu te pripi* (1961), *Karikas risipitorul* (1962), *A șaptea bucurie* (1960), nuvela *Mama Anica* (1951), schițele și povestirile *Cireșe tomnatice* (1963), piesele de teatru *Nuntă la castel* (1963), *Mămăliga cu brânză* (1954), *Rătăcirile lui Salamon* (1957).

Prin valoarea literară și artistică și, nu în ultimul rând, prin virtuozitatea cu care a folosit limba maghiară, Sütő András și-a câștigat un loc de frunte în literatura maghiară. Prin consecvența morală manifestată în timpuri de restriște, Sütő András a devenit un simbol al soartei omului asuprit de dictatură în general și a minorității maghiare ardeline în special. ■

Avangarda rusă



• Mstislav Dobujinski (1875-1957), Autoportret

Petersburg

Mstislav Dobujinski

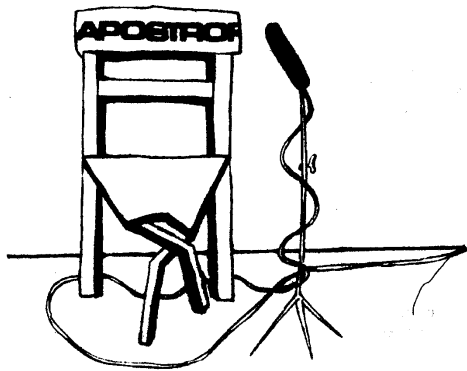
Negrul, cocoșatul pod de piatră
Atárnă peste sumbra apă a canalului.
Oameni gri, unul după altul,
Merg înșiruiți pe lunecosul pod,
Leit orbii ce s-ar înghesui în beznă,
Schimbându-se unii pe alții,
Spunându-și cine știe ce cuvinte,
Umbre după umbre pe-alături de mine
Trec ca să dispară fără urme-n
Ceața nopții și-n aiureala
Larmei urbane. Atárnă podul
Peste canalul mut:
Trapul de copite al cailor de tracțiune,
Prin umeda zăpadă – hârșăitul tălpilor de
săni,
Nedeslușite fărâme din frazele trecătorilor...
Privesc spre adâncimea canalului.
În întuneric – moarta apă rece,
Bolovanii de piatră ai zidului de chei
În neantul canalului se-afundă ca în beznă.
Întuneric de jur împrejur, și doar în depărtare
S-a aprins firul unui șir de felinare aurii.
În luciul canalului acele lumini
Își oglindesc distinct țepoasa dantelărie-a
razelor.

Dar cerul nu se vede. O mai fi existând?
Năvălit-a beznă, și-n suflet e deplină
confuzie.

Ar trebui să plec, nu importă încotro.
Piața. Casele stau în semicerc,
Acoperișurile-și înalță crenelatele coșuri,
Mijesc arare luminate geamuri.
Negresc umbre de oameni cu chipurile
șterse.

Se-adună, parcă, împreună, apoi se
răzlețesc din nou,
Înjurând birjărește-n piața întunecoasă,
Unul celuilalt rupându-și boarfele puturos
mirositoare. ■

Traducere și antologie de
LEO BUTNARU



„Dilemateca – o revistă numai despre cărți, lecturi și autori, prima de acest fel din România“

Dora Pavel: *Te întâlnesc aici, la Cluj, unde te afli împreună cu alți trei colegi, Mircea Vasilescu, Iaromira Popovici și Alex. Leo Șerban, cu toții redactori ai revistelor Dilema veche și Dilemateca. În amfiteatrul „M. Eminescu“ al Facultății de Litere, ați avut o întâlnire cu publicul cititor, dar cu unul avizat, format din studenți, universitari, scriitori. Ce-ați căutat voi la Cluj, de fapt?*

Marius Chivu: Pur și simplu am vrut să ne cunoaștem publicul de aici. De altfel, această vizită în Cluj urmează celei din Timișoara și, probabil, vom ajunge și în alte orașe din țară. Vrem să ne cunoaștem cititorii și, în același timp, să și promovăm revista *Dilemateca*, pe care – deși apare de o jumătate de an – o considerăm încă foarte proaspătă; dorim să-i facem pe oameni conștienți că există o revistă numai despre cărți, lecturi și autori, prima de acest fel din România.

D. P.: *Cum s-a născut ideea Dilematecii?*

M. C.: Proiectul – gândit inițial în parteneriat cu Editura Humanitas – s-a conturat în cele din urmă în redacția *Dilemei vechi*. Conform statisticilor, există un milion și jumătate de români care cumpără frecvent cărți. Or, e clar că acești cititori nu aveau o revistă care să li se adreseze cu precădere. Revistele literare de la noi sînt, în general, preocupate de cu totul alte lucruri decît să aducă în fața potențialului cititor cărțile – indiferent de domeniu – și autorii la zi care merită citiți sau articole despre problemele și aspectele mai puțin văzute ale pieței de carte românești și străine. Nu ne asumăm vreun program estetic sau ideologic, ci, cum spunea Mircea Vasilescu în editorialul primului număr, unul sentimental, acela de a fi alături și împreună cu cei care citesc; sloganul *Dilematecii* este: „Îți dă de citit!“. Revista e coordonată de Mircea Vasilescu, Simona Sora, Claudiu Constantinescu și de mine, Dan Stanciu este graficianul, iar Matei Martin, secretarul general de redacție. Colaboratorii noștri sînt, în general, redactorii și colaboratorii *Dilemei vechi*.

D. P.: *Cine i-a dat numele?*

M. C.: Într-o ședință de redacție s-au propus nume dintre cele mai trăznite, cum ar fi, de pildă, „Mai puneți mîna pe o carte“ (*ride*), de fapt, o temă periodică în *Dilema*

MARIUS CHIVU



• Marius Chivu. Foto: Rareș Avram

veche. *Dilemateca* este însă un cuvînt inventat de Dan Stanciu pentru rubrica unde prezentăm cărțile publicate de redactorii și colaboratorii noștri. *Dilemateca* ni s-a părut, pînă la urmă, cel mai potrivit titlu: era invenția noastră și beneficia și de brandul *Dilema veche*.

„Menirea criticii:
să trimită cititorii la cărțile
care merită cu adevărat“

D. P.: *Ați avut vreun model în conceperea revistei? Te întreb asta, pentru că, într-adevăr, este mai occidentală decît alte publicații de la noi, pretîndu-se la publicul cel mai larg. Acest aspect, al accesibilității sau, mai degrabă, al unei aparente accesibilități a Dilematecii, a stîrmit printre studenți, în cadrul acelei întâlniri, discuții aprinse și controversate. Unii erau puțin deranjați de ideea de a coborî valoarea cronicilor și a recenziilor la nivelul de înțelegere al publicului larg. Și, totuși, ceea ce-mi place mie este că tocmai voi, Simona Sora și cu tine sau alții ca voi, sînteți cei care fac lucrul ăsta, voi, cronicari adevărați, critici literari, care țineți rubrici serioase, din cele „grele“, de cite o pagină-două, în alte reviste (tu, de exemplu, în România literară).*

M. C.: Ne-am uitat pe cîteva reviste – franceze, căci, de pildă, englezii nu au o astfel de revistă –, dar proiectul s-a făcut aproape de la sine cu ce ni se părea nouă că lipsește din periodicele culturale românești. Cît despre cititorii cărora ne adresăm, avem un spațiu de manevră ceva mai larg, întrucît cititorii *României literare* nu sînt neapărat aceiași cu cei ai *Dilematecii*, și invers. Cît despre recenzii, un critic literar ar trebui să facă, în primul rînd, o recomandare și aceasta ar trebui să fie, de fapt, menirea criticii: să convingă și să trimită cititorii la cărțile care meri-

tă citite cu adevărat. De aceea, recenziile și cronicile din *Dilemateca* se adresează potențialilor cititori, și nu scriitorilor sau celorlalți critici literari interesați de canoane, succese de breaslă, receptarea profesionistă. Este însă o falsă impresie că nivelul recenziilor ar fi scăzut. Mai accesibil, da, însă nu mai scăzut. Recenziile noastre sînt foarte concentrate pentru că sînt bine scrise. E foarte greu să scrii scurt și convingător. Nu ne întindem la discursuri critice, vrem ca cititorul să nu piardă prea mult timp cu recenziile și să îi lăsăm cît mai mult timp pentru cititul cărților.

D. P.: *De fapt, voi ați ajuns la ceea ce de mult se practica în Occident și de mult se dorea și la noi: la acele prezentări simple de cărți, modalități de a informa publicul de apariția unei cărți.*

M. C.: Să nu uităm că, de fapt, piața românească s-a dezvoltat foarte mult și că, lunar, apar, din toate domeniile, cîteva sute de cărți, iar cititorii au și vor lecturi cît mai variate. Nu ne mai permitem să acordăm unei singure cărți cîteva pagini de revistă, și atunci vrem să fim, într-adevăr, un ghid de lectură credibil, să facem aproximativ treizeci de recenzii în fiecare număr. Mai ales că avem în vedere, cum spuneam, cărți de literatură română și străină, de artă, de sociologie, filosofie, istorie, mentalități, *self-help*, *audio-book*-uri...

„Cultura ar trebui să ne
bucure, să ne unească
și să ne împrietenească“

D. P.: *Revista are, astfel, loc și pentru interviuri, anchete și pentru multe altele. Și-apoi, are o hîrtie velină, lucioasă, color...*

→

→

M. C.: Am vrut să demonstrăm că o revistă, chiar și de cultură, poate să arate, grafic, foarte bine, că este un obiect frumos în sine, cu un conținut variat și interesant, cu materiale de referință în jurnalismul cultural, astfel încât să n-o arunci după ce-o citești, ci să o pui undeva, în bibliotecă, să te întorci la ea cu plăcere și mai târziu.

D. P.: *Mai este ceva ce mi-a plăcut mie, și nu doar mie, la acea întâlnire: aerul vostru relaxat, foarte ludic. Ne ofereți un adevărat spectacol, totul pare a inscenare, iar voi, puși să jucați niște roluri...*

M. C.: Dar totul a fost spontan și firesc, a fost exact așa cum sîntem și-n redacție: relaxați și ludici, în frunte cu Andrei Pleșu, care ne și întrece... La noi există prejudecata că lucrurile legate de cultură se fac încrîncenat, cu morgă academică, cu un discurs și o atitudine cît se poate de serioase. Noi credem că, dimpotrivă, cultura trebuie oferită tuturor într-un mod viu și prietenos; cultura nu are niciun sens dacă e vehiculată la infinit doar în cercul nostru strîmt...

Oamenii citesc încă destul de puțin, emisiunile culturale de la televiziune nu prea au audiență, iar revistele culturale nu au foarte mulți cititori. Dar oamenii pot fi puțin și păcăliți. Mulți nu știu că le-ar putea plăcea să citească anumite cărți, de pildă, și atunci trebuie să le arăți că au gusturi nesatisfăcute, să îi convingi că lectura poate fi, într-adevăr, o plăcere, o opțiune alternativă la televiziune. Iar acest lucru nu poate fi făcut decît cu detașare, cu îngăduință, cu umor... Cultura ar trebui să ne bucure pe toți, să ne unească și să ne împrietenească. La noi însă cultura e, deseori, un mijloc de a separa și de a crea tabere.

„Noi refuzăm să intrăm în polemici cultural-ideologice”

D. P.: *Asta se transmite și se imprimă și revistei, pentru că atât Dilema veche, cît și Dilemateca sînt calde, prietenoase, altfel decît unele reviste de la noi, de-a dreptul respingătoare, pe care nici măcar nu le-aș numi de polemici, ci spațiu publicistic de înmăjbrare a unor împotriva altora.*

M. C.: La Dilemateca nu ne interesează certurile dintre scriitori, generații și curente, și nici falsele mize cultural-ideologice. Ne interesează cărțile care merită, sau nu, citite și autorii, traducătorii, editorii buni pe care să-i prezentăm cititorilor. Ne adresăm aceluia cititor care nu are timp și nici interes pentru falsele „războaie” care apar, în general, în revistele culturale. Am încercat să lăsăm deoparte ceea ce ne interesează pe noi, pe cei din interiorul lumii literare, și să ne preocupăm mai mult de cititor.

D. P.: *În ce te privește, cum izbutești să te ocupi, la Dilemateca, de atât de multe: de la recenzii, cronici, interviuri, anchete, reportaje sau chiar conceperea copertei, pînă la diverse, mărunte informații, din toate domeniile?*

M. C.: Mă ocup de mai multe lucruri – interviuri, anchete, recenzii, reportaje, fotografii – și pentru că nu refuz nimic din ceea ce înseamnă cartea, cu tot universul ei. Îmi place să am o viziune cît mai largă, și sociologică, și istorică, și estetică asupra cărții. Și,

implicit, asupra literaturii. Nu cred în criticul care, în afară de lectura în sine, nu e interesat de gusturile publicului, de problemele editoriale, de promovare și de celelalte aspecte nevăzute ale pieței de carte. Astăzi, cine se ocupă de cărți trebuie să știe cum funcționează tot acest mecanism și ce înseamnă, de fapt, „industria cărții”, o sintagmă pe care o folosim, dar nu o gândim în complexitatea ei.

D. P.: *Dilemateca are și surprize înăuntru, tot felul de șmecherii.*

M. C.: Da, din cînd în cînd, oferim cărți, CD-uri, postere.

D. P.: *Eu am nimerit, la un moment dat, un CD cu un gen de muzică pe care nu-l gust, iar pe CD-ul Martei era Beethoven. N-a vrut să facem schimb...*

M. C.: Asta pentru că și cititorii au gusturi diferite: unii ascultă muzică etno, alții clasică sau jazz. Însă dacă nu le place CD-ul sau cartea atașate pachetului de Dilemateci de la chioșcul respectiv, cititorii pot căuta revista în alt punct al orașului pentru a găsi altceva.

„În Anglia, librăriile fixează prețul cărților”

D. P.: *Prin luna august, ai făcut o vizită în Anglia, pentru care, dintr-un anumit punct de vedere, te-am invidiat enorm. Nu doar pentru că în ultima vreme gust foarte mult literatura britanică actuală, romanele britanice mai exact, ci pentru că tocmai acolo trăiește scriitorul meu preferat, Ian McEwan. Ca să aflu că, mai mult, printre alte „năzdnăvării” pe care le-ai făcut, te-ai întâlnit chiar cu agentul lui literar...*

M. C.: Am cunoscut-o pe Deborah Rogers, căreia i-am făcut o mare plăcere arătîndu-i articolul din Dilemateca în care dovedeam plagiatul unui scriitor francez după Ian McEwan.

D. P.: *Imaginează-ți: îl știam pe de rost pe McEwan și am fost teribil de scandalizată cînd am găsit fragmentul intact în romanul lui Christophe Dufosse... Ce-ai căutat tu, de fapt, în Anglia? Pe unde ai umblat și cu ce experiențe te-ai întors?*

M. C.: M-am dus acolo în vacanță, numai că am fost introdus în lumea editorilor și publiciștilor englezi și atunci mi-am zis că ar trebui să profit și să mă documentez despre piața de carte britanică. Am fost destul de uimit să constat că noi avem o piață editorială încă extrem de tînără și de naivă. Mie mi se părea aproape matură.

D. P.: *Cum ți s-au părut librăriile? Ai fost chiar în Londra?*

M. C.: Am stat în Londra două săptămîni și am cutreierat zi de zi toate librăriile. Sînt vreo șapte lanțuri mari de librării, plus foarte multe alte librării specializate, fiecare, pe un anumit gen de carte. Este copleșitoare fiecare vizită în aceste librării extrem de spațioase, unde te pierzi, efectiv, printre rafturile cu cărți dispuse chiar pe mai multe etaje.

D. P.: *Cărțile sînt foarte scumpe?*

M. C.: Pentru ei nu sînt scumpe, mai ales că prețul cărților nu este stabilit de către editori. Librăriile au propria politică a prețurilor, astfel că poți să cumperi trei cărți la preț de două, poți să cumperi o carte avînd dreptul să-ți alegi, dintr-o ofertă, o a doua gratuit ș.a.m.d. Practic, cînd intri într-o librărie, nu poți ieși fără un teanc de cărți: cu cît cumperi mai multe, cu atît ieși mai avantajat. Titlurile fiind foarte multe, ele trebuie rulate, librăria nu vrea să rămînă cu ele, și, atunci, toată această politică a discountului este în avantajul cumpărătorului.

Pe de altă parte, editurile sînt extrem de preocupate de latura comercială a cărților. Se publică extrem de puțină poezie și un singur debutant pe an. Din punctul acesta de vedere, noi avem un paradis editorial pentru tineri. Povestindu-le editorilor englezi cît de mult se publică la noi scriitori tineri – care sînt și promovați, au cenacluri, apar în presă, la televiziune etc. –, li se părea greu de crezut. Spuneau că sîntem într-o perioadă utopică și că acest lucru, din păcate, înfruntînd legile pieței, nu va mai dura foarte mult.

„Editorii englezi știu exact ce cumpără publicul”

D. P.: *Care este soarta cărților comerciale?*

M. C.: La ei, cărțile comerciale nu sînt în niciun fel recenzate în reviste culturale, ele intră direct în rețeaua de supermarketuri. Interesant e faptul că englezii au un control foarte exact asupra a ceea ce cumpără publicul: în codul de bare al cărții nu este înregistrat doar prețul, ci și genul și autorul cărții, astfel încît există o bază de date up-gradata în timp real și fiecare editură știe, în orice moment, ce gen de cărți se vînd și ce autori preferă publicul. Dar, în general, editorii înșiși acuză piața de carte controlată de vînzări. Sînt cumva nostalgici după situații încă posibile doar pe piețele editoriale din Est. Însă sînt niște profesioniști adevărați.

D. P.: *Ce reviste culturale au? Și cît sînt de întinse cronicile sau recenziile publicate acolo?*

M. C.: Ei au numai două mari reviste culturale lunare, *Times Literary Supplement* și *London Review of Books*, restul sînt suplimente ale cotidianelor *Daily Telegraph*, *The Observer*, *The Guardian* sau *The Independent*. Dacă stai să te gîndești la numărul revistelor culturale românești, te ia cu amețelă...

Cît despre recenzii, în general, ele sînt comparabile ca dimensiune cu ce se publică la noi, însă o cronică literară publicată în *România literară*, în *Observator cultural* sau în *Vatra*, de pildă, este cu cel puțin un nivel intelectual mai sus. Cu toate astea, recenziile lor îți fac așa o poftă de lectură, încît îți vine să pleci spre librărie imediat!

„Editurile românești construiesc și lansează mituri false”

D. P.: *Ai idee cum sînt cotate alte literaturi pe piața britanică?*

M. C.: Ce mi s-a părut interesant – aproape de preferința noastră pentru literatura engle-



• Foto: Marius Chivu

ză – este faptul că literatura franceză nu are absolut nicio cotă pe piața britanică.

D. P.: *Francezii, care l-au scos pe Houellebecq al lor în față...*

M. C.: Michel Houellebecq, de altfel, este singurul scriitor francez despre care englezii mai știu câte ceva, dar nici el nu merge foarte bine. Cei de la Random House, cu care are contract, s-au văzut nevoiți să renegocieze contractul cu el. Englezii importă foarte mult din literatura nord-americană: Philip Roth, Thomas Pynchon... Scriitori foarte grei fac acolo niște vânzări inimaginabile pe piața noastră.

D. P.: *Curios este că totuși cota unui scriitor, fie el chiar american, se decide în Franța, la Paris, chiar dacă, iată, ei nu mai au o literatură proprie competitivă.*

M. C.: Asta pentru că piața de carte franceză este mai mare decât cea britanică. Britanicii nu sînt interesați de literatura franceză pentru că, spun ei, este mult prea experimentală, rece și plictisitor autoficțională. Tradiția lor literară este cea a unui realism consistent, cu epic, personaje... Cea franceză li se pare un moft. Aceasta este și părerea mea, literatura franceză e în declin în ultima jumătate de secol.

Am mai descoperit însă ceva. Editurile românești construiesc, lansează mituri false susținând, de pildă, că, afară, nu știu ce autor de raftul doi are foarte mare succes. Citează fraze superlative publicate în reviste obscure sau, mai rău, care sînt, de fapt, extrase din textele promoționale ale editurilor. Asta e jenant și, cumva, iresponsabil!

„Structura Dilematecii este în mișcare”

D. P.: *Ai „furat” ceva din revistele britanice pentru revista voastră: o rubrică, o idee?*

M. C.: Am citit foarte multe rubrici interesante, dar problema este că noi nu avem, deocamdată, scriitori dispuși să țină rubrici și să răspundă la anchete pe care le-ar putea considera frivole, pierdere de vreme. Acolo, scriitorii nu fac atîtea nazuri și onorează încîntați orice invitație a oricărei reviste. Expunerea este foarte importantă și ei o știu. La noi, foarte mulți scriitori trăiesc într-un turn de fildeș și apoi se întrebă, descumpă-

niți, de ce publicul nu-i cunoaște, de ce nu-i simpatizează și de ce nu se înghesuie la lansările cărților. În al doilea rînd, numărul scriitorilor noștri care merită, într-adevăr, cooptați în astfel de proiecte este mult mai restrîns. Mulți scriitori de la noi au puține lucruri interesante de spus. La anchetele *Dilematecii*, de pildă, după vreo două-trei numere, mă văd nevoit să repet numele lor. Nu știu ce vom putea pune în practică, dar, cu siguranță, am venit cu ceva idei și cititorii fideli ai *Dilematecii* vor vedea pe parcurs ce se va schimba. De altfel, structura *Dilematecii* este încă în mișcare. Revista a crescut cu 16 pagini de la primul număr, iar odată cu numărul 6, cel care se află acum pe piață, avem două rubrici noi, semnate de Ion Vianu și Matei Călinescu.

D. P.: *Cu ce cărți te-ai întors?*

M. C.: Cu puține. Printre ele, o *Istorie a lecturii*, scrisă de un profesor de la Oxford, și o carte de proză scurtă în versuri, scrisă de regizorul Tim Burton, două cărți de care sînt tare încîntat și pe care mă gîndesc să le traduc dacă voi găsi edituri interesate. Pentru cineva din România, acolo cărțile sînt foarte scumpe: o carte costă între zece și treizeci de lire sterline, iar o liră sterlină face peste cincizeci de mii de lei...

„Mai devreme sau mai tîrziu, cărțile te pot trăda”

D. P.: *Pentru că tot te-ai întors din Londra cu sugestii de anchete frivole, ce-ar fi să le începem cu tine? Iată, ți-am pregătit doar patru întrebări pe care le-am putea eticheta ca cvasi-frivole.*

Ofenă-mi, te rog, una sau mai multe variante de explicații pentru maturizarea ta timpurie, tu fiind, găsesc eu, un tînar cu totul atipic pentru generația ta, atît de unanim contestatarii a tot și a toate, adeseori doar de dragul contestării. Între ei, tu îmi pari un adolescent „bătrîn” și înțelept, în blugi, așezat pe butuc dinaintea lor, foarte dinamic, foarte vivace, cu chipul și risul de copil, dar cu vorba cumpătată. A fost vorba de un moment dramatic al copilăriei, de vecinătatea unor frați mai mari sau a unor persoane în vîrstă (în aceeași copilărie), este doar efectul lecturilor, ce e?

M. C.: Nu știu dacă întrebarea mă flatează sau mai mult mă stînjește. Am fost cres-

cut la țară de bunici și, pînă cînd am intrat la facultate, mi-am petrecut copilăria și apoi toate vacanțele în atelierul de tîmplărie al bunicului meu, aducînd lemne din pădure cu calul, dînd cu sapa pe arătură sau mergînd la munca finului pe dealuri... Înainte de a intra la Litere, am făcut handbal, pușin balet și am absolvit clasa de coregrafie a unui liceu de arte în paralel cu liceul economic, în urma căruia m-am ales cu un atestat în merceologie. Apoi s-a întîmplat să am parte, în ultimii ani, de niște experiențe de viață extrem de dure, în urmă cărora mi-am revăzut prioritățile. Am o educație eterogenă; nu cărțile sînt esențiale în formarea mea. Uneori aș fi vrut să știu tot ce știu din cărți, dar cred că, pînă la urmă, e mai bine așa. Mai devreme sau mai tîrziu, cărțile te pot trăda.

D. P.: *Unde, cum, în ce postură te „vezi” pe tine, D’Artagnan-ul dezlănțuit al Dilemei vechi de acum, după douăzeci de ani? Vei fi critic literar, poet, romancier, profesor universitar, patron absolut al Dilemei (foarte) vechi sau un fericit emigrant/imigrant, pierdut pe străzile (prin universitățile) Londrei?*

M. C.: Mie îmi place România, deci nu mă văd trăind altundeva. Dacă voi fi critic literar, poet, romancier, profesor universitar, asta nu mă preocupă în mod deosebit. Nu mă grăbesc, se vor împlini toate dacă și cînd va fi timpul lor. Eram în liceu cînd am „debutat” în *Dilema* cu o scrisoare inspirată de celebrul număr cu Eminescu, iar acum, de aproape doi ani, sînt oficial „dilematic”. Sper să prind în această redacție vîrsta dlui Cosășu, pentru că *Dilema veche* este singura mea certitudine profesională.

D. P.: *Există vreun roman din literatura lumii care ți-a plăcut foarte mult, dar al cărui final, pe care, să zicem, l-ai considerat ratat, tu l-ai fi scris altfel? Altfel, cum?*

M. C.: Un englez a spus ironic că rolul de critic literar este să arăți că, de fapt, tu ar fi trebuit să scrii cartea, dacă ai fi avut timp, și, dat fiind că n-ai avut, te bucuri că a scris-o altcineva, deși e limpede că tu ai fi putut face o treabă mai bună. Sînt multe cărți al căror final m-a dezamăgit, mai ales ca simplu cititor, dar nu am aroganța de a crede că eu l-aș fi putut scrie mai bine. Apoi, finalurile ratate fac parte din destinul cărților. E ca în viață. N-aș schimba nimic niciunde.

D. P.: *Îmi place să cred că, atunci cînd ți-a dat nume, preferința mamei tale n-a fost străină de celebrul erou al lui Hugo, din *Les Misérables*, Marius Pontmercy. Dacă însă va fi să dai vreodată, tu însuși, unui urmaș al tău în linie masculină numele celui mai iubit de tine personaj literar, care ar fi acela? Dar în linie feminină?*

M. C.: Am visat întotdeauna că o să am o fetiță, nu un băiat. Și că o s-o cheme Dania. Și asta nu pentru că e singurul personaj feminin de care m-am îndrăgostit în adolescență, ci pentru că îmi place mie numele acesta foarte mult. Altfel, ca personaj feminin, favorita mea este Enigel, dar numele ei mă cam îngheață.

Cluj, 19 octombrie 2006

Interviu realizat de
Iora Pavel



Romanul analitic și senzațional

Nicolae Bârna

CUNOSCUTĂ DE multă vreme ca poetă, mai recent și ca autoare de proză scurtă, prețuită și pentru distinsa ei activitate de jurnalism cultural, Dora Pavel a debutat, în plină maturitate, ca romancieră, prin publicarea romanului *Agata murind* (Cluj-Napoca: Dacia, 2003). Un roman de mare succes, încununat cu Premiul Uniunii Scriitorilor și reeditat după numai un an, elogiât de critică în mod cvasiunanim.

Totuși, deși darnică în elogii, exegeza încă tatonează în privința interpretării sau „explicării” aceluși roman, seducător și cu totul „ciudat” sub mai multe raporturi, în contextul prozei românești actuale sau recente. De pildă, unii opinează că *Agata murind* ar fi singura carte autentic „postmodernistă” de la noi, iar alții socotesc că, dimpotrivă, ar reprezenta o „întoarcere la modernism”, frapând astfel prin situarea în răspăr față de o anumită „modă”, cea a postmodernismului nostru „oficial”, convenționalizat și banalizat; unele lecturi accentuează asupra valenței psihanalitice, considerată definitorie, a romanului, altele, dimpotrivă, salută și evidențiază faptul că universul tematic al cărții s-ar sustrage grilelor psihanalitice consacrate etc.

În orice caz, evidentă și de necontestat este originalitatea pronunțată a acestui roman, care a putut fi descris, în chip de altfel cât se poate de corect, ca fiind „intim și psihologic, de orientare feministă” (Nicolae Oprea) și „captivant roman de actualitate, condimentat cu erotism și senzațional” (idem). O originalitate, trebuie precizat, aparentă contextual, la noi, în spațiul nostru literar, deoarece cartea a fost diagnosticată, judicios, ca „înscriindu-se, atât din punct de vedere stilistic, cât și tematic, în grilele de receptare și problematizare ale literaturii occidentale contemporane” (Ovidiu Mircean).

Nu tematica și „anecdotică” în sine sunt relevante în ce privește puterea de seducție a cărții, ci perspectiva, viziunea, scriitura, „dicția” și „mizanscena”. Și – poate că în primul rând – starea de „transă” care pare a stăpâni enunțarea textului. Autoarea a ocolit formulele românești considerate caracteristice „optzeciste” – atât pe cea radical „textualistă”, concentrată pe „ingineria textuală”, cât și pe cea care combină echilibrat „textualismul” și autoreferențialitatea cu un „realism mărunț” și fragmentar, preocupat de consemnarea cotidianului frust, a derizoriului, grotescului ori tragismului nespectaculos, dar și formula ficțiunii carnavalesc-apocaliptice, flamboaiant postmoderne (la modul pynchonian), marcată de truculență fantasmagorică –, așa după cum nu a aderat nici la neoexpresionismul, minimalismul,

neoautentismul „frust” sau „noul realism” cultivat de unii prozatori nouăzeciști ori aparținători unor generații mai tinere. În peisajul prozastic al momentului în care a apărut, romanul a putut părea – deocamdată, cel puțin – pe atât de „răzleț”, pe cât de remarcabil. Posibile afilieri (totuși discrete, sesizabile în condițiile unor mai energice note de diferențiere) ar putea fi depistate față de filonul „abisal” și „vitalist” din romanele lui Nicolae Breban, ca și (mai evidente acestea) față de estetica onirismului (și, în consecință, față de procedeele suprarealismului pictural, în special în versiunea cultivată de un Magritte, cu a cărui creație, dacă acceptăm legitimitatea analogiilor între literatură și plastică, primul roman al Dorei Pavel comportă afinități frapante). Fără îndoială că „psihologic” și „analitic”, dar nu după rețetele tradiționale, romanul *Agata murind* este un text, în chip vădit, extrem de atent „lucrat” (fără însă neapărat trimeri la procedurile canonizate „textualiste” și, totodată, fără recurs la ornamentele convenționale ale literaturii), recuperabil, la nevoie, și în cadrele esteticii (în sens larg) „realiste”.

Definitoriu este însă tocmai haloul de sugestie, ireductibil în chip univoc fie la tematică, fie la „stil”, asigurată de corelarea ingenioasă a acestora. Romanul în chestiune nu aspiră să concureze starea civilă, nici să reveleze, să explice ori să depună mărturie pe tărâmul social-istoricului, să propună lumi paralele ori istorii alternative, să procure vreo „mântuire” existențială cu pretenții de generalitate: el este efectiv „intimist”, ceea ce nu înseamnă însă că ar fi neapărat „minor”. Tematica majoră îi este configurată de investigarea raporturilor dintre Eros și Thanatos.

Scriitoarea a reușit să acrediteze ceea ce s-ar putea numi o refondare a intimismului, repudiind deopotrivă (auto)analiza verboasă, psihologismul „de doi bani”, convențional și „epuizat”, explicarea intelectualistă, ca și lamentația nerelevantă sau exhibarea fervent autenticistă a interiorității, eventual sub semnul mizerabilismului provocator. Simplificând pentru a obține o prezentare sugestivă, s-ar putea spune că *Agata murind* e o secvență de tablouri de Magritte în proză.

Iată că, la scurtă vreme după acest debut românesc atât de remarcant (și nu cu totul „fixat” în „canon”), Dora Pavel „recidivează”, publicând al doilea roman, *Captivul* (Iași: Polirom, 2006). Evident că romanul precedent le-a creat, celor care l-au citit și admirat, un orizont de așteptare de care nu vor putea face abstracție la abordarea acestei noi apariții. O legitimă curiozitate va fi greu de reprimat, o seamă de întrebări vor preceda inevitabil lectura. Confirmă și consolidează Dora Pavel, prin *Captivul*, atrăgătoarea „nișă”

pe care părea că și-a amenajat-o, cu iscusință, între marile teritorii ale postmodernismului „de artilerie grea”, apocaliptic-fantast (Cărtărescu-al-*Orbitor*-ului, dar și alți optzeciști) ori hâtru-pilduitor (Cimpoeșu, Filip Florian), și ale minimalismului decepționist, care par să alcătuiască, împreună, *mainstream*-ul nostru românesc actual? Ori modifică radical formula, surprinzându-ne cu ceva cu totul „nou”? Și-apoi, oricare va fi fiind „formula”, cum anume e, în identitatea lui distinctă, textul care o materializează (pentru că, la urma urmei, bineînțeles că nu „formula” în sine asigură automat valoarea sau interesul unui roman, ci realitatea particulară a textului)?

Ei bine, se poate spune că acea „realitate particulară a textului” confirmă, într-o oarecare măsură, formula acreditată prin romanul de debut, dar și că, pe de altă parte, o amendează întrucâtva și – mai ales și în primul rând – că ea atestă din nou, certificându-l (cu, parcă, mai multă vigoare, chiar dacă cu relativ mai puțină originalitate sau „stranietate”), talentul de romancieră al autoarei.

Recunosc că la o primă lectură, rapidă și oarecum înfrigurată, *Captivul* a putut să-mi pară așa zicând „mai bun” decât *Agata murind*. La a doua parcurgere, mai lentă și, inevitabil, mai „analitică”, chestiunea „clasamentului” valoric mi s-a părut mai puțin importantă. Cele două romane sunt, în fond, comparabile (inclusiv ca „valoare”), chiar dacă se pot depista nu puține deosebiri de „factură”. Deosebiri, de altfel, nu neînsemnate, dar nici esențiale. În orice caz, nu de natură să submineze asemănarea, care precumpănește, învederând o certă stabilitate a manierei Dorei Pavel ca romancieră.

Mai „obiectivă”, mai puțin „delirantă” decât *Agata murind*, *Captivul* e construit tot pe o canava de inspirație psihiatrică. Însă, și de data aceasta, ca și în precedentul volum, ingredientele românești preluate din inventarul psihopatologiei nu sunt cultivate la modul senzaționalist-documentar, ca o colecție de curiozități de „exotism” medical, terifiante pentru omul de rând, ci sunt învestite cu semnificațiile general-umane ale unor experiențe existențiale de interes general.

Textul romanului – cu excepția *Epilog*-ului, enunțat, acesta, de un narator impersonal omniscient, auctorial – se înfățișează ca o confesiune (retrospectiv-narativă) a unui tânăr torturat lăuntric de afecțiunea excesivă, de fapt potențial incestuoasă, pentru propria soră, grav bolnavă psihic și internată într-un așezământ medical cu profil adecvat. Naratorul însuși – Zigu Jedrijevschi, fost o vreme student la medicină, ulterior mutat la arte plastice, la „design”, și, în paralel, angajat ca scenograf-costumier în teatrul condus de propriul său tată, marele regizor Peter



Jedrijevschi, numit de toți cei apropiați, și nu numai de ei, cu hipocoristicul familiar-respectuos „Jedri” – se află în arest, în beciurile poliției, fiind anchetat (deși nevinovat, după cum o poate deduce cititorul) ca suspect de un presupus act de violență cu presupuse intenții paricide. Confesiunea lui, care formează textul romanului, îi este în principiu adresată obiectului pasiunii sale malade, adică surorii sale Zedra. Spun „în principiu” pentru că, de fapt, este vorba de un procedeu de „motivare” convențională (făcut însă, cu iscusință, să fie acceptabil), deoarece lunga destăinuire rememorative-narativă, enunțată într-un stil îngrijit, mai degrabă epistolar sau memorialistic decât oral, de uz familiar, configurat de retorica unei tirade dominate de afect, dar perfect controlate la nivelul expresiei, nu are cum parveni destinatarului, ci rămâne la stadiul unui monolog interior cu redactare fluentă, de fapt autoadresat, spre clarificare launtrică.

Însă nu acest Zigu, narator-personaj, este protagonistul, și nici Zedra. Și nu povestea chinuitoarei lor iubiri fraterne cu parfum de pucioasă este subiectul principal al romanului, cum s-a putut crede. Adevăratul protagonist este tatăl celor doi, Jedri, „captiv” fără scăpare într-o realitate biografică vulnerabilă, iar miezul romanului e reprezentat de un foarte puțin obișnuit experiment artistico-medical, întreprins de regizor în tandem cu un prieten psihoterapeut, Romulus Radic. Pe scurt, urmând tehnica psihodramei – de mult introdusă în psihoterapie și bine cunoscută celor avizați, utilizată fiind ca metodă curativă de cabinet sau de clinică –, Jedri și Radic îndrăznesc o radicalizare neconvențională a ei, prin transformarea grupului de bolnavi supuși tratamentului în actori propriu-zis, pe scena unui teatru adevărat, cu sala deschisă publicului.

Succesele artistice ale experimentului sunt literalmente grandioase, însă mai puțin cert, dacă nu problematic, e succesul valenței terapeutice a ciudatei întreprinderi. Nu voi intra însă în detalii, „repovestind” anecdota romanului, pentru că aceasta e destul de complicată – în aparenta ei simplitate –, și-apoi, romanul fiind (după cum bine scrie pe copertă, în mica prezentare critico-publicitară așezată acolo conform uzanțelor editoriale actuale) „un thriller”, nu se cade să le stricăm, celor ce nu-l vor fi citit deja, plăcerea lecturii prin dezvăluirea anticipată a întorsăturilor neașteptate și violente care-l fac să fie propriu-zis captivant.

Captivant, însă nu artificios-„comercial”, legitimat artistic de tratarea validă a unor teme și motive aparent „obosite”, de fapt perene, în chip plauzibil revitalizate. Romanul oferă o revizitare, îmbietor livrată, a *topos*-ului „lumea ca teatru”, prin răsturnarea (de altfel, reversibilă) a secvenței termenilor, în formularea „teatru ca lume”.

E vorba, se cuvine să precizez, nu de un „teatru al simulării cabotine”, ci de unul al

angajării existențiale totale, al fervorii extreme, al riscului. Teatrul *ca viață*, într-adevăr. Și, fiindcă experimentul Jedri-Radic e unul artistico-psihiatric, romanul e locuit și de motivul „viața ca boală”, de unde modelul existențial implicit „lumea ca ospiciu”. Personajele *Captivului* sunt, precum cele ale unui faimos roman brebanian din secolul trecut, „animale bolnave”.

Formulate așa, telegrafic, aceste – totuși – „evidențe” românești sună indecent-remptoriu, brutal și simplist. Nu sunt așa, de fapt. Nu e cazul să insistăm în încercări de detalieri analitice și nuanțări hermeneutice posibil excesive: „temele” – sau, dacă vrem, „tezele”, dar nu în sensul „tezist” – romanului acestea sunt. Confirmate, de pildă, de o formulă cvasirituală, adresată de Jedri lui Radic și vizând direct îndrăznețea întreprinderii de edificare umană în care erau amândoi implicați: „*Eu cu tine, noi cu ei, cu tot ce e omenesc în ei, bieții, de când lumea*”. Ilustrarea lor însă e înfăptuită cu un rafinament remarcabil, chiar dacă nu ostentativ.

Deși poate avea aerul unei parabole sau alegorii, întreaga poveste este o *pseudoparabolă*, pentru că, de fapt, nu încearcă să exprime – în chip încifrat sau travesti – vreun „altceva”, ci își semnifică deschis propriul mesaj „profund”, aflat la vedere (fără să-și piardă, prin aceasta, ceva din profunzime sau, mai bine zis, din stringență).

Ca și în *Agata murind*, prozatoarea construiește – într-o oarecare măsură, după patenta oniriștilor – o „irealitate” pregnantă, dotată cu consistența, concretețea și plauzibilitatea detaliat-coerentă a realului, insolitată de o tensionare enigmatică, de o stare de urgență difuză, dar perpetuă.

Această permanentă tensiune – de altfel, poate că nu neapărat insolită: e cea a „vieții”, în fond... – nu se prezintă ca o tângire stagnantă, ci e ritmată de elementele narative, propriu-zis epice, numeroase și frapante. Chiar deosebit de frapante, energia anecdotică fiind comparabilă – mai ales prin natura stranie, macabră, funestă, răscolitoare a ingredientelor – cu cea a unui anumit „roman popular”, senzaționalist.

Captivul e, într-adevăr, bogat în pățanii neobișnuite, în elemente de senzațional, de spectaculos (incendiul în teatru, ancheta polițienească, spectacolul de neîndurat al bolii psihice grave, episodul saltimbancului funambul ș.a.), aparent „căutate”, „fabricate”, în sensul că *nenatural* (!) șocante, monoton și – de la un moment dat – previzibil, meșteșugit răscolitoare. Incestul care îl apasă pe Zigu (de fapt, e vorba de un dublu incest, consumat într-o ipostază preponderent afectiv-nevrotică în raport cu sora geamănă, Zedra, și într-una dezlănțuit carnală, implicând-o pe Osea Tetean, soră mai mică, și doar după mamă, necunoscută tânărului până în momentul fatidic al întâlnii lor în culisele teatrului lui Jedri), pulsivitatea colectivă a actorilor(-pacienți), care, îndemnați și „condiționați” de Jedri întru asumarea necenzurată a autenticității, sunt cât pe ce să-și masacreze „tatăl” spiritual, cea – demențial „calculată” – a Zedrei, care-și răpune părințele, sunt doar câteva, poate cele mai proeminente, din amintitele ingrediente invariabil dureroase sau cumplite. Să observăm că aceste componente definitorii ale epicului românesc sunt conjugate cu o viziune ontică fatalistă, marcată de tragism, de un implicit pesimism sapiențial (atribute, desigur, și în atâtea rânduri, ale marii literaturi, dar și, prin supralicitarea lor artizanală, ale unei anumite

„literaturi de consum”, nu-i așa, fioros-prăpăstioase, cu pretenții de profunditate).

Operând, cu temeritate, cu asemenea instrumentar nu străin kitsch-ului, Dora Pavel joacă un „joc” de mare finețe, riscant, din care iese, cu dezinvoltură, câștigătoare. Înaintează, cu siguranță deplină, „pe muchie de cuțit” (la fel ca acrobatul dansator pe sârma!), fără să se prăbușească.

Unde ar putea să „se prăbușească”? Păi, în abisurile – sau, mă rog, în mlaștinile, călduțe... – ale literaturii de doi bani. Unde însă nu ajunge – și nu e în pericol să ajungă – în niciun moment. Pentru că, iată, rămâne totuși evident – în pofida a tot felul de incertitudini și aprehensiuni care își vor fi putut avea justificarea lor... – faptul că vigoare epică, „exotism” tematic, tensionare permanentă și așa-zis „artificios” crescândă și alte asemenea „ingrediente” ori procedări reputate a aparține rețetarului paraliteraturii pot sluji încă, și cu succes, literatura „mare” (sau, într-o formulare mai puțin emfatică, literatura „propriu-zisă”), de la care, în fond, au fost șterpelite și cvasiconfiscate, nelegitim (?), de confecționeri.

Publicându-și romanele, Dora Pavel face – la modul implicit, fără să-și dubleze ori „sprijine” contribuția prozastică cu manifeste, programe, autocomentarii explicative, eseuri teoretice etc. – și o operă de militantism estetic. Respingând – prin abținerea de a le ilustra, prin nonselectare – diferite formule românești aflate „în cărți”, precum romanul-„vulgată”, romanul-frescă ori romanul-model mundan atotcuprinzător, dar și, deopotrivă, romanul-digresiune fantastică, ca și, de asemenea, romanul-carnet de notițe intim, alegând calea deloc ușoară, tot mai îngustă, ce părea a fi devenit desuetă, a „romanului-roman” (înzestrat, firește, cu toate „acquis”-urile înaltei modernități, de filiație, cum s-a mai observat, brebaniană, dar și onirică etc., etc., însă reticent față de experimentul radical și cu totul nereceptiv față de tentația autosubminării ironice), ea încearcă – și constatăm că nu fără succes! – să repună în drepturi romanul captivant, „lizibil”, atrăgător și, în același timp, efectiv „bun”, „nobil”, grav, valid artistic, impresionant prin umanitate, nesuspectabil de prostituare, de derivă (fie cât de discret și pitulat) „comercialistă”.

Biruința romanescă a Dorei Pavel nu e reductibilă însă la o însușire anume, la o notă dominantă, la o poziție teoretică (clarificată conceptual, bla-bla...), la o „patență” tehnică ușor recognoscibilă și vizibil reiterată, ci ține de alcătuirea particulară, fericită, a unei sinteze de factură individuală, inaparent sofisticată.

Nu psihologism „ieftin” și fastidios, dar nici exces de transpunere literară a psihanalizei ori a altor metode psihoterapeutice, nu „joc gratuit” sau experiment agresiv, dar nici roman „naiv”, nu parabolă artificioasă sau alegorie univocă (și grosieră), dar nici realism plat, nu realism de tip „documentar”, dar nici recurs dezinvolt la fabulos ori fantastic, nu textualism, dar nici dezinteres pentru ingineria limbii (și pentru caracterul supravegheat „poematic” al textului prozastic). Câte ceva totuși din toate acestea, și din altele încă, într-o modulare și dozare caracteristică. Termenii – reputați a fi obscuranțiști și vagi, dar cât de utili, iată! – de „talent” ori „iscusință inspirată” ar putea s-o „explice”.



Regele Lear, un spectacol de Tompa Gábor

Ion M. Tomuş

HOTĂRĂT LUCRU, începutul stagiunii ne găsește la Cluj cu spectacole importante și care se anunță a umple sala Naționalului. După abundența de imagini șocante ale lui Andrei Șerban din *Purificare*, era important să existe un contrapunct, un spectacol la care să poată avea acces publicul ce nu se regăsește în universul spiritual al personajelor din textul lui Sarah Kane. Greu de găsit o soluție mai potrivită ca un text de Shakespeare, iar *Regele Lear* este spectacolul pe care ni-l propune Tompa Gábor, cu un mare actor – Marian Râlea – în rolul principal.

Înainte de a vorbi despre premiera din 24 octombrie, este recomandabil să trecem în revistă ultimele montări importante ale lui Tompa, pentru a putea identifica un eventual traseu... *Așteptându-l pe Godot*, de la „Tamási Áron“ din Sfântu Gheorghe, este un spectacol cu adevărat excepțional, care beneficiază, din fericire, de un cuplu de actori care știe și poate să facă față unei provocări cum este cea a textului lui Samuel Beckett, un cuplu uns, rodat, cu umeri puternici, care susțin spectacolul. Trecem la *Rinocerii* de la Teatrul Național „Radu Stanca“ din Sibiu, din primăvara acestui an, tot cu Marian Râlea în rolul principal: o lume care nu vrea să moară, un om care nu vrea și nu poate să renunțe la ceea ce îl individualizează, totul realizat cu ajutorul unor importante forțe actoricești și al unei scenografii cu totul speciale.

Mergând pe drumul deschis de *Rinocerii*, cu individul care nu trebuie să abandoneze ceea ce îl face să fie om, putem spune că *Regele Lear* este drama omului care descoperă că este singur într-o lume care nu îl mai vrea. Suntem convinși că experiența *Rinocerilor* de la Sibiu l-a ajutat foarte mult pe Marian Râlea să îl descopere pe Lear la Cluj. Încrederea nesăbuită a bătrânului rege în oamenii din jur nu trebuie considerată nici naivitate, nici manifestare a unui caracter slab (cum ne-am obișnuit să îl citim și să îl vizionăm), ci, mai degrabă, componentă fundamentală a condiției sale umane. Întregul șirul de fapte din textul lui Shakespeare stă sub semnul umanității personajelor, al laturii lor de instrumente fragile și unice.

Mijloacele aparent minimaliste cu care se compune *Regele Lear* lasă loc poveștii să evolueze, iar simplitatea construcției scenice nu este decât un spațiu care va fi umplut cu energia personajelor lui Shakespeare. Scena hărții, una dintre primele din spectacol, ne propune un joc cu un obiect imens: în loc ca harta să fie de dimensiuni rezonabile, ușor de manevrat, aceasta este uriașă, acoperă o suprafață importantă din scenă, personajele calcă pe ea. Goneril și Regan se vor folosi de fășia ce a rămas de la Cordelia, în cea mai „pământescă“ sugestie a textului: o vor împături și vor face din ea un obiect numai bun de pus în desagă, o marfă. Un detaliu aparent neglijabil este cel al vârstei personajelor – știm din biografia regelui că acesta este în vârstă, deși în putere. Marian Râlea este departe de a fi un actor în vârstă, este un Lear tânăr (exagerând puțin, se poate spune că este neexperimentat, *crud* și ușor de distrus precum rodiile din proiecția de la începutul spectacolului), ceea ce pune într-o lumină cu totul specială relația cu fiicele sale. Departe de a fi bătrânul din textul lui

Shakespeare, regele Lear de pe scena Naționalului din Cluj nu pare motivat doar de vârstă în hotărârea sa de a împărți regatul în trei... Un rege încă în puterea vârstei, care renunță la tron pentru fiicele sale, pare motivat mai ales de capriciu, care devine evident atunci când acesta anunță intenția de a petrece câte o lună la fiecare dintre fiice, împreună cu o suită de o sută de cavaleri. Cu alte cuvinte, este o renunțare la corvoadele coroanei pentru a se deda unei vieți ușoare, de huzur. Faptul că avem un Lear tânăr nu face decât să accentueze această nuanță a textului lui Shakespeare și să ne facă atenți la caracterul îndoielnic al personajului. Concluzia, pentru moment, este că personajul nostru nu mai are cea scuză a vârstei, atât de importantă la Shakespeare.

Jocul lui Tompa Gábor cu textul lui Shakespeare nu presupune aproape niciun fel de reguli. Aflăm din caietul-program al spectacolului că, după frumoasa paralelă pe care o face Jan Kott între *Regele Lear* și *Așteptându-l pe Godot*, tema lui Lear ar fi cea a deriziunii, deoarece, în clipele de extaz pe care le trăiește Lear cu Cordelia în momentul regăsirii, există, de fapt, un sfârșit fără niciun fel de șansă, fără viitor – specific teatrului absurdului. În acest sens, „găselnița“ regizorului cu Bufonul care poartă în spate scaunul lui Lucky capătă semnificații mult mai profunde: mai mult decât un artificiu regizoral tipic postmodern, este vorba despre apartenența acestui personaj (Lucky/Bufonul) la aceeași dimensiune – cea a spectacularului, a teatralității, a jocului cu cuvântul (vezi celebrul „monolog“ al lui Lucky, dar și discursul personajului shakespeareian). Anca Hanu, cu un rol dublu (Bufonul și Cordelia) s-a dovedit a fi o alegere cum nu se poate mai potrivită. Trecerea rapidă de la un registru la altul, combinată cu o tehnică bună de respirație (la urma urmei, vocea sa este una dintre puținele care se aud bine în sală), dar mai ales participarea întregului corp la nuanța care trebuia să ajungă la spectator fac din Anca Hanu un bufon care se folosește de cele mai crude adevăruri ale vieții pentru a deschide ochii celor din jur.

În opinia lui Peter Brook, dacă la prima sa apariție Goneril nu joacă un monstru, ci speculează numai ceea ce sugerează cuvintele, atunci întreg echilibrul piesei se schimbă, iar martiriul lui Lear și viclenia lui Go-

Cărți primite la redacție



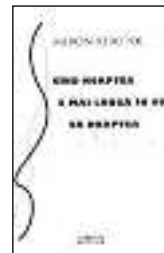
• Horia Gârbea, *Crime la Elsinore*, București: Cartea Românească, 2006.



• Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985: Începuturile „noii poezii“*, Pitești: Paralela 45, 2006.



• Ovidiu Pecican, *Între cruciați și tătari*, Cluj: Limes, 2006.



• Miron Kiropol, *Cînd noaptea e mai lungă în om ca noaptea*, București: Criterion Publishing, 2006.



• Charles Taylor, *Etica autenticității*, Cluj: Idea Design & Print, 2006.



• Ion Bogdan Lefter, *Puzzle cu „noul val“: Addenda la falsul tratat de poezie Flashback 1985*, Pitești: Paralela 45, 2006.



• Ileana Mălăncioiu, *Crimă și moralitate: Eseuri și publicistică*, Iași: Polirom, 2006.



• Victoria Comnea, *Manuc*, Iași: Polirom, 2006.



neril nu mai sunt brutale ori simplificate. Niciunul din cele două personaje nu ar mai putea fi crezut, iar spectacolul ar fi distrus. În ceea ce privește prima sa replică, Ramona Dumitrescu este o Goneril care se află extrem de departe de ceea ce poate fi numit „monstru”; mijloacele sale actoricești, nefiind limitate, nu lasă totuși să se întrevadă dimensiunea întunecată a personajului, spectatorul având acces cel mult la o eventuală dualitate a personajului. Nuanța de artificialitate din corporalitatea Elenei Ivanca și a Ramonei Dumitrescu rezolvă într-un mod fericit problema monstrului de care vorbea Peter Brook. Contactul cu grotescul personalității lor este treptat, avem acces spre interiorul sufletelor lor încetul cu încetul, aproape ca și când am avea primul contact cu povestea

lui Shakespeare și nu știm ceea ce urmează să se întâmple... Departe de a fi posesorul adevărului absolut cu privire la prima replică a lui Goneril, Peter Brook emite totuși o teorie pertinentă și funcțională, iar ceea ce le salvează pe Ramona Dumitrescu și Elena Ivanca este tocmai artificialitatea lor, care se pliază pe tema monstrului de care vorbește regizorul englez.

Asumându-ne riscul folosirii unui clișeu, trebuie să concluzionăm că *Regele Lear* de la Cluj are toate șansele să devină un mare spectacol, iar meritul pentru aceasta nu este numai al actorilor ori al regizorului (pe care îi aplaudăm și în fața cărora ne plecăm), ci îndeosebi al publicului. A trecut multă vreme de la *Hamlet*-ul lui Vlad Mugur, iar seara de 24 octombrie ne-a amintit emoția întâl-

nirii cu Shakespeare. Nu contestăm meritele experimentelor, ale spectacolelor după texte contemporane, dar ne place să credem că publicul are nevoie și de altceva. Ne exprimăm dorința de a vedea cum *Regele Lear* crește și promitem (de ce nu?) ca peste un an, să zicem, să revenim cu un text și să evidențiem evoluția echipei și a spectacolului. ■

Cărți primite la redacție

- Agnia Bogoslava, *Și s-au dus ca vântul*, București: Editura Fundației Culturale Libra, 2006.
- *Caietele Tristan Tzara*, vol. 3-4 și 5-6, nr. 5-20, Dărmănești: Priftis, 2006.
- Petru Cimpoeșu, *Christina Domestica și Vânătorii de suflete*, București: Humanitas, 2006.
- Manuel Cortés Castañeda, *Oglinda celuiilalt: Antologie poetică*, Cluj: Casa Cărții de Știință, 2006.
- Lorand Gaspar, *Foi de observație*, Cluj: Koinónia, 2005.
- Bohumil Hrabal, *Amăgitorii*, Nădlac: Ivan Krasko, 2006.
- Bohumil Hrabal, *Anunț pentru casa în care nu mai vreau să locuiesc*, Nădlac: Ivan Krasko, 2006.
- Bohumil Hrabal, *Perlă dosită*, Nădlac: Ivan Krasko, 2006.
- Bogdan Mihai Mandache, *Sensul ascuns, dialoguri despre esoterism*, Iași: Cronica, 2005.

- Andrei Marga, *La Société post-séculière* (Conférence à l'Académie Hillel, sous l'égide de la Fondation du Judaïsme Français), Cluj: Cluj University Press, 2006.
- Ovidiu Pecican, *Poarta leilor. Istoriografia tânăvă din Transilvania (1990-2005)*, vol. I, Cluj: Grinta, 2005.
- Andra Rotaru, *Într-un pat sub cearșaful alb*, București: Vinea, 2005.
- Cristina Seleușan, *Teatrul ca formă simbolică a jocului*, Cluj: Limes, 2006.
- Iulian Talianu, *Tăimul însinguratului e amintirea*, Constanța: Ex Ponto, 2006.
- Dan C. Mihăilescu, *Dansând pe ruine. Dancing on Ruins. Danser sur les ruines*, Cluj: Idea Design & Print, 2006.
- Gavril Moldovan, *În odaie e joi*, Bistrița: Karuna, 2006.

- Getta Berghoff, *Pe firul de ață*, Tel Aviv: Minimum, 2006.
- Adrian Munteanu, *Sonete 2*, Brașov: Arania, 2006.
- Alexandru Paleologu, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, București: Cartea Românească, 2006.
- Ion Hirghiduş, *Studii și eseuri filosofice*, Cluj-Napoca: Dacia, 2005.
- Ionel Bușe, *Filosofia și metodologia imaginarii: Scurtă introducere în gândirea figurativă*, Craiova: Scrisul Românesc, 2005.
- Jean-Jacques Wunenburger, *Imaginarile Politicului*, traducere din franceză de Ionel Bușe și Laurențiu Ciontescu-Samfireag, București: Paideia, 2005.
- Alexandru Dohi, *Altermundia*, Timișoara: Brumar, 2006.

Program al USR pentru promovarea literaturii române contemporane

Uniunea Scriitorilor lansează programul *Să ne cunoaștem scriitorii*, menit să sporească vizibilitatea publică a scriitorilor români. Iată o schiță a evenimentelor apropiate din cadrul acestui program național de promovare a literaturii române contemporane:

1. Miercuri, 1 noiembrie, ora 19, la Clubul Prometheus, bulevardul Națiunile Unite, nr. 2-4, în cadrul *Întâlnirilor României literare*, are loc dezbateră „De ce nu sunt scriitorii VIP-uri?” Manifestarea reprezintă lansarea oficială a acestei campanii.

2. Dezbateri pe tema *Vizibilitatea publică, între notorietate și valoare* în cele 28 de reviste de cultură aflate sub egida USR sau rubrici sub genericul *Să ne cunoaștem scriitorii*.

3. Inițierea unui ciclu de întâlniri consacrate unor scriitori reprezentativi, din toate generațiile și din întreaga țară. (Întâlnirile vor avea loc lunar, într-o zi, la o oră și într-un loc fix – Sala Oglinzilor de la sediul central al USR, din Calea Victoriei, nr. 115, București. Fiecare reuniune va avea în centrul său un scriitor, selectat de Comitetul Director. Acesta va fi prezentat publicului de cîțiva critici, va citi din literatură sa și va vorbi despre ea, va răspunde întrebărilor publicului.) Prima reuniune, programată în prima jumătate a lunii noiembrie, va fi consacrată prozatorului Constantin Țoiu.

4. Realizarea unui parteneriat cu postul TVR Cultural, care să preia portretele scriitorilor prezenți la Sala Oglinzilor.

5. Reuniuni literare de același format se pot desfășura și în filiale ale USR din țară (prezentări preluate de canalele locale TV și de presă).

6. Realizarea unor parteneriate cu canale de televiziune naționale, care să introducă în programele lor prezentări de scriitori contemporani.

7. Realizarea în parteneriat cu posturi de radio și televiziune a unor emisiuni tip *Cine știe câștigă* consacrate unor scriitori români în viață.

8. Crearea unei agenții de impresariat literar a Uniunii Scriitorilor.

9. Realizarea unui parteneriat cu Primăria Bucureștiului pentru un proiect după modelul parizian și din alte orașe europene: editarea unor planșe cu texte antologice din scriitori contemporani și afișarea lor în metrou, în autobuze, în tramvaie și în piețele publice.

10. Alte proiecte culturale (premierii, lecturi publice, prezentări, lansări și donații de carte etc.) se vor desfășura în tot cursul anului.

11. În parteneriat cu Ministerul Culturii și Cultelor, formarea unor echipe de scriitori reprezentativi care să se deplaseze în orașe și în comune pentru lecturi și întâlniri cu publicul.

12. În parteneriat cu Institutul Cultural Român, realizarea unor caravane literare care să se deplaseze în comunitățile românești de peste hotare, pentru lecturi, dialoguri și donații de carte.

Premiile Concursului național de poezie „Nicolae Labiș”

Juriul celei de-a XXXVIII-a ediții a Concursului național de poezie „Nicolae Labiș” (Marcel Mureșeanu – președinte, Adrian Popescu, Adrian Dinu Rachieru, George Vultur, Vasile Spiridon, Mircea Coloșenco, Gina Puică, L. D. Clement, Victor T. Rusu, Roman Istrati, Alexandru Băisanu – membri) a acordat următoarele premii:

• Marele Premiu „Nicolae Labiș” și premiul revistei *Convorbiri literare*: Irina Roxana Georgescu (Medgidia).

• Premiul „Mircea Streinul” și premiul revistei *Poesis*: Carmen Păduraru (Brașov).

• Premiul „Vasile Gherasim” și premiul revistei *Steaua*: Ionuț Radu (Mioveni).

• Premiul „T. Robeanu” și premiul revistei *Ateneu*: Daniel Stuparu (București).

• Premiul „Mihai Horodnic” și premiul revistei *Orașul* (Cluj): Petre Andrei Fluerașu (București).

• Premiul „George Sidorovici” și premiul cotidianului *Crai Nou* (Suceava): Monica Rizea (Sfintu Gheorghe).

• Premiul „Traian Chelariu” și premiul revistei *Tribuna*: Gabriela Ivașcu (Ștefănești, Argeș).

• Premiul „Constantin Berariu” și premiul *Nordlitera* (Suceava): Casandra Ioan (Aiud).

• Premiul „Neculai Roșca” și premiul Editurii Remus (Cluj): Andreea Velea (Suceava).

Circulara Uniunii Scriitorilor din România

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

Comitetul Director al Uniunii Scriitorilor
5 iunie 2003

Către cititorii din țară ai revistei *Apostrof*

Pentru anul 2006, vă rugăm să vă abonați *direct la redacție*. Pentru aceasta, vă rugăm să plătiți contravaloarea abonamentului, prin *mandat poștal*, pe adresa:

Lukács Iosif
Fundația Culturală Apostrof
Cluj-Napoca, 400079, Str. I. C. Brătianu, nr. 22

Prețul abonamentului este:

pentru 3 luni: 9 lei

pentru 6 luni: 18 lei

pentru 1 an: 36 lei

Taxe 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 2006, vă rugăm să vă abonați *direct la redacție*, trimițînd contravaloarea abonamentului printr-un cec (money order) în contul:

Fundația Culturală Apostrof

Cont euro: RO73BRDE130SV06534401300

Cont USD: RO58BRDE130SV06674381300

Banca Română pentru Dezvoltare – Group Sociéte Générale – Sucursala Cluj, Bd. 21 Decembrie 1989, nr. 81-83, SWIFT BRDEROBU

Prețul 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.

Cuprins

• CAFÉ APOSTROF			
	Praetextatus	2	
• CONVERSAȚII CU...			
Norman Manea (interviu realizat de Marta Petreu)		3	
Marius Chivu (interviu realizat de Dora Pavel)		27	
• POEME			
	Ramona Dumitrescu	5	
• IN MEMORIAM SÛTŌ ANDRÁS			
„Lăsați cuvintele să vină la mine”	Lukács József	6	
	GENERAȚIA '27		
• PUNCTE DE REPER			
Tu crezi...	Ion Vianu	7	
• OSPĂȚUL FILOSOFILOR			
Despărțirea de Hegel. Noica și procesul unei <i>Weltanschauung</i>	Laura Pamfil	8	
• DOSAR: CIORAN			
Cuvânt-înainte	Nicolae Balotă	11	
	Scrisoare inedită (traducere de Letiția Ilea)		Cioran 12
	Destinul ironic al lui Cioran (traducere de Letiția Ilea)		Nicolae Balotă 13
• ESEU			
Imagini ale orașului. Parisul văzut de Cioran			Constantin Zaharia 16
• CRONICA LITERARĂ			
Biblioteca tânărului scriitor, primele „strigări”			Irina Petraș 24
Rafinamentul senectuții			Ștefan Borbély 25
• AVANGARDA RUSĂ			
Petersburg (traducere și antologie de Leo Butnaru)			Mstislav Dobujinski 26
• CU OCHIUL LIBER			
Romanul analitic și senzațional			Nicolae Bârna 30
• CRONICĂ TEATRALĂ			
<i>Regele Lear</i> , un spectacol de Tompa Gábor			Ion M. Tomuș 32

CARTEA DE CARE AI NEVOIE

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

- MIRCEA ZACIU, **Jucătorul de rezervă**
poezie, 2000, 88 p. 5 lei
- GABRIEL MARCEL, **A fi și a avea**
traducere de CIPRIAN MIHALI, 1997, 192 p. 3 lei
- FRIEDRICH NIETZSCHE, **Antichristul**,
2003, 128 p. 10 lei
- VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, **Să iertăm?**
traducere de JANINA IANOȘI, postfață de ION IANOȘI,
1998, 82 p. 3 lei
- JÜRGEN HABERMAS, JOSEPH RATZINGER,
**Dialectica secularizării: Despre rațiune
și religie**, traducere de DELIA MARGA,
prefață de ANDREI MARGA, 2005, 120 p. 20 lei
- SF. ANSELM DIN CANTERBURY,
Monologion despre esența divinității
traducere de ALEXANDER BAUMGARTEN, 1998, 162 p. 3,50 lei
- HENRY CORBIN, **Paradoxul monoteismului**
traducere de JANINA IANOȘI, 1997, 216 p. 4 lei
- ION IANOȘI, **O istorie a filosofiei românești**,
1996, 392 p. 10 lei
- VASILE MUSCĂ, **Spusul și de nespusul**,
2003, 146 p. 10 lei
- N. STEINHARDT,
Cartea împărțirii, ediție gândită și alcătuită de
ION VARTIC, ed. a IV-a, 2004, 140 p. 8 lei
- D.D. ROȘCA,
Introducere la „Viața lui Isus”. Mitul utilului
traducere de DUMITRU ȚEPENEAG, ediție și postfață
de MARTA PETREU, 1999, 138 p. 3,50 lei
- BUCUR ȚINCU, **Apărarea civilizației**
ediție îngrijită și prefață de MARTA PETREU,
2000, 132 p. 5 lei
- PETRU POANTĂ, **Efectul „Echinox” sau
despre echilibru**, 2003, 176 p. 10 lei
- DORLI BLAGA, **Tatăl meu, Lucian Blaga**,
2004, 380 p. 20 lei
- GEORGE BANU, **Uitarea**, 2003, 80 p. 5 lei
- NORMAN MANEA, **Despre clovni**
eseuri, 1997, 230 p. 4 lei
- NORMAN MANEA, **Octombrie, ora opt**
proză, 1997, 186 p. 4 lei
- NORMAN MANEA, **Fericirea obligatorie**
proză, 1999, 192 p. 5 lei
- FLORIN SICOIE, **Sîmbăta engleză și alte
povestiri**, 1998, 130 p. 2 lei
- RAMIRO DE MAEZTU, **Don Quijote, Don Juan
și Celestina**, traducere de MARIANA VARTIC,
prefață de ION VARTIC, 1999, 264 p. 6 lei
- LIVIU BLEOCA, **Biblioteca de buzunar**
roman, 2001, 128 p. 5 lei
- PHILIP ROTH, **Animal pe moarte**
roman, 2001, 132 p. 9,90 lei
- ION VARTIC, **Bulgakov și secretul lui
Koroviev: Interpretare figurală la
Maestrul și Margareta**, 2004, 125 p. 10 lei
- SANDA CORDOȘ, **Literatura între revoluție
și reacțiune**, ediția a II-a adăugită, 2002, 284 p. 15 lei
- LEV TOLSTOI, **Moartea lui Ivan Ilici**
traducere de JANINA IANOȘI, prefață de ION VARTIC,
2003, 96 p. 7,50 lei
- LUKÁCS JÓZSEF, **Povestea „orașului-comoară”:
Scurtă istorie a Clujului
și a monumentelor sale**, volum ilustrat
cu fotografii de VÁRDAI LEVENTE, 2005, 146 p. 20 lei
- GEORGETA HORODINĂ, **Duminică seara**,
2006, 231 p. 20 lei
- ALEXANDRU VONA, **Să mai fiu o dată
îndrăgostit**, carte gândită și alcătuită
de MARTA PETREU, 2005, 188 p. 20 lei
- ȘTEFAN BORBÉLY, **Despre Thomas Mann
și alte eseuri**, 2005, 172 p. 20 lei
- MARTA PETREU, **Conversații cu...**, vol. II,
2006, 132 p. 20 lei
- RUXANDRA CĂSĂREANU, MARTA PETREU,
CORIN BRAGA, VIRGIL MIHAIU,
OVIDIU PECICAN, ION VARTIC,
Sadovaia 302 bis, 2006, 204 p. 20 lei
- ZAHARIA BOILĂ, **Amintiri și considerații
asupra mișcării legionare**
prefață de LIVIA TITIENI BOILĂ, ediție îngrijită de
MARTA PETREU și ANA CORNEA, notă asupra ediției
de MARTA PETREU, 2002, 160 p. 10 lei
- ZAHARIA BOILĂ, **Memorii**, 2003, 256 p. 12 lei
- **Procesul „țovarășului Camil”**, ediție îngrijită
de ION VARTIC, prefață de MIRCEA ZACIU, 1998, 96 p. 2 lei
- I. D. SÎRBU, **Scrisori către bunul Dumnezeu**
ediție îngrijită de ION VARTIC, 1998, 244 p. 5 lei
- LUDOVICA REBREANU,
**Adio pînă la a doua Venire.
Epistolar matern**, ediție îngrijită, prefață și note
de LIVIU MALIȚA, 1998, 288 p. 5 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. 3 lei
- RADU PETRESCU, **Corespondență • Sinuciderea
din Grădina Botanică** (varianta întâi în facsimil),
ediție de MARTA PETREU și ANA CORNEA,
prefață de MARTA PETREU, 188 p. 5 lei
- RADU STANCA, **Aquarium**
selecția textelor și cuvînt-înainte de ION VARTIC,
ediție de MARTA PETREU, 202 p. 5 lei
- ALEXANDRU VONA, **Misterioasa dispariție
a orașului din cîmpie**, proză, postfețe de
MARTA PETREU și ION VARTIC, 2002, 152 p. 6,90 lei
- DUMITRU ȚEPENEAG, **Destin cu Popești.
Șotroane** (în colaborare cu Editura Dacia),
2001, 144 p. 6,30 lei
- IRINA PETRAȘ, **Teoria literaturii:
Dicționar-Antologie**, 2002, 288 p. 16 lei
- ALEXANDRU VONA, **Esmeralda**, fișă de dicționar
de FLORIN MANOLESCU, desene de GABRIELA MELINESCU,
2003, 112 p. 7,50 lei
- IRINA PETRAȘ, **Camil Petrescu: Schițe
pentru un portret**, 2003, 150 p. 8 lei
- IRINA PETRAȘ, **Ion Creangă, povestitorul**
2004, 146 p. 10 lei
- CONSTANTIN RĂDULESCU-MOTRU,
F. W. Nietzsche: Viața și filosofia sa
2003, 128 p. 10 lei
- TRISTAN JANCO, **Memoriile Șoahului**,
2006, 84 p. 15 lei
- JACQUES JOUET, **Poeme de metrou**,
2006, 164 p. 5 lei

Adresa redacției: 400079, Cluj-Napoca, Str. I. C. Brătianu, nr. 22, tel. 0264/432.444



REDACȚIA:

MARTA PETREU
(redactor-șef)

ANA CORNEA
IRINA PETRAȘ
OANA PUGHINEANU
HORVÁTH SÁNDOR
VIRGIL LEON
LUKÁCS JÓZSEF
ANA POP
(contabilitate)

Tehnoredactare:
FOGARASI EDITH

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
- Consiliului Local Cluj-Napoca

ADRESA REDACȚIEI:

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

• 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:
Centrul de Presă Reformat

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