



A P O S T R O F

Fototeca **APOSTROF**  
revista a unitatii acronimice

• Mircea Zaciu și Andrei Marga – sfârșitul anilor '90, în drum spre Germania



• Daniela Țăranu, Mircea Ghițulescu, Ion Vartic și Adrian Marino, la un salon de carte de la sfârșitul anilor '90. Foto: M. P.

Praetextatus



Număr apărut cu sprijinul financiar al



## Cum puteți ajuta revista *Apostrof*, fără să scoateți un ban din buzunar

*Stimați cititori și colaboratori,*

**L**EGISLAȚIA DIN România vă permite în acest moment să sprijiniți o instituție de cultură, fără să scoateți un ban din buzunar.

În conformitate cu legislația actuală, contribuabilii pot dispune asupra destinației unei sume reprezentând 2% din impozitul pe venitul net anual impozabil, pentru unitățile nonprofit, ce funcționează în condițiile legii cu privire la asociații și fundații.

Calcularea, reținerea și virarea sumei de 2% din impozitul pe venitul net anual, obținut din salarii, onorarii, chirii, dividende etc., revin organului fiscal competent.

Toate persoanele fizice și juridice din România pot da 2% din impozitul pe care l-au plătit statului în cursul anului 2009 unor fundații sau asociații, pe care doresc să le sprijine material.

Ce aveți de făcut în mod concret: trebuie să completați și să depuneți la organul în a cărui rază teritorială se află domiciliul Dvs. formularul 230 „Cerere privind destinația sumei reprezentând pînă la 2% din impozitul anual“, cod 14.13.04.13.

Acest formular se completează de către persoanele fizice care au realizat, în anul 2009, venituri și care solicită virarea unei sume de pînă la 2% din impozitul anual, conform art. 57, alin. 4 și art. 84, alin. 2, 3 și 4 din Legea nr. 571/2003 privind Codul fiscal, cu modificările și completările ulterioare, pentru sponsorizarea entităților nonprofit care se înființează și funcționează potrivit legii.

Contribuabilii care își exprimă această opțiune pot solicita direcționarea acestei sume către o singură entitate nonprofit.

Formularul se completează de către contribuabili, înscriind datele prevăzute de formular.

Termen de depunere: anual, pînă la data de 15 mai a anului următor celui de realizare a veniturului.

Formularul se completează în două exemplare: originalul se depune la organul fiscal în a cărui rază teritorială se află domiciliul fiscal al contribuabilului; copia se păstrează de către contribuabil.

Formularul se depune direct la registratura organului fiscal sau la oficiul poștal, prin scrisoare recomandată.

Formularul se pune gratuit la dispoziția contribuabilului, la solicitarea acestuia. Acest formular trebuie să conțină:

- Datele de identificare a contribuabilului: numele, adresa și codul numeric personal.
- Destinația sumei de 2% din impozitul anual pentru sponsorizarea entității nonprofit.
- Suma. În situația în care contribuabilul nu cunoaște suma care poate fi virată, nu va completa rubrica „Suma“, caz în care organul fiscal va calcula și va vira suma admisă, conform legii.
- Denumirea entității nonprofit.
- Codul de identificare fiscală al entității nonprofit.
- Contul bancar (IBAN) al entității nonprofit.
- Documentele anexate – se înscrie numărul de fișe fiscale anexate la cerere.

Noi sperăm că veți alege Fundația Culturală Apostrof!

*Coordonatele noastre sînt:*

FUNDAȚIA CULTURALĂ APOSTROF

COD FISCAL 4868907

CONT BANCAR (IBAN)

RO68BRDE130SV07853701300

deschis la Banca Română pentru Dezvoltare  
(BRD) CLUJ

# Situația Casei Monteoru

Nicolae Manolescu

CIRCULĂ DE LA O vreme în presă, pe Cbloguri, pe net tot felul de informații false cu privire la situația Casei Monteoru din București, sediul actual alUSR. Unele de-a dreptul tendențioase și cu atât mai greu de înțeles cu cât vin chiar din partea unor membri ai ConsiliuluiUSR, informații de către conducereaUSR, nu mai demult decât cu trei săptămâni în urmă, în sesiunea ordinară a Consiliului. Altele izvorăsc din frustrări explicabile, deși nu justificabile. Spre a curma afirmațiile fără niciun temei și procesele de intenție care se fac conducerii actuale aUSR, vom expune în continuare situația exactă a Casei Monteoru, așa cum rezultă din actele și din informațiile de care dispunem. Casa Monteoru, după numele primului proprietar, a fost donată în 1948 de către Elena și Lascăr Catargiu, urmașii legali ai lui Monteoru, Asociației pentru Strângerea Legăturilor cu Uniunea Sovietică (ARLUS), recent înființată (dosar nr. 68/Arhivele Statului, Direcția Arhive Centrale). Actul de donație a fost autentificat de către Tribunalul Ilfov (proces-verbal nr. 4929/3 mai 1949). Donația conținea o sumă de clauze.

În 1954, M. Sadoveanu, care era președinte al ARLUS și totodată alUSR, a făcut, împreună cu Lascăr Catargiu, vicepreședinte la acea dată al ARLUS, un schimb, preluând în folosință gratuită Casa Monteoru și cedând ARLUS imobilul din str. Povernei, devenit sediul Asociației de tristă amintire până la desființarea ei în 1964. Schimbul s-a făcut fără perfectarea vreunui act. La desființarea ARLUS în 1964, Casa Monteoru a fost trecută în proprietatea Primăriei București și în administrarea IAL „30 Decembrie“, devenit ICRAL „Herăstrău Nord“, sectorul I, care a atribuitUSR imobilul, printr-un contract de închiriere. Așadar, din 1964USR a funcționat în această clădire în calitate de chiriaș, până în 1997, când Primăria a datUSR folosința gratuită a Casei Monteoru pe o durată de 10 ani (Hotărârea Consiliului General 9/30.01.97), iar în 1998, prin hotărârea 71/98, folosința gratuită a fost prelungită pe o durată de 49 ani, respectiv până la data de 01.01.2046. Pe 26.06.1999, Grigore Ghika și Constantin Angelescu Monteoru au dat în judecată Ministerul Finanțelor, ca reprezentând statul român, și Consiliul General al Primăriei Municipiului București (dosar nr. 2986/99 T.B., Secția V Civilă și de Contencios Administrativ), solicitând, între altele, revocarea actului de donație. Comunicându-i-se de către Ministerul Finanțelor existența pe rol a proce-

sului,USR a făcut cerere de intervenție în interes propriu. T.B. n-a acceptat nici solicitarea de anulare a donației, nici vreuna dintre solicitărileUSR, cea mai importantă fiind recunoașterea dreptuluiUSR de proprietate ca efect al uzucapiunii de 30 de ani. Apelul Ministerului, al Primăriei și alUSR a fost respins prin decizia 192A a Curții de Apel București. Recursul la Înalta Curte de Casație și Justiție (dosar 3419/2001) nu s-a judecat, fiindcă reclamantii au retras plângerea, trecând cauza pe Legea 10/01. Aceasta era situația în 2005, când actuala echipă de laUSR a preluat conducerea ca urmare a alegerilor. În 2010, am aflat întâmplător că moștenitorii acționaseră, din nou, în 2006, în instanță Ministerul Finanțelor pentru anularea donației, obținând de data aceasta câștig de cauză, și se aflau deja în proces cu Primăria Capitalei



pentru restituirea Casei Monteoru. Nu numai că n-am fost înștiințați de cele două procese, dar ni s-a refuzat de către jurista Primăriei accesul la dosar, sub cuvânt că n-avem calitate procesuală, deși aveam folosința imobilului, iar Ministerul pretinde că nu poate căuta acul în carul cu fân! Am putut consulta totuși, prin eforturi proprii, dosarul celei de a doua cauze, cu Primăria, din care am aflat de anularea donației pe motivul stupid că ar fi fost făcută „sub amenințarea armelor“. În realitate, Lascăr Catargiu era, în 1948, ca și M. Sadoveanu, în grația regimului și a sovieticilor, dovadă funcțiile deținute la ARLUS și primirea ambilor de către însuși Stalin la Moscova. În plus, Elena Catargiu a locuit până la moarte în Casa Monteoru, beneficiind, conform actului de donație, de o pensie viageră și de hrană zilnică. Am adresat pe 11.03.10 primarului general al capitalei o întâmpinare

(înregistrată sub nr. 713/2010), la care n-avem deocamdată niciun răspuns, în care îi atrăgeam atenția asupra faptului că nici Primăria, nici Ministerul Finanțelor nu ridicaseră vreo obiecție în procese, ignorând cunoașterea problemei. Ca și faptul că nu e vorba de o clădire oarecare, ci de una de patrimoniu, moștenitorilor necerându-li-se de către instanță să facă dovada capacității de restaurare și de întreținere a Casei Monteoru, pentru careUSR făcuse în decursul timpului nenumărate apeluri la cei îndreptuiți să conserve patrimoniul, inclusiv la ultimii doi primari generali, apeluri soldate cu promisiuni neonorate. Această clădire are, evident, o valoare în sine, dar și o valoare simbolică, ea figurând ca siglă pe carnetele de membru alUSR. La jumătatea lui aprilie, va avea loc un nou termen de judecată în procesul dintre moștenitori și primărie, tot în absențaUSR. Vom încerca, desigur, o cale de a ne spune cuvântul. Nu pretindem nicio favoare.

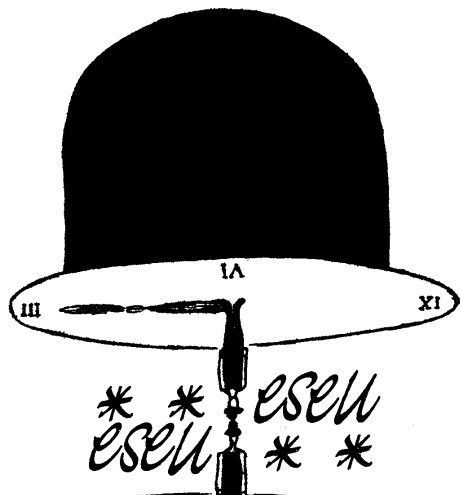
Respectăm dreptul la proprietate.

Ne vom supune hotărârii organelor judiciare. Dorim însă să avem garanția unei judecăți corecte și bazate pe stăpânirea documentelor. Suntem surprinși de declarațiile recente făcute agenției de presă Mediafax de către moștenitori și de către avocata lor, pline de neadevăruri și de procese de intenție la adresaUSR. Nu le merităm, mai ales din partea unor oameni care n-au călcat niciodată în imobilul de pe Calea Victoriei, dar au plecat urechea la bârfa publică sau au luat de bună o expertiză în care se afirmă că imobilul e nelocuit. Nici prejudecățile de care dau dovadă, când

lasă să se înțeleagă căUSR ar fi o adunătură de parveniți de tip comunist, nu le fac cinste. I-am ruga să nu uite că proprietatea cu pricina le-ar putea reveni nu pentru vreo contribuție personală la patrimoniul național, ci prin moștenirea rezultată din munca unor înaintași merituoși. Suntem încă și mai surprinși de preluarea unora dintre acuzații de către membri aiUSR și de „tâmbălăul“ (expresia aparține unuia dintre ei) pe care au crezut de cuviință să-l facă pe această temă. Nici noi, nici cei care ne-au precedat la conducereaUSR n-avem vreo vină într-o cauză extrem de complicată, ca atâtea altele lăsate în urmă de regimul comunist. Și, din păcate, nu putem prevedea nici cum se va soluționa. Îi putem asigura pe membriiUSR că vom face tot ce depinde de noi, în condițiile legii și din convingerea că dreptul la proprietate este esențial în toată lumea civilizată. ■

# Rîsul lui CIORAN

George Banu

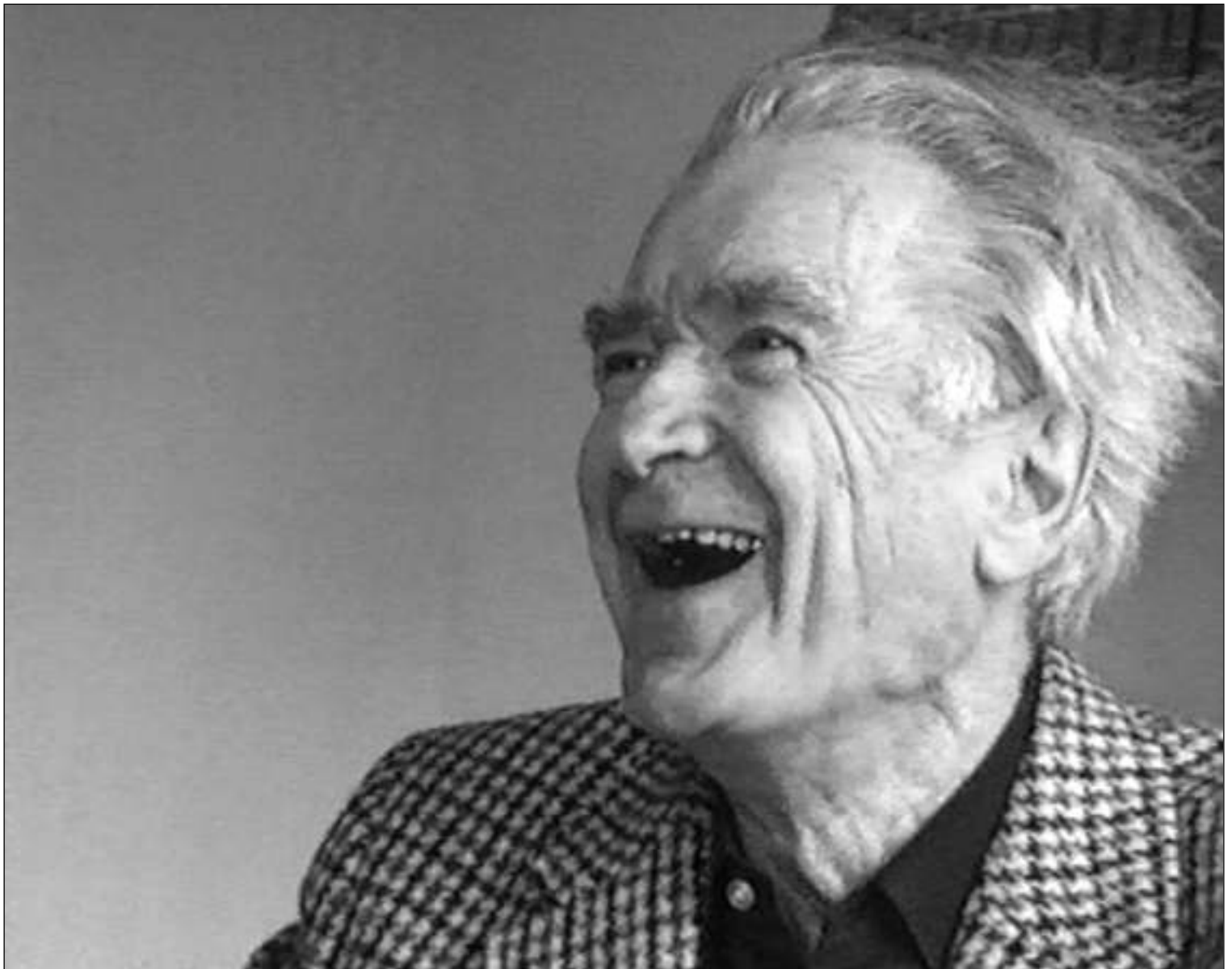


**A**CEST SCEPTIC sistematic, acest flecar în-  
negurat, acest apostol al naufragiului,  
acest Cioran care a deplîns, ca un alt rege  
Lear, „nefericirea de a se fi născut“ ne-a  
surprins pe toți cu forța rîsului său. Prie-  
tenii apropiați povestesc și scriitorul Fran-  
çois Bott își amintește de uimirea pe care a  
încercat-o atunci cînd acest „cavaler al  
tristei figuri“, de a cărui dispoziție sum-  
bră se temea a priori, l-a invitat, pentru  
prima lor întîlnire, la agape lipsite de orice  
urme de posomoreală. Aceeași surpriză am  
avut-o eu în momentul în care, trecînd pra-  
gul casei sale din strada Odéon, nr. 21,  
Cioran, fără reținere și fără niciun protocol  
prealabil, mi-a povestit precipitat ceva,  
izbucnind în rîs. Un rîs liber, „homerice“, ca  
să folosesc un clișeu ionescian, rîs pe ca-  
re, cîțiva ani mai tîrziu, aveam să-l aud  
rezonînd în liniștea unui templu zen.

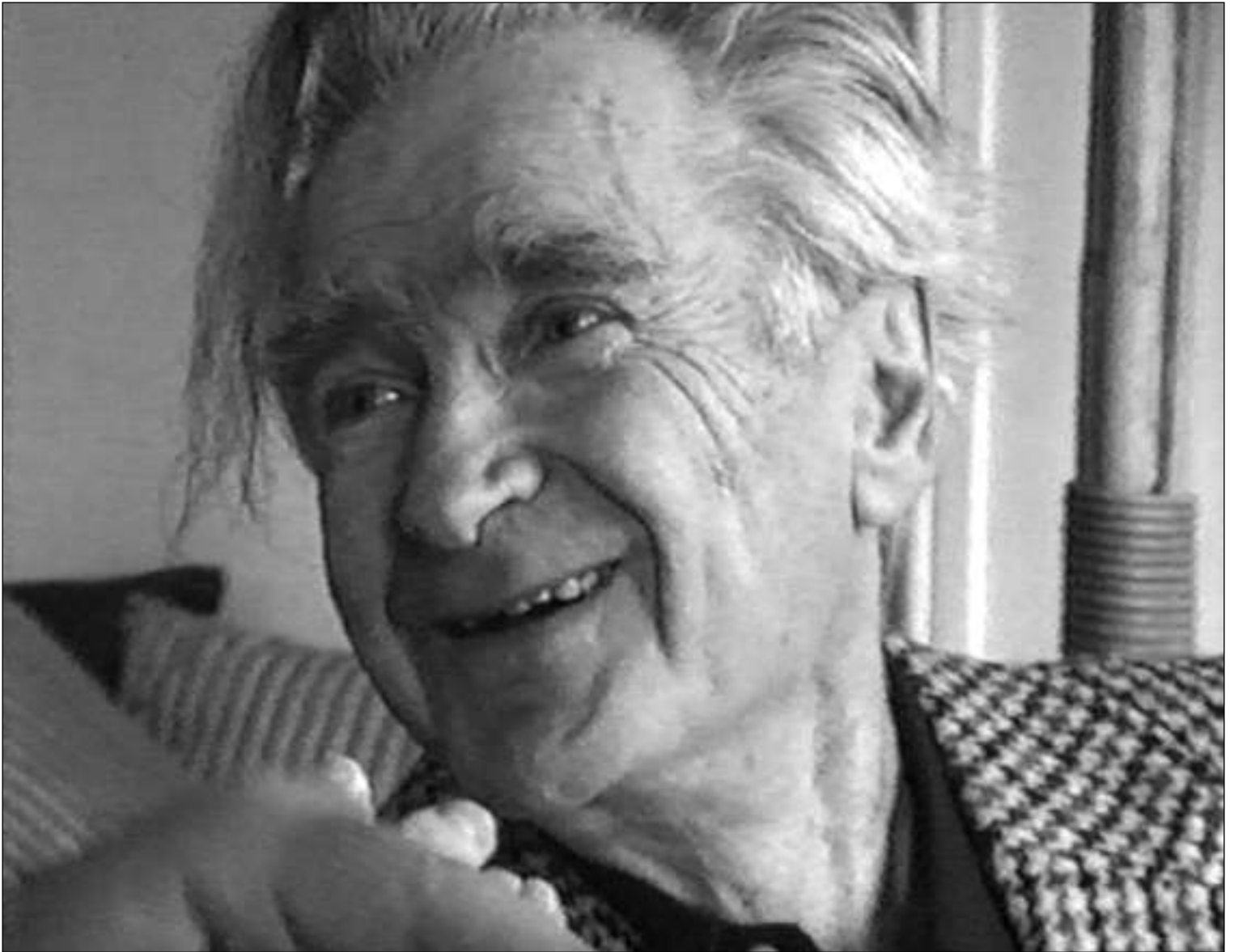
Ambii călugări, cel din Cartierul Latin și cel din Kyoto, se abandonau rîsului, fără a încerca să și-l cenzureze sau tempereze, ci, dimpotrivă, i se lăsau pradă cu totul. Acel rîs îl regăsim într-o fotografie a lui Cioran făcută de Sorin Ilieșiu, rareori reprodusă, ocultată fiind de norul imaginilor în care fața sa gravă și sceptică ne scrutează sever. Ele confirmă așteptările generate de scrisul său, în vreme ce cealaltă, ignorată, în care rîde ca nimeni altul, furnizează dovada concretă, materială ce confirmă existența unui „alt Cioran“. Un Cioran care rîde.

Nu se poate spune că Cioran avea într-adevăr umor, acel umor pe care l-am savurat în preajma lui Sławomir Mrozek: umorul unui Buster Keaton exersat în viața de zi cu zi, umor dispensat cu aceeași discreție ca și a comediantului celebru pentru reținerea sa. Acel Mrozek pe care l-am cunoscut îndelung te făcea să rîzi, fără ca el să rîdă. Cioran era exact pe dos. Prin rîs, se elibera. Îndrăgostitul de leacuri, obstinatul cititor al *Vidal*-ului, această antologie medicală, această „capodoperă“, ca să-l citez, transforma rîsul în terapie indispensabilă nervilor săi de insomniac veșnic în alertă, în antidot împotriva „maladiiei sufletului“.

Cioran rîdea, fără să mă facă – cel puțin nu pe mine – să rîd cu adevărat. Rîdeam împreună cu el din curtoazie, dintr-un soi de „servitute voluntară“, legitimată de admirația față de operă. El rîdea de „absurdul“ unor situații cotidiene, care pe mine mai degrabă mă perturbau, de „idioțenia“ unor cuvinte care nu mi se păreau demne de atîta onoare, de „grotescul“ unor comportamente politice sau al unor guvernări naționale. „Absurdul“, „idioțenia“, „grotescul“ sunt propriile lui cuvinte, care îl făceau să rîdă! Rîsul lui nu era, în cele din urmă, decît convertirea carnavalescă, diurnă a exasperărilor lui nocturne. Complementaritate care îl lăsa perplex pe Ionescu și-l făcea să-l întrebe într-o scrisoare: „De ce eu sunt trist și scriu piese vesele, în vreme ce tu scrii texte triste, dar ești vesel?“ Farmecul amîndurora provenea tocmai din această lipsă de concordanță, din acest dezacord între ei și imaginea lor, așa cum putea fi dedusă din cărțile lor. Se fereau de ideea de „rol“, ca să folosesc un termen teatral, rol omogen, compact, unificat. Fiecare în parte era sfișiat, scindat, frînt. Opera și viața se constituiau într-un cuplu complementar, contradictoriu, dinamic, și



• Cioran, 18 iunie 1990, în apartamentul lui din Paris, 21 rue de l'Odéon. Foto: Sorin Ilieșiu



• Cioran, 18 iunie 1990, în apartamentul lui din Paris, 21 rue de l'Odéon. Foto: Sorin Ilieșiu

această „revelație“ surprindea pe oricine îi întâlnea.

Grotowski nu înceta să surîdă. Surîs de Buda, îndepărtat și uman. Privea „prostia“ cu indiferența amuzată a unui gânditor oriental. Cioran, în schimb, n-avea nimic din această indiferență și, apucat, când își striga oroarea de a fi „în cîmpurile de ruine“ care-i erau textele, pentru a relua o metaforă cu care Beckett i le definise, când se salva apoi prin rîs, un rîs la fel de excesiv ca abisurile de disperare în care putea cădea. Cioran rîdea, în intimitate, de „paradoxurile“ lumii, pe care le deplîngea în scrierile lui pe un ton apocaliptic. Rîsul său mi-a părut întotdeauna venit de aiurea, nu din situația evocată sau din cuvîntul incriminat, era un rîs salvator. Un rîs „enorm“, vital și neașteptat, un rîs indispensabil acestei ființe care, pentru un moment, credea că poate scăpa astfel din infernul pe care-l frecventa cu încăpăținare. Rîsul său mi se părea a se deschide ca o supapă de siguranță. Rîsul său rezona în calmul chiliei sale pariziene ca odinioară rîsul preotului japonez în liniștea grădinilor din Kyoto. Rîsete care făceau aerul să vibreze.

Rîsul lui, subterfugiu exploziv, îi permitea, fără afectare și fără declarații de prin-

cipiu, să nimicească singurătatea chiliei și să revină, din cînd în cînd, printre oameni. El a putut fi, grație rîsului, „singur printre ceilalți“. Rîsul, o formă de pudoare a celui pe care toți și toate îl „exasperau“, pentru a-i putea, o clipă, regăsi și accepta. Grație lui el reușea să se sustragă dezastrului pe care nu a încetat să le deplorie. Rîsul lui

**F**OTOGRAFIILE PROVIN din filmul *Apocalipsa după Cioran* de Gabriel Liiceanu. Iată ce am scris atunci.

„Acest film a însemnat o detașare de propria persoană, un fel de transfer de personalitate dinspre Cioran către spectator.

Căutarea echivalentului vizual al *universului cioranian* a însemnat traducerea în imagini a ceva aproape intraductibil. Efortul de a intra în eul lui Cioran, pentru a-l înțelege și a-l face înțeles, a însemnat un fel de pariu esențial. Pe de altă parte, acest efort a reprezentat o încercare de dedublare. Asemenea multora dintre cititorii lui Cioran, m-am regăsit în multe din gândurile și obsesiile lui. O regăsire firească, tocmai pentru că Cioran gîndește și formulează întrebările și răspunsurile noastre fundamentale; aproape toate, dacă nu cumva toate. Le rostește răspicat, cu orgoliu omenesc și grație dumnezeiască. Tentativa noastră de identificare cu Cioran a fost înlesnită chiar de el, pentru că Cioran exprimă o parte din eul nostru. Am încercat să facem conștientă componenta cioraniană prezentă în noi.

Mesajul lui Cioran (chiar și atunci cînd rîde sau surîde) este extrem de grav și adresat tuturor. Ne-am propus să fim mediatorii fideli ai acestui mesaj.“

**Î**MI PERMIT să adaug trei reacții la acest text trimis unor prieteni.

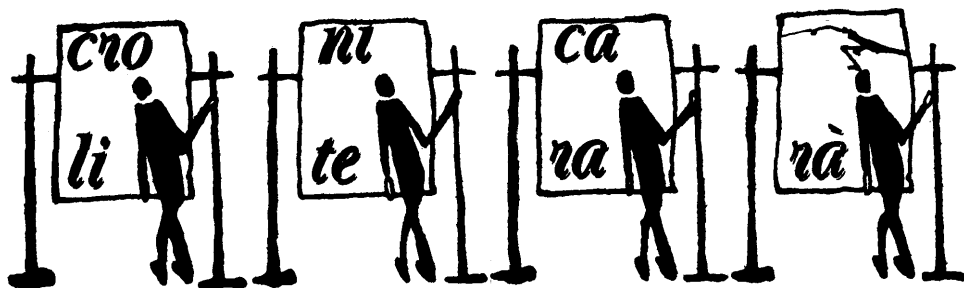
Andrei Șerban mi-a scris: „M-am gîndit că rîsul lui Cioran are aceeași calitate ca și rîsul nebunilor shakespeareieni, Touchstone, Nebunul din *Lear* sau bufonul din *Noaptea regilor* – toți rîd, dar nu e deloc comic ce spun, ei rîd cu intenția să ne trezească pe noi la realitatea pe care nu o vedem. Șocul spiritului! La fel cum foarte bine ai spus despre Cioran și Grotowski“.

Laurence Tacou, fiica lui Constantin Tacou, prieten intim al lui Cioran și corespondent al Caietului Cioran, de la l'Herne: „Foarte frumos textul tău. Dar nu sunt complet de acord, căci cred că Cioran avea mult umor, în texte ca și în viață, un umor negru, macabru, coroziv, decapant, irezistibil, care întotdeauna mi s-a părut a fi o formă de umor balcanic...“

Vincent Piednoir, codirector al Caietului Cioran, de la l'Herne: „Vă mulțumesc pentru textul trimis. Îmi permiteți să i-l transmit Ioanei Andreescu, căci deseori am vorbit cu ea despre rîsul lui Cioran...“

avea eleganța unei curtoazii și brutalitatea unei confesiuni. Liniștitor și tulburător, așa era rîsul lui Cioran.

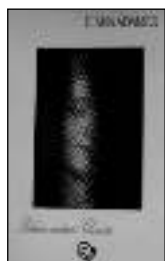
Traducere din limba franceză de  
LIANA LĂPĂDATU



## Despre privirea piezișă și primejdiile ei

Irina Petraș

**D**IANA ADAMEK face figură tot mai aparte în scrisul contemporan. Cea mai proaspătă carte a ei, *Pădurea mătușii Clematis* (București: Ed. Palimpsest, 2009, 166 de pagini), marchează, cred, un moment de cumpănă. Totul a început în 1995, cu *Trupul neîndoelnic*, culegere de eseuri despre limbajul viu luându-i drept martori pe Virginia Woolf, Sábato, Blecher, Borges, Bruno Schulz și Yukio Mishima. Doi ani mai târziu, excelentul studiu *Ochiul de linx: Barocul și revenirile sale* argumentează sensurile subterane și durabile ale „pasiunii arătării” și circumscrie „poetica privirii” (de reținut apropierea gesticulației baroce de postmodernitate). *Aglomerarea* traduce nevoia de a ordona/stăpâni prin aducerea pe un spațiu controlabil a cât mai multor obiecte-semn ale lumii celei mari pentru a încropi un sens lumii celei mici, sufocată de propria știință, hiperlivrescă și dezincântată. Prima probă clară de singularitate și singularitate, în *Pata-Tata: Șah* (2004): „Un bazar peștiș cu valuri de mătăsuri, brocarturi și catifele, în care foiesc, împreună doar fericiți, negustori și hoși”. Spațiu propice desfătărilor de cititor huysmansian, care învalue în priviri îndrăgostite lucruri de preț reale ori imaginate, cu o „mișcare furișată, care cheamă, între curbe și linii frânte, întinderi senine de mare”. Albul și negrul (se) joacă împreună, în desfășurări crepusculare ori, dimpotrivă, aurorale, în prelingeri piezișe, furișate, pe suprafața textelor. Martori ori însoțitori: Lampedusa, Yourcenar, Italo Calvino, Virginia Woolf, Saramago, Ghelderode, Marcel Moreau. Comentariile își alătură amintiri fulgurante din copilărie și adolescență. *Privirea piezișă*, cu o somnolență de catifele grele, face cât cea mai atroce stare de veghe, pânda desfășurându-se poematice. O carte a ademenirilor surdinizate, a flăcărilor dansând misterios deasupra cărților în noapte, fremătând și cu o sfâșiere de fundal a armoniilor („sunt regina unei table de șah fără figuri”), pledează ispititor pentru plăcerea lecturii ca *loc privilegiat al ființei*. *Eseurile creole* (2005) se involburează ca niște pene de până deasupra cărților *alesse*. Scriitura de mătase împacă sub semnul *creolității* contrariile și degustă intervențiile misterioase ale „mâinii străine”. Amestec baroc de arome și vedeneii, de forme ambigue și prețioase, poemele critice exaltă plăcerea lecturii până la transă. *Vasco da Gama navighează* (roman de curând tradus în portugheză) și *Melan-*



*colii portugheze* (eseuri, 2007) rotunjesc portretul atipic. Critificiune, poeme critice? Alex Goldiș vorbea despre textul critic care parazitează, în sens pozitiv, textul comentat. Diana Adamek recurge liber și cu o gesticulație barocă la o lectură încorporantă, ruminată lăuntric, aproape la propriu. O intertextualitate strânsă, compactă își uită anume sursele pentru a evidenția esențe eterne. Ceva din visceralitatea violentă a lui Moreau, pe melodia în falduri la Saramago. Descrieri îndrăgostite de miresme, forme, culori, toate exaltate și extenuate în aceeași clipă, într-un amestec de vis și realitate, contaminate amândouă de fantezmele cuvintelor înmugurind adesea pe texte străine. Lectura e luare în posesie și germinare. Atingerile de sens sunt senzuale și rodesc de îndată. „Părând viață e chiar viață umbra aceasta arborescentă pe care o proiectăm pe pământ?” se poate întreba autoarea, cu vorbele lui Saramago. Răspunsul stă tot acolo: „vrem nu vrem, ne întorcem tot timpul la cuvinte”. Situația autoarei e lusitană: cu spatele la pământ și fața la mare. Romanul ei „istoric” nu e poveste despre o lume în care, din perspectiva posomorârii contemporane, „se trăia mai bine”. Călea e, iarăși, în răspăr cu mode și direcții. Se scrutează nedefinitul, clarobscurul, vagul, traduse în cuvinte de o stranie, năucitoare exactitate a detaliilor. Dianei Adamek i-ar fi la îndemână o *Teorie a norilor*, precum cea a lui Stéphane Audeguy. Cornel Ungureanu are dreptate, prozatoarea e extraordinară, dar „decuplată” fiind de modelele mileniului trei, de obișnuințele scrisului postmodern, și-a câștigat o primejdioasă autonomie.

Cu *Pădurea mătușii Clematis* ajunge într-un punct periculos. Cuvântul-înainte promite o întâmplare cu tâlc tragic și prelungiri. Lingura de argint uitată pe pardoseala sinagogii răvășite și marșul forțat al evreilor spre gară sub priviri rotunde de copii se rătăcesc în volbura frazelor evoluând *a cappella*. Orice secvență poate reconstitui holografic atmosfera sufocată de senzuri și subsenzuri și stilul bogat și nestatornic, ca de nisipuri mișcătoare ascultând de o cadență violent onirică. Iată câteva cioburi culese aproape la întâmplare:

„Ea își continuă căutarea, cu ochii închiși de data aceasta, doar Clematis făcea așa când umbla să spulbere capetele înflorite ale mușceiului, Da, sub orbite se întind nopțile nedormite ale mătușii tale, iar aici, sub ceață, unde simt un nod, e o legătură mai veche, un lanț în care vei rămâne pentru toate zilele tale prins, tu însuși ai spus-o, împreună cu vulpea ucisă, nu mă lega și pe mine”; „Ce fulguială amară peste pământul noroios, se împart apele și se întind din nou podețele de gheață, iarna s-a întors”; „Ar fi trebuit să intru măcar o dată în pădure, nu i-am trecut niciodată pragul, deși mi-a trimis atâtea ispite, mirosul ciupercilor, vara, după nopțile de ploaie, când sporii zburau și se deschi-

deau frenetic ca să câștige și pământurile mai îndepărtate, sau cel al rășinilor și cleiurilor care izburneau și înghețau apoi sub brațul câte unei ramuri despicate. Știu despre ele de la mătușa care bătea aceste adâncuri, uneori chiar și noaptea, și se întorcea cu trupul nou, de nerecunoscut, atât de plin era de miresme, nu mi-a povestit niciodată nimic din ceea ce făcea ea acolo, singură, în inima neagră, dar mi-a îngăduiut să îmi îngrop fața în hainele ei înmuiate de umezeală, cerându-mi să nu mă grăbesc, să învăț să recunosc...”; „... acesta nu este un țarm portughez și corabia care va pleca de aici nu spre soare se va îndrepta, doar dacă nu numim așa chipul care își apropie noaptea de noapte, tot mai mult, răsuflearea de fața mea, făcându-mă uneori să suspin, de stupeoare și plăcere și teamă laolaltă în fața izurilor amestecate, ca de rășini, piper și nisip încins, care se schimbă întruna, făcându-mă să le pierd urma și să simt că într-un fel sunt deja departe. Când astea toate sunt mai puțin încălcite, mă reîntorc la orașul meu, sunt multe de făcut încă acolo...”; „Centrul pe care îl caută acum ar fi atunci pretutindeni, Și marginile nicăieri, știm povestea [...] când chema în sprijin, pentru a putea adormi, imagini de valuri și hărți astrale, apoi table acoperite cu cifre pe care le aduna în perechi, repetându-le simetriile, simte că ele și-au slăbit apăsarea și că tocmai nesomnul îl ține departe de sfârșit. Ca liziera pădurii mătușii”; „Multe din gesturile și cuvintele care urmează se rup, altele se încăleacă, e o plasă cu goluri și ascunzișuri cea pe care o întinde această zi”; „Da, iubito, îmi voi aminti totul. [...] Vreau doar să mă ții strâns, să nu mă lași să plec, fiindcă, dacă am să fac pasul pe care deja îl fac, n-am să mă mai întorc niciodată, Fă pasul și dezleagă-te. După aceea vom fi liberi amândoi. Așa spune el, așa dorește ea, deși cere, plângând, altceva, așa vor împlini apoi apele, îmi plac valurile fiindcă poartă porunca ștergerii. Așa stă scris pe bilețul lăsat în camera de la hotelul Idolia, unde el, chiar acum, s-a mutat. Și ce-ți mai amintești?, doar pielea ta fierbinte, iubito, ca cel mai zadarnic dintre deșerturi...”

Virtuozitatea se închide în sine, toate valențele sunt autosaturate, frumusețea e de melc răsucit, mecanismul metaforal, foarte elaborat, nu mai duce nicăieri, nu mai poartă senzurile, ele sunt toate acolo, în spațiul aglomerat al broderiei textuale. Oscilând simfonic între limbaj și poezie, expresivitatea frazei își ajunge, cuvintele con-lucrează în ritmuri primordiale, „paradiziac”. Lumea „reală” poate înceta ori-când să fie referința lumii astfel create. Proza atinge atunci, prin chiar desăvârșire, autismul. Povestea e un splendid murmur melodic care-și uită izvorul și, prin urmare, își ratează vărsarea în omenesc. Cartea nu mai are nevoie de cititor.

Ce va urma? Presimt o revenire aproape demonstrativă la *povestea-puiă-și-simplă* (?) și o austeritate albă, tăioasă a frazei. Așa să fie?



# Două volume de poeme

Ștefan Borbély

ATENȚIONASEM, ÎNTR-O primă instanță, să scriu separat despre cele două volume de poezii clujene pe

care Editura Limes le-a scos în vremea din urmă (Mircea Petean, *Câmp minat*, 2009; Ion Pop, *Litere și albine*, 2010), însă, recitindu-le de mai multe ori, am fost frapat de coincidențe de substanță, dar și de diferențe privind modul de a concepe actul poetic ca atare, ceea ce mă determină să le tratez într-un singur text, cu o deschidere inevitabil comparativă. Înainte de a le lua în detaliu, o primă precizare, de ansamblu, se impune: atât *Câmp minat*, cât și *Litere și albine* sunt volume foarte bine scrise, printre cele mai bune care au apărut la noi în ultima vreme. Apoi, sunt volume din care politicul igrosos din jur nu are cum să lipsească, deși modalitatea sa de sublimare e diferită, împinsă în direcția grotescului manierist de către Petean și-n aceea a melancoliei suave, crepusculare, la Ion Pop. Însă, într-un mod semnificativ, e de remarcat că niciunul dintre cei doi poeți nu se poate sustrage politicii sau grohotișului subcultural din jur, sau presiunii cotidiene pe care acestea o exercită, semn că turnul de fildeș nu mai protejează, ci vulnerabilizează. Răspunsul intelectual, în cazul amândurora, e însă pilduitor, atât *Câmp minat*, cât și *Litere și albine* fiind volume ale unei rezistențe literare conjuncturale, dar explicit afirmate în mai multe poeme: nu apare, în niciunul dintre ele, mizerabilismul socio-politic cinic și dezabuzat al multor tineri barzi de azi sau predilecția, fără perdea, pentru erotomanie ca spațiu de refugiu. Dimpotrivă, atât Ion Pop, cât și Mircea Petean rămân la nivelul unor caligrafii compoziționale foarte nuanțate, mai discrete la Ion Pop, mai acut-provocatoare la Petean, *Poema Anei* a acestuia din urmă fiind una dintre cele mai frumoase poezii de iubire care s-au scris la noi în ultima vreme. Iată o mostră: „m-aș prăbuși pe un pat de aprilie/ instalat pe acest câmp minat de-aș ști/ că tu cu mâinile tale ai trage peste mine un cuvânt/ cald evanescent protector“.

Pentru ambii poeți, pe de altă parte, actul poetic reprezintă o formă – singura, poate – de liniște lăuntrică și de înseninare. „Poetul ca om liber“, care se folosește de poezie pentru a-și atinge starea de eliberare, este un punct central în programul existențial al lui Petean, *Câmp minat* având, în acest sens, un mai pronunțat caracter de artă poetică decât *Litere și albine*. Unul dintre poemele lui Petean (*Voilà*) îi este dedicat, ironic, lui Ion Simuș, pentru a sancționa aserțiunea acestuia potrivit căreia se scrie și se publică prea multă poezie la noi. La ce bun poetul? – se întreabă, în contrapartidă, Petean. Pentru a deschide supapa senzorială a imaginației („eu – zic – de câteva zile și nopți în șir mă uit la un fag/

prăbușit între ferigi/ cum se răsuțește în partea ailaltă/ dezvăluind pielea solzoasă a unui animal preistoric/ ce face sforțări uriașe să se ridice în două labe/ pământul pârâie din toate încheieturile/ pădurea se clatină, podurile vibrează/ tablăria lumii vuitește/ ochii crapă nervii plesnesc trupuri sângerează“) și pentru a ajunge, prin intermediul poemului, în starea unui calm postapocaliptic, echivalent cu libertatea: „Ești bolnav?// Nu,/ sunt liber./ Voilă“.

Sentimentul sfârșitului – mai acut apocaliptic la Petean, mai discret-melancolic la Ion Pop – domină, într-un mod tulburător, ambele volume. În fiecare dintre ele, sentimentul „ultimilor pași în viață“ se combină cu speranța supraviețuirii prin poezie, sub acest aspect cele două modalități de expresie fiind, din nou, diferențiate. În acord cu esența artei poetice optzeciste, Petean evoluează în direcția unui ceremonial autoreferențial ironic și antimetafizic, situând viața în dependența discreționară – punitivă sau, dimpotrivă, salvatoare – a Textului. La Ion Pop însă, totul se soluționează în alternativa dintre existența „geometrică“, sobră, calculată, controlată și firescul empiric, senzorial al vieții de fiecare zi, redobândit prin intermediul versului. „Sunt un biet om/ care moare încet/ printre atâtea chermeze și dănțuiri“ – scrie acesta în *Ba se mai poate* –, pentru a preciza, în *Omă*, antiteza: „Multă vreme nu am putut spune/ te iubesc, din cauza Geometriei,/ multă vreme/ m-am trezit din vise dreptunghiulare, iar ochii mei erau/ presați dureros din trei laturi,/ ca și cum nu puteam vedea/ decât din centrul Altarului. [...] Dar, destul cu aceste metafore reci. Acum/ iată-mă cald și moale,/ eșuând între albine./ Să lucreze ele de azi încolo/ în locul meu.// E Aprilie, au înflorit prunii, caișii, mâine și merii vor înflori/ și, iată, sunt plin de polenuri/ ca un poet tradiționalist/ de la 1900.// Și parcă simt și eu deschizându-mi-se două-trei corole“.

„Sfârșitul geometriei“ – așa poate fi descrisă cel mai bine această feroare de redescoperire adamică sau, în termenii profesiei lui Ion Pop – de excelent critic și istoric al poeziei românești –, ca o trecere de la Barbu la Blaga: de la geometrie la „corolă“. Partea interesantă, în toată această poveste de redescoperire a firescului senzorial din jur, este că ea se petrece prin privilegierea simțului poetic în dauna celui critic: ca și cum, obosit de „ordonarea“ intelectualizantă a vieții din jur, autorul ar fi descoperit vocația de exorcism senzorial a poeziei, ca și cum și-ar fi dat seama, spre sfârșitul clipelor de lumină de care dispune („am raportat și visat aproape totul“, „și în mine s-a cam învechit urletul“ etc.), că a trăit dintotdeauna dual, expansiunea risipitoare a poetului fiind sever încorsetată și pusă la zid de universitarul corect și pedant care o cenzurează.

Așa se face că *Litere și albine* reprezintă un imn extatic al infinitezimalului din jur, al naturii și al gesturilor firești, cuvântul obsesiv al volumului fiind acela de „risipi-re“. E cu totul altceva aici de cum găsisem în volumele anterioare ale lui Ion Pop, obsedate de metafore vătuite și de un neomodernism discret, evanescent. Până și moartea, evocată expansiv în mai multe poeme (inclusiv într-un ciclu al „călcării prin moarte“, prilejuit de o călătorie la Roma), apare altfel aici decât în volumele anterioare ale poetului: ca iminență elibe-

rată de sentimente de anxietate sau de spaimă, ca o realitate foarte organică, chiar tandră și învăluitoare – aproape la fel de liniștitoare ca în Orient sau ca în poemele lui Blaga.

La Mircea Petean însă, deși eliberează, tensiunea normativă a „Poemei“ atotbiruitoare domină peisajul apocaliptic presărat cu hrube, unghere, vâgăuni de necuprins sau crevase nimicitoare. Aici, poezia se scrie la marginea neantului, fiindcă poetul e doar viață, nu și moarte simultan; nescriind, punând tocul în călimară, poetul cedează, abia atunci, morții, se prelinge în neființă. Conștientizarea acestei tensiuni face ca multe dintre poemele din *Câmp minat* să devină metafore ale liminalității, echivalente cu o prefigurare a apocalipsei: „curând vor sfârși toate astea/ curând toate astea fi-vor cenușă/ vagoane de cenușă aruncată din avion/ peste calotele glaciale// atunci vor porni pe jos în turul orașului/ atunci vor reconstitui pentru uz personal/ primele trei secunde ale universului“.

Pentru a confirma sentimentul, în poemul intitulat *În orașul acela* este invocat „ultimul om“ „îngropat într-o carte deschisă“, din care se înțelege – ca de altfel și din alte poeme, desigur... – că, pentru Mircea Petean, exorcismul dobândit prin intermediul poeziei reprezintă și apocalipsa Cărții în general, motiv pentru care reprezentările „Poemei“ din volum sunt, cu mici excepții, terifiante: ea apare când ca „duh feminin al poeziei“, pregătit să-și înghită, vorace, „adeptii“, când ca un „Text care se scrie singur“, autosuficient și dominator, indiferent la „poetul gomat“, șters din cartea vieții, care îl slujește. De fapt, întregul ciclu se construiește pe opoziția dintre fragilitatea poetului și mecanismul nimicitor, imperturbabil, al „Poemei“, care ascunde în viscerele sale atât viață, cât și moarte. Îndeajuns de subtil, Petean strecoară în finalul volumului o sugestie de ciclicitate: malaxor al vieții și al morții fiind, „Poema“ funcționează asemenea unui ciclu cosmic suficient sieși, răsplătind sau, dimpotrivă, nimicind orice sau pe oricine care i se consacră: „așteaptă-mă poete – fii răbduriu cum bine te știu/ peste paisprezece miliarde de ani bătuți pe multe/ fi-voi negreșit în același loc în aceeași zi – bună dimineață“.

Pregnantă e, în volumul recent al lui Mircea Petean, dorința desprinderii de complexul lirismului regresiv, compensatoriu din ciclurile anterioare dedicate „Jucului Nobil“ și intrarea într-o apocalipsă eminentemente citadină, sfârșită, în cele din urmă, cu experimentarea lucidă, foarte bine articulată sub aspect compozițional, a poeziei ca *apocalipsă*.

Marcate, temperamental sau tematic, de asemănări și disimilitudini inerente, *Litere și albine* de Ion Pop, respectiv *Câmp minat* de Mircea Petean reprezintă două volume majore, pe care comisiile de premiere n-ar trebui să le ocolească.

# Restaurarea sensului

Ioan Chirilă

**O**CARTE INCITANTĂ, atât pentru filosofi, cât și pentru teologi. Incitantă prin aceea că, din însuși titlul său, *Absolutul astăzi: Teologia și filosofia lui Joseph Ratzinger* (Cluj-Napoca: Ed. Eikon & Ziua de Cluj, 2010), te îmbie fie să perorezi pe marginea aspectului transcendent al absolutului, fie să te cumițești și, în smerenie, să-i accepți formele proprii de revelare. Ieri, astăzi, mâine și-n veșnicie, absolutul este absolut, dar nu doar în sine, ci și în cuprinderea sa necuprinzătoare. Ceea ce vrea să surprindă monografia de față este faptul că omul, ca rațiune responsabilă a creației, poate accesa structurile de epifanizare/imanentizare a absolutului, cum este și cazul acestei culmi a teologiei catolice contemporane.

Iată de ce vă propun să intrăm în zona colocvialității, căci pentru mine o monografie este cel mai firesc îndemn spre colocvialitate, spre întâlnirea noastră cu celălalt în locul viețuirii autentice. Viețuirea autentică este configurată în structurile unor valori ferme, valori care în sinea lor reflectă unitatea teică a creației și asumarea morală a acestei unități prin om, prin omul care se unește cu Ecce homo în recapitularea și restaurarea agapică a tuturor. Locul acestei întâlniri, toposul ei, este mediul în care tropusul apare cu evidență ca mărturie a sensului existenței, ca mărturie a întrupării și a învierii. Introduc și conceptul de înviere deoarece vreau să punctez de la început care este conținutul conceptului de Iisus escatologic: este Iisus cel înviat și așezat în slava veșnică.

Lucrarea de față, pe lângă aspectul enciclopedic evident, ne aduce în zona interogațiilor restauratoare de sens. Abordarea marilor teme ratzingeriene ne facilitează redescoperirea unor sectoriale de percepere a realului, mai mult decât a lui *saeculum*, prin relansarea unor concepte ca: teologia istoriei, fraternitatea, Yahwe hai – Dumnezeu cel viu, revelația, escatologia și sensul vieții, liturghia și revenirea la Absolut.

Abordarea ratzingeriană se face întotdeauna plecând de la „situații reperabile empiric”, în cazul de față de la „ imaginea posomorâtă a omului” care se cultivă pe spații mari, de mass-media și de debaterile publice, ca și de opticile elaborate filosofice. „Mărețul și nobilul este de la început suspectat; el trebuie smuls de pe soclu și desfăcut. Morala trece drept fățarnicie, fericirea ca autoînșelare. Cine are încredere pur și simplu în frumos și în bine este socotit naiv, nebănuitor sau i se atribuie intenții rele. Suspiciunea este atitudinea morală efectivă, demascarea marele ei succes.” De aici rezultă exacerbarea în două direcții – dezvoltarea unei „plăceri a negativului” și răspândirea „optimismului de serviciu”, care sunt completate de expansiunea opticilor rigide și de descalificarea aproape rituală a vederilor alternative (p. 270). De aceea, „reflecția noastră țintește să identifice ceea ce este durabil și vindecător, cea orientare fundamentală ce susține prezentul și poate deschide drumul spre viitor. Căutăm elementele caracteristice ale timpului nostru pentru a stabili ceea ce împiedică accesul la drumul corect și ceea ce îl servește-

te”. Soluția o reprezintă recuperarea acelor valori și promovarea lor prin purificarea de contexte și date ale vieții concrete. Aceasta poate fi realizată de către omul ce își mai regăsește în sine darul divin, de către cel care se apleacă și astăzi asupra „adâncului mesaj dumnezeiesc”, care poate fi deformat în om, și cu toate acestea izbucnește mereu și mereu și-și croiește drumul. Din aceasta putem înțelege faptul că valorile durabile sunt acelea care se fondează pe o structură a revelației, sunt cele care zămislesc o credință reînviată și care animă o speranță autentică, adică ajungerea la „păstrarea unei năzuințe continue”. Marile cunoștințe morale ale umanității sunt la fel de raționale și la fel de adevărate, chiar mai adevărate decât cunoștințele experimentale ale domeniului naturalist, științific și tehnic. Ele sunt mai adevărate pentru că pătrund mai adânc în propriul ființării și sunt mai pline de caracter hotărâtor pentru ființarea umană a omului. Omul nu poate deveni om fără morală. El are nevoie de etos pentru a fi el însuși, etosul are nevoie de credință în creație și în nemurire, adică are nevoie de obiectivitatea imperativului și de caracterul definitiv al răspunderii și împlinirii (p. 273-274). Ce frumos sună după aceste cuvinte concluzia ratzingeriană: omul are nevoie de transcendență, imanența singură este prea strâmtă pentru el. Omul este creat pentru mai mult, de aceea trebuie ca valorile ferme să se întemeieze pe acest „adânc dumnezeiesc revelat” și să genereze un mesaj al credinței aducător de bucurie, de fericire, fără de care omul și creația nu pot să se mențină durabil. Acest tip de regăsire, de întâlnire, putem să-l realizăm în Biserică, în istoria ce-și redescoperă valența grăitoare despre Dumnezeu, adică în teologia istoriei. Iar realizarea istoriei ca teologică se împlinește prin dobândirea „puterii asupra timpului”, prin iubirea care înseamnă trăirea unei relații cu celălalt, relație în care acesta este acceptat așa cum este, fapt care apoi se deschide în receptarea noastră de către celălalt în ceea ce suntem noi înșine. Or, acest tip de relație își are paradigma în misterul Treimii, pururi deschis și niciodată deplin epuizat în definiții. E ca și în cazul vederii – vederea este un continuum de definire care naște fericita mirare și încântare proprie eternității.

Fiecare capitol din cele treizeci ar putea suscita o atare abordare, ceea ce înseamnă că lucrarea dlui rector Andrei Marga generează reflecții profunde, că ea ne pune în față un spirit viu, un liturg care înțelege că e imperios necesar să nu pierdem din vedere „întregul”. De aceea laud inițiativa ilustrului filosof român de a ne aduce în convivialitatea ratzingeriană și de a ne mărturisi astfel faptul că trebuie să ne regăsim sensul spre Absolut sesizând responsabil revelațiile sale. Felicit editura pentru acest dar cu valențe anastaseice! Pofțiți la o veritabilă „întâlnire cu Absolutul”!

RADU MĂRZA

## Revista Revistelor

• De peste 15 ani, *Transylvanian Review*, publicație trimestrială editată de Centrul de Studii Transilvane din Cluj al Academiei Române, s-a consacrat în lumea academică prin publicarea de studii, articole, analize și recenzii pe diferite paliere tematice și exclusiv în limbi de circulație internațională.

Numărul 4 (iarnă) 2009 cuprinde mai multe grupaje de contribuții, în câteva secțiuni devenite deja tradiționale (*Paradigms, Profile, Transilvanica, Tângencies* etc.). Secțiunea *Paradigms* cuprinde un număr de cinci contribuții dedicate istoriei Universității din Cluj, contribuții care se înscriu în seria de manifestări și publicații ocazionate de aniversarea de către instituția clujeană a nouă decenii de la înființare. De remarcat articolele semnate de Ioan-Aurel Pop și Liana Lăpădatu (*Les débuts de l'Université moderne à Cluj: le Collège jésuite entre 1579 et 1581*), Doru Radosav (*Landmarks in Higher Education in 17<sup>th</sup> Century Cluj*) și Ionuț Costea (*Academic Education in 18<sup>th</sup>*

*Century Cluj*), care reconstituie câteva momente de viață universitară clujeană din perioadele premodernă și modernă, momente care jalonează o întreagă tradiție în care se înscriu apoi Universitatea „Francisc Iosif”, înființată în 1872, și Universitatea „Regele Ferdinand I”, înființată în 1919 și devenită apoi „Babeș-Bolyai”.

Din acest număr mai trebuie remarcate două studii de antroponimie istorică, semnate de Adinel Dincă și Șerban Turcuș. Primul dintre acestea reprezintă o discuție metodologică privind antroponimele din marile colecții de surse medievale pentru Transilvania, iar cel de-al doilea este o analiză aplicată pe antroponimele creștine care apar în Registrul capitlului de la Oradea. Revista mai cuprinde alte câteva studii și articole dedicate învățământului greco-catolic de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, istoriei ideii europene în cultura română, preocupărilor lui Nicolae Iorga pentru cartea românească veche etc. Aceste ultime contribuții menționate, deși compozite tematic, întăresc profilul cultural și academic al revistei clujene.

# Regăsirea unității

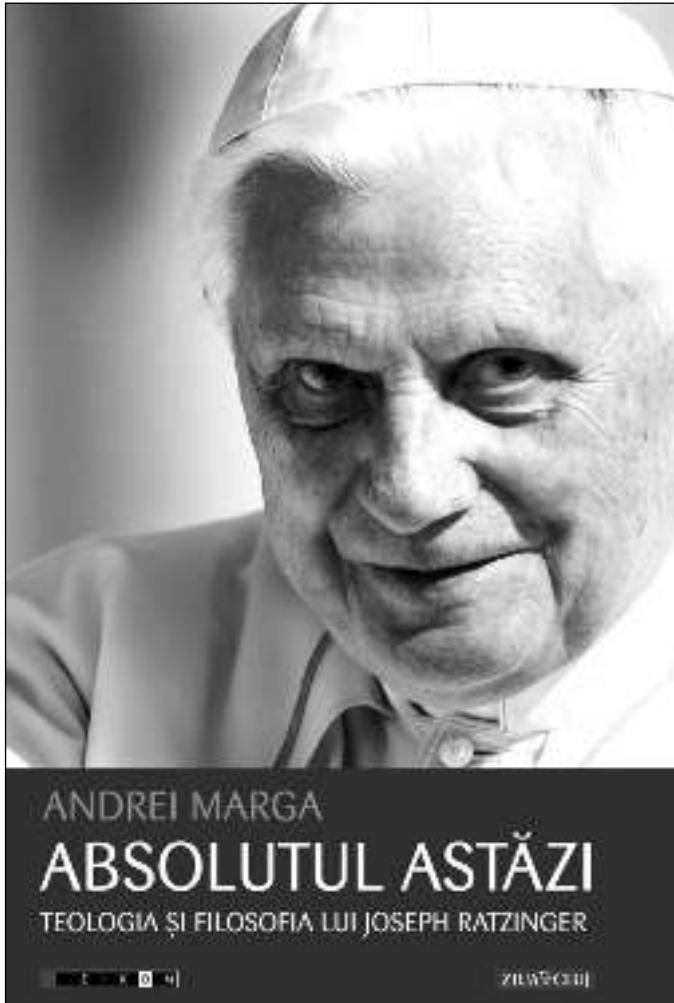
Ovidiu Pecican

ÎN PREOCUPĂRILE filosofului Andrei Marga din ultimul deceniu și-a făcut loc, tot mai insistent, reflecția asupra dimensiunii teologice a gândirii contemporane. Autorul a atras atenția asupra efectelor relativismului în lumea actuală (*Relativismul și consecințele sale*, 1999; reeditată în franceză în 2006 și 2008) și a revăzut demersurile principale ale filosofiei contemporane (*Introducere în filosofia contemporană*, 2002), trăgând consecințele necesare din această examinare de ansamblu. Unul dintre rezultate a fost acela că Andrei Marga și-a lărgit spectrul de cuprindere și asupra religiei, interesându-se de *Religia în era globalizării* (ed. I: 2003; ed. a II-a: 2006), discutând raportul dintre *Filosofie și teologie astăzi* (2005) și emițând o serie de *Diagnoze* (2008) asupra timpurilor în care trăim, asumate în perspectiva complexității și dimensiunii lor filosofico-teologice.

Atent analist al dezvoltărilor din filosofia contemporană, Andrei Marga nu putea rata din vizor tentativa de „a relansa religia ca factor de unitate, de toleranță și de dialog între civilizații/culturi/credințe diferite” (Marta Petreu), care are loc în anii de după căderea comunismului. În direcția acestor demersuri, universitarului clujean i-a atras atenția prestația de teolog și teoretician al problematicei actuale a cardinalului Joseph Ratzinger (devenit între timp papa Benedict al XVI-lea). În această ordine de idei, profesorul Marga a inițiat traducerea mai multor texte socotite importante pentru definirea profilului cărturăresc ratzingerian și a prefațat aparițiile prin tentative interpretative atente. S-a publicat astfel dezbateră dintre Jürgen Habermas – în preajma căruia Marga a ucenicit o vreme și căruia i-a dedicat o amplă monografie, cu puțini ani în urmă – și Joseph Ratzinger, *Dialectica secularizării: Despre rațiune și credință* (2005), introducând-o prin studiul „Premisele unei dezbateri epocale: Habermas – Ratzinger”, a urmat *Interpretarea biblică în criză: Despre problema fundamentelor și căilor exegezei astăzi* (2007) și *Europa în criza culturilor* (2008).

Retrospectiv, toate acestea par niște pregătiri pentru recent apăruta monografie intitulată *Absolutul astăzi: Teologia și filosofia lui Joseph Ratzinger* (Cluj-Napoca: Ed. Eikon & Ziua de Cluj, 2010, 368 p.). Explicația acestei opțiuni vine din două direcții. Conform unei declarații a autorului,

Profilul meu este de contemporaneist. Cu această carte am extins lecturile în domeniul teologiei. Astăzi este foarte greu să mai desparti științele, teologia, filosofia și artele. Ele trebuie luate împreună, dacă vrem să înțelegem timpul în care trăim. Intrarea pe



terenul teologiei este un pas nou și pentru mine, chiar dacă prin prisma filosofiei.

Pe scurt, tentativa avută în vedere de Andrei Marga s-ar referi la nevoia de transdisciplinaritate, la aspirația către regăsirea unității abordărilor, peste vechile separații de scop și metodologie și chiar de limbaj. Cealaltă explicație a fost formulată de Marta Petreu, cu prilejul unei întâmpinări mai vechi:

Lumea este în criză de sens, spune Andrei Marga pe urmele unor mari teologi contemporani precum Hans Küng și Joseph Ratzinger, dezvoltarea tehnică a mers înaintea celei spirituale, globalizarea reală a complicat lucrurile, relativismul filosofic a despuat viața de sens, revoluția științifică permite libertăți care, fără control moral, pun omenirea în pericol, așa că omul însuși este în primejdie; concluzia sugerată este „înapoi la religie” (de fapt: „înapoi la religie, dar prin filosofie!”), aceasta concepută ca factor de unitate morală, de toleranță și de speranță; și, nu mai puțin, „înapoi la om”, un om căruia îi sînt recunoscute nu numai facultățile raționale și pragmatic-eficiente, ci și cele afective.

În oricare dintre cazuri, efortul monografului pare să poată fi interpretat ca o dinamică integratoare, recuperatoare a unui sens mai general, a unei unități fărâmițate și risipite în modernitate, mai ales în cea târzie, o viziune care amintește idealul renascentist al lui *uomo universale* și, mai ales,

convingerea lui că mai există o cale către recompunerea coerenței lumii. Spre deosebire de umanismul oamenilor Renașterii însă, cel pe care încearcă să îl articuleze Andrei Marga este nu unul care se detașează de viziunea teocentrică asupra lumii, așezând omul în centrul universului, ci, tocmai invers, unul care face din nou loc orizontului metafizic și divin în miezul unei lumi angoasate și subminate de relativisme, re-instalând Absolutul în rosturile lui de pivot central. Formulând „Absolutul astăzi”, Andrei Marga apelează, aparent, la o metaforă care trimite la misiunea îndeplinită de pontiful Benedict al XVI-lea în ipostaza lui de mediator prin excelență, în numele creștinismului occidental, între Divinitate și Om. De fapt însă, trimiterea mi se pare oximoronică, sintagma opunând eternul efemerului, centralitatea perifericului provizoriu și actual.

Nu știu dacă în cartea profesorului clujean merită căutată monografia ratzingeriană sau mai degrabă modul în care, trimițând la o biografie privilegiată, autorul încearcă să formuleze – grupat și coerent – un crez propriu. Pentru a răspunde acestei dileme s-ar cuveni încercată o lectură paralelă cu monografia despre Habermas, unde admirația lui Andrei Marga se îndrepta către virtuțile unui discurs filosofic raționalist, de mare anvergură interpretativă, cu care simțea că are multe în comun. Dincoace, în *Absolutul astăzi*, empatia auctorială se îndreaptă către un orizont de amplitudine maximă și către dimensiunea vizionară a unei gândiri teoretice care izbuteste integrarea credinței, a convingerii celei mai tari și profunde, ca factor modelator al lumii.

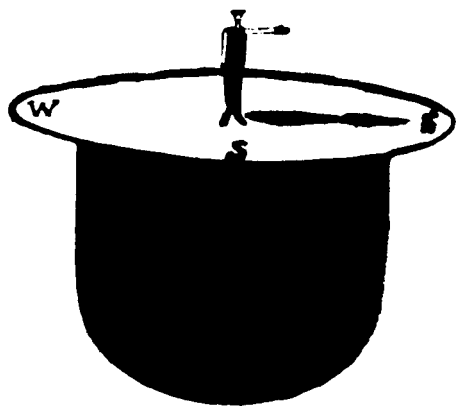
Rezultatul personal al demersului, într-un traiect filosofic în plină desfășurare, îl mărturisește autorul în chip neechivoc:

Cartea de față [...] mi-a oferit, pe parcursul investigației și scrierii, posibilitatea să sesizez mai profund diferențele, dar și interferențele și problemele comune teologiei și filosofiei de astăzi și să înțeleg mai precis cât de mult se schimbă lumea, inclusiv lumea teologilor și lumea filosofilor. [...] Am învățat mult, încât sentimentul meu este încă o dată acela că nu se mai poate înțelege lumea fără a pune în lucru sau, cel puțin, a ne familiariza cu diferitele perspective asupra ei.

Prin *Absolutul astăzi: Teologia și filosofia lui Joseph Ratzinger*, Andrei Marga pune în act ideea examinării lumii din perspective plurale, văzând în asocierea discursului teologic celui filosofic nu o relație ancilară, ci o fericită și fertilă complementaritate. ■



Biancamaria Frabotta



**A**TRADUCE POEZIE înseamnă a căuta un echivalent, nu un succedaneu, iar calitatea primară a oricărui poet-traducător, scria Iosif Brodski, este capacitatea acestuia în primul rând de a se sacrifica, de a-și sacrifica eul stilistic.

Intervenind în favoarea unei posibile uitări a propriilor forme verbale, în unul dintre cele mai frumoase eseuri din *Fuga din Bizanț*, Brodski, care putea să se îndepărteze de limba rusă cu aceeași hotărâre cu care își abandonase patria, împletea cele două fire ale unei imposibilități publice și private, îndeosebi după moartea părinților. Ceea ce dispăruse mai întâi a fost tocmai încrederea în incontestabilitatea unei opțiuni lingvistice și în propria-i spontaneitate familială. Refuzând orice normalizare, ostil traductibilității, dacă nu chiar intranzitiv în ritmurile tainice ale prozodiei sale,

limbajul poetic rus, mai mult decât oricare altul, opunea rezistență succedaneului.

Era exemplar cazul Mandelștam, care, tradus în engleză, părea că devine mai îngrozitor decât cel mai cumplit Neruda. Nu era de mirare că Auden, venerat de Brodski cel puțin tot atât cât Mandelștam, nu îi percepea valoarea. Așadar, a fost exilatul, fugarul, apostatul dezamăgit, care, nici măcar după '89, nu a găsit motivații suficiente pentru a se întoarce acasă, a fost el cel care a intuit că la baza oricărei traduceri contează doar onestitatea și alte câteva umile însușiri, mai degrabă ale temperamentului și ale experienței decât ale Spiritului, precum curiozitatea și maturitatea. Nu e cazul să căutăm alte intenții în cuvintele sale, dincolo de amarul adevăr pe care acestea îl conțin și care nu are nicio legătură cu o mistică sau, mai mult de-atât, cu o estetică a renunțării. Este adevărat că Brodski ne sugerează un instrument adecvat unei etici a traducerii nu pur și simplu narcisistă, dar nu ne obligă totuși să ne înșușim întregul pachet, adică sistemul filozofic sau religios din care acel instrument ar putea face parte. Acesta este motivul pentru care avertismentele sale se dovedesc

atât de prețioase celor care se aventurează să traducă de la un poet la alt poet.

Așadar, poetul-traducător trebuie să fie și un poet-critic, în primul rând cu înclinația sa inerentă de a-și apropria ținutul altuia. Ce părere am avea despre un musafir care ar decide din senin să zugrăvească *ex novo* în culorile sale preferate pereții casei unde i s-a oferit temporar ospitalitate? Cine l-ar putea autoriza să restructureze un mediu deja perfect în disponerea sa inițială? Într-un poem foarte citat, Valerio Magrelli folosește imaginea unui traducător-transportator și tocmai acestui umil, dar util efort, acestei elementare, dar nicidecum prevenibile etichete am încercat eu însumi, pe cât posibil, să mă conformez traducând în versuri italiene poezia Anei Blandiana. Am întâlnit însă câteva obstacole în plus, printre care și ignoranța mea în materie de limbă română, abia emendată de acel dram de înțeles pe care reușeam să-l întrevăd în originea neolatină a unei părți a lexicului ei. Numai traducerile puteau să-mi vină în ajutor, ca aceea a *Poemelor luminii* (*I poemi della luce*) de Lucian Blaga, în pur stil Novecento, semnată de Marin Mincu și Sauro Albisani, sau extrem de bogata antologie a poeziei românești din secolul al XX-lea, îngrijită de Marco Cugno. Pe această cale am descoperit poeziile Anei, iar grație prețioasei îndrumări oferite de Bruno Mazzoni le-am citit și iubit și în versiunile lor în limbile engleză și franceză. Primul impact a fost în mod inevitabil de ordin tematic, inspirându-mi, tot cu sprijinul lui Bruno, două rescrieri după *Cuplu* și *Mamă*, publicate în volumul *Terra contigua* (Ținut apropiat), în 1999. În același an am ascultat-o pentru prima oară pe Ana Blandiana într-un recital dedicat „poetilor melancoliei” la Roma.

Cred că modalitatea ei de a citi, transfigurând literalitatea textului într-o rostire osificată, îngerească, voit arhaică și aproape în afara timpului, a făcut să crească în mine hotărârea de a lucra la această carte.

Tocmai detașarea ei a fost ceea ce m-a atras, și pentru că rămân convinsă că cel care nu suportă depărtările ar trebui să se mulțumească cu ceea ce îi este mai aproape, *y compris* oglinda în care, singur și plictisit, va ajunge să se privească.

Deși eram conștientă de riscurile unei traduceri la patru mâini dintr-o limbă în bună măsură necunoscută, inițial m-am simțit reconfortată. Îmi plăcea ideea că nu mă voi afla de una singură în fața prăpastiei unui text care mi se dezvăluia în răstimpuri, ca un chip pe jumătate în umbră. Și nu mă refer doar la natura duală a unei limbi dramatic scindate, în fiecare pliu al ei, între atracția fatală a Estului și nostalgia unei ordini „romane” care, întâlnindu-se și luptând între ele, au dat naștere acestui ciudat palimpsest – româna modernă. Mă re-

## Poeme de DANIEL LĂCĂTUȘ

### Nu pleca

Se spune că timpul distruge  
tot ce avem mai prețios

Captiv în îmbrățișare  
îmi găsesc fericirea  
amăgindu-mă  
cu încremenirea vieții  
din jurul nostru

Pe buzele de carmin răsar safire

Nu pleca  
tăcerea mai are ceva de spus

### Criminali

Niște bezmetici  
au ucis poezia,  
au lăsat-o să zacă  
aruncată într-un șanț  
la marginea orașului,  
în lumina farurilor  
se vede clar tăietura

### În piața agroalimentară

M-am săturat de melancolie,  
stări maladive....  
Prea mult negru au văzut ochii mei.  
Astăzi,  
în piața agroalimentară  
din orașul Călan,  
o țărancă m-a întrebat:  
„Nu cumperi nimic, fericitul?”

### Pădurea nemuririi

E bizară pădurea care-mi  
înconjoară plutirea.  
Se apleacă și se înalță  
se rupe și se frânge,  
se sfarmă.

Vântul, din când în când,  
mai ridică inimi vegetale moarte,  
le topește în pământul negru:  
și el, ca un simbol al renașterii,  
le înalță și cad în lac.  
Putrezite în puterea apei,  
nasc licheni, și mușchi, și pânze,  
bolnave caută vindecare în cer.  
Plutesc în derivă,  
suflete parcă de respirația  
lui Dumnezeu.

fer însă și la partea luminoasă prin care orice poezie strălucește în fața noastră, la plăcerea deseori pur fonetică pe care o moștenește de la tulburătoarea iluzie că descinde dintr-un limbaj universal. Latura obscură însă este cea care ne redă în mod inexorabil destinului nostru de exilați, epocilor noastre de cei veniți „după Babel“. Și aici intră în scenă partenerul nostru, cunosătorul codului, expertul, descifratorul, cel care va transforma terenul pe care pășim în unul mai puțin instabil și care ne va permite să ne apropiem de acea sarcină într-o oarecare măsură nesăbuită ce ne descurajează și ne provoacă în același timp. Un tovarăș de drum ca Bruno Mazzoni mi se părea creat ad hoc tocmai ca să-mi sporească sentimentul nepotrivirii mele; atât de vivace, bogată și variată era ceea ce doar impropriu se putea numi o parafrază a versurilor Anei Blandiana.

Piatra de încercare pentru un bun traducător, cum se știe, o constituie stăpânirea limbii-țintă [*lingua d'arrivo*], iar italiana lui Mazzoni, care mi se etala ca un covor des întrețesut din soluții multiple, aproape m-a paralizat. Aveam impresia că mi se lăsa doar posibilitatea de a adăuga sinonime sau variante, nu întotdeauna la fel de convingătoare. Hotărâsem să nu cedez tentației de a lăsa o pecete asupra unei limbi poetice care nu avea nimic în comun cu sofisticatul limbaj occidental, o limbă care la fiecare pas invoca respect și fidelitate. Așadar, m-am îndreptat ușor spre realizarea unei sânguincioase munci de anihilare și autoprivare. Însuși parcursul poeziei Anei mă încuraja să dezvălu adevărul ei de abia ascuns în spatele aparenței: adică datoria care o ținea legată de naturalismul extatic și profetic al modernismului blagian. Desigur și poetica sa, a ideii sale de poezie șoptită „între tăcere și păcat“, conform credoului, poate ingenuu și crud, dar nestrămutat, că unica și adevărată poezie de mare valoare este aceea încă nespusă.

Să nu ne gândim, cum am putea fi tentați, la iluzionismul simbolist, la paradoxul mallarméan al abisului (*gouffre*) de tăcere ce zace în adâncurile Cuvântului. Alta este intenția Anei Blandiana: mai prozaică și mai catacombală. Escaladând de la versurile lungi, dispuse neuniform, în metrica isostrofică a anilor șaizeci, până la muzica sincopată și găfâitul aproape astmatic din ultimele volume, ni se dezvăluie din ce în ce mai mult antipatia autoarei față de redundanța tropilor, de frazarea metaforică și de excesul de *variatio*. Printre sugestiile sale, aceasta a fost cheia de acces către ceea ce deja sesizasem în transparenta sărăcie a sintaxei, în severitatea aproape oraculară prin care consimte iterația sau repetiția *sic et simpliciter* de cuvinte identice sau afine din punct de vedere etimologic și, în fine, în repudierea unei bogății lexicale care îi pare dictată doar de o „păcătoasă“ capitulare în fața muzicii sunetelor și a simțurilor.

Am înțeles că, pentru a reda această parabolă de simplitate solemnă, trebuia să respect cât mai mult cu puțință cosmosul său de lucruri umilite, disprețuite, despuiate, chiar dacă erau vii și vibrante ca natura misterioasă și puțin sinistru, fremătând de fiori și de șoapte angelice, pe care o întâlnești traversând peisajele încă necontaminate ale României. Sau reflectând la destinul său crud de țară săracă, vexată de un regim obtuz timp de ani ce încă nu au fost



• Ana Blandiana

uitați, un regim căzut printr-o demitere sângeroasă, caz unic printre celelalte regimuri din sfera fostei URSS. Deși, referitor la aceasta, cred că pot să împărtășesc alegerea Anei Blandiana de a elimina din această antologie acele poeme „disidente“, care i-au sporit notorietatea atât în țară, de-a lungul canalelor subterane, unde mocnea protestul literar, cât și în acel Occident dornic de a capta voci de opoziție care să scoată la suprafață, împreună cu existența unei reprobabile cenzuri, acea relevanță politică și civilă pe care poezia nu o mai are în țările vestice de zeci de ani. Acele texte nu numai că sunt intraductibile astăzi, dar sunt și datate în deasa rețea de aluzii la persoane, locuri și evenimente de neînțeles pentru tinerele generații postcomuniste din România. Am păstrat doar câteva urme rapide, criptice și înspăimântătoare, asemenea unor blazoane sumbre ale trecutului, care apar peste tot în poemele deceniilor îndepărtate. Mult mai convingătoare și persuasive apar alte imagini celebre sau alegorii, mai bine zis, precum, ca să amintim exemplele cele mai citate, acei eremiți care au îmbătrânit prin păduri și care astăzi nu mai sunt capabili de a urî, sau acei îngeri (frecvențați întotdeauna cu intensitate) cu aripile la pământ, încolonați și îngrămădiți în piețe. Acesta este mesajul care, înțesat cum e de o conștiință calmă și îndurerată, ajunge negreșit, cred eu, la oricine și la orice latitudine. Aceasta este Ana Blandiana care desigur va supraviețui epocii sale sau, cel puțin, cea pe care eu am preferat-o, oferindu-i o scandare ce încet-încet, revizie după revizie, devenea, în

măinile mele, din ce în ce mai aspră și incisivă.

Cum se întâmplă de obicei, nu poți niciodată să bați mâna în foc pentru rezultatul propriei tale munci, ci doar pentru seriozitatea intențiilor. Pe punctul de a-mi lua rămas-bun de la poeziile Anei Blandiana, simt datoria de a-mi exprima toată gratitudinea nu doar pentru cuvintele sale, în primul rând, ci și față de persoana sa și pentru atenta lectură a ceea ce am vrut să realizăm în timpul acestui stagiului, deloc ușor, dar pasionant pentru noi. Am încercat, acolo unde a fost posibil, să respectăm sfaturile sale precise, dar niciodată peremptorii, și mulțumită inteligenței intermedierei a lui Bruno Mazzoni. Iar acolo unde trebuie să dau socoteală pentru explicite nesupuneri, cum ar fi alegerea de a nu adopta majuscula la începutul fiecărui vers, pot doar să mă adăpostesc în spatele justificării de a evita o soluție de foarte mult timp inuzitată în poezia italiană. Ceea ce pot însă să afirm cu deplină seninătate e că de acum înainte nu va exista pentru mine o altă cale de acces, în afară de pronunția Anei, către acea limbă atât de minunată în dualitatea ei – limba română. Nicio altă gramatică, în afară de aceea unde „înaintează în umbră / cântând“.

Text apărut ca prefață la antologia Ana Blandiana, *Un tempo gli alberi avevano occhi* (Roma: Donzelli Editore, 2004).

Traducere din limba italiană de ROXANA-ADINA TOHĂNEAN

# N. MANOLESCU despre cenzură

Marian Victor Buciu

CENZURA EXISTĂ pentru că scrisul rămâne fără rost în afara cititului. Panorământ problema cenzurii, N. Manolescu observă că ea există indiferent de societate, dar în forme diferite în același regim politic, fie el chiar totalitar. Un editorial, la cinci ani după decembrie 1989, este intitulat chiar *Cenzura*. Ea și-a dat întreaga măsură în comunism, în pofida faptului că această măsură a avut și fluctuații. „Cenzura ideologică, totală și eficace, este opera comunismului.“ În democrație, cenzura e „cu totul altceva“. <sup>1</sup> Autorul secționează perioada comunismului românesc, după o convenție ce s-a impus, în două părți: comunismul internaționalist, așa zicând „natural“, și comunismul naționalist, împotriva doctrinei, artificial, „baroc“. Primul ar fi întreținut o cenzură dură, iar al doilea una impură. „Cenzura realist-socialistă era temeinică, sistematică și practic imposibil de ocolit. Ceaușescu a schimbat complet tipicul de cenzură. Majoritatea conceptelor vechi au fost înlocuite cu noțiuni mult mai vagi și deseori contradictorii.“

Un alt articol din același an reia problema cenzurii în comunism cam în sensul dezvoltat de E. Negrici, al efectelor strani, neobișnuite până atunci, asupra literaturii. Expresivitatea involuntară se produce, iată, la două mâini: cea a autorului și cealaltă, diriguitoare, a cenzorului (aflat și în mintea celui care scria). Cea mai clară constatare ce se face asupra literaturii produse cu cenzură comunistă este diferența. Și prin aceasta, calitatea de a interesa, ca experiment, deși unul făcut prin constrângere. „La noi, cenzura a creat o literatură și un public care nu semănau cu literatura și publicul antebelic și nici cu literatura și publicul occidental.“ <sup>2</sup>

Memoriile <sup>3</sup> nu uită de cenzura comunistă și experiența personală cu ea. Criticul nu se plânge, dimpotrivă, pare că se fâlește cu statutul său în presa culturală începută spre sfârșitul primei perioade și pe întreg parcursul celei de-a doua. Ce-și amintește e că s-a simțit mai mulți ani la început, fiind rareori cenzurat de G. Ivașcu. Acesta era protectorul sau mentorul care i-a descoperit vocația critică. Ce lasă el la o parte aici este autocenzura, în fond partea fundamentală a cenzurii, întrucât cine n-a acceptat autocenzura nici n-a ajuns să cunoască cenzura, amânând sau ascunzând scrisul. În cronică dublă și contradictorie despre romanul *Cordovanii* al privilegiatului Ion Lăncrăjan <sup>4</sup>, pe de o parte admite că a greșit, a fost laș, având posibilitatea să reziste fără urmări. Altădată va trage lucrurile în favoarea sa: n-a schimbat evaluarea rezervată. Un echilibru uimitor păstrează criticul în judecarea constrânger-

rilor scrisului. Cenzura e analizată acum cu relele, dar și cu cele bune, ale ei. Se cenzurau chiar și promotorii cenzurii. Trimis de G. Ivașcu, pe când începea să publice în revista *Contemporanul*, să-i ia un interviu lui I. Gh. Maurer despre ceea ce regimul socotea marele act de la 23 august 1944 și rolul liderului în funcție Gh. Gheorghiu-Dej, prim-ministrul a recunoscut că dacă ar spune adevărul, acesta n-ar fi difuzat. Cenzura era forța omniprezentă și omnipotentă, un fel de zeiță cu două frunți, benefică pentru ideologie, malefică pentru partea cealaltă. Forța ei era supremă. Începea de la falsificarea orizontului de așteptare, de la lectură, rostul real al scrisului. „Citiitorul cel mai atent era, în comunism, cenzura.“ <sup>5</sup> Afirmăția tare nu este lăsată ca atare, ea este slăbită, nuanțată, așa cum se întâmplă cu excepția în raport cu regula. Totul fiind paradoxal, nimic nu este unitar. Reacționează la „săpuneala“ lui Al. George pentru că a minimalizat cenzura. M. Nițescu ar fi exagerat concesiile față de ea. N. Balotă, aflat cu domiciliu forțat în Câmpia Bărăganului, a recunoscut că a simțit libertatea la lectura primelor cronici literare ale tânărului critic. S-ar deduce că cenzura dură devenea impură, înlesnind schimbarea și speranța. Numele amintite și al celui care se referă se deosebesc ca scriitori prin perioadă, statut literar creat sau obținut pentru scrisul și critica acestuia. Dincolo de prezența într-un anume mod de implicare, există, pentru o deplină explicare, și categoria celor care s-au absentat. Dar prezența și absența pot fi complete sau parțiale, continue sau discontinue. Manolescu pune problema și scrutând extremele atitudinale ale scriitorului. „Tăcerea mi se părea o demisie. Altor li se va fi părut o complicitate. Cine mă va convinge de care parte se află adevărul?“ <sup>6</sup>

N. Manolescu este înțelegător cu cenzura, întrucât cronicile sale n-au fost cenzurate (dar autocenzurate?) grav, afectat de unele eliminări (unele amuzante) și rare adăugiri. C. Mitea i-a respins la *Contemporanul* cronici despre G. Călinescu și *Delirul* de M. Preda, cel din urmă arătându-se încântat de promisiunea nepublicării ei. A mai avut cronici cu probleme, de data aceasta publicate. Una este aceea despre romanul *Bunavestire* de N. Breban. Nu-i scapă paradoxul aparent că lovind în unii, cenzura îi apăra pe alții, chiar dintre scriitori, cum s-a întâmplat cu E. Barbu, autor al unui scandalos plagiat, în volumul al treilea din romanul *Incognito*. E amintit și cazul unor admiratori occidentali ai sovietismului, scriitori editați în țările lagărului comunist în tiraje exorbitante, care se deziceau și erau interziși.



• Nicolae Manolescu

Criticul ajunge să bagatelizeze instrumentul, de atâția condamnat, al cenzurii. „În orice text se poate umbla fără consecințe.“ <sup>7</sup> Unii s-au temut exagerat de cenzură. Valeriu Cristea i-a reproșat că se susține comenzi de partid exercitate asupra tuturor celor care scriu în presă, dar N. Manolescu, fără a se crede protejat, consideră că acea comandă nu era obligatorie. De necrezut. Dacă nimeni n-ar fi urmat-o, nu s-ar fi produs o adevărată, acum, revoluție? Ar fi fost ea tolerată de regim? Tot secretul, potrivit criticului, era cunoașterea unor reguli excepționale de lucru. Esențialul în ceaușism era faptul că „cenzura era preocupată exclusiv de salvarea aparențelor“ <sup>8</sup> Jebeleanu și Caraion au semnalat libertăți prea mari în antologia de *Poezie modernă* din 1968, dar criticul a fost lăsat să continue. Când a depășit limita, pentru a scrie mai departe, cronicarul a trebuit să suporte un articol contra sa scris chiar de G. Ivașcu, acum redactor-șef al *României literare*, după disidența lui N. Breban. Limita nu e strictă, ca aceea dintre boală și sănătate, nici în ideologie și literatură. Cartea despre Sadoveanu, blocată de V. Râpeanu prin V. Nicolescu (acum ajuns bun sfătuitor pentru discuția cu Dumitru Popescu), acuzată de eludarea problematicei specificului național, a fost salvată întrucât nu se clarificase ideologia proto-cronistă. Nu o spune direct, dar criticul sugerează că cenzura se autocenzura și-n sens benefic, lăsând literatura să se nască într-un fel mai natural. Dovada? „Un deceniu și jumătate [1965-1980, n.n.] de literatură adevărată...“ <sup>9</sup>

## Note

1. Cenzura, in *România literară*, nr. 31, 1994.
2. Cultura, cinci ani după căderea Zidului..., in *România literară*, nr. 43, 1994.
3. *Viață și cărți: Amintirile unui cititor de cursă lungă*, Ed. Paralela 45, 2009.
4. *Ibid.*, p. 195-196.
5. *Ibid.*, p. 210.
6. *Ibid.*, p. 220.
7. *Ibid.*, p. 216.
8. *Ibid.*, p. 227.
9. *Ibid.*, p. 214.

# Poeme de

# COSMIN PERȚA

## Pieptul bunicii mele

Pieptul bunicii mele  
găurit de pietre nu e un poem

A început prin 1999  
eram un băiețel numai bun de crescut,  
pe atunci eram pur,  
pur cum poate fi apa unui izvor cu uraniu din maramureș.

Țeposu era nașul meu  
și când venea pe la noi obișnuia să mă ia ore întregi în călătorie  
și-mi arăta, și-mi spunea una și alta, apoi mă întreba  
câte versuri din eminescu am memorat.  
În 1998 nu memorasem nimic, iar în 1999 el a murit.  
Am fost la înmormântare ca un puștan ce eram,  
am văzut-o pe dia, de atunci niciodată nu o am mai văzut,  
iar imaginea ei, blondă, înlăcrimată, mi-a dat un model de visat.  
La înmormântare s-a mâncat, s-a băut și a fost foarte frig,  
era lume multă, mai multă decât mi-aș dori, copil, pentru mine.

Cu o săptămână înainte să moară, Ulici a trecut pe la noi.  
Era vioi, era hotărât, ceva avea cu adevărat să moară.

Săplăcan m-a crescut ca pe un fiu,  
mi-a dat un loc de dormit, mi-a dat un loc de băut,  
mi-a dat un loc de lucrat,  
mi-a dat un loc de visat, mi-a dat un loc de trecut.  
M-a învățat cât m-a învățat,  
dar păcat că eu atunci nu prea dormeam, nu prea iubeam  
și dacă iubeam nu prea știam cum și de ce o făceam,  
nu prea beam și nu înțelegeam, nu prea lucram și  
visam, visam  
și a trecut.

Săplăcan a murit lângă mine, deși m-am ferit să se întâmple așa,  
moartea lui ca moartea unui astronaut belgian.

Dar floarea dalbă și netedă a memoriei  
nu-mi dă răgaz să nu amintesc  
că în 1994, zi de vară,  
cu pământ răscolit, l-am descoperit  
pe bunicul meu cu creștetul despărțit  
de trup. Că atunci, eu, dobitoc mic,  
pitic, nimic, am realizat  
că tot ce însemna mare, minunat, adevărat,  
pentru mine, era un căcat.  
Adică viața, ea, domnia sa,  
se putea finaliza când nu te-ai aștepta,  
indiferent de voința ta.

De atunci moartea este prietena mea  
și o îmbrac tot mai sărac,  
mai ici pe unul, mai renunți la un brocart.  
Moartea mea este o cerșetoare,  
se plimbă aiurea pe aici și nu știe pe cine să ia,  
moartea mea este atât de pregnantă, încât nici nu poate exista.

Moartea mea nu e a mea, dar moartea lor e cu adevărat a mea.

Am pornit beat spre înmormântare,  
până acolo nu am reușit să mă îmbăt,  
ajuns acolo nu am reușit să mă îmbăt,  
după plecarea nu am reușit să mă îmbăt.

La mormântul bunicii mele am săpat nouă ore  
și am scos numai piatră,  
pietre mari de peste cinșpe kile.  
Apoi am băgat-o în groapă și  
piatra am pus-o peste sicriu.  
La un moment dat am auzit cum un bolovan mic

a spart sicriul și i-a trecut prin piept.  
S-a auzit doar un ah, așa cum scoate orice aer  
presat prin memorie.

## Poem de uitat

Sunt puține lucrurile pe care mi le amintesc și în care mai am  
încredere.

Memoria mea este viața mea,  
dar memoria mea este falsificată. De prea multă teamă,  
de prea puțină încredere,  
de prea multă literatură,  
de prea puțină dragoste.

Eu sunt unul dintre oamenii care nu au trăit alături de voi,  
nu au cunoscut și nu au prețuit aceleași lucruri,  
sunt unul dintre oamenii care nu a cunoscut nimic din ce a trăit,  
a cunoscut, a iubit, a trăit doar ce și-a imaginat.

Și ce mi-am imaginat, de abia, e viață cu adevărat.

X a scris cea mai bună carte din lume, X a scris cea mai bună carte  
din lume,  
îmi repet asta cu insistență, pentru a mă lămurii, pentru a fi liniștit,  
dar X asta face, scrie cele mai bune cărți din lume, cu asta se  
ocupă.  
Și atunci, eu, de ce aș putea fi neliniștit de ocupația unuia dintre  
noi?

Eu scriu tot ce îmi amintesc, cu precizie.  
Cu precizia unui metronom.  
Numai că memoria mea, cum spuneam,  
nu este cea mai de încredere.  
Atunci, eu scriu tot ce îmi imaginez  
cu precizia unui metronom,  
numai că nimic din ce îmi imaginez nu este exact.  
Atunci, eu scriu, scriu, scriu, până la epuizare,  
până când nimic din mine nu rămâne nescris,  
până când inima mea de taur debil se apropie de moarte.

Și atunci, de abia, viața capătă sens. Atunci mă liniștesc, beau ceai,  
dorm normal.

În patul meu dorm eu și dragostea mea,  
în patul meu frunzele de sicomor sunt împrăștiate ca niște lalele,  
pieptul meu se deschide și se închide după respirația frunzelor  
de sicomor.

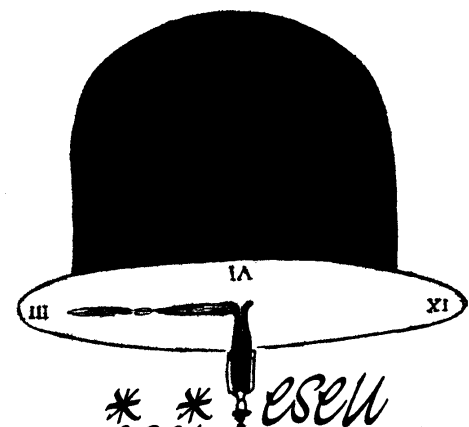
Mint. În patul meu nu stă nimeni. În patul meu stau doar eu,  
frunzele de sicomor sunt Raluca, iar Raluca are dreptate să nu stea  
cu mine când vreau eu.

Cândva, peste ani, când sicomorul nu va mai exista,  
voi scrie un poem cum nu s-a mai pomenit.  
Nu va fi nici frumos, nici inteligent, nici inspirat,  
va fi un poem cum nu am crezut. Nu va fi despre mine,  
nici despre viața mea, nu va fi despre viață,  
nici despre moarte,  
va fi un poem cum nu mi-am imaginat,  
un poem despre tine,  
dar chiar și tu, prietenul meu, nu ești ferit de greșeală.

Și atunci: în patul meu dorm eu acoperit de frunze de sicomor,  
vântul leneș mă adulmecă dintr-o parte  
și eu, cu o palmă ascunsă între genunchi,  
mă întorc.

# Efectul de culise

Miriam Cuibus



FIINȚA SECRETĂ a comediantului se dezvăluie în momentele de culise, când el se află „între lumi“. Adevărul lui este prins în ambiguitatea acestei ființe care se află pe o fâșie îngustă între real și ireal, care pare a fi cineva, dar nu este încă. Comediantul pregătit pentru spectacol, purtând semnele necesare personajului, nu este cel ce va deveni, dar nu mai este nici cel care a fost. Actor și personaj compun acum o alcătuire echivocă, bizară, neașteptată, uimitoare, stranie. Este un corp eteroclit, rupt, compozit, aparținând unor lumi diferite, unor persoane diferite. Este un corp schizoid, un soi de *corps morcelé* lacanian, pentru că nu este unitar ca aparență și comportament. În asemenea momente, comediantul este asemănător bovaricului, care, în tentativa de *a se concepe altul decât este*, eșuează și nu reușește să fie decât o alcătuire eclectică, un hibrid, un monstru himeric căzut între lumi.

Culisele sunt prin excelență tărâmurii de graniță, asemănătoare limburilor, populate de ființe abia deslușite printre penumbre, asupra cărora plutește incertitudinea identității sau chiar a realității lor. Înveșmântat, machiat, purtând semnele personajului ce va urma să-l joace, comediantul are aparența personajului, dar gesturile, acțiunile, cuvintele sunt încă ale lui. Este o combinație bizară, pentru că există, de cele mai multe ori, o inadecvare șocantă a gesturilor, acțiunilor, a vocii, a obiectelor folosite, la aparența creată de imaginea plastică a costumului și machiajului. Realul și irealul se amestecă și se confundă într-o manieră ciudată, stranie, grotescă și comică uneori. Vei putea, astfel, să vezi o galerie de personaje cuprinse parcă de „nebulie“, alcătuind o

adevărată „lume răsturnată“. Un *diavol roșu* cu aspect macabru, fioros, cu o mască hidoasă pe cap, are lacrimi în ochi și se vaietă că-l strâng coarnele; *Maria-Anna de Austria, regina Spaniei*, într-un superb costum desprins din Velázquez, fumează și scupă firele de tutun rămase pe buze, ca un birjar; *Sfânta Fecioană* aleargă găfâind și cu poalele în cap, să nu-și piardă „intrarea“; „scorpiu“ *Catarina*, cu pușca pe umăr, are priviri galeșe, tandre, înmuiate de ultimele raze ale soarelui ce bat prin fereastră în oglindă și de acolo în ochii ei; un *bătrân decrepit*, cu fața toată albită de fard, își schimbă cămașa, dezvelindu-și astfel... sânii; *Nebuna*, care va fi peste câteva clipe *Charlotte Corday*, își coase costumul pe ea, acul trece parcă prin ființa ei, împunsătura acului ajunge până-n copilărie, firul leagă personajul de trup, amintirile uneia trec în cealaltă odată cu firul aței, stabilind legături ombilicale, legături de sânge; etc. Replici celebre sunt întrerupte și se amestecă șocant cu cele mai nepotrivite, prozaice și comune conversații.

Ființa aceasta ambiguă nu aparține niciunei lumi. Ea nu există nicăieri, doar aici în culise. Ea nu este încă ficțiunea teatrală care va fi peste câteva clipe în scenă, nu este *opera*, dar nu este nici actorul. Ea apare din împletirea ficțiunii cu realul. Ea nu a fost gândită, premeditată, ea apare pur și simplu. Ea este produsul unui *efect de culise*. Această ființă s-a născut tocmai din anularea distanței dintre personaj și actor, din amestecul, permis doar aici în culise, dintre actor și personaj. Peste o clipă, în scenă, ființele acestea, contopite acum, se despart, esențele se decantează, actorul se retrage obligatoriu în spatele personajului, iar ceea ce se va percepe va fi doar personajul, de data aceasta o figură clară, limpede, strălucitoare.

Până atunci însă, culisele îngăduie confuzia și ambiguitatea ivite din complicitatea dintre actor și personaj. Stranietatea acestei figuri, impregnată de jocul dintre

Eu și Altul, atrage ca un magnet. Este percepută ca o neliniște, ca o formă oscilantă, indecisă, dar mai ales este percepută ca promisiune de evadare din real. (De-aceea, poate, această ființă este râvnită de „civilii“ care vizitează culisele și cabinele actorilor. Seducția provocată de ființa comediantului vizează, cel mai adesea, personajul pe care acesta poate să îl întrupeze. Rădăcinile seducției trebuie căutate însă mai departe. Ceea ce seduce și atrage este potențialul uriaș de metamorfozare a comediantului, care are ca suport teribilă forță a imaginarului. Spectatorii subjugăți de jocul comediantului într-un personaj sau civilii care târcolesc prin culise țintesc în *phantasia* și vânează „nimicul“. „Civilul“ râvnește la dezinvoltura jocului prin care comediantul devine Altul. Căutând compania acestuia, „civilul“ visează la posibilitatea contaminării de ireal, ținta lui ascunsă este masca. Și-ar lepăda cu bucurie, poate, hainele, chipul și viața lui care nu-l mulțumește, pentru a intra în posesia altui costum, altui chip, altei povești, altui destin. Și dacă nu se poate irealiza în acest fel, el speră ca, măcar în compania actorului, ceva din nimbul acestuia să cadă și asupra lui, scaldându-l pentru câteva clipe în libertățile permise de fantezie. O asemenea situație este descrisă de Baudelaire în *La Fanfarlo*, unde Samuel Cramer, eroul povestirii, îndrăgostit de dansatoarea La Fanfarlo, visează „să pună mâna“, nu atât pe dansatoarea actriță, cât pe Colombina, personajul jucat de aceasta. Din aceleași pricini visa și eroul lui Flaubert, din povestirea de tinerețe *Novembre*, la amorul *dévorant* al unei actrițe. Acestuia, rampa teatrului îi părea bariera iluziei, dincolo de ea se afla universul de amor și poezie la care aspira.) Același *efect de culise* al nedesăvârșirii, al hibridului, al eclecticului, îl percepem în ființa bovarică. Ea nu mai este nici cine a fost, dar nu este nici ceea ce dorește să fie. Ființa bovarică nu este cine crede că este. Ea apare ca un personaj nou și insolit, o ființă la fel de iluzorie ca ființa actorului în culise. Emma Bovary nu a fost niciodată o nobilă castelană iubită de vreun viconte, așa cum își imagina ea că este, dar nici nu se comportă ca fata unui fermier măritată cu un doctoraș de țară. Am putea înscrie acest *efect de culise* ca subspecie a *efectului Don Quijote*, descris de Victor Ieronim Stoichiță, pentru că și prin el se manifestă jocul real-ireal, producând același tip de confuzie a planurilor, același echivoc al situațiilor, aceeași ambiguitate a identității.

Gândind la posibila revărsare a ficțiunii teatrale în real și la subtila prelungire a personajului în gesturile din viața reală a actorului, Camus observa, în eseu *Comedia*, că „nu există graniță între ceea ce un om vrea să fie și ceea ce el este“. Nici pentru Georges Palante nu există o linie de demarcație netă între personalitatea reală și personalitatea bovarică, ele înscriindu-se în aceeași linie, starea bovarică fiind mai mult o anticipare a personalității.

• Manechine în culise





# Patru amintiri despre LUCIAN ȘI CORNELIA BLAGA

Viorica Marinca

Pe doamna Viorica Marinca am cunoscut-o în anul 1995, în redacția, atunci pe strada Iașilor, nr. 14, a revistei *Apostrof*. Venise, împreună cu soțul său, doctorul Eugen Marinca, să vorbim despre Blaga, pe care îl cunoscuseră amândoi. Iar Viorica Marinca, o desăvârșită doamnă de modă veche ardelenească, fusese admirată de Blaga, cum îmi mărturisea, de față cu soțul său, care încuviința surîzând, distinsa doamnă. Acum totul era de domeniul trecutului, mai puțin venerația pe care cei doi o purtau în continuare doamnei Blaga și lui Lucian Blaga.

Doamna Marinca mi-a spus atunci, nelămurit, că are manuscrise inedite ale lui Blaga. Iar doctorul Marinca îmi adusese pentru publicare fișa consultului medical, la care fusese supus Lucian Blaga în 27 martie 1961. Fișa, altfel spus, a diagnosticului morții lui Blaga.

Publicăm în acest număr patru scurte fragmente de pioase amintiri ale dnei Viorica Marinca despre Cornelia și Lucian Blaga. (M. P.)

8 aprilie 2010

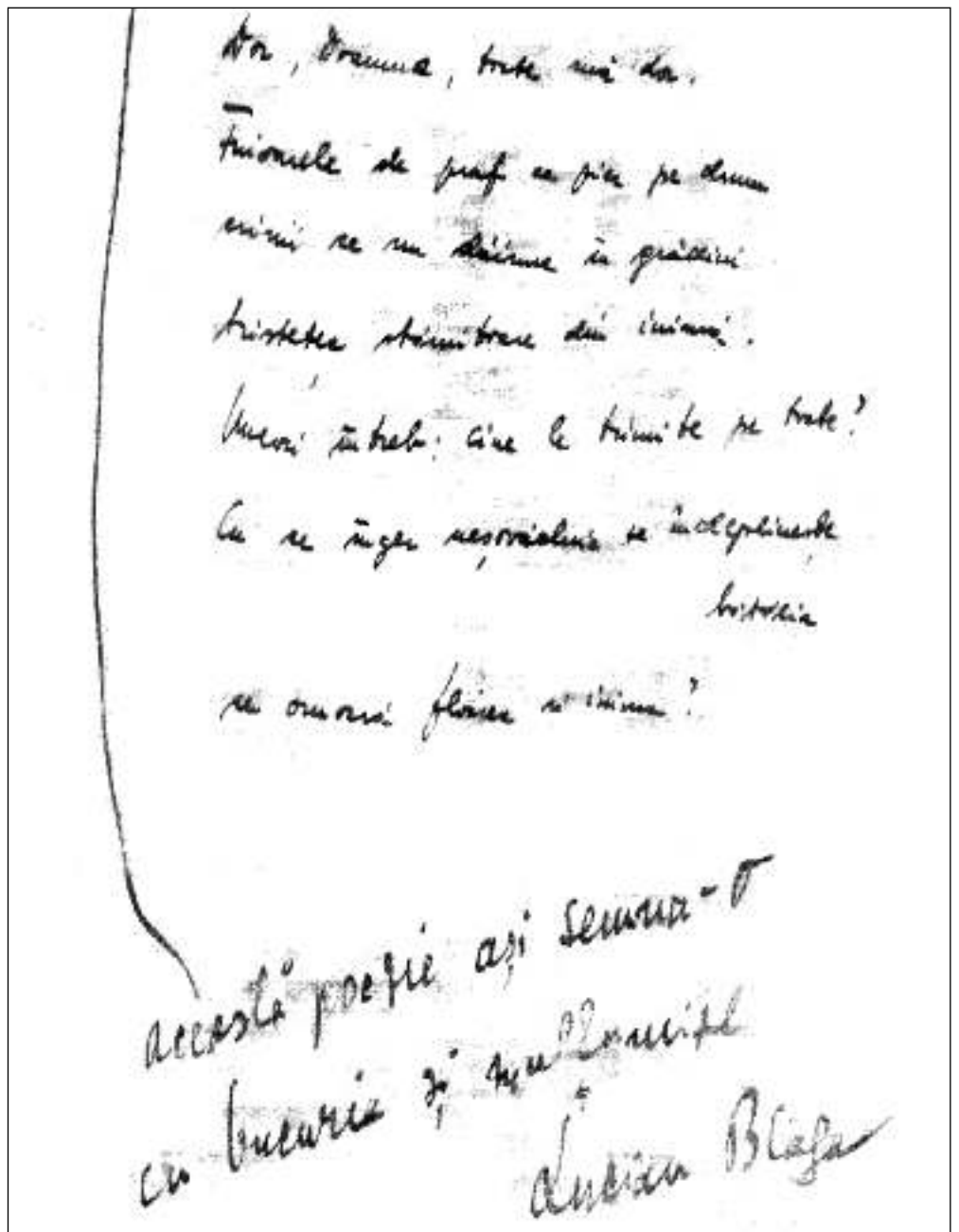
## Clinica Medicală I: vizită la LUCIAN BLAGA

**E**RA IARNĂ, decembrie, când am auzit că poetul Lucian Blaga se reîntorsese de la București, bolnav, acum internat la Clinica Medicală I. Mai apoi, într-o zi, caut salonul 13. Deschide Doamna Blaga, cu un zâmbet ușor, mă pofteste să intru. Într-o lumină difuză, de lampă mică, îl zăresc pe poet, întins, nemișcat, în primul pat. Îi adusesem frezii aurii și portocale.

Doamna Blaga exclamă: „Sunt florile preferate ale lui Lucian. Știi?” Le așază într-un pahar pe noptieră și spune: „Să lăsăm poezii între ei”, și se retrage lângă Gigi Gheorghe, nepoata poetului, nelipsită de lângă dânsii. Ea strecoară portocalele între geamurile înalte. Din dreptul unei măsuțe, unde s-au strâns amândouă, se aud vagi șoapte, un murmur, ciocnet de cești. Mă așez pe marginea patului.

Lucian Blaga se uita bucuros, intens, la colțul colorat de portocale, îi amintea, îmi spune, de Calea Portocalelor din Portugalia, unde au stat cu toții câtva timp într-un hotel. Solul era arid, dezolant, semănat cu mori nesfârșite ce-și învârteau melancolic aripile. L-au obsedat mult, a scris o poezie cu ele, apărută în volumul *La curțile dorului*. Oamenii de asemenea melancolici, foarte perseverenți în munca câmpului. Își amintește și de fructele exotice, atât de dulci, dar lipsite de aromă, la fel erau și strugurii. Dintr-odată tace. Îi ating mâna mică, cu pete maronii, atât de rece. „La ce vă gândiți?” Își revine, răspunde cu glas nostalgic: „La o veche dorință, să călătoresc în jurul lumii. Eu care am scris și am vorbit de filozofia culturii, despre stilul și arta atâtor popoare, pe care nu le-am văzut pe multe niciodată”. Glasul sună mereu mahnit. Îl întreb de poezii, dacă s-a gândit la ceva nou. „Numai să mă pun pe picioare.”

→



• Pagină din volumul inedit de poeme al doamnei Viorica Marinca. Jos, o propoziție elogioasă a lui Lucian Blaga.

Pentru  
Doamna Viorela Marinca,  
pentru sufletul ei de poetă  
Lucian Blaga

Doamna  
Viorela Marinca  
cu afectuoasa prețuire, dela  
Lucian  
și Cornelia Blaga.

Doamna  
Viorela Marinca  
întru amintirea Poetului -  
cu drag dela  
Cornelia Blaga

→

Doamna Blaga se apropie. Trebuie să plec. În ultima clipă îl rog să-mi spună care e poezia preferată. Cu o voce foarte înceată îl aud: „Cântec pentru anul 2000“. Îi strâng mâinile, de nenumărate ori, îl rog să se pună pe picioare repede. Se uită la mine grav. Tresar: în ochi, în adânc, parcă stătea cui-bărită moartea. Încă o dată îi ating mâinile. Doamna Blaga mă însoțește afară: „Nu concep să nu își revină“. „Vă asigur că va ieși din criză, o să fie bine.“ O îmbrățișez. Rămân singură. Trec prin coridoarele pustii. Cobor scările. Se înserase. De pretutindeni străzile apar înghețate, sticloase. Plec, mă îndepărtez cu ochii plini de lacrimi.

6 mai 1961

**A**M INTRAT devreme, după-amiază, în Capela Clinicilor, de fapt o cameră mică, umedă, nu prea albă, cu un catafalc rudimentar, din lemn. Era singur. Întins pe-o targă, îmbrăcat într-un costum închis, cu brațele așezate de-a lungul corpului. Nicio lumânare aprinsă. Nicio floare.

Palid și senin, intangibil, de-o nemărginită grandoare, în mijlocul sălii, cu pereții suri.

2 sept. 1970:

ultima întâlnire cu Doamna  
CORNELIA BLAGA

**D**UPĂ-AMIAZA LA piața unde se vând flori, găsesc doar câteva dării mici, roz, și un mănunchi de gladiole albe de-o nemărginită prosepțime, ce înfrumusețează capătul mesei de piatră. Este 2 septembrie, ziua de naștere a Doamnei Blaga. Auzisem că era acasă, restabilită după internarea la Sibiu. Urc cu emoție scara interioară a casei ce duce la etaj. Sun, iar când s-a deschis ușa m-a întâmpinat în prag chiar Doamna Blaga: „Ce mă bucur că te văd!“ și un surâs a luminat chipul palid, fin, cu cearcănele sub ochi mai adâncite. M-a pofțit înăuntru. Trecând prin înalta odaie, mi s-a părut străină, transformată. Mobilele masive, vechi, germane, fuseseră înlocuite de altele simple, obișnuite. Intrând în cealaltă cameră a Doamnei Blaga, aceasta se ivi golașă, deși părea că nu fusese nimic schimbat din decorul cunoscut. Rămăsese neatins, la locul lui, în dreptul geamurilor, biroul poetului. „Mi l-a lăsat Dorli“, spune doamna Blaga. Din prima clipă tresar, îl văd cu desăvârșire gol, fără o carte, fără o filă de hârtie pe placa lui ce fusese odată acoperită de manuscrise. Acum există numai telefonul. O ajut pe Doamna Blaga să pună florile într-o vază înaltă. Mă roagă să o depun pe birou. Ne-am așezat pe canapeaua antică trasă într-o mătase nouă, vernil intens. În fața noastră, măsuța știută. Privind în jur, rafturile bibliotecii sunt aproape fără cărți. Caravela cu pânzele întinse adusă din Portugalia o descopăr deasupra unui dulap. Revăd canapeaua pe care doarme Doamna Blaga, la capătul ei cu sfeșnicul și cele câteva piese arabe, din aramă. Niciun covor pe parchet. Târziu, disting, disparate, fotografia mamei Doamnei Blaga și micul portret înrămat al lui Napoleon, tânăr general. În timp ce îmi oferă un lichior dintr-o sticlă roz cu spiră-

le în relief, mi-a spus că așteaptă un telefon de la Dorli. Întreb cum se simte. „Bine“, a fost răspunsul. „Nu mai ies în oraș, doar în grădină mă plimb, când obosesc stau pe bancă.“ Avea aceeași înfățișare fragilă și însingurată, la fel am simțit când i s-a părut că sună telefonul, dar nu fusese decât un sunet difuz, venit probabil de afară.

O lumină orbitoare, scânteind, trece prin fereastră, se răsfrânge asupra biroului tăcut, atingând în cele din urmă florile albe. Portretul lui Lucian Blaga, pictat de Magdalena Rădulescu, era păstrat deasupra peretelui cu ușă. Revăd ochii mari, imenși, privirea covârșitoare, care cine știe unde se oprea. Abia atunci, privindu-l, am înțeles că portretul era prezența vie a poetului, el îi făcea suportabilă singurătatea și toată schimbarea.

Doamna Blaga a adus, pe urmă, albume cu fotografii. Am privit fascinată o fotografie a Doamnei Blaga, tânără și atât de frumoasă, ca și acelea ale lui Lucian Blaga, unicate, tot din trecut. Le priveam cu emoție alături de Doamna Blaga, mă lăsa să le privesc îndelung. Mă opresc pe urmă la altele de la Berna, unde sunt împreună cu poetul Octavian Goga și Doamna Veturia Goga și cu Dorli mică. Doamna Blaga și-l amintește pe Octavian Goga, ce fermecător era. Dorli îl adora. Simțeam din tot grupul cum se desprinde o frumusețe de neînchipuit. Toți erau tineri, strălucitori, plini de elan.

Fotografiile din Portugalia erau de asemenea luminoase, imagini ale unor ani fericiți, instantanee pe care Doamna Blaga le surprinsese. Pentru o clipă le țineam în mâini aplecată asupra lor, știind că nu vor putea fi atinse nicidecum de uitare și de timp. În cele din urmă, mă ridic să plec. Telefonul tot nu sunase. Simțeam în Doamna Blaga așteptarea lui.

Pe masă, risipite, fotografiile din Berna și Portugalia, deasupra lor era aceea a Doamnei Blaga, tânără, zâmbind. O scurtă oprire înaintea portretului. Cu o expresie și un glas nostalgic, privind în sus spre el, îmi spune: „Vorbesc cu Lucian, îl întreb cum să fac un lucru, dacă am făcut bine sau nu. Dorli mi-a reproșat cum de i-am permis atâtea «muze» în viața lui: pentru Opera“.

O aud murmurând. Mă îmbrățișează, îmi mulțumește că am stat cu dansa de ziua ei. Cobor câteva trepte și mă întorc. Stătea încă în ușa întredeschisă. „Am să mai vin“, îi spun. Casa înaltă, tăcută, rămâne tot mai ștearsă în înserare. Nici nu știam, atunci când coboram strada, că nu aveam să o mai văd în viață pe Doamna Blaga. Niciodată!

21 martie 1983:

## Înmormântarea Doamnei CORNELIA BLAGA

**D**UMINICĂ FRIGUROASĂ de primăvară. Mesele lungi, de piatră, apar cenușii. Pe una, un miel mic, firav, parcă zdrobit, și o colivie veche, strâmtă, atât de strâmtă, încât doi porumbei stau înghesuși oblic.

La capătul pieței găsesc zambile albe, un conglomerat gingaș de cruciulițe. Plecăm spre Lancrăm cu Gigi Gheorghe și cu o prietenă a lui Dorli, din București. O zărim în trecere cu capul strâns într-o glugă, cu fața obosită.



Sânseriu.  
cu Doamna Blaga,  
Doamna Enescu, Delia și  
Puiu Cotruș

Doamna E. relatează cele auzite de la Doamna Constantinescu, cum nu au mai găsit-o în viață pe Doamna Blaga, murise în somn, singură în cameră, cu mâinile așezate pe piept, cu degetele petrecute strâns, așa cum și le ținea întotdeauna.

Sosisem devreme în Lancrăm.

În biserică, când am intrat, nu era nimeni.

O lumină alburie se strecura prin ferestre. Bolta îndepărtată părea în întregime neagră. Sfinții nedeslușiți, altarul învelit în albastru. Doar coșcigul din mijloc, în același loc unde fusese depus, în trecut, poetul Lucian Blaga, se vedea limpede, cu vâlul lăsat în jos. Din Doamna Blaga nu mai rămăsese nimic cunoscut. Ieșea în evidență fruntea boltită, în rest nimic nu-i mai aparținea, orbitele puțin rotunjite ale ochilor, nasul puternic, gura întredeschisă, adâncită, părul cenușiu, puțin și fin. Chiar și rochia bleumarin cu guleraș alb, o cruciuliță alunecată într-o parte nu semănau cu cele ale Doamnei Blaga.

Strânse pe piept, mâinile cu degetele petrecute, cum le văzusem de atâtea ori – gestul acela o reamintea nesfârșit pe Doamna Blaga. Gigi spune privind-o: „Tot nu i se îndeplinește dorința Corneliiei“, să i se amestece oasele cu ale lui Lucian.

Dacă nu a mai rămas nimic din el? E posibil?

Alături de sicriu, două coroane de flori, una lângă alta, cea a lui Dorli și aceea din partea Asociației Scriitorilor din Deva. Într-un colț, văd zambilele albe, mai albe în umbra bisericii fără lumânări aprinse.

Se strâng oamenii din Lancrăm. Lângă mine, Dorli îmi șoptește: „Să nu mă lăsați singură“. Vin și rude. Nu se apropie de Dorli. O privesc din mulțime. Începe slujba, se înaintază cu glasurile înalte ale preoților, se prelungește cu predicile lor, pe care le ascult distrată. Fruntea Doamnei Blaga îmi creează o stare de tristețe, de ireal.

O privesc mereu, amintindu-mi drumurile împreună la mormântul „sfânt“ și repe-

tatele mele drumuri când, bolnavă, era internată la Cluj, unde o văzusem extenuată într-un pat de spital, sau la Sibiu, cum îi era teamă de reîntoarcerea acasă, cu interiorul schimbat.

De neuitat întâlnirile de la Săvârșin. Întâia, la un început de septembrie, cu Doamna Blaga, când Arthur Dan și Sanda i-au sărbătorit ziua de naștere cu șampanie și muzică de bal. Scânteioara amuzată din privirea Doamnei Blaga, când Arthur a ridicat paharul pentru „Mica Anonimă“, cum numai el îi spunea. Pe urmă, o altă întâlnire la Săvârșin, cu Ovidiu Puiu Cotruș lângă Doamna Blaga; noi cu Delia și cu Doamna Enescu îi urmam ca în vis, ascultându-l pe Puiu recitând din memorie, cu o frumusețe neasemuită, poeziile lui Lucian Blaga, aproape pe toate din volumul recent apărut după moartea poetului, în 1962. Din gândurile în trecut mă întrerupsese vocea preotului tânăr. Îl aud zicând: „Doar iubirea de oameni va triumfa“, restul este „vis și deșertăciune“, nu pot reintra în atmosfera slujbei, să urmăresc predica cu idei complicate a trimisului episcopului din Sibiu, doar când părintele Lașiță evocă, cu simplitate, personalitatea Doamnei Blaga, încheindu-și predica cu emoționantul final din *Hronic*:

„– Ai venit?“

„– Sunt aici!“

Tot timpul s-a fotografiat sicriul. Dorli permite. Nu mai știu cum s-a sfârșit ceremonia. Afară, în cimitir, se săpase sub lespedea mormântului realizat și prin strădania Doamnei Blaga. Chipul, basorelief, opera sculptorului Romul Ladea, apare patinat de timp, fără să-și fi pierdut din lăcuire. Stăm în preajmă. Părintele Lașiță ne comunică că într-adevăr nu s-au găsit oseminte, doar fragmente de stofă și mătase. Voichița, fiica lui, insistă să se ridice rămășițele puține, rămase, și să se pună în sicriul Doamnei Blaga. Părintele îi răspunde că nu este permis. Nici nu știm exact ce să credem. S-au găsit oseminte sau nu? Ce este acest mister?

Atâtea contradicții! Vedem oamenii cum se împrăstie repede, în timp ce se face pomană lângă mormânt. Dorli intră în casa părintelui tânăr, unde cozonacii aduși aici sunt pentru ultimii poftiți. Preoteasa Lașiță îi tot împarte. Părintele Lașiță vrea să știe dacă ne-a impresionat cuvântarea lui. Plecăm din Lancrăm. Începe ploaia cu stropi rari. Doi gropari își continuă grăbiți lucrul, astupă la picioare groapa săpată. Nimeni nu a mai rămas în preajmă. Nu sunt decât bătrânele cruci de piatră, pe care le iubea atât de mult poetul. Ele înduioșau și mai mult locul.

Ne îndepărtăm. În clipa când privesc în urmă, o văd pe Voichița cum ridică brațele în sus, cum își unește palmele, împletite deasupra capului, și deodată îmi pare că și ea a devenit, miraculos, o troiță neclintită în zarea fantomatică, rece, plumburie. ■

# lecturi



## libere

### URMUZ

#### în trei tipuri de ediții

Ion Bogdan Lefter

ÎN 2008-2009 au apărut pe piață nu mai puțin de trei noi ediții Urmuz, scoase de editurile Limes, Bastion și Cartier. Site-urile de vânzări online mai au în ofertă alte două ediții din anii trecuți, una (*Pagini bizare*, 2004) la Gramar, alta (*idem*, 2007) la... Nomina (!), plus două „audiobook”uri realizate de Cartea Sonoră (*Fuchsiada*, 2008) și de Humanitas Multimedia (*Pilnia și Stamate*, 2009). S-ar mai adăuga prezențele lui Urmuz cu texte – uneori cu toate textele sale – în antologiile de avangardă autohtonă, din care, firește, nu lipsește niciodată.

Delicioasă „revanșă” a extraordinarului „marginal”...

„Urmuzii” de la Limes (Cluj), Bastion (Timișoara) și Cartier (Chișinău) reușesc să ilustreze trei tipuri diferite de editare a clasicilor.

Primul, sub titlul *Pagini bizare* (2008, 166 p.), e cel mai „istorico-literar” și mai atent alcătuit. Îngrijitor de ediție (prefață, tabel cronologic și referințe critice): Gheorghe Glodeanu, critic cunoscut și profesor la Universitatea din Baia Mare. Aparatul însoțitor dublează numărul de pagini al textelor urmuziene: prefață, tabel cronologic și o selecție de extrase critice din comentariilor prozatorului, începând cu Argezi, „nașul” său literar, continuând cu primii admiratori avangardiști, Stéphane Roll, Geo Bogza, Ilarie Voronca și Sașa Pană, trecând prin critica profesionistă a epocii, cu Perpessicius, Lucian Boz, Pompiliu Constantinescu și G. Călinescu, și ajungând la articolul francez din 1965 al lui Eugène Ionesco (antologat aici ca Eugen Ionescu) și la exegeții ultimelor decenii, respectiv Matei Călinescu, Nicolae Balotă (monografistul „clasic” al lui Urmuz), Ov. S. Crohmălniceanu (din panorama interbelicului), Sergiu Pavel Dan (Urmuz ca autor fantastic), Nicolae Manolescu (din *Arca lui Noe*), Marin Mincu și Ion Pop (din studiile lor asupra avangardei), I. Negoïtescu și Dumitru Micu (din istoriile lor literare generale), pînă la cei mai recentii comentatori, Corin Braga și Adrian Lăcătuș, cu un extras și din excentricul eseu *Pelicamul sau babița: Introducere în urmuzologie* al Anei Olos,

semnat Anagaia, din 1998. Prefața lui Gheorghe Glodeanu, *Urmuz și poetica antiliteraturii* (p. 7-32), e un studiu serios, o bună pregătire pentru lectură. Cu pornire de la ideea că „paginile bizare” au produs „revoluția” cea mai radicală din literatura română interbelică, autorul îi schițează lui Urmuz un portret biografico-psihologic și apoi face un inventar al procedeelelor folosite de marele subversiv, mereu în relație cu opiniile celorlalți exegeți. Singurul reproș pe care l-aș nota e acela că ediția nu indică sursa textelor, preluate – presupun – din *Paginile bizare* îngrijite de Sașa Pană în 1970, extensie a culegerii tot de el alcătuite în 1930, cu câteva adaosuri pe care le regăsim în volumul îngrijit de Gheorghe Glodeanu: *Puțină metafizică și astronomie, Însemnări – ciorne răzlețe și puținele scrisori păstrate* (la *Cuprins* mai e trecută *Concluziune și morală*, care este – însă – finalul *Plecării în străinătate*).

La Bastion – o ediție „de buzunar”, subțirică: *După furtună* (2008, 74 p.), într-o colecție de proză fantastică al cărei coordonator este Lucian-Vasile Szabo, prozator și jurnalist timișorean, semnat și el al unei prefețe cu o formulare din *După furtună* în glumețul ei titlu: *Un miros pestilențial fiscal sau Despre romanul scurt ca o schiță*. Mai improvizat, textul rezumă puținele lucruri cunoscute despre biografia lui Demetru Demetrescu-Buzău și îi descrie prozele expresiv și cu umor, dar fără ciștiguri interpretative notabile. Autor de science-fiction, Szabo atrage atenția asupra atracției lui Urmuz față de „literatura de aventuri, cea de călătorii, mai ales cea privind voiaje imaginare și extraordinare, atît de gustată la începutul veacului al xx-lea”, pentru „romanele «astronomice», prototipul celor science-fiction de mai târziu”, și care „îi dezvoltă imaginația, pasiunea pentru asociații inedite, în discursuri perfecte din punct de vedere gramatical și stilistic” (p. 6). Precursoratul urmuzian e – vasăzică – revendicat din direcții multiple. Zvelta plachetă cuprinde și ea *Puțină metafizică și astronomie*, nu și *Însemnările...* și scrierile. În sumar titlurile sînt amestecate fără explicații: *După furtună* face deschiderea, apoi vine *Puțină metafizică...*, apoi restul, cu fabula *Cronicari* în clasică poziție finală.

La Cartier, tot ca *Pagini bizare* (cu 15 intervenții de Dan Perjovschi, 2009, 96 p.) – un Urmuz bibliofil, ediție dacă nu „de lux”, în orice caz foarte frumoasă, „artistă”: hîrtie de bună calitate, galbuie, pe care textele și desenele sînt imprimate în sepie, coperti cartonate, „15 intervenții” ale lui Dan Perjovschi și un rafinat design al paginilor realizat de Vitalie Coroban, graficianul editurii, bun pictor și desenator. Colegul său Igor Mocanu, basarabean și el, tînăr eseist și director de promovare pe piața din România, cu sediul în București, coordonează colecția în care apare cartea, probabil acum inaugurată: „C(art)ier” – tentativă de joc de cuvinte între numele editurii și „artă” în englezește (indicată în caseta redacțională, soluția cu „art” în paranteză, în mijlocul „Cartier”-ului, nu e cea mai fericită, resturile lăsate pe dinafară, respectiv „Cier”, neînsemnînd nimic; ar fi putut fi folosită – de pildă – varianta similară celor din genericile bucureștenilor *house party*, din 1987-1988, sau *CARTE*, de la începutul anilor 1990, cu „cărți-obiect” evocatoare ale „bibliocidului” din decem-

brie 1989, anume „CARTier”, majusculele atrăgînd atenția fără să impună și elipsa lor; logoul colecției rezolvă problema introducînd „art”-a într-un chenar subțire). Clou-ul de marketing al ediției e – firește – alăturarea textelor urmuziene și a „intervențiilor” lui Dan Perjovschi, pagini de carnet umplute cu mici schițe de lucru și însemnări laconice, considerate de autorul lor „ceva” în sine, un limbaj original, jumătate desen/jumătate text care se face sincer, fără ca eu să știu, artistic”, ansamblu de „semne misterioase, mai greu de citit din prima, absurde într-un colț, exacte în celălalt”, în fine, „pictograme”, „cele mai urmuziene desene ale mele” (notă pe pagina de gardă a cărții). Interesante și expresive, ca tot ce face Perjovschi, unul dintre artiștii români de vîrf ai perioadei, dar – totuși – mai degrabă obscur-nelinîștitoare, căci aproape nicăieri nu se înțelege exact către ce forme finale se îndreaptă schițele, decît absurde și urmuziene. În plus, în contratimp istoric cu prozele avangardistului, desenele făcînd referiri la politica de azi, la civilizația contemporană, cu „Google”, „laptop”, „popcorn” ș.a.m.d., și la galeriile și muzeele în care Perjovschi a expus în perioada 2003-2008, de cînd datează „pictogramele”. (O mai veche ediție de la Cartea Românească, bilingvă, *Pagini bizare/Weird Pages*, a recurs la aceeași soluție de extindere a puținelor pagini urmuziene prin presărarea de desene, dar graficianul de atunci, Ion Mincu, a făcut ilustrație propriu-zisă la text, propunînd spectaculoase echivalențe vizuale ale personajelor și situațiilor din *Pilnia și Stamate* & comp.) Vitalie Coroban preia cele 15 „intervenții” ale lui Dan Perjovschi și elaborează o structură vizuală care să le absoarbă și să estompeze astfel și mai mult mesajele lor actuale, făcînd coabitarea cu Urmuz acceptabilă. Marginile rupte sau găurite ale filelor de carnet, petele de tuș, asperitățile hîrtiei sînt mărite, îngroșate și transformate într-un discurs-cadru al cărții, gardînd textul, însoțindu-l, acoperindu-l în parte cu liniaturi și mai ales cu iregularități, linii, pete, puncte, parcă și amprente ale degetelor care au răsfoit, răsfoiesc sau vor răsfoi caietele în care au fost scrise prozele, agendele în care au fost schițate desenele sau volumul care le cuprinde pe toate: degetele lui Urmuz, ale lui Perjovschi, ale noastre?! Un obiect – spuneam – foarte frumos, deopotrivă de citit (dar... fără cuprins!) și de privit. Urmuzian? Nu mai pare să conteze prea mult.

(Și la Cartier, ca și la Limes, ca și la Bastion, lipsește indicarea ediției după care au fost preluate textele.)

Același Urmuz într-o retipărire sobră, cu aparat istorico-literar, într-o versiune „poche” și într-una elegant-artistică...

Text publicat inițial on-line, în revista virtuală *ArtActMagazine*/  
[www.artactmagazine.ro](http://www.artactmagazine.ro), nr. 38,  
7 octombrie 2009.

# Țara-tată

Anamaria Beligan

AM PĂRĂSIT România ceașistă în 1982. Am revenit în 1995, după o absență de treisprezece ani. Cu patruzeci și opt de ore înainte de a-mi lua zborul, am primit un telefon din partea unei colaboratoare, scriitoarea Carmel Bird. M-a întrebat cu ce ocazie plec în România și i-am explicat că am acolo un tată, care e actor. „Ce coincidență!”, a exclamat. „Tocmai pregătesc o antologie pe tema relației dintre tați și fiice. Te rog să îți un jurnal pe timpul vizitei tale, și la întoarcere să scrii ceva pe această temă.” Am ascultat-o. Rezultatul, *Fatherland*, a fost publicat în antologia *Daughters and Fathers* (Fiice și tați), University of Queensland Press, 1997.

SE AFLA în aeroportul din Zürich și făcea duș, zicându-și în gând: „S-ar putea să fie ultima oară că am parte de apă caldă în săptămînile ce vin”.

Zăbovi sub dușul fierbinte zece, cincisprezece, treizeci de minute, pînă ce pierdu socoteala timpului. Poate pentru că îi plăcea ca din cînd în cînd să-i piardă socoteala? Sau pentru că voia ca la coborîrea din avion, pe aeroportul Otopeni, să aibă părul spălat și fața proaspăt machiată, ca și cînd n-ar fi petrecut două nopți și o zi fără să închidă ochii? Sau pentru că era – pur și simplu – înfricoșată? Pentru că această fără de sfîrșit călătorie se apropia, iremediabil, de sfîrșit? Da, peste trei ceasuri avea să pună piciorul pe pămîntul natal. Pe pămîntul patriei. Pe care-l părăsise cu treisprezece ani în urmă, convinsă că niciodată, dar niciodată, nu avea să se întoarcă. (Și de ce m-am apucat să scriu la persoana a treia?)

*Patria-mamă!* Dubioasă metaforă, în limba ei natală, doldora de metafore. În limba ei nouă s-ar fi tradus prin *motherland*, ceea ce era de fapt o înșelăciune, provenită dintr-o abordare superficială a conceptului. Căci la o mai atentă privire, cuvîntul-cheie, *patrie*, deși de genul feminin, provine din latinescul *pater*. Așadar, în limba ei maternă, *patria-mamă* e doar o subtilă diversiune, o superficială feminizare a esențialului (masculin, ca mai toate lucrurile esențiale). Așa-i și cu cealaltă sacră instituție, biserica: un receptacul pasiv al spiritului patern.

Se acumulaseră atîția aburi în cabina dușului, încît ceva se sparse – nu, nu era becul, ci altceva, o sticlă de colonie sau de acetona. Nu-și dădea seama după miros, dar simțea cioburile pretutindeni sub tălpi. Vedea deja rîuri de sînge, prelingîndu-se și amestecîndu-se cu apa, à la Hitchcock. Așa că ieși din duș, pășind cu grijă, ca nu cumva să-i intre vreun ciob în călcii, să facă o infecție, să ajungă în cine știe ce spital bucureștean, să se aleagă c-un SIDA, că așa se zice, în spitalele românești te poți aștepta la orice.

I se strînse stomacul cînd se urcă în avionul de București. Credea c-avea să fie un jet sau un airbus, ceva cosmopolit și com-

puterizat, doar călătorea spre o capitală europeană. Dar avionul era mic, vechi și șubred. Cu nume demodat, evocînd filmele americane din anii șaizeci: McDonnell Douglas.

(*I se – mi se – strînse stomacul*. De obicei nu-mi vine să scriu la persoana a treia. Mă identific total cu personajele mele. Nu pot și nu vreau să mă plasez într-o poziție avantajoasă. Mă consider umilul lor servitor, nu vreun demiurg atoateștiutor (arogant? paternalist?). Atunci ce mă face să scriu la persoana a treia, în ciuda înclinațiilor mele stilistice?)

Doar un sfert din locuri erau ocupate. Un bărbat în costum – părea român – o ajută să-și urce bagajul de mîna, foarte greu, în compartimentul de bagaje. Nimeri între două fotolii neocupate. În apropiere, doi italieni nu tocmai tineri, coborîți parcă din *Padre, Padrone*, comandară vin roșu.

Avionul decolă. Era mult prea emoționată ca să mînce sau să bea ceva, sau măcar să se uite pe fereastră. Aruncă o privire spre ziarul pe care-l citea bărbatul ce părea român: Chirac cîștigase alegerile din Franța. „Asta da ghinion”, își zise în gând. „Încă puțin și-o să-nceapă nenorocii să ne otrăvească ograda.” Prin *ogradă* înțelegea Pacificul de Sud – căci la un moment dat, în cursul ultimilor ani, începuse să vadă lucrurile din perspectivă antipodică.

Alt titlu: Ebola, un nou virus ce amenință omenirea. „Vreme numai bună să călătorești!” comentă în sine ea. Premonițiile inițiale, neliniștea firească erau pe cale să se transforme într-un concert de sumbre pronosticuri. Sub semnul lui Hitchcock și al dezastrelor nucleare. Al virușilor SIDA și al molimei Ebola.

„Oribile știri!”, spuse bărbatul român care se dovedi a fi și el italian. („Ce-or fi căutînd toți italienii ăștia în România?” se întrebă ea. „Investiții în economia românească? Sau femei la preț redus?”) Îl privi. O privi la rîndu-i, cu un zîmbet deschis, latin. Intrară în vorbă. „Sînt antreprenor”, spuse el, „construiesc un lanț de stații de benzină în sudul Moldovei. Am mult de lucru și în Africa. Luna asta am fost de două ori în Zair. Cînd te gîndești că m-aș fi putut pricopsi cu virusul Ebola! Uitați-vă la pașaport, vedeți viza de Zair?”

„Poate că-l aveți deja, fără să știți – la virus mă refer”, glumi ea fără convingere, trăgîndu-se cît mai departe de viza zaireză.

„În cazul ăsta, hai să ne sterilizăm!”, rîse el, turnîndu-i vin roșu.

„Noroc!” îi ură ea, și dădu peste cap paharul, înainte să-și dea seama că vinul era Côté du Rhône. „Lua-te-ar naiba, Chirac!”, gîndi. „Fără italianul ăsta, nu știu cum aș rezista.”

(Ca să rezist, ăsta e răspunsul. De aia scriu la persoana a treia. Cum aș putea altfel, scriînd despre tatăl meu, despre țara mea paternă și despre mine? Am neapărată nevoie de un mijloc de detașare. Și singu-

rul mijloc de care dispun în clipa asta e persoana a treia. Numai de-aș rămîne la persoana a treia pînă mă-ntorc acasă.)

Dar iată că avionul începe să aterizeze în virtutea legilor inexorabile și ireale ale realității.

Ochii ei recepționară primele fragmente din peisajul patriei. Buruieni, crăpături în terasament, cîțiva soldați mititei, văzuți de la distanță, țeava prost camuflată a unui tun antiaerian. Un aeroport mic, cu patru, cinci avioane mărunte. Prin praful din aer, pătrundeau cîteva raze ale unui soare ascuns după niște nori fără contur. S-ar fi putut afla oriunde în Africa, sau Asia, sau America de Sud. *Treize ans après*.

Treisprezece ani: ce sonoritate fatidică! Mai ales după premonițiile funeste din avion. Dar pentru ea, numărul treisprezece avea o cu totul altă conotație. Era numărul înscris pe cabina de machiaj a tatălui ei, la Teatrul de Comedie, în anii șaizeci. Un număr pe o plăcuță de plastic, care anunța sărbătoarea a mii de luminițe reflectate la infinit în șiruri de oglinzi fără număr; care preceda praful misterios ce se ridica din hainele ciudate pe care Victorița le aranja în jurul Tatii; și care mirosea a unt de cacao, întocmai ca fondul de ten de pe obrazul lui. Treisprezece, micul număr de plastic care cuprindea primele ei întrebări despre Tata: „Da’ de ce își pune fond de ten? De ce se înfășoară în mantia asta plină de praf? Cum poate el să fie și Tata, și Béranger în același timp? Sau e pe rînd, cînd unul, cînd altul? Da’ atunci, cînd e el, cel adevărat? Nu cumva Béranger e cel care-și pune fond de ten și se dă drept Tata?”

Controlul pașapoartelor: la capătul interminabilei și stagnantei cozi, se întrebă cînd oare își va face intrarea Tata. Căci prezența lui e neapărat precedată de o intrare. Scena îl urmează oriunde s-ar afla. O flatează ideea că îi poate furniza un moment teatral. Ca atunci cînd era elevă și se străduia să ia premiul întîi, în ciuda silei de matematică și socialism științific, numai și numai pentru momentul de la serbarea de sfîrșit de an, cînd Tata se urca pe scenă să ia premiul, în aplauzele extatice ale mamei și profesoarelor. (Nu-mi dau seama cum am alunecat de la timpul trecut la prezent; dar atunci cînd se apropie intrarea lui în scenă nu poți trăi – sau retrăi – decît la prezent.)

Coadă continuă să stagneze și ea nu-și poate stăpîni nerădarea. Brusuc, se deschide ușa unui ghișeu alăturat și un funcționar îi face semn. Nici nu apucă să-și manifeste jena față de asemenea favoruri că... uite! Silueta zveltă. Nasul celebru, zîmbetul infabil. Și mirosul abia perceptibil de unt de cacao care acum e parte din codul lui (al lor?) genetic.

„Tata!” Lungă, teatrală îmbrățișare.

Pe cînd trec, împreună, printre vameși și controale, în partea cealaltă, unde legea

→



→

pare din nou să intre în vigoare și unde o așteaptă cei dragi, veniți s-o întâmpine, își dă seama că, de-acum încolo, ceea ce părea o aventură întru lămurirea identității devine cu totul altceva, ceva ce sfidează orice regulă, fie ea gramaticală sau de altă natură, un caleidoscop de simțiri nedefinite și haotice, ca o rană extrem de dulce și profund dureroasă.

Își închipuise călătoria asta ca pe un fel de examen. *Lumea mea versus lumea lui*. O necesară confruntare, un ultim capitol în cucerirea maturității. În niciun caz *nu* rana asta deschisă.

**T**OIUL NOPTII o găsește în pat. Bineînțeles că nu poate dormi. Timpanele ei înregistrează zgomotele bătrînului București, venite direct din copilărie, din pruncie, din lumi atemporale. Un cocoș anunță zorile. Copite de cal pe caldarîmul pietruit și roțile de lemn ale unei căruțe. *Sticle goaleeeee!*

Ceaușescu a venit și a trecut. Revoluția a venit și a trecut. Se căznesc să se nască democrația, libertatea cuvîntului, economia de piață. Și vocea țiganului continuă ne-schimbată: *Sticle goaleeeee!*

Gîndește: „Tatăl meu și vocea țiganului. Încremeniți în timp. Ignorînd (sfîdînd?) Istoria“. De fapt n-a putut niciodată disocia de tatăl ei noțiuni precum „destin“, „istorie“, ba chiar și „realitate“. Oare pur și simplu pentru că, în afară și înainte de a fi tată, e actor? Pentru că meseria lui invită la speculații metafizice?

În copilărie, avusese întemeiate îndoieli privind realitatea, din cauza celor ce se petreceau îndărătul ușii cu numărul treisprezece. Mai tîrziu, avea să aibă întemeiate îndoieli privind relația dintre istorie și destin (precum și alte chestii mai puțin sonore, ca de pildă „morală“ și „integritate“), căci, în virtutea aparențelor, tatăl ei se compromisese ca artist, „dîndu-se“ de partea comunistilor.

Prin urmare, plecarea ei din țară fusese un protest împotriva lumii *lui*, a valorilor *lui*, a ipocriziei și compromisurilor *lui*. Își afirmase astfel personalitatea printr-o negație: ce convenabil! Ce simplist!

Și totuși... dincolo de vechi și clare semne de întrebare ce se ridică din subconștient, pe măsură ce se întoarce în timpul ieșit din timp al primei ei dimineți în București, simte – ba nu: știe – că fiecare semn de întrebare conține o contraîntrebare, că a se întreba constituie în sine o întreprindere sub semnul întrebării.

**C**EASUL DIN bucătărie arată 5:30 am. Deschide ușa frigiderului: Camembert, Brie, pâte de foie gras. Își amintește că Tata i-a zis aseară: „Fanul meu, milionarul, mi-a umplut frigiderul în cinstea venirii tale“. Are înainte-i dovada că România are acum milionarii ei, consumatori de foie gras. Înghite ceva, ca să nu i se strîngă stomacul.

Zăbovește pe culoarul slab luminat: pe pereți, fotografii cu tatăl ei în Hlestakov, Tuzenbach, Béranger, Robespierre, Richard al III-lea, Romulus cel Mare, George din *Cui i-e frică de Virginia Woolf?*, Salieri; fotografiile ale unor colegi celebri, cu dedicații pompoase, în stilul „Marelui meu prieten, Radu Beligan“, semnate de Laurence Olivier, Paul Scofield, Annie Girardot, François Périer. O schiță, reprezentînd o coroană, însoțită de cuvintele: *pour son*



• Anamaria și Radu Beligan

*excellence, Radu Beligan – hommage de Dali*. Și-și amintește de Tata zicîndu-i, la intrarea în apartament: „Cînd m-au dat afară din teatru, n-am avut unde să le pun. Așa că le-am înghesuit aici“.

Dintr-o crăpătură, apare pe perete un gîndac de bucătărie. Vederea scîrboasei făpturi n-o indispune cîtuși de puțin. Dimpotrivă, îi stîrînește o nostalgică simpatie. Face parte din bătrînul București, așa cum Bucureștiul face parte din ființa ei. Gîndacul se preumblă pe cărarea dintre Michèle Morgan și Jean Louis Barrault.

„Futu-te...!“ E vocea lui. Cu papucul în mîină, pe jumătate amuzat, Tata e gata să ucidă insecta. „Nu!“, strigă ea. „Murdărești peretele, Tată! Lasă-l în pace!“ O privește, uluit: „Bine, dacă așa zici tu!“

**M**ICUL DEJUN în bucătărie. Tata bea ceai dintr-o ceașcă vopsită în roșu și auriu, primită-n dar de Crăciun de la un admirator american.

„Cum faci de te ții așa de tînăr, Tată? Cine ți-ar da mai mult de cincizeci-cinci?“

„Aaa, stai să vezi cum arată trupșoru!“ exclamă el vesel, descheindu-și halatul de baie și lăsînd să i se vadă, sub pielea sîdfie, pectoralii și abdominalii, conturați cu precizie, bine întinși, mărturia unei condiții fizice neverosimile la cei șaptezeci și șapte de ani ai lui. Ea e gata să se înece cu piinea care i-a rămas în gît, dar numaidecît își dă seama că gestul tatălui ei n-are nimic indecent, căci pentru el trupul e unealta principală a meseriei, un bun mai degrabă obștesc decît personal.

„Maestre! Ce nu mi-ai spus că te-ai trezit, să-ți pregătesc omleta!“ se aude vocea Cristinei, prietena Tatii, care tocmai intră în bucătărie. Arată nostim în pijamaua ei băiețească. „Prea tîrziu“, o tachinează el. „Mi-am făcut-o singur.“ Fiica își zice: „Acum doi ani, cînd i-a murit de cancer a treia nevastă, era inconsolabil. Credeam că n-o să-și mai revină vreodată“.

„Da‘ nu mi-ai răspuns la ce te-am întrebant, Tată. Care-i secretul de-ai rămas atît de tînăr?“ Însă el nu se mai află în bucătărie. Nu poate sta prea multă vreme în același loc.

Tatăl dă să-și pornească Dacia, veche de șaisprezece ani. Apasă pe accelerator, schim-

bă vitezele. „Futu-te...!“ exclamă, rămînînd cu schimbătorul de viteză în mîină. Care schimbător s-a desprins împreună cu o bucată de podea. „Vezi cum își trateazăăștia artiștii? De cincizeci și șapte de ani sînt actor celebri și nici măcar nu-s în stare să-mi cumpăr o mașină. Nu-i nimica, luăm tro-leul.“

„Nici vorbă, luăm un taxi. Doar n-ai să întîrzi la repetiție.“

Taxiul – o Dacie la fel de prăpădită – se strecoară, scrișnind și pîrîind, printre străduțele întortocheate, lăsînd în urmă praf și fum. Se oprește la Teatrul Național, în fața intrării actorilor. Tatăl n-o lasă, în ruptul capului, să plătească și se grăbește să achite cursa. „Vai maestre! Nu se poate! Sînt admiratorul dumneavoastră de cînd v-am văzut în *Prizonierul din Manhattan*. Luați, vă rog, cartea mea de vizită, Dorinel Alexandrescu mă numesc. Sînt de profesie inginer, da-n ziua de zi, ne descurcăm cum putem, nu-i așa? Vă rog, oricînd aveți nevoie, sunați-mă și sînt la dispoziția dumneavoastră. – gratuit, se înțelege.“

„Nu-și tratează chiar atît de rău artiștii“, comentează ea, după ce Dorinel și Dacia lui dispar înghițiți de-un nor de fum. „Aaa! Publicul! Oamenii *adevărați!*“ exclamă tatăl, cu patos teatral. „Ei sînt *unica* mea consolare!“ Ei i se strînge inima: simte cum renaște vechea gelozie, cum revine acel gînd perfid, pe care l-a articulat pentru prima oară cînd avea cinci ani: „Pot să fiu moartă și-ngropată și lui nici că-i pasă. Tot ce contează pentru el e publicul *lui*“.

Se oprește o clipă în fața intrării. Și-l amintește pe Tata cu cinci ani în urmă, la Melbourne, după doar cîteva luni de la revoluție. Avea șaptezeci și doi de ani și pentru prima oară în viață îi era interzisă scena. Fusese alungat din teatru pe care-l condusesese douăzeci și doi de ani și declarat persona non grata de către noii guvernanți.

Fusese directorul Naționalului sub Ceaușescu, delict suficient de grav pentru a justifica verdictul. Nu era vreme pentru amănunte sau nuanțe. Nu conta că, în virtutea „pactului său cu diavolul“, adusese replicile lui Ionesco pe scena românească. Ale lui Albee, ale lui Dürrenmatt. Nu conta că, în interpretarea lui, *Richard al III-lea* fusese un comentariu subtil și subversiv asupra nebuliei lui Ceaușescu. Nu contau hohotele de rîs ale spectatorilor, atîtea seri la rînd, ori de cîte ori îl auzeau în *Romulus*, rostind nonșalant, cu pauze strategice: „Există doar două alegeri posibile: catastrofa capitalistă sau... catastrofa *totală!*“. Nu, revoluțiile nu lucrează cu nuanțe, ele împart situații, fapte, oameni, cu precizie, în alb-negru, rău-bun. Nu-și pierd timpul cu întrebări, dubii sau subînțelesuri.

„Cum se face că joci din nou la Național?“ se miră fiica. „Păi, au nevoie de public!“ răspunde firesc tatăl.

Trece un mașinist îmbrăcat în salopetă. „Ce vă face mașina, dom’ director?“ (Radu Beligan nu mai e de ani de zile director, dar această realitate revoluționară încă nu a fost asimilată de salariații teatrului.) „Mașina mea? Mai bine nu-ntreba!“

„Dați-mi cheia, mă duc să văd ce are.“

Înainte de repetiție, tatăl propune: „Hai la o cafea cu băieții“. Pătrund în măruntaiele clădirii-buncăr și le străbat pînă ce ajung la atelierul de pictură. Locul ăsta, unde se reciclează și metamorfozează iluzii din pînza și carton, a fost, de cînd ține ea

minte, refugiu de predilecție al tatălui ei. Mișu, pictorul de decoruri, cu un ochi de sticlă, pare posedat de o putere ocultă care transcende umilul lui anonim și-l înfrățește cu țiganul atemporal, de azi-dimineață.

Începe repetiția. Tata n-o lasă să asiste: „Încă nu-i momentul, încă nu e perfect“.

Ea spune la revedere și se îndreaptă unde pînă acum evitase să calce: spre străzile bătrînului oraș, ale cărui zgomete enigmatice o umpluseră de o insuportabilă, difuză neliniște, încă de la patru dimineața.

Pașii o poartă pe o cale dinainte stabilită, fără niciun amestec din partea conștiinței semianesteziate. O poartă spre locuri paradiziace, unde a deschis ochii, unde a trăit pînă la vîrsta de cinci ani. Paradis primordial de scurtă durată, care s-a terminat cînd Mama l-a părăsit pe Tata, iar el a devenit un tată de duminică, și teatrul, o casă de duminică.

Vîntul stîrnește nori de praf care înghit clădirile, casele boierești din secolul al nouăsprezecelea, prăvăliile cu firme vechi (*Sifonărie, Tutungerie, Marochinărie...*), măturătorii de stradă cu roabele lor antediluviene, clopotnița unei biserici, pînă și castanii în floare, cu toată sfidarea lor barocă – transformînd paradisiul în imaginea lui sepia.

Își amintește de cineva spunînd, cu o noapte înainte: „Bucureștiul nu poate scăpa de praf. E consecința dărîmărilor din vremea lui Ceaușescu“. Explicația e simplistă. Căci praful Bucureștiului nu-i doar un simplu fenomen fizic. Are o componentă psihică. Este omniprezent și obsedant, nu-ți dă voie să-l ignori. E un praf plin de semnificații, cu origini multiple și ambigue: dărîmarea bisericilor, dezgroparea morților, cutremure... La care se adaugă otrăvuri, noxe, Cernobilul. Inspiră adînc, umplîndu-și plămîinii cu praf – inhalîndu-l ca pe o tainică împărtășanie, complet indiferent față de primejdia potențialei radioactivității.

Strada Salcîmilor 12, acolo o poartă pașii. Ultima adresă unde ea și Tata au locuit sub același acoperiș, azi sediul unei ambasade. Își amintește de piațeta din fața casei, de rondul cu petunii și gura-leului. În care azi zace un maldăr de gunoaipe peste care doi cîini se împreunează, sub privirea soldatului care păzește ambasada.

Merge fără țel, trecînd pe lîngă un Trabant a cărui carcasă zace în mijlocul străzii. Din el țîșnește o țigăncușă de patru ani și-i cere o sută de lei.

Ajunge în Calea Moșilor, unde dă peste un nesfîrșit șir de blocuri. Neterminate, nevopsite, înnegrite de noxe și pătate de igrasie, asemenea unui nesfîrșit șir de gigantice closete publice. Biserica Olari, în mod miraculos salvată de urgența buldozereleor, e ascunsă îndărătul unor blocuri, nu cumva să strice monotonia peisajului de beton. Deci asta era în mintea Nebunului! Puțin să mai fi trăit și tot ce-a rămas din bătrînul București s-ar fi transformat în asemenea oroare.

O ia înapoi, pe străduțele întortocheate, și se retrage în biserica Sfîntul Silvestru.

Își amintește de cineva care i-a spus în ajun: „Cînd Ceaușescu a poruncit să fie dărîmată Biserica Sfînta Vineri, muncitorii au refuzat să execute ordinul. La fel s-a întîmplat și cu militarii, care au fost chemați mai apoi. Și-atunci au adus niște pușcăriși,

din ăia cu sentințe pe viață. Noaptea, veneau femeile de prin preajmă, aprindeau luminări, și fiecare ducea acasă măcar o cărămidă din trupul sfîntei biserici. Se pare că nu s-a pierdut nicio cărămidă“. Aprinde o luminare și o așază în tava pentru morți, în memoria defunctei biserici Sfînta Vineri. Mai aprinde una pentru cei vii, în memoria cărămizilor ei încă în viață.

Nu poate gîndi, pentru că tot ce a văzut, auzit și mirosit sfîdează gîndirea. Simte că-i plesnește inima de furie și durere. Ce i-au făcut orașului în care s-a născut, orașului ei, singurei întruchipări palpabile a paradisiului pe care a posedat-o vreodată? L-au murdărit, l-au desfigurat, l-au batjocorit, l-au pîngărit. Uite-l cum sîngerează, printre dărîmăturile bolnave și munții de gunoaipe, năpădit de hoarde din ce în ce mai numeroase de cîini pribegi.

„Cum de i-ai lăsat, Tată?“, îi vine să strige. „Cum de i-ai lăsat! Béranger, Richard sau Romulus n-au fost în stare să salveze o singură cărămidă a Sfîntei Vineri! Ce-ai făcut să împiedici toată profanarea asta?“ „Și – mă rog – tu ce-ai făcut?“, ar fi răspuns el. Oare?

**D**E CÎND a rămas văduv, nu mai mînîncă acasă. Se duc la Premiera, restaurantul nou-deschis în spatele Teatrului Național. Care are o politică foarte deșteaptă: le oferă actorilor mîncare la preț redus, în schimbul prezenței lor care atrage clienți. Niciun actor român, oricît de bun prieten cu Laurence Olivier sau Michèle Morgan, nu și-ar permite să consume un singur fel din meniul la „preț real“. Acesta e conceput pentru turiști cu parale și pentru noua clasă de milionari, gata să dea cincizeci de dolari americani pe un file de morun.

Actorii sînt plasați strategic, așa încît să fie văzuți, dar să nu incomodeze, prin comportarea lor uneori gălăgioasă, convorbirile și afacerile clienței „adevărate“. Au acces la un meniu fix, care constă în cașcaval la capac și cartofi prăjiți. Iar mesele și scaunele lor sînt ușor de reparat, deoarece, în loc de lemn și pluș, sînt din plastic.

Ca de obicei, la masa maestrului se înghesuie o mulțime de nume celebre. „Și cum ți se par schimbările în urma revoluției?“, o întrebă careva. „M-au îngrozit prețurile!“, răspunde ea. „Sînt la fel ca în Australia.“ „Știi cît e pensia lui taică-tu?“, întrebă, pe jumătate beată, o vedetă de cinema. „Spuneți-i, maestre, spuneți-i cîte parale facem, noi, actorii!“ „180.000 de lei pe lună, adică nouăzeci de dolari americani“, mă informează Cristina. „Echivalentul a opt kilograme de cașcaval. Sau șapte kilograme de salam de Sibiu, sau...“ „Gata! Tăceți! Lăsați fata să se bucure de prima ei seară în București!“

Nu dorește decît să se vadă în pat, să dea drumul lacrimilor în pernă. Lacrimi imposibil de stăpînit, care n-o lasă să-și înghită cașcavalul.

**D**AR PE măsură ce trec zilele, noua realitate, schimbările produse de revoluție și ceea ce revoluția a lăsat neschimbat (pensionarii făcînd coadă la lapte și piine, apatia de pe fețele oamenilor, resemnarea femeilor trecute de prima tinerețe, aprinzînd fără încetare luminări în toate bisericile orașului, la toate orele din zi) încep să-i pătrundă în conștiință, transformînd durerea inițială în tristețe și un ciu-

dat sentiment de déjà vu, amestecat cu o profundă și nostalgică duiosie.

În drum spre stația de troleibuz (căci vetusta Dacie nici vorbă să mai fie reparată), tatăl și fiica dau de o grădină de zarzavaturi, sădită pe un teren viran între două case din secolul trecut. „Ja te uită ce roșii! Și ce mărar!“, exclamă tatăl. Înainte să termine vorba, își face apariția o femeie între două vîrste: „Doamne! Ce-mi văd ochii! Radu Beligan în persoană! Vă rog, domnu' Beligan, faceți-mi cinstea și primiți roșiile astea. Și cîțiva ardei. Poftiți și niște ceapă verde și fire de mărar. Maria mă cheamă...“ Tatăl acceptă cu grație neprețuitul dar. „Mulțumesc, draga mea“, îi spune părintește femeii, apoi se întoarce către mine: „Să-mi amintești să-i dau o invitație de două locuri la spectacolul de mîine“.

Fiica își zice în sine ei: *bilete de teatru contra roșii și mărar: asta-i țara mea, țara mea-tată*.

Mai tîrziu, reîntoarsă în apartamentul Tatii și furișîndu-se în dormitor ca să tragă un pui de somn balcanic, dă peste tatăl ei, la patru ace, în costumul lui Yves Saint Laurent. „Te credeam la repetiție“, exclamă. „Grăbește-te“, îi răspunde el, „vine limuzina să ne ia peste juma' de oră. E petrecere la Palatul Elisabeta, pentru nu știu ce prințesă din Anglia. Sînt musafir de onoare și te iau ca doamna mea.“ „Ce prințesă din Anglia?“ „Habar n-am, da' scrie pe invitație.“ Se uită: e vorba de însăși prințesa tabloidelor, protagonista telenovelei regale, Fergie, ducesa de York! „Tată, n-am traversat mapamondul pentru așa ceva. Avem parte de ea destul, în Australia.“ „Doar nu mergi pentru ea, mergi pentru mine. Și ca să vezi ciroul. Unde ți-e curiozitatea artistică?“

Cînd ducesa de York, ruptă de oboseala drumului, ajunge într-un tîrziu la Palatul Elisabeta, unul dintre personajele oficiale îi prezintă „două vîrfuri ale culturii românești: Marin Constantin, care reprezintă tot ce e mai valoros în muzica noastră, și Radu Beligan, cel mai mare și durabil nume din teatrul românesc“. Numai că vîrfurile culturii sînt cel din urmă lucru care o interesează pe Fergie. Tot ce-și dorește, după un zbor neîntrerupt Hong Kong – București, este un pat confortabil. „Aveți o țară frumoasă“, declară ea în speech-ul de mulțumire. „Am zburat încoace direct de la Hong Kong și pot spune, cu toată sinceritatea, că țara dumneavoastră e foarte deosebită de Hong Kong! Realmente deosebită!“

**S**I CE planuri ai pe ziua de azi?“ Întrebă tatăl. „Am un vis vechi: vreau să vizitez mormîntul lui Ceaușescu.“

Vine s-o ia un prieten, posesor al unui Trabant. Mai întîi acesta se simte obligat să-și ceară scuze pentru halul în care se află rabla. Apoi pornește mașina, îndreptîndu-se spre cimitirul Ghencea, dar face un ocol ca să-i arate noul centru civic al capitalei. Complexul, amestec de monumentalism stalinist și de kitsch al anilor douăzeci, e dominat de faraonica și inutilizabila Casă a Poporului, cea mai mare clădire din lume după Pentagonul american.

Cîțiva kilometri mai departe, la Ghencea, în tragicomic contrast (... cu rezonanțe shakespeariene), se află lăcașul veșnic al lui Ceaușescu: mormînt de sărăntoc, cu o cruce improvizată din două bare de

→

→

metal, plasat între alte două morminte, de-a lungul unei cărări noroioase. Nu lipsește o adunătură de amărâți care aprind luminări pentru faraonul carpatin, regretând sărăcia dinainte, generalizată și demnă, ce li se pare adevărat lux comparativ cu mizeria fără leac de sub neocomuniștii de acum.

„Cum ai petrecut?“, întreabă tatăl. „E adevărat că vin oameni să aprindă luminări la mormîntul lui?“ „Niște dobitoci! Habar n-au pe ce lume trăiesc.“ „Știi că eu, personal, nu l-am urît chiar de tot? Cu toată pornirea lui împotriva culturii, cu toată profunda lui neîncredere în artiști, cu mine s-a purtat frumos, mi-a arătat chiar un soi de respect. Cînd m-a părăsit mama ta, eram în turneu la Paris. L-a instruit personal pe securistul care ne însoțea să facă orice ca să-mi ridice moralul, chiar cu prețul unei mese la Maxim. Și cînd ai plecat și toți credeau c-o să mi se ceară să-mi dau demisia, a dispus să fiu lăsat în pace.“ „Personal, de-abia m-am ținut să nu scuip pe mormîntul lui!“ Cam aici se oprește confruntarea dintre tată și fiică.

„**C**E MĂ exasperează“, gîndește ea în timp ce nu reușește să adoarmă, „e că Tata desfide orice încercare de categorisire. Într-o țară atît de paternalistă prin tradiție, cum e țara noastră, cu nenumărate personaje exemplare masculin-protectoare, de la Decebal pînă la actualul președinte, al cărui aer de tăcut a constituit bunul său electoral cel mai de preț, tatăl meu a sfidat întodeauna arhetipul patern. I se potrivește mai degrabă prototipul băiețandruului a cărui unică preocupare e jocul lui imaginar. Mereu dornic de atenție, mereu plictisit de orice n-are tangență cu joaca lui, de orice ține de «realitate» și de «confruntările ei majore».« Și-l amintește în vizită la Melbourne, unde unicul lucru care-l făcea cu adevărat fericit era să fie lăsat în pace, să-și petreacă de unul singur ziua întreagă la etajul librăriei Discurio, unde se afla secția de texte dramatice. Către seară, cînd venea să-l ia acasă, îl găsea cocoțat pe o scară, răsfoind ultima piesă a lui Neil Simon sau a cine știe cui. Un băiețandru, asta era. Apoi, în minte formulează, pentru prima oară, ceea ce dintotdeauna a simțit pentru el, încă de la vîrsta de doi ani, pe vremea cabinei numărul treisprezece: „Îl invidiez. În felul cel mai duios și mai matern“.

**C**ORTINA E gata să se ridice. Cu treisprezece ani în urmă, se afla exact în același loc, urmărindu-l pe Tata repetînd în *Amadeus*. Știa că peste cîteva ore avea să plece definitiv din țară, dar el nu avea nici cea mai mică bănuială. Îl privise lung, încercînd să și-l imprime pe retină pentru eternitate, gîndind că nu avea să-l mai vadă niciodată. Se înțelege că această ultimă imagine *trebuie* să fie pe scenă, pentru a fi reală.

Iar acum, cortina stă să se ridice din nou, contrazicînd acea realitate. Iar el are să-și facă intrarea, așa cum și-o face întotdeauna, iar publicul are să-i aștepte, cu respirația tăiată, prima replică rostită nonșalant, ca din întîmplare, aproape sotto voce, despicînd spațiul împietrit, semn că maestrul și-a început lucrarea.

Astăzi e Talleyrand: blazat, cinic, decadent, pervers, intrigant – și în același timp: elegant, nobil, trist, ba chiar idealist. Amestec impecabil de puritate și abjecție, dezvă-

luind publicului mișcările și tertipurile petrecute într-o noapte în care soarta Franței a fost decisă la o cină între doi oameni ai puterii.

Tragicomedia Istoriei, desfășurată în Franța, în acea noapte postrevoluționară, se suprapune tragicomediei prezentului postrevoluționar din România. Prea puține s-au schimbat, în acest joc al suprapunerilor, de la Richard al III-lea, Romulus sau Robespierre pînă la actualul Talleyrand. Nici actorul, nici publicul și nici marele mecanism al Istoriei. Doar micile deviații ale vieții cotidiene.

Știe toate astea înainte de ridicarea cortinei, și totuși, cînd se ridică, vraja ce se răspîndește în sală anihilează tot ceea ce știe și nu mai simte decît bătăile asurzitoare ale inimii. Care devin insuportabile, gata să-i spargă pieptul, cînd, la sfîrșitul spectacolului, publicul se ridică în picioare să-l ovaționeze pe maestru. În care clipă, de sub masca lui Talleyrand, apare *băiețandru*, dînd drumul unei lacrimi ce i se prelinge pe obraz și plecîndu-se adînc, în fața publicului *lui*.

„Să mă bată Dumnezeu dacă te mint!“ i se destăinuie fiicei, cîteva minute mai tîrziu. „Fac meseria asta de cincizeci și șapte de ani și ori de cîte ori am o premieră, fac pe mine de emoție, în fiecare clipă cît durează spectacolul!“

În seara asta iau masa tot la Premiera, dar acum nu se mai așază în zona cu plastic și cașcaval. În seara asta, mînîncă la masa din mijlocul localului, în chiar inima confreriei celor care consumă meniul cel „adevărat“. Din pricină că astă-seară, milionarul – cel care a umplut frigiderul tatălui în ajunul venirii ei –, ei bine, milionarul însuși a ieșit în oraș în scopul exclusiv de a sîrbători premiera spectacolului.

Tipic pentru el, odată potolită emoția iscată de contactul cu publicul, tatăl începe să treacă în revistă toate neajunsurile tehnice și tot ce n-a funcționat perfect pe scenă, pentru ca în cele din urmă să se lase furat de sentimentul de autocompătimitate care nu încetează să-l chinuie. „Știați voi că atunci cînd m-au gonit de la Național, tocmai prietenii cei mai apropiați au fost cei care au cerut să fiu dat afară? Cei trei prieteni apropiați, colaboratorii mei de atîtea decenii, echipa mea de încredere, frații mei...“ Milionarul se face vînat de indignare. Tatăl a avertizat-o, de altfel, că milionarul se înfurie rău, ori de cîte ori i se reamintește acest episod de abjecție umană. Iar acum i s-a oprit mîncarea în gît, nu mai poate atinge nicio fărîmă din nisetrul care-i zace în farfurie.

„Luați aminte ce vă spun – toți cei de față“, rostește solemn tatăl. „Vreau să se știe care este dorința mea: cînd mor, vreau să fiu incinerat. Și vreau să-i fie dată fiică-mii cenușa, ca ea s-o azvîrle în Pacific! Niciun atom din mine nu vreau să rămînă în țara noastră de rahat! Niciun atom! M-ați auzit?!“

„Las-o mai moale, Tată! Unde mai găsești tu în Pacific un Dorinel să te plimbe gratis cu taxiul, o Marie să-ți dea roșiile crescute de ea, un public care să te aplaude în picioare? E rece în Pacific, și multă singurătate. Unde mai pui că azi-mîine javra aia de Chirac o să-și pornească experimentele nucleare.“

„Publicul are nevoie de dumneavoastră, maestre!“ zice careva de la altă masă. „Toate capetele de afiș din teatrul nostru ne-au

părăsit. Cum ating șaiszeci de ani, toți se prăpădesc. Românii mor repede, doar sîntem o țară în curs de dezvoltare! Dumneavoastră sînteți singurul mit al scenei noastre încă în viață. Ați fost cu noi de cînd ținem minte – înainte de comuniști, în timpul lor și după! Zău, dați-l încolo de Pacific, maestre!“

Adorat și răzbunat, Tata se înfruptă din porția dublă de marrons glacés, al căror preț e jumătate din venitul lui lunar. Ea îl privește pe milionar: scurt, gras, ochi albaștri, de prunc, celular, costum din stofă de mătase, pantofi Al Capone, Mercedes albastru, bodyguard de veghe. Niciodată n-a văzut pe cineva să aducă mai bine cu Dick Tracy! („Și dumneata, cu ce te ocupi?“ îi stă pe limbă să-l întrebe. „Crack? Speed? Uraniu rusesc?“) El nu spune niciun cuvînt, doar o măsoară rece, cu ochii lui de prunc.

**A**VIONUL DECOLEAZĂ peste două ore și tatăl își bea tacticos ceaiul din cana de la Moș Crăciun. Au trecut cinci săptămîni și n-a apucat să-l întrebe niciuna din multiplele întrebări formulate înainte de a părăsi Australia.

„Tată“, îi spune, „probabil că habar n-ai ce furioasă eram cînd veneai cu mine la serbările școlare, să asisti cînd mi se decernau amărîtele alea de premii, pentru care trudeam din greu, fără aplauze și ovații, un an întreg. Făceai mare caz, mă îmbrățișai, îmi declarai că ești mîndru de mine, pentru ca după cincisprezece minute să dispari, lăsîndu-mă cu jalnica perspectivă de a înfrunta, de la capăt, încă un an. Un an întreg pentru cincisprezece minute!“

Da, am fost îngrozitor de furioasă că nu m-ai dus niciodată la grădina zoologică, că n-ai știut niciodată ce culoare are peria mea de dinți, că puțin ți-a păsat dacă-mi făcea sau nu curte vreun băiat, și că unicul motiv pentru care ai băgat, probabil, de seamă că am fugit a fost frica de a nu-ți fi stricat cariera artistică.

Dar adevărul este că n-aș fi vrut, Doamne ferește, să fii altfel. Nu-mi închipuiam nimic mai exasperant decît un tată grijuliu, bun educator, jucîndu-se cu mine, ajutîndu-mă la lecții, urmărindu-mi «progresul», pas cu pas. Acele cincisprezece minute pe an, cînd Béranger, sau Romulus, sau Robespierre își dădeau cu machiaj ca să se prefacă în tată! Tatăl meu! Pe scena mea! Nimic nu m-ar fi putut face să simt un asemenea extaz!“

**L**A AEROPORTUL din Zürich, îi trece prin minte să mai scurteze cele cinci ore de așteptare, făcînd un duș fierbinte. Dar nu vrea să se spele de praful Bucureștiului. Nu încă.

La Hong Kong, iau tramvaiul pînă sus de tot, de unde orașul pare un fel de Sydney deghizat. (În sfîrșit, pot renunța la persoana a treia, sînt aproape acasă.)

Mi-o amintesc pe Fergie la Palatul Elisabeta: „... pot spune, cu toată sinceritatea, că țara voastră e cu totul diferită de Hong Kong!“ Și zîmbesc. Nu din cauza lui Fergie, ci din cauza *lui*.

„Cum de-am ales tocmai Australia să-mi fie patrie?“ mă întreb pentru prima oară. „Probabil din cauza marsupialelor. Ar fi pur și simplu ridicol de imposibil s-o numești *țară-tată*!“

Traducere din limba engleză de  
DANA LOVINESCU și ANAMARIA BELIGAN



## Umilința și orgoliul scrisului

Iulian Boldea

**D**IIALOGURILE REUNITE de Mircea Muthu în *Ochiul lui Osiris* (Cluj-Napoca: Ed. Eikon, 2010) sunt exemplare pentru destinul criticului și teoreticianului literaturii, care își dezvăluie aici preocupările dominante, obsesiile, aspirațiile, precum și revelațiile ori umilințele scrisului. Voința de „autoconstrucție prin intermediul Cuvântului scris” se întrevide în aceste pagini în care, adesea, alături de turnura raționalizantă a frazei, întâlnim tremurul evocării sau melancolia unor irizări afective. În preambulul cărții, *De ce scriu? În ce cred?*, Mircea Muthu pornește de la frustrările unei copilării și adolescențe puse sub semnul unui destin tragic, în care scrisul devine mijloc de supraviețuire, refugiu și recul în imaginar, în fața unei realități cu contururi etice precare. Tensiunea scrisului, mărturisită, e incontestabilă, cum și detenta conceptualizantă, echilibrată mereu de vibrațiile unei afectivități nu lipsite de accent liric:

Iată de ce, îmi place să cred, scrisul meu este tensionat, chiar concentrat și cărțile publicate până în prezent se leagă între ele, pentru că – nu-i așa? – de fapt nu scriem decât una singură. Înnegresc așadar hârtia, adesea fără nicio plăcere, ca să caut – prin mijlocirea doar a cuvântului – desenul, eliberat de culoarea grasă, al unei geografii spirituale individuale și, dacă se poate, colective. Scriu deoarece știu că alinierea, mereu întreruptă și mereu reiterată, la valorile Europei Apusene e un proces firesc ce nu poate totuși recuza postularile noastre sud-est europene. De aici și până la poziția, puțin comodă, a lui *solus contra omnes* nu mai e decât un pas. În fapt, însă, demersul meu critic și morfologic e în esență integrativ tocmai prin aspirația, venită din interior, spre conceptualizare – veritabil reflex al autoproiecțiilor (*id est*: eliberărilor) încercate de-a lungul celor peste două decenii de când scriu.

Recunoscându-și fibra „transilvană”, Mircea Muthu aderă la principiile și formele conceptualizării și ale sintezei, la „examenul morfologic al formelor literare și structurilor mentale”, ce mediază între metodologiile tradiționale și spiritul sistemic, dar și între limbajul teoretic și „frisonul afectiv”. Marea literatură e decriptată ca o „filosofie *ad concretum*”, aptă a fi relevată prin intermediul conceptului-imagină, printr-un

demers ce îmbină spiritul analitic și „viziunea globală”, „construcția elaborată” și orizontul poieticii, critica transformându-se astfel într-o veritabilă „operă deschisă”, ce contribuie la eliberarea eului de avaturile ideilor „condamnate la o perpetuitate iluzorie”. Pentru Mircea Muthu, scrisul a însemnat, cum mărturisește undeva, „o modalitate de autoconstrucție în primul rând interioară”. Revelațiile cuvântului scris, asumate deopotrivă cu umilință și cu orgoliu, au rezonanțele metafizice, grave, ale întemeierii ontice:

Numai funcționalizat în acest chip cuvântul dobândește valoarea terapeutică, resimțit drept a doua natură a ființei și nu doar ca substitut al realității. Cred, așadar, cu obstinație, în capacitatea recuperatoare a cuvântului, precum și în forța sa regeneratoare într-o civilizație a imaginii, adesea inflaționară. Grație paginii manuscrise ori tipărite, „cerul instelat” se află în mine, regalitatea textului inversează astfel celebra formulare din testamentul kantian.

Problematika balcanismului literar trebuie privită, în opinia lui Mircea Muthu, într-o perspectivă justă, eliminându-se conotațiile peiorative care au fost atașate acestui termen. Balcanismul este, în viziunea comparatistului clujean, „un concept-imagină”, unul dintre „reflexele balcanității”, el însemnând, totodată, „răscumpărarea estetică, prin semnul lingvistic deci, a unor drame multiple cu rădăcini adânci și amplificate de veacurile de impact cu Semi-luna otomană, în principal. Balcanismul estetic ca restituire și fixare a dramei cu reversul său parodic e semnul de vitalitate a celei creatoare din acest spațiu aflat, s-a spus, la răscrucea imperiilor vii sau moarte”. Balcanismul, „delimitabil de balcanitate”, este, cum se precizează, „o realitate politică și etnică fragmentată”, apoi, din perspectiva mentalității, este „parte integrantă dintr-o necesară dar și acuzată filozofie a supraviețuirii” și, într-o a treia accepție, balcanismul, „ca răscumpărare prin artă a unei geografii adiabatice, trebuie înțeles ca o școală de stil ce aglutinează sensibilități diferite și, axiologic vorbind, ca o formă de libertate în primul rând interioară, în condiții cu regim preponderent autocratic”. Dincolo de conceptul de balcanism literar, care apare cu o constanță semnificativă în aceste pagini, tematica volumului se leagă și de relevanța spiritului transilvan („Ardeleanul are dorința, dar și voința spiritului de sistem sau, mă rog, de cuprinde sistemica”), care se caracterizează prin mentalitatea pragmatică, a lucrului bine făcut („el își duce gândul până la capăt”), sau prin accesul la „regalitatea” categoriei organicului, „decelabilă în modul cum (re)trăiește istoria, în atașamentul față de valorile date sau create”. Interesante sunt, alături de aprecierile despre profesia și vocația de dascăl universitar, paginile confesive; aici sunt rememorate aspecte ale unei copilării ultragiutate de demonia comunismului, în care lectura a constituit un refugiu, o cale de acces spre universul ficțional eliberator, după cum literatura de calitate a constituit o modalitate de „rezistență pasivă”. Referindu-se la conceptul de „geografie literară”, Mircea Muthu relevă principalele dimensiuni ale unei astfel de modalități de explorare critică, ce se integrează în „studiul de morfologie a formelor de reprezentare literară”, ilustrând

„principiul *unității în diversitate*” și fundamentându-se deopotrivă pe principiul sincron și pe cel diacronic. Pe de altă parte, mai trebuie să subliniez că încărcătura etică a acestor dialoguri este dincolo de orice îndoială; criticul și teoreticianul literaturii își expune cu pertință și fermitate convingerile, crezul său estetic, în care ideea de deontologie literară este mereu prezentă („Nu-mi place provizoratul eternizat, nu-mi place lipsa de construcție, dat fiind faptul că, pentru mine, fundamentală este construcția, sinteza, dar o sinteză care se face mereu, din mers. Nu-mi place aleatorismul, și încă ceva: nu-mi place, în această perioadă a postmodernismului [...] că nu se caută acele elemente care coagulează o *forma mentis* care, într-adevăr, să fie o replică la modernitatea târzie sau la marea modernitate cristalizată în perioada interbelică”). „Încrederea în cuvânt”, vocația sintezei, aspirația spre un benefic orizont interdisciplinar, asumarea funcției soteriologice a cuvântului scris și relevarea șanselor lecturii și comunicării literare de autodefinire și întemeiere a reliefului spiritual al ființei într-o lume acaparată tot mai mult de *imagină* – sunt doar câteva dintre reperele tematice care articulează structural această carte în care regăsim (auto)portretul spiritual al unuia dintre cei mai înzestrați critici literari și teoreticieni ai literaturii de astăzi. ■

## O înviere mascată

Mihaela Ursa

**V**ĂD ÎN cel mai recent roman al Dorei Pavel, *Pudră* (Iași: Polirom, 2010), geamănul poetic al primului roman al autoarei, *Agata murind*. Și unul, și celălalt spun povestea prezentificării unor absențe: în *Agata murind*, rescrierea absenței Agatei de către sora ei Augusta prilejuiește un discurs care își extrage forța tocmai din senzorialitatea maladivă și seducătoare a recuperării unei fantome, a unui inexistent dublu. În *Pudră* putem citi jumătatea nescrisă a aceluia roman: cum ar fi dacă dorința de a nu-l pierde pe cel atât de important pentru noi ni s-ar împlini și dacă el ar mai avea o șansă la viață? Dacă nu am avea de rezolvat problema depășirii morții celui alt? Punctul în care cele două romane se despart fundamental este imprevizibila soluție narativă: în locul unui nou roman psihologizant, scris la persoana întâi, din perspectiva martorului absenței/morții, Dora Pavel ne oferă aici perspectiva protagonistului acestei tranzacții viață-moarte, perspectiva mortului reînviat însuși, redată în mare parte de la distanța persoanei a treia. De altfel, nu este niciun secret că Dora Pavel este o scriitoare de obsesie, că explorările sale românești preferă să adâncească un set limitat de termeni (vezi gemelarietatea, incestul, explozia tabuului sexual și în mai puțin reușitul *Captivul*), înainte să expan-

→

→

deze tematic. Avantajul acestei sondări, al acestui efort vertical, este excelența psihologică, analitică și contemplativă, dezavantajul îl reprezintă parțiala sacrificare a epicului.

Povestea este cât se poate de șocantă: Carasiniu, tânărul de douăzeci și șapte de ani în jurul căruia se construiește *Pudră*, se trezește într-o situație de transfigurare pe care o înțelege tot atât de puțin pe cât înțelege Gregor Samsa trezirea lui drept gândac. După două zile de moarte clinică, declarația de identitate „eu-sunt-restaurator-de-artă” îl ridică din morți în capela familiei. Prima parte a romanului este ocupată de această reapropriere a vieții, din interior, dinspre stomac, către exterior, iar cheia narativă este kafkiană: de la „lichidul și secrețiile gastrice”, de la o conștiință corporală imposibil de mobilizat pentru a mișca unitar un corp care fusese părăsit, până la înregistrarea clinică și nonemotivă a amintirilor de familie. Tot aici se află una dintre cele mai importante chei de lectură: imaginarea morții ca viață, dar și a unei discontinuități între ce a fost înainte de moarte și ce este după depășirea morții. Carasiniu vede „ieșirea” din moarte și întoarcerea la viață ca pe o cădere în gol, împotriva percepției comune a morții ca „ieșire” din viață. Impulsul întoarcerii nu există. Revenirea la cei dragi (tatăl său și sora Carola) îi apare ca o impudoare ori ca o impertinență („nu se face să apari așa, tam-nesam în ușa casei la miez de noapte, strigoiul amator și plicticos în care nu mai crede nimeni”), dar refuzul său are de a face (tot mai clar spre final, după ce depășește „oroarea” pielii celei noi) și cu potențialul eliberator de determinării al acestei ieșiri „dincolo” („va trăi! La fel ca acum, n-o să mai doarmă. N-o să mai doarmă noaptea... n-o să mai doarmă în nicio noapte, n-o să mai doarmă în nicio noapte, cât o trăi!”).

Două filoane expresive se intersectează în metafora *pudrei*: cel al morții și cel al artificului măștii. Protagonistul, „marele pudrat”, este cel care se ridică (întâi la figurat, apoi la propriu), din propria pulbere, din praful și deșertăciunea care se alege, în comentariul ecleziastic, de orice destin omenesc. Pe de altă parte, el este în aceeași măsură „marele actor” purtător de mască, personajul versatil, „care ia mulajul și glasul tău, statura și prestanța ta”, al teatrului celorlalți. Disputat între iubirea (dorită, dar neprimată) a Graziei și dorința (necăutată, dar substituită iubirii) a Davidei, Carasiniu restaurează la nesfârșit tablouri incomplete: deprinderea „înfrânării”, apreciată în tehnica restaurării plastice, este practică în amintire și rememorare alături de machiajul sus-amintit. Romanul crește din încetineala cu care se instalează lămu-

rirea, iluminarea unui răspuns, din ritmul amnezic al refacerii unui original mărturisitor. Pentru a afla adevărul, Carasiniu parcurge bolgiile unui iad de recuzită (vezi parcursul său dinspre capelă înspre spital, poliție, restaurant, hotel). El însuși purtător de mască (pentru că „mirosul de mort” îl însoțește ca pe Jean Baptiste Grenouille, din *Parfumul* lui Süskind, propria lipsă de miros – ca o marcă rușinoasă a identității), Carasiniu ajunge în postura receptorului de confesiuni.

A doua cheie de lectură, oarecum supraimpusă, dar obligatorie, este aceea a scenariului hristic al învierii: personajul Dorei Pavel se trezește la viață a treia zi după moarte, cade de două ori în genunchi pe strada Bisericii Ortodoxe, parcurgând un drum al crucii invers, coborând o Golgotă care nu mai primește sacrificii, este prima dată recunoscut de Gina (femeie nu numai cu numele, dar și proscrisă a lumii celor vii). Pentru Dora Pavel, în *Pudră*, moartea și învierea au devenit o farsă actoricească, iar mântuirea nu se revelează decât pentru a fi, în cele din urmă, refuzată (pentru că maxima trezie de la capătul acestei nopți, în plină lumină și la debutul vieții celei noi, este înlocuită cu ațipirea, cu recăderea salvatoare în somn).

Pomeneam mai sus despre sacrificarea epicului, pentru că – dacă dă dovadă de vreo deficiență – atunci aceasta se vede în momentele când romanul ar trebui să alterneze vocile pentru a construi mai multe posibilități de lume. Or, în dialogurile lor, personajele vorbesc cu aceeași voce, cu aceeași fluentă discursivă, cu aceleași preferințe lingvistice: Carasiniu „sună” la fel cu naratorul, uneori cu exagerări sapiențiale, chiar și atunci când se adresează cuiva, Gina „sună” la fel cu protagonistul, iar diferențele specifice rămân stridente, pilotul de curse Caba îi vorbește lui Carasiniu, ca un romancier, despre Iulia, „cu brațe maiestuoase și cu o piele nefiresc de albă, de parcă ar fi fost zămisliată la început de secol douăzeci și ar fi reînviat acum, și pe care n-o vedeam nicum practicând sculptura – o artă atât de atroce și de masculină, în fond”. Ironic, personajele rămân în acest fel unele „de hârtie”, niște măști până la urmă în deplină conformitate cu rulajul romanului în metaforele butaforice. Totuși, ele nu sunt programate pentru acest statut, ci sfârșesc astfel, așa spune, pentru că Dora Pavel iese aici dincolo de zona sa de excelență (și confort artistic), care este aceea a discursului direct, interior, de o luciditate dureroasă, al eului.

Spre deosebire de *Agata murind*, cu care, după cum spuneam, *Pudră* este comparabil la nivelul problematicii, noul roman al Dorei Pavel afirmă o altfel de reușită scriitoricească. Având o temă încă și mai

tare în ordinea puterii de sugestie, *Pudră* mizează pe două piese câștigătoare: prima este chiar tratarea tabuului existențial și religios în cheie derizorie, ca impostură, în maniera în care apare în proza universală contemporană, și nu încrâncenat negator, cum apare în romanul modern (de analiză, cu concluzie existențialistă, mai ales), cu care autoarei i s-au atribuit afinități la primele romane. A doua este formularea unei sfidări a verosimilității chiar din interiorul convenției realiste, strict dependente de verosimilitate. Aceste mize de o importanță crucială, alăturate stupefiantei intrării în subiect, fac din *Pudră* un roman excelent, care realizează atât un set de performanțe estetice, cât și o ofertă pasionantă de lectură, concurând pentru eșalonul întâi al prozei românești contemporane. ■

## Limba de lemn, de esență tare

Francisc Baja

**S**PECIFICĂ SISTEMELOR totalitare, născută din dorința de a masca realitatea, limba de lemn își manifestă în continuare impostura în contemporaneitatea noastră, ce încă nu și-a dezvoltat anticorpi suficienți de puternici. Cartea *Limba de lemn în presă*, coordonată de Ilie Rad și apărută la Editura Tritonic, conține studii ce au fost prezentate în cadrul unui simpozion național din anul 2008, ce încearcă (și reușește) să găsească o punte de legătură între limba de lemn de astăzi și cea de dinainte de 1990.

Dogmatizarea limbii de lemn în perioada comunistă, precum ne-o înfățișează în excelentul ei studiu Tatiana Slama-Cazacu, se transpune într-o oficializare a unui limbaj autoritar, internalizat „prin memorare în mare măsură forțată, obligatorie, întărită și prin *teamă*”, ce devine în mâinile puterii chiar o „stratagemă”. O stratagemă, căci învățarea ei însemna obediență față de sistem, ce se răspândește prin exemplul *imitației*, prin care limba de lemn ajunge limbajul comun al proletariatului, discursul plagiat ce-i unește în aceleași stereotipuri lipsite de viață, până la urmă reprezentând „un fenomen de ștergere a diferențelor din limbaj”.

Dar limba de lemn poate fi privită și ca „un eșec al discursului”, perspectivă din



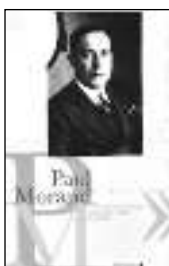
## Cărți primite la redacție



• Mihai Măniuțiu, *Memoriile hingherului*, roman, ilustrații de Iuliana Vîlsan, Cluj-Napoca: Ed. bybliotek, 2010.



• Alexandru Niculescu, *Peregrinări europene - și nu numai*, București: Ed. Logos, 2010.



• Paul Morand *L'Européen: Les Actes du Colloque, septembre, 2009*, Bucarest, Ambassade de France en Roumanie, l'Institut Français de Bucarest.



• Letiția Ilea, *Blues pentru cai verzi*, București: Ed. Cartea Românească, 2010.



care ea este „demnă de a fi ridiculizată“, precum ne spune Gabriela Rusu-Păsărin, iar această cădere a limbajului este negociată de fiecare vorbitor în funcție de capacitatea sa de a nu se lăsa asimilat în acest tip de limbaj. Fie că vorbim de „snobism“ sau de „constrângere“, prin care ea este încorporată în gesturile cotidiene, ea constituie și accesul, nu neapărat ezoteric, la un cod al limbajului. Cei ce îl codifică și decodifică sunt participanți la un discurs eminentemente nereflexiv, pentru simplul motiv că „limba de lemn nu este reflexivă“. Limba de lemn enunță realități care par a fi reale și care sunt doar o evanescență perdea de fum ce maschează impostura ori incapacitatea de a gândi rațional.

Felul în care se produce acest limbaj utopic îl aflăm din studiul lui Dumitru Irimia: suspendarea „raportului semantic realitate-cuvânt și absolutizarea funcției conative a limbajului transformat în mijloc de manipulare“. Realitatea întotdeauna a constituit un obstacol pentru sistemele totalitare. Pentru a face față acestei realități materiale și sociale, trebuia inventată o soluție, artificială evident, iar discursul să devină un „act de pseudocomunicare lingvistică, în contradicție cu însăși natura limbii“.

Limba de lemn, limbajul artificial, discursul codificat recurge la „un număr mare de eufemizări“, precum reiese din studiul Nicoletei Mihai, eufemizări prin care se încearcă denominarea directă a „unei realități neplăcute“, procedeu totuși primitiv, rămășiță a epocilor animiste. Un caz pilduitor îl avem în contextul cutremurului din 1977, când autoritățile se străduiau să întocmească o telegramă cât mai diafană Ceaușeștilor aflați în Africa, adică să îmbălșameze eufemistic realitatea:

În loc să organizeze imediat ajutoare de urgență, echipa rămasă în locul lor a pierdut ore în șir întrebându-se cum să formuleze telegrama prin care să-l informeze pe Ceaușescu în legătură cu catastrofa. S-a pierdut astfel timp prețios pentru a potrivi fiecare cuvânt, fiecare nuanță, fiecare epitet – pentru a minimaliza catastrofa și a-l asigura pe Conducător că guvernul controlează situația.

Procesul eufemizării se reflectă la toate nivelele administrației, fie că ele maschează dezastrul economic, prin cuvinte de genul *lipsuri*, *neajunsuri* sau echivocul comic al termenului *greutăți*, fie că maschează anihilarea claselor sociale împrumutând termeni tehnici, ca *epurare*, sau militari, precum *lichidare*.

Totuși, limba de lemn nu e o limbă moartă. Ea își trăiește încă actualitatea. Conform lui I. Funeriu, prezent și el cu un studiu excelent, regăsim în cadrul discursivității contemporane, chiar în cadrul proiectelor de cercetare științifică, „relicve ale limbii de lemn, care se reproduc rutinier în toate tipurile de discurs“. Motiv pentru care autorul califică limba de lemn de astăzi drept un adevărat „strigoii“, aceasta pentru că, deși oficial am declarat-o decedată laolaltă cu gloria comunismului, „moaștele ei ne vizitează încă“. Cauza se află în „formidabila capacitate de regenerare a limbajului de lemn. Matrițele sale se reinnoiesc mereu, tot așa cum în natură apar forme noi de paraziți rezistenți la medicamente. Sistemul imuni-

tar al acestui limbaj se dovedește a fi, ca la toți paraziții, foarte tenace“.

Tot ce ne rămâne de făcut este să ne vaccinăm din timp împotriva limbii de lemn și, eventual, să citim periodic câte o nouă apariție editorială ce tratează malformațiile viitoare ale acesteia.

## Mărturisirile unui om de cultură

Constantina Raveca Buleu

**A**TRĂI, *A scrie*, volumul lui Augustin Buzura apărut în 2009 la Editura Limes din Cluj-Napoca, reafirmă, încă de la nivelul titlului său, echivalența ontologică dintre viață și cărți, mărturisită de mulți scriitori.



Am spus deseori că îmi măsoar viața în cărți și nu în ani – scrie Augustin Buzura în deschiderea cărții. Iar cum mai am suficiente subiecte de roman, dar și puterea de a le scrie, încerc să-mi petrec cât mai mult timp în lumea personajelor mele. Din când în când însă, sunt obligat să privesc în urmă cu luciditate, fără prejudecăți, anumite momente importante sau întâmplări peste care am trecut în grabă sau le-am lăsat rezolvarea în seama zilei de mâine. Un mâine în care am crezut cu toată puterea și de dragul căruia, în acele zile uimitoare și atât de mult visate, ale Revoluției, aș fi sacrificat orice, fără ezitare.

*A trăi, a scrie* reprezintă o asemenea privire înapoi, o analiză și o explicare a traseelor biografice, o tentativă de clarificare a locului omului și scriitorului Augustin Buzura în țesătura capricioasă a istoriilor reale și fabricate în învălmășeala postrevoluționară, dar și o plonjare în geneza creației sale și a principiilor care-i structurează arta scriitoricească.

Perspectiva sintetică din *De la un zid la altul*, prima parte a volumului, dezvăluie, pe de o parte, profilul unui profesionist al scrisului și, pe de altă parte, o conștiință extrem de sensibilă la mutațiile istorice și la efectele lor asupra culturii. Cea dintâi ipostază se concentrează perfect în mărturisirea: „odată ce am înțeles ce înseamnă a scrie și a răspunde pentru fiecare cuvânt, m-am străduit să-mi fac meseria de scriitor cu orice risc“. Însă „orice risc“, în contextul regimului Ceaușescu, departe de a fi urmat *post festum* de alocarea orgolioasă a vreunei disidențe, se traduce printr-o atitudine inteligentă, lucidă și responsabilă. Grație acesteia, decembrie 1989 l-a găsit pe Augustin Buzura pendulând între resemnarea cu ideea unei existențe percepute ca un război de uzură și, în trena căderii Zidului Berlinului, speranța că lucrurile se pot schimba și în România. Reluată în *A trăi, a scrie*, după o editare anterioară într-un volum din 2004, convorbirea sa cu Crisula Ștefănescu, realizată la München la începutul lui decembrie 1989, consemnează această speranță pe fundalul unui

autoportret dinamic al entității formate din omul și scriitorul Augustin Buzura. Incursiune genealogică în istoria personală și în istoriile cărților pe care le-a scris, *O convorbire cu Crisula Ștefănescu* dezvăluie profilul unui om de cultură sigur de valorile estetice cu care operează, tranșant în aprecierea adecvării unor stereotipii din aria mentalităților, obiectiv în raport cu gradul de implicare al scriitorului în treburile Cetății, dar, mai ales, înclinat către o identificare integrală cu propria sa creație. În acest context, o declarație precum: „Biografia mea nu are importanță. Eu sunt cărțile mele și atâta tot“ nu intră în contradicție cu recunoașterea ubicuității politicii pe fiecare palier existențial, inclusiv pe acela al scrisului. Adăugat în 2004, *Post-scriptum* reconfirmă perspectivele teoretice ale interviului din 1989 și dă măsura statorniciei convingerilor estetice, filosofice sau pur mundane ale lui Augustin Buzura.

Afirmat în interviul realizat de Viorel Cacoveanu în 1988 (redat în ultima secțiune a volumului) și actualizat la Revoluție, principiul speranței se estompează treptat în fața asaltului istoriei, inventarul incomod făcut de Augustin Buzura accentuând involuțiile și tristețile din România postrevoluționară.

Din nefericire – notează scriitorul –, nici cel mai cinic dintre cinici nu cred că și-ar fi putut imagina cum va fi România peste douăzeci de ani. O țară muribundă. Așa a caracterizat-o președintele ei, domnul Traian Băsescu. Sigur, este și meritul nepieritor al domniei sale că a ajuns astfel, deși nu sunt convins că a reușit să înțeleagă acest amănunt. La noi, numai alții sunt de vină. Chiar și oracolul din Dămăroaia, Silviu Brucan, ne dăduse douăzeci de ani ca să ne revenim, nu să ne pomem în situația jalnică de acum, când am ajuns iarăși în plin ceaușism, dar în versiunea lui cea mai penibilă și cu activității cei mai nerușinați.

În opinia lui Augustin Buzura, linșajele mediatice, distrugerea valorilor intelectuale, politizarea culturii și carențele grave ale sistemului transformă România într-o „țară în care te simți tot mai străin și inutil“. Nota personală adusă în sprijinul acestei opinii vine din reconstituirea propriei sale experiențe cu Fundația Culturală Română, în vreme ce seria de interogații despre libertate și dictatură, inserate într-un dialog rafinat cu Dostoievski sau Erich Fromm, convertește cultural întreaga viziune într-un discurs menit să dea măsura intelectualului Augustin Buzura.

Privind în urmă cu toată luciditatea, pot susține cu „cărțile pe masă“ că, mie, personal, Revoluția nu mi-a redat libertatea de a scrie, deoarece, în ciuda cenzorilor și a amenințărilor, m-am simțit întotdeauna liber. Drept pe care, de altfel, mi l-am câștigat singur. Și, totuși, mi-a adus și mie ceva Revoluția: o nouă generație de agresori [...] Dacă aș avea măcar câțiva ani mai puțin, m-ar tenta niște baricade, la propriu, și sunt convins că nu aș fi singur pe ele. Paginile acestei cărți, așa cum au fost ele scrise, sunt, însă, din păcate, singura mea baricadă. Pe care sper să am puterea să o înalț și mai mult

– scrie, în 10 noiembrie 2009, Augustin Buzura, fidel credinței sale că a scrie înseamnă implicat a te implica și a face

(Continuare în p. 29)

# Avatar – o mașină de fantasmă și reverii

Ioan Pop-Curșeu

S-AU SPUS și, desigur, se vor mai spune încă foarte multe lucruri despre *Avatar*, filmul din 2009 al lui James Cameron, cea mai scumpă producție (buget de 237 de milioane de dolari, plus încă 150 de milioane investite în publicitate) și unul dintre cele mai mari succese din istoria cinematografului. Că ar avea un scenariu inept, plin de naivități revoltătoare; că ar fi încărcat de semnificații rasiste; că ar fi prea *politically correct*; că nu s-ar plasa – ca produs estetic – nici la înălțimea banilor investiți în el, nici la nivelul fabulosului succes de public reputat. Relativa dizgrație de la premiile Oscar, care au adus filmului doar trei statuete (efecte speciale, imagine, scenografie), în locul celor nouă scontate în urma nominalizărilor, a relansat dezbaterile pe un ton foarte critic. Ar fi, fără doar și poate, interesant de analizat fiecare obiecție în parte, dar nu semnificațiile ideologice sau problemele relative la management și marketing mă vor interesa aici. Voi încerca o scurtă analiză pur estetică a filmului, centrată, așadar, în primul rând pe scenariu, apoi pe detalii legate de compoziția imaginii și pe câteva observații punctuale despre muzică.

Cei care obiectează banalitatea scenariului pierd din vedere că *Avatar* se încadrează în categoria filmului SF, că nu e o dramă psihologică sau orice alt fel de producție cinematografică, unde complexitatea și finețea scenariului ocupă un rol major în efectul estetic trezit de opera în cauză. Nu trebuie, prin urmare, să căutăm aici un scenariu de calitate a celor din *Citizen Kane* sau *Hiroshima, mon amour*.

Mai mult decât atât, aspectele SF ale filmului (omniprezența ecranelor, rolul jucat în povestea din *Avatar* de echipa de cercetători condusă de Grace – Sigourney Weaver – care face investigații pe planeta Pandora, câteva ecouri din *Jurassic Park* de Steven Spielberg) se conjugă armonios cu o logică de basm, excelent pusă în scenă de regizor. De această logică de basm țin înfruntarea dintre bine și rău și polarizarea maniheistă a personajelor (nuanțată totuși uneori), precum și tema centrală a filmului, aceea a unei inițieri. Să ne aducem aminte în câte basme eroul, la fel ca Jake Sully (Sam Worthington) al nostru, este la început un tânăr prostuț, dar cu inimă vitează, care sfârșește – la capătul lanțului de încercări inițiatice – prin a deveni om în deplinul înțeles al cuvântului. Aventura ontologică a lui Jake se petrece la două niveluri diferite. În primul rând, printre oameni, devine, din soldatul american proslăvind ideologia militaristă a țării sale (exercitată acum, în 2154, și la 4,4 milioane de ani-lumină de Terra), prin interme-

diul prieteniei cu oamenii de știință, sensibil la valori neperisabile: prietenie, dragoste, devotament, atașament față de natură (manifestat în forme apropiate de ecologismul radical contemporan, de panteismul cvasireligios al mișcării New Age). Apoi, în paralel, printre Na'vi, învață să adopte un nou mod de viață, în armonie cu pulsul Marii Mame (Eywa), devenind astfel Omatcaya, membru cu drepturi depline al poporului uriașilor albaștri și codați de pe Pandora. Scurtcircuitând și amestecând în permanență cele două niveluri ale inițierii lui Jake Sully, Cameron construiește o poveste care – deși aparent simplă – ține spectatorii atenți pe tot parcursul filmului și îi stimulează din punct de vedere emoțional.

De fapt, inițierea lui Jake Sully mai prezintă un aspect, care o leagă de marea tradiție romantică a literaturii cu avataruri. Derivând din sanscritul *avatara*, care desemnează coborârea unui zeu într-o formă umană (dar nu obligatoriu), pe durata unei vieți, această schimbare de identitate, de trup, i-a fascinat pe scriitorii veacului al XIX-lea. *Avatar* de Th. Gautier (1856) pune în scenă povestea pasiunii lui Octave de Saville pentru contesa lituaniană Prascovie Labinska. Deoarece contesa își iubește soțul și fiindcă pasiunea tânărului pare lipsită de orice speranță, Saville își trimite, ajutat de bizarul doctor Balthazar Cherbouneau (un hibrid de Faust și Mefistofel), inițiat în India în doctrinele cele mai stranie, sufletul în cel al contelui Olaf Labinski. Chiar și așa, contesa nu-l iubește, deoarece Saville rămâne un melancolic incurabil, cu crize de violență, un personaj cu caracter sumbru, diferit de cel al soțului angajat în războaiele din Caucaz. Doctorul Cherbouneau (al cărui nume prezintă oarecare legături simbolice cu cărbunele) schimbă identitățile încă o dată, dar sufletul lui Saville evadează în spațiul nelimitat și doctorul, deja bătrân, profită pentru a se transfera pe sine în trupul inert al lui Octave, beneficiind astfel de o nouă viață. *Avatarul* lui Gautier, la fel ca filmul lui Cameron, este deci o poveste despre dezmarginire, despre libertate, despre dragostea mai presus de fire – care nu se poate desăvârși decât cu o schimbare de personalitate, cu o transgresiune a datelor imediate ale ființei. Mai mult însă decât cu nvela lui Gautier, filmul lui Cameron mi se pare a avea fascinante conexiuni cu *Avatarii faraonului Tlâ*, de Eminescu, atât la nivelul atmosferei fantastice, al filozofiei panteiste în care se scaldă cele două opere, cât mai ales la nivelul compoziției vizuale a peisajelor sau la cel al utilizării savante a cromatiei.

Și, până la urmă, ca să închei cu chestiunea scenariului făcând o paranteză, un

film ca *Avatar* cade bine în România contemporană, unde politicienii din vârful piramidei promovează proiecte distrugătoare pentru mediu și pentru cetățenii zonelor afectate, doar din rațiuni financiare: în Munții Apuseni, Roșia Montană și Ocoliş ar fi doar două exemple în acest sens. Dacă semnalul de alarmă tras de ONG-uri, de artiști, de intelectuali, de oamenii simpli afectați de aceste proiecte nu va trezi pe nimeni, nu ne rămâne decât să sperăm că natura ultragiată, Eywa, se va răzbuna. Dar, dincolo de scenariu și de mesaj, acest film se dovedește extrem de captivant și așa spune chiar revoluționar pe tărâmul specific al cinematografului, anume acela al imaginilor mobile, al poveștii spuse cu succesiuni de cadre, al desfătării pure a privirii – pe care n-o poți respinge decât în numele unor argumente „protestante“.

În 1933, cu o intuiție profetică, Benjamin Fondane afirma în legătură cu evoluția ulterioară a cinematografului, care tocmai devenise din „mut“ – „vorbit“, o serie de lucruri care nu pot să nu ne frapeze după ce ieșim de la proiecția cu *Avatar*:

Acesta e un vechi vis al negustorilor de cinema. În neputința lor de a copia viața – ceea ce cred ei că e viața – au sperat, de la început, să demoleze teatrul și să treacă pe acolo cu plugul. Dar pentru aceasta trebuia captată vorbirea; a fost captată; trebuia surprins relieful – va fi surprins. Va rămâne de obținut culoarea, deoarece viața – se pare – e colorată: va veni și asta. Va trebui apoi să ne smulgem din această „convenție“ puerilă: ecranul, ca și cum filmul n-ar fi decât o pânză pictată. Pe gârlă cu el! Se va proiecta în spațiu liber.

Iată, așa cum preconiza Fondane în 1933, cu filmul lui James Cameron – deși nu ne aflăm în fața singurei tentative de acest gen (s-au produs deja aproximativ 250 de filme 3D, cele mai multe americane) – cinematograful a dobândit pe de o parte relieful, și încă unul așa de pregnant, încât spectatorul are senzația că e acolo, în inima imaginii, că „avatarul“ său participă la acțiune, iar pe de altă parte proiecția este pe cale să se elibereze de „convenția“ ecranului. Senzația produsă de aceste două procese paralele, solidare, e într-atât de puternică, încât, când colonelul ticălos ordonă o șarjă cu bombe lacrimogene împotriva indigenilor, una dintre ele a explodat așa de aproape de mine, că m-am lipit instinctiv de spătarul scaunului, cu o mișcare bruscă, incontrollabilă, de panică.

Grație filmării originale, cu un sistem revoluționar, pus la punct de Cameron împreună cu directorul de imagine Vincent Pace, și numit „fusion digital 3D camera

system“, care-i permite regizorului să evolueze liber într-un spațiu 3D și să editeze pe computer universul astfel generat, profunzimea de câmp ajunge la un nivel de rafinament încă neatins în nicio epocă de evoluție a cinematografului. Aparatul inventat de Cameron & Pace și construit de Sony este de zece ori mai ușor decât tradiționalele camere de filmat în 3D, poate fi mănuit de un singur operator și este prevăzut cu o pereche de lentile stereoscopice, menite să se apropie de modul în care percepe realitatea ochiul uman. Acest tip de aparat i-a îngăduit regizorului să capteze simultan două imagini care se aliniază perfect și produc astfel iluzia de profunzime și mai ales pe aceea de relief. Spațiul este infinit de adânc și cred eu că aruncă definitiv în aer partiția tradițională în *prim-plan*, *plan mediu* și *plan îndepărtat*, pe care ne-a impus-o în mod totalitar experiența picturii în perspectivă a Renașterii, cu modelul ei geometric riguros, dar finit, de convergență a axelor de simetrie în punctul asupra căruia ochiul se focalizează în mod spontan. În *Avatar*, modelul perspectivei geometrice nu mai funcționează, spectatorul nu mai are loc fix de unde să domine cu privirea opera de artă (e înăuntru), ochiul percepe formele în același timp din mai multe puncte, iar imaginea se hipertrofiază în toate direcțiile, punând sub semnul întrebării conceptul însuși de cadraj sau separarea netă între lumea ficțională și lumea spectatorului... Ca să revin la experiența empirică de spectator, au fost momente când mi se părea că sunt inserat în textura imaginii, că mă înconjoară formele fantastice create de regizor din stânga și din dreapta, ba mai ales de deasupra, că există jocuri de imagini paralele dincolo de suprafața de încadrare a ecranului.

Somptuozitatea vizuală a filmului vine și de la cromatică. Se vedește aici o predicție a lui Cameron pentru culorile pure și mai puțin pentru nuanțe, pentru contrastele marcate clar, fără tranzițiile de rigoare, ori pentru luminozitatea puternică, menită să pună și mai bine în lumină cruzimea culorilor. Verdele strălucitor al pădurii de pe Pandora rămâne multă vreme întipărit pe retină, la fel ca albastrul-turcoaz al ikranilor, un soi de pterodactili călăriți prin aer de războinicii Na'vi. Ca să nu mai vorbim de roșul purpuriu al uriașului monstru Toruk, încălecat asemenea calului înaripat din poveste de către erou, în momentul când merge să salveze poporul primejduit de locuitorii cerului (adică de oameni). Toruk se decupează în contrast pe cerul albastru, într-un tablou situat undeva între Rousseau Vameșul, benzile desenate și jocurile video cele mai recente. În *Avatar*, noaptea se petrec relativ puține scene, doar atunci când regizorul vrea să pună în evidență, prin contragere, o ecuație coloristică de mare impact. Memorabilă este astfel imaginea copacului sufletelor, un soi de *Axis mundi*, ce îi adăpostește pe toți Na'vi după ce se sting, ale cărui lungi frunze roz, filamente electrice translucide, unduie ușor pe fundalul maroniu-închis al nopții, în timp ce protagoniștii, Jake Sully și Neytiri (Zoe Saldana), fac dragoste.

Efectele vizuale ale culorilor sunt accentuate și subliniate de dimensiunile obiectelor. Pe Pandora, totul e gigantic: copacii, munții plutitori (magrittieni, totuși neverosimili într-un loc unde gravitația pare



să existe), cascadele, animalele, florile, umanoizii care locuiesc pe această planetă (dimensiunea lor e dublă față de a pământenilor). În acest sens, putem afirma că poetica regizorală a lui James Cameron este în mod evident hiperbolică, mizând pe grandoaie, hipertrofie, depășire permanentă a limitelor în toate direcțiile posibile (inclusiv limitele inerente limbajului cinematografic).

Poate că tot ce am afirmat până acum e de natură să dea impresia că *Avatar* e un film static. Dimpotrivă, e o operă de artă extrem de dinamică, grație efectelor speciale excepționale și montajului „rapid“ al scenelor, ori conjugării impecabile între imaginile generate exclusiv pe computer și ceea ce s-a filmat cu actori reali (doar 37!) și a fost ulterior prelucrat informatic. Camera pare cuprinsă de frenezie și spectatorii o urmează în somptuoasa ei explorare a spațiului: urcușuri vertiginoase, plonjoane amețitoare, baleiaje fulgerătoare, schimbări sacadate de unghiuri, ca în secvențele unde Jake și Neytiri călăresc pe ikrani, după ce inițierea străinului s-a desăvârșit cu capturarea zburătoarei ce urmează a-i fi însoțitoare în toată viața ulterioară de războinic. Scenele care presupun o viteză de percepție situată cu mult peste limita normală se conjugă adesea cu prim-planuri menite să fixeze în memorie până și detaliile cele mai insignifiante, cum ar fi punctele strălucitoare de pe chipul fiiștelor Na'vi sau volutele machiajului facial ce aduc aminte de labirinturile pe care și le zugrăvesc pe chipuri femeile caduveo întâlnite de Lévi-Strauss într-o Amazonie la fel de exotica și de luxuriantă ca Pandora.

La impresia de vertij pe care o comunică ansamblul, contribuie în mare măsură și dozajul savant al zgomotelor sau coloana sonoră foarte reușită (realizată de James Homer). În materie de muzică, se trece de la sonorități psihedelice, transmundane (*Into the Na'vi World*), la mari ansambluri simfonice, sau la un cântec în stil MTV, *I See You*, interpretat de Leona Lewis, despre care putem paria că – la fel ca tema din *Titanic* – va deveni un hit superascultat pe întreaga planetă. În anumite momente de criză, când încearcă de pildă să vindece rănilile cuiva, Na'vi psalmodiază un cântec straniu, cu intonații liturgice gregoriene, care-i învâluie pe spectatori și care se păstrează multă vreme gravat în urechea internă. Tot în categoria muzicii, ori cel puțin a muzicalității, aș include și limba indigenilor, special inventată de Cameron pentru *Avatar*, dotată cu sonorități aspre, rugoase, însă nu lipsite de armonie.

Nu aș putea încheia mai bine decât citându-l pe Victor Cubleșan, care, într-o discuție despre *Avatar*, îmi spunea că e extraordinar cum filmul acesta reinventează cinematograful: e o producție pe care n-o poți vedea acasă, e un fenomen social, o operă de artă care te silește să te reîntorci în sala întunecată. Și, aș adăuga eu, te silește să te gândești aproape obsesiv la acele imagini profunde, sticloase, de o puritate vizuală de gheață, care nu-și produc efectul estetic deplin decât pe ecranul gigantic, redevenit și pentru generațiile de azi o mașină de fantasmă și reverii.

## In memoriam

### ALEXANDRU MIRODAN

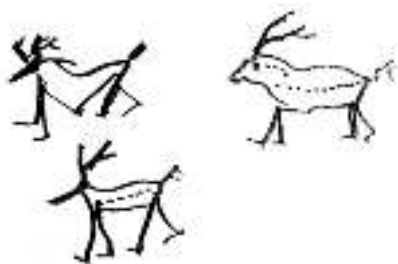
UNIUNEA SCRITORILOR din România și Asociația Scriitorilor București anunță cu tristețe încetarea din viață a scriitorului ALEXANDRU MIRODAN, cunoscut dramaturg și publicist. Alexandru Mirodan este pseudonimul dramaturgului Alexandru Zissu Saltman. S-a născut pe data de 5 iunie 1927, la Budeasa, în județul Argeș. După ce a absolvit liceul la București, a lucrat ca redactor la publicațiile *Tinerețea*, *Tânărul muncitor*, *Știința tineretului*. În anul 1956, la Teatrul Național București s-a jucat, cu un succes deosebit (peste 900 de reprezentații), prima sa piesă, *Ziaristii*. Un alt succes de public și de prestigiu l-a reprezentat inaugurarea Teatrului de Comedie din București, pe 5 ianuarie 1961, cu piesa *Celebrul 702*. În anul 1966 a primit

Premiul I. L. Caragiale al Academiei Române. În 1976, Alexandru Mirodan a emigrat în Israel, stabilindu-se la Tel Aviv. A înființat, împreună cu poetul Sebastian Costin, revista în limba română *Minimum*. Opera sa de referință este considerată *Dicționarul neconvențional al scriitorilor evrei de limbă română*, apărut la Tel Aviv. Alexandru Mirodan a tradus multe volume, în special romane polițiste. Prin dispariția lui Alexandru Mirodan, literatura noastră suferă o dureroasă pierdere.

### VICU MÎNDRA

UNIUNEA SCRITORILOR din România și Asociația Scriitorilor București anunță cu tristețe decesul criticului și istoricului literar Vicu Mîndra (Lewis Mendelovici).

Vicu Mîndra s-a născut în București, la 5 mai 1927. A absolvit Facultatea de Litere și Filosofie din capitală în anul 1949 și a devenit doctor în filologie în 1972. A lucrat la numeroase publicații centrale și culturale, precum și la Editura Tineretului, unde a fost redactor-șef. A fost profesor la Facultatea de Litere a Universității București. Vicu Mîndra s-a dedicat istoriei dramaturgiei românești și textului de teatru românesc, realizând numeroase lucrări din acest domeniu. Dintre ele, cea mai vastă și mai reprezentativă rămîne *Istoria literaturii dramatice românești*, lucrare de referință pentru multe generații de filologi și oameni de teatru. Prin dispariția lui Vicu Mîndra, literatura noastră critică și învățămîntul filologic suferă o dureroasă pierdere.



### Concurs național de poezie

PRIMĂRIA MUNICIPALĂ Gherla și Casa Municipală de Cultură Gherla, în colaborare cu Mănăstirea Nicula, organizează Concursul național de poezie *PROVERS*, ed. a IV-a, mai 2010. Concursul se va desfășura pe două secțiuni:

I. *Volum de debut*: scriitorii care au debutat în volum, la orice editură națională sau internațională (condiție unică – ISBN), între 1.VI.2009 și 1.IV.2010, pot trimite, într-un plic A4, volumul de debut, în 5 exemplare, cu CV atașat, sau în format electronic, pe adresa concursului. II. *Grupaj de poezie în manuscris*: tinerii poeți, cu vârsta maximă de 30 de ani, nedebutanți în volum și (implicit) nemembri ai USR, pot trimite, până la data de 15.IV.2010, minim 7 și maxim 10 texte poetice, tehnoredactate față-verso, în 5 exemplare, la 1 rând, font Times New Roman, corp 12. Într-un plic format A4 se introduce grupajul de poeme; pe prima pagină a grupajului este scris un motto; în același plic A4 se introduce un plic mic, închis, cu același motto scris pe verso; înăuntru plicului concurentul va pune un CV care va cuprinde: a. motto-ul plus plicul mic și pe grupajul de poezii; b. nume/prenume; c. dată/loc de naștere; d. studii, premii/distincții/activitate culturale/literare; e. un crez poetic de maxim 10 rânduri; f. o fotografie tip buletin (facultativ). Adresa la care vor fi trimise lucrările (pentru ambele secțiuni) este Casa Municipală de Cultură Gherla, Piața Libertății, nr. 1-2, mun. Gherla, jud. Cluj, cu mențiunea „Pentru Concursul de poezie *PROVERS* – grupaj de poezie”. Grupajul de poeme poate fi trimis și pe adresa [concursulprovers@yahoo.com](mailto:concursulprovers@yahoo.com). În acest caz, se atașează mesajului și CV-ul.

Festivitatea de premiere va avea loc în cadrul *Întâlnirilor de la Nicula*, ed. a V-a, mai 2010. Premii: Premiul național *PROVERS* pentru volum de debut: 1500 RON; Premiile pentru grupaje de poezie: Marele premiu – 1000 RON, Premiul I – 700 RON, Premiul II – 600 RON, Premiul III – 500 RON, Mențiune I – 400 RON, Mențiune II – 300 RON, Mențiune III – 200 RON. Vor fi acordate premii suplimentare, oferite de instituțiile culturale clujene, de publicații și edituri și de persoane fizice: cărți, abonamente, publicații, bani. Drumul, cazarea și masa vor fi asigurate de către organizatori. *Deadline: 15 aprilie 2010!*

Contact:

LUIGI BAMBULEA – 0742 699 745 / [luigi16sem@yahoo.com](mailto:luigi16sem@yahoo.com)  
[concursulprovers@yahoo.com](mailto:concursulprovers@yahoo.com) / <http://concursulprovers.wordpress.com>

### Cafeneaua critică la Club Control

DUPĂ O lungă vacanță de vară-toamnă-iarnă, s-au reluat întâlnirile *Cafenelei critice*.

Proiectul de dezbateri culturale *Cafeneaua critică*, inițiat în 1994 de către Ion Bogdan Lefter la Facultatea de Litere a Universității București, a fost continuat, în seria a doua, în anii 2008-2009, la Club TSC și la Club A. Seria a treia este găzduită de Club Control (în pasajul Victoriei, intrarea dinspre str. Academiei/Institutul de Arhitectură/str. Biserica Enei; e-mail: [feedback@control-club.ro](mailto:feedback@control-club.ro), [www.control-club.ro](http://www.control-club.ro)). La *Cafeneaua critică* sînt invitate personalități artistice și intelectuale și se dezbate evenimente culturale și teme fierbinți ale actualității.

Prima ediție a seriei a treia a fost consacrată *Centenarului Eugen Ionescu* (n. 13/26 noiembrie 1909) și a fost prilejuită de premiera spectacolului *Cîntăreața cheală & Lecția* la Teatrul de Comedie din București, în direcția de scenă a lui Victor Ioan Frunză și cu scenografia Adrianei Grand. Invitați: Victor Ioan Frunză, Adriana Grand, actorii Virginia Mirea, Florin Dobrovici, Mirela Zeța, George Costin, Dragoș Huluba, Andreea Samson, Bogdan Cotleț și George Mihăiță, directorul Teatrului de Comedie.

Amfitrion: Ion Bogdan Lefter.



• Sub o înfățișare austeră, volumul *Studii tomiste (I)*, editat de Alexander Baumgarten, reunește eforturi hermeneutice multiple, aparținând mai multor autori. Efectiv, acest volum de studii însoțește într-un mod lămuritor și exegetic apariția în românește a celebrei *Summa theologica*, tradusă în premieră în limba română prin meritul Centrului de Filozofie Antică și Medievală al Facultății de Istorie și Filozofie a Universității „Babeș-Bolyai”.

Citind volumul, aflăm câte ceva despre dificultățile ce se nasc odată cu traducerea lui Toma din Aquino, despre raporturile dintre filozofie și teologie și distincțiile specifice acestui raport, și descoperim întâlnirea spirituală dintre Maimonide și Toma din Aquino, dintre teologia ebraică și cea creștină. Un studiu care ne-a provocat interesul este cel al lui Gabriel Chindea, anume „Teoria tomistă a intelectului agent și echivocurile sale în *Summa theologica*, *Quaestiones disputatae de anima* și *De unitate intellectus*”, în care se face, argumentat și convingător, un mic inventar al echivocurilor și confuziilor teoriei tomiste a intelectului, surprinzând un Toma ce încearcă să împace compulsiv intelectul, agent producător de rațiune, cu lumea sensibilă. (F. B.)

## Biserica de lemn

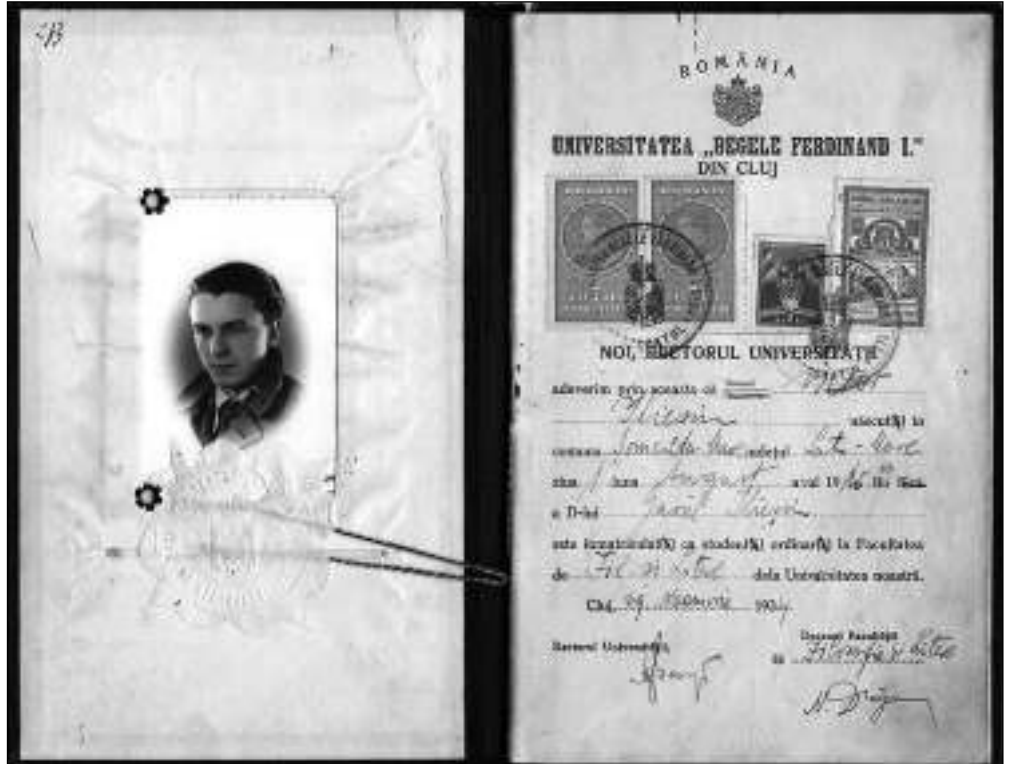
Pe pragul tău ce-i ros de-atâta vreme  
Mă înfioară gândul care geme,  
Iar Crist pe cruce sângerând din rană  
Îmi face semn să hodinesc în strană.

(1944?)

## Răbojari de stihuri

Strunim viori și alăute  
Pentru dorurile mute.  
Ne încopcie cuvântul  
Și ne saltă-n brață vântul.  
Hodinim la cruci de vis  
Unde e destinul scris.  
Brăul versului se leagă  
Peste inima întreagă.  
Zboară cântecul pe creste  
Pe răboj de stea să-ncreste  
Slova gândului curat  
În cuvinte strecurat.  
Altoim pe trunchiul firii  
Vorbele și trandafirii.  
Se zidesc din crez și pietre  
Podinile pentru vetre.  
Înflorim pe șterguri albe  
Mărgărit de vers și salbe.  
Mâncăm cu zorile  
Și priveghetoriile.

(1942)



## Răscruce

Ajuns-am la capăt de drum  
Cu traista nădejzii în mână.  
Pe-ntinsuri, coloane de fum  
Se urcă-n fuiorul de lână.

Purtat-am cuvântul merinde  
Și apa veciei în cupă.  
Pâinea vieții, Domnul mi-o vinde.  
Și gândul îmi fuge șalupă.

Sprinten urnească-se vrerea  
Și luciul de taine celeste.  
Fagurul truzii cu mierea  
Găsi-l-veți în scurta poveste.

Dar marele cântec din mine  
L-oi scrie cu peana tăcerii.  
Pe struna de viers și de rime  
Va plânge arcușul puterii.

(1942)

## Mărturisirile unui om de cultură

(Urmare din p. 25)

politică. De altfel, această convingere este perfect consonantă cu afirmația din *Memoria risipirii*, unde autorul mărturisește: „Dacă dețin vreo putere, ea izvorește din cărțile mele“. Însă o asemenea alocare a puterii se cere însoțită și de imperativul asumării responsabilității pentru cuvântul scris.

O privire mai detaliată în reverberațiile interioare ale biobibliografiei lui Augustin Buzura ni se oferă în a treia parte a volumului, *Tentația risipirii: Precizări incomode. Pseudojurnalul*, primul text al acestei secțiuni, revelează, pe de o parte, scriitorul prins între conștientizarea dimensiunii peratologice a literaturii și provocarea continuă și virtual infinită de a scrie Cartea, iar, pe de altă parte, omul de cultură obsedat de ideea de a construi (verbul „cel mai ardelenesc“, potrivit părerii din *Victoria unui învins*, un text dedicat lui Ioan Inochentie Micu-Klein), dar care asistă la degradarea

culturii românești, la falsificarea biografiilor și la spectacolul grotesc al maculării ce-luilalt. „Nu vreau să iau apărarea nimănui – mărturisește scriitorul într-un text în care încearcă să restaureze imaginea unor oameni de cultură prinși în vânătoarea de vrăjitoare de după 1989 –, dar observ că în loc să studiem și să afirmăm marile opere, ne concentrăm excesiv pe micile biografii.“ El însuși victimă a culpabilizărilor postrevoluționare, Augustin Buzura se apără furnizând extrase din dosarul său de urmărire informativă, dând astfel o replică mai ales *Jurnalului* lui Mircea Zăciu.

*Din culisele cenzurii, Recurs la memorie: „Fețele tăcerii“, Capcanele candorii: „Vocile nopții“, Memoria risipirii, Victoria unui învins și Simple mărturisiri* se concentrează mai mult asupra scrisului, asupra atelierelor romanelor lui Augustin Buzura. Amestec de experiențe reale, intertext, istorie, documentare, trăiri interioare, principii de construcție romanescă și cărți, discursul acestor capitole insistă pe calitatea scrisului de luptă infinită cu moartea fizică și psihică, pe insatisfacția perpetuă a scriitorului pentru care cea mai bună carte

este întotdeauna cartea următoare, cea nescrisă încă, dar mai ales, pe identitatea structurală dintre viață și scris.

*Câteva interviuri*, ultima parte a volumului, grupează zece interviuri acordate de Augustin Buzura între 1988 și 2008, fiecare reafirmând practic valorile și principiile întregii sale existențe creatoare, constant mărturisite de-a lungul cărții. Fie că își asumă ludic eticheta de „scriitor demodat“, observând că „experiența arată că viața cea mai lungă o au tocmai demodații“, pe când „modelele trec“, fie că proclamă „suntem, în fapt, ceea ce scriem“, Augustin Buzura rămâne un profesionist al scrisului, dublat de o conștiință responsabilă și implicată social. De altfel, întregul volum constituie o pledoarie pentru valoare și valorizarea operei culturale, dar și o dezavuare a vedetizării inflaționiste a imposturii culturale și a politizării excesive a spațiului cultural. Iar dacă literatura reprezintă pentru Augustin Buzura o „nesfârșită luptă cu limitele“ în perimetrul interdependenței dintre viață și scris, așteptăm cât mai multe încălcări ale limitei și tot mai multe cărți.



# Revista APOSTROF se poate cumpăra în următoarele puncte de difuzare:

## Librăriile HUMANITAS

- ALBA IULIA, Librăria Humanitas, Bd. 1 Decembrie 1918, bl. M8-M10.
- BUCUREȘTI, Librăria Humanitas Kretzulescu, Calea Victoriei, nr. 45.
- CLUJ-NAPOCA, Librăria Humanitas, str. Universității, nr. 4.
- GALAȚI, Librăria Humanitas, str. Domnească, nr. 45.
- IAȘI, Librăria Humanitas 1, Piața Unirii, nr. 6.
- ORADEA, Librăria Humanitas „Mircea Eliade“, Bd. Republicii, nr. 5.
- PIATRA-NEAMȚ, Librăria Humanitas, str. Ștefan cel Mare, nr. 15, Galeriile „Viorel Lascăr“.
- RÎMNICU-VÎLCEA, Librăria Humanitas, Calea lui Traian, nr. 147, bloc D2, parter.
- SIBIU, Librăria Humanitas, str. Nicolae Bălcescu, nr. 16.
- TIMIȘOARA, Librăria Humanitas „Emil Cioran“, str. Florimund Mercy, nr. 1.
- TIMIȘOARA, Librăria Humanitas „Joc Secund“, str. Lucian Blaga, nr. 2.

## Rețeaua STANDARD PRESS DISTRIBUTION din Cluj

- str. Regele Ferdinand (lângă magazinul Central).
- Calea Moșilor (vizavi de Primărie).
- Piața Unirii, nr. 17 (lângă Diesel).
- Piața Unirii, nr. 1 (lângă Continental).
- str. Napoca, nr. 19.
- Piața Grigorescu (lângă magazinul Profi).
- Piața Mărăști (stația de autobuz).
- str. Fabricii, nr. 1.
- str. Memorandumului, nr. 12.
- str. Plopilor (lângă Hotelul „Babeș-Bolyai“).
- str. Republicii, nr. 109 (Sigma Shopping Center).

## Librăria de Artă GAUDEAMUS

Cluj-Napoca, str. Iuliu Maniu, nr. 3.

Librăria MUZEULUI LITERATURII ROMÂNE  
SC Orfeu Ed SRL, București, bd. Dacia, nr. 12.

### 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 revistei *Apostrof*

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

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

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

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

- 15 lei pentru 3 luni,
- 30 lei pentru 6 luni,
- 60 lei pentru un an.

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

- 12 euro sau 15 USD pentru 3 luni,
- 24 euro sau 30 USD pentru 6 luni,
- 48 euro sau 60 USD pentru un an.

Prețul abonamentului include taxele poștale de expediere par avion.

Datele necesare pentru viramentul acestui abonament:

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

## Cuprins

• CAFÉ APOSTROF		Cosmin Perța	13
•	2		
Situația Casei Monteoru	Nicolae Manolescu		3
• ESEU			
Rîsul lui Cioran (traducere de Liana Lăpădatu)	George Banu		4
Efectul de culise	Miriam Cuiubș		14
• CRONICA LITERARĂ			
Despre privirea piezișă și primejdiile ei	Irina Petraș		6
Două volume de poeme	Ștefan Borbély		7
• O CARTE ÎN DEZBATERE			
Restaurarea sensului	Ioan Chirilă		8
Regăsirea unității	Ovidiu Pecican		9
• REVISTA REVISTELOR			8
• ESTUAR			
Spre o poezie săracă (traducere de Roxana-Adina Tohănean)	Biancamaria Frabotta		10
• POEME			
	Daniel Lăcătuș		10
• COMENTARIILE CRITICE			
N. Manolescu despre cenzură	Marian Victor Buciu		12
• DOSAR: LUCIAN BLAGA			
Patru amintiri despre Lucian și Cornelia Blaga Viorica Marinca			15
• LECTURI LIBERE			
Urmuz în trei tipuri de ediții	Ion Bogdan Lefter		18
• PROZĂ			
Țara-tată (traducere de Dana Lovinescu și Anamaria Beligan)	Anamaria Beligan		19
• CU OCHIUL LIBER			
Umilița și orgoliul scrisului	Iulian Boldea		23
O înviere mascată	Mihaela Ursa		23
Limba de lemn, de esență tare	Francisc Baja		24
Mărturisirile unui om de cultură	Constantina Raveca Buleu		25
• FILM			
Avatar – o mașină de fantasmă și reverii	Ioan Pop-Curșeu		26
• IN MEMORIAM			
Alexandru Mirodan, Vicu Mîndra			28
• ARHIVA „A“			
Poeme de Victor Teofil Ilieșiu			29