



A P O S T R O F

Comunicat

SECȚIA DE critică a Asociației Scriitorilor din București a organizat colocviul său anual în ziua de 30 martie 2012, între orele 9.30 și 15.00.

Tema pentru această a doua ediție a fost „1989-2011. Mutații ale valorilor estetice“. Au luat parte membri ai Secției de critică a ASB, precum și invitați din partea altor filiale ale Uniunii Scriitorilor, critici literari recunoscuți pentru activitatea lor în ceea ce privește comentariul și analiza volumelor noi de literatură română contemporană, alte personalități ale vieții noastre literare.

Manifestarea, coordonată de Horia Gârbea, președintele Asociației Scriitorilor din București, și de Radu Voinescu, director al revistei *Diagonale*, s-a desfășurat la Clubul Calderon (Centrul pentru Activități Recreative al Primăriei Sectorului 2, București, primar Neculai Onțanu) și a fost sprijinită de Uniunea Scriitorilor și de Primăria Sectorului 2. Conducerea dezbaterilor a fost asigurată de Gabriel Dimisianu, președintele Secției de critică a ASB.

Lucrările colocviului au fost deschise de criticul Nicolae Manolescu, președintele Uniunii Scriitorilor. În cadrul dezbaterilor au luat cuvântul sau au prezentat referate: acad. Eugen Simion, Florin Mihăilescu, Răzvan Voncu, Paul Aretzu, Dan Cristea, Ana Dobre, Lucian Chișu, Vasile Spiridon, Alex Goldiș, Paul Cernat, Daniel Cristea-Enache, Nicolae Georgescu, Marius Chelaru, Gabriel Dimisianu, Radu Voinescu, Horia Gârbea. Au participat și scriitorii Lucia Verona, Dan Mircea Cipariu, Emil Mladin, Bianca Burța-Cernat, Ana Chirițoiu. Radio România Cultural a fost prezent printr-o echipă de redactori care a realizat și înregistrarea dezbaterilor.

Parteneri media: *Lucașfărarul de dimineață*, *România literară*, *Diagonale*, Radio România Actualități, Radio România Cultural, TVR Cultural.

■
HORIA GÂRBEA



MARTA PETREU,
Filosofia lui Caragiale,
ed. a 2-a, revăzută și adău-
gită, Iași: Editura Polirom,
2012.

Descoperim un Caragiale iscoditor peste măsură, interesat de teoriile contemporane din științe și, asemenea celor mai mulți intelectuali români din epocă, gândind lumea prin teoria junimist-maioresciană a formelor fără fond și sensibil la filosofia schopenhaueriană a „voinței de a fi“.



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

Stimați cititori și colaboratori,

LEGISLAȚIA 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 2011 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 2011, 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 venitului.

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

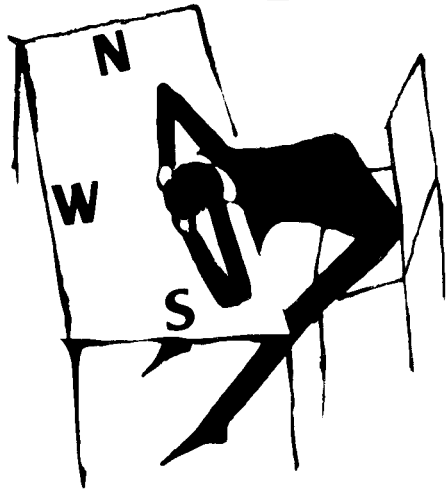
COD FISCAL 4868907

CONT BANCAR (IBAN)

RO68BRDEI130SV07853701300

deschis la Banca Română pentru Dezvoltare
(BRD) CLUJ

PUNCTE DE REPER



DESPRE ANA Blandiana nu mi-e deloc ușor să scriu într-un constrângător chenar tipărit, fie și doar pentru o mărturisire festiv-omagială. O mie de amintiri din tinerețea noastră clujeană mă leagă de minunata pereche de prieteni nepereche pe care n-o pot vedea și evoca decât într-o ideală comuniune: Ana Blandiana și Romulus Rusan, două dintre cele mai luminoase repere omenești de care am avut, ani de-a rândul, norocul să fiu aproape. Și am rămas așa, până în ziua de azi.

N-am avut, nici unul, nici alții, o viață boemă. Lumea literară, câtă era, nu ne atrăgea prin înfățișările ei frivole, de suprafață, iar participarea noastră, dincolo de reuniuni de cenaclu ori de alte întâlniri ocazionale, avea gradul ei de rezervă și de discreție. Adevăratele noastre întâlniri erau cele din spații mai restrânse și mai calme, între pereți cu rafturi de cărți, unde puteam comunica mai liber, fără rumori de grup și obligația de a fi talentați povestind anecdote. Printre puținele fotografii pe care le avem împreună din acei ani, doar una amintește de prezența noastră la o manifestare mai de amploare – participarea din 1965 la un colocviu al tinerilor scriitori de la Sinaia, ce ni se păruse atunci foarte încurajator: începuseră să se destindă niște „șuruburi“... Eram svelte și subțiri ca niște liceeni, sub o lumină pe care alb-negrul pozei n-o poate ascunde. Altele aduc aminte de o cafea băută la cutare restaurant ceva mai devreme, prin 1964, sau ne întorc spre romantica „subpământă“ de pe strada Horea, din anii primi ai *Echinox*-ului. Compar figurile de atunci cu oglinzirile de acum, și inevitabilele deplasări de linii de pe fețele noastre nu-mi par deloc a corespunde cu vreo simetrică mutare de reliefuri lăuntrice. Fiindcă, ori de câte ori ne reîntâlnim, de o bună bucată de vreme peste distanțele dintre Cluj și București, ne regăsim cu aceeași bucurie simplă și firească, în niciun fel deteriorată de vreme și de vremuri. Blandiana, care a avut de zeci de ori mai multe ocazii decât mine să iasă în public, și încă pe reliefuri dintre cele mai înalte, nu și-a schimbat, prin asta, felul de a fi. Situația e alta doar când intră în lumea poeziei, rostită întotdeauna cu o înfiorare aparte, când pășește, așadar, pe un tărâm știut ca fiind ieșit din comunul orei, al distilărilor de idei și de muzici. Sau când, angajându-se pentru o cauză, lasă patosul implicării profunde să se exprime nestânjenit.

Amintind aceste lucruri, vreau să spun că Ana Blandiana este un om și un poet prin excelență al gravității trăirii, care-ți

În tonuri clare:

Ana Blandiana

Ion Pop

dă întotdeauna sentimentul că nu poți să te joci cu cuvintele, că spusa poetică obligă la răspunderi aparte. Am simțit de la început în scrisul său această seriozitate a gândului, trăită cu un fel de orgoliu de a se afla în posesia unor adevăruri intime care merită și se cer comunicate. Cu o voință de a face ordine în propriul spirit, de a înfățișa lumii o geometrie demnă – și demnă de respect. Cu o franchețe adesea tăioasă, neconcesivă față de alterările momentului, care se cerea afirmată în sfârșit după atâtea disimulări și autocenzurări, după ce debutanta din anii unei adolescențe reminiscente trebuise, din rațiuni de apărare a unei ființe chiar biografic vulnerabile, să preia, ca mai toți confrății de generație, câteva dintre clișeele orei, dintre „temele date“, cărora făcea eforturi să le dea cât de cât o culoare mai individuală. Exemplul lui Nicolae Labiș, reper pentru mulți la sfârșitul anilor '50 și ime-

diat după aceea, a putut fi un element catalitic, căci în știuta „luptă cu inerția“, sintagmă cu destule ambiguități, se putea regăsi o mare parte a generației aceluși timp. Când se întreba, cu un patos poate naiv, „epoleții generației mele / cine ar putea să îi jignească?“, tânăra poetă se folosea de genericul vârstei ca de un scut sub care germina o sensibilitate personală ce se putea lesne identifica idealului comun de afirmare a unor adevăruri despre om și lume ținute prea multă vreme sub obroc. „Pluralul“ persoanei întâi, din titlul primului său volum, așa și trebuie citit, căci trecerea la singularul „călcâiului vulnerabil“ de pe coperta cărții următoare marca deja asumarea pe cont propriu a unor responsabilități care nu erau totuși doar ale subiectului contemplator de la margini de lume.

→



• Ana Blandiana

Drama sărăciei din România

Damian Hurezeanu

ARNA ACEASTA a fost atipică. Din țăriile văzduhului s-au deschis porțile ninsorilor nestăvilite. Sunt vârstnic, dar nici în 1944, nici în 1954 n-a mai fost așa ceva. Sate literalmente îngropate în nămeți, drumuri troienite de un strat de câțiva metri înălțime, case acoperite până la streșină în care locuiau, nu o dată, sărmani vârstnici, rebeși de frig, lipsiți de toate: mâncare, căldură, bani și puteri.

Autoritatea – și locală, și centrală – a căutat să le vină în ajutor, iar eforturile depuse de jandarmi, poliție sau de drumari au fost nu o dată admirabile. Totul făcut în climatul unei televiziuni asurzitoare, al unei opoziții mereu cârcotașe, a nenumărați pierde-vară puși pe pâlăvrageală. Ajunși în dreptul ușilor deschise, cu greu din cauza nămeților, militarii, jandarmii sau reprezentanții autorităților aveau în față vârstnici de 70-80 de ani umili, înspăimântați, cu fețele stinse de plâns. Sigur, posturile de televiziune îi filmau mai mult pe ei pentru posibilul efect dramatic.

Sărăcia este însă sistemică; avut puțin, iar gospodăria se rezumă rar la o vacă, puține păsări și doi-trei purcei tineri. Satele

noastre sunt iremediabil îmbătrânite, gospodăriile se află sub pecetea arhaității, iar opera menită să promoveze canalizarea și conductele de apă sau de gaze naturale este practic blocată de tipul așezărilor comunale: cu numeroase sate răsirate uneori pe zeci de kilometri, pe văi alternând cu case animate de panta unor dealuri, cu locuințe despărțite uneori de sute de metri între ele. Cum să faci în aceste condiții canalizări și aducțiuni de ape? Evident, este o muncă de Sisif, lipsită de finalitate și inimaginabil de scumpă. Cu banii necesari prinderii în rețele de canalizare a arealului rural românesc trasezi rețele pentru trei Franțe.

Înainte de a face proiecte inutile și înspăimântător de scumpe, se cuvine făcut un plan de amplasamente rurale, compacte, moderne, bine așezate. Numai după aceea ar trebui purces la planurile de canalizare și de aducțiuni de apă.

Iată de ce planurile imediate trebuie bine gândite, în funcție de parametrii eficienței și ai sustenabilității costurilor.

Un alt aspect major care se desprinde din panoramarea lumii rurale românești este sărăcia care transpare din toate articula-

țiile gospodăriei țăranilor, din aspectul caseilor, mobilierului, condițiilor de locuit și, mai ales, din înfățișarea bătrânilor trăitori la sate. Fețele, îmbrăcămintea și gestica lor provoacă o strângere de inimă. Compătimirea se înfige ca o gheară în inimile celor care privesc peisajul.

În sfârșit, dar nu în ultimul rând, se ridică întrebarea: Unde sunt copiii vârstnicilor arătați la televizor? Ei nu au nicio răspundere pentru condiția părinților lor? O gureșă moștenitoare de familie bătrână din județul Buzău perora intens la televizor cu privire la neajunsurile organelor locale, județene și centrale, care nu vin prompt, poate instantaneu, să ajute bătrânii din satul natal, între care se aflau și părinții ei. Dar doamna cu pricina o făcea din oraș, cu nonșalanță, fără să caute să vină în ajutorul părinților, să se dea ca apa de mal ca să ajungă la ei... Ce vrem mai mult – sărăcia satelor o moștenim de o mie de ani; slăbirea legăturilor sufletești este de dată foarte recentă.

România începutului de secol XXI nu sădește în inimi speranțe, necum certitudini.

→

M-a cucerit această frumoasă, tensionată carte tocmai pentru o anumită fermitate a implicării în procesul extrem de dificil încă al limpezirii prin lucide decizii a poziției omului într-o lume răvășită de trecutul dramatic și tragic apropiat, dar plină încă de cețuri și de incertitudini, cum avea să rămână toată epoca comunistă. A dori atunci „tonuri clare” și a o spune răspicat și casant îmi părea un admirabil act de curaj, cu atât mai mult cu cât, așa cum au observat primii cititori ai cărții, ascultam o voce de rezonanță tragic-mântuitoare, de o gravitate ce nu s-a prea auzit în poezia noastră mai veche și mai nouă. Era o așezare pe înalte reliefuri morale, de unde se clama vibrant nevoia de purificare contra „marii legi a maculării” care e „tributul pentru a trăi”, era apelul la un soi de impunătoare așeză sacrificială, a unei doar aparente sterilități. Căci s-a văzut curând, în *A treia taină* și cărțile următoare, că Ideea căreia îi jertfea poeta presupusese un enorm consum de energie, de investiție vitală care-și cerea contraponderea într-o acceptare, nu resemnată, dar mai „realistă”, a precarei condiții de om, obosit, de-acum, de a se mai „naște din idee” și căutându-și locul într-un univers de precarități recunoscute. Făcea parte această mișcare lăuntrică – ne-am dat seama apoi – dintr-o logică internă a vieții simbolice a acestei poezii pe cale de a-și construi propria, intimă mitologie. Una în care eroul cobora din embleme pentru a-și asocia osteneala confruntă-

rilor de odinioară cu mai calmele ritmuri ale naturii regăsite și ale propriului eu muritor recuperat. Era însă și o regăsire a unei mari tradiții a liricii românești, pe o linie de profunzime eminescian-blagiană, retrasată în culori proprii, un fel de regresivitate spre adâncimi, dinspre postura „omului problematic” al „tristeții metafizice”, către somnia vindecătoare printr dealuri împădurite, fructe grele de sucuri și semințe promițătoare de germinării noi. Nu era acesta totuși „fericitul somn comun”, ca variantă a mării Inerții intransigent condamnate, fiindcă aura etică a discursului liric rămânea puternic iradiantă, numai că se producea, treptat, o mișcare de recunoaștere, cumva mai modestă, a stării de om – vorba lui Nichita Stănescu –, divizată între impulsurile maximaliste ale conștiinței celei mai treze și prea-omeneștile slăbiciuni, nu toate blamabile, ale ființei amenințate, trăind sub vremi.

Poezia Anei Blandiana a evocat tulburător și acest al doilea nivel existențial, în momentul liric așezat sub semnul „stelei de pradă”, nouă, apocaliptică stea Absynthos. Neliniștită a rămas, în angajările ei, și poezia sa mai nouă – o metaforă-titlu precum *Arhitectura valurilor* spune destul despre această realitate –, un discurs de acut accent reflexiv, întors acum către o lume altfel crepusculară, în care subiectul trăiește un „reflux al sensurilor”, în care învață mai degrabă să moară, căutându-și un ultim refugiu, și acesta precar, în „patria A4” a colii pe care se scriu, aproape în exclusivitate, elegii.

Ar fi multe de readus în memorie și despre surprinzătoarea proză a Anei Blandiana, de la romanul parabolic *Sertarul cu aplauze* la povestirile fantastice, dar cu deschideri revelatoare spre realitatea imediată din *Proiecte de trecut* ori *Cele patru anotimpuri*. Ar fi multe de spus despre sutele de pagini în care scriitoarea își asuma cu un curaj civic deloc comun „calitatea de martor”, despre reflecțiile sale asupra scriuturii. Dar Ana Blandiana a avut și curajul mai mare de-a-și depăși „simpla” – dacă simplă era! – calitate de spectator lucid al lumii din jur, realizând o exemplară corespondență dintre vorbă și faptă. Nicio încercare de minimalizare a gesturilor sale anti-totalitare – și au fost, mai sunt atâtea astfel de agresivități – nu va reuși să compromită imaginea exemplarei sale conștiințe civice în vremurile atâtor tăceri mai mult sau mai puțin vinovate. Iar ceea a făcut în anii de după Decembrie 1989 ca militantă, alături de Romulus Rusan, pentru dezvăluirea crimelor comunismului și reabilitarea memoriei atâtor victime ale terorii roșii, în cadrul Academiei Civice și al Memorialului de la Sighet, nu are prea mulți termeni de comparație. Ceva din fibra marilor luptători de Școală Ardeleană se prelungește cu o nouă energie în acești oameni și intelectuali exemplari, consecvenți cu sine și în stare să se dăruiască pentru o Idee înaltă. Într-o epocă a tuturor relativismelor și profanărilor de embleme, mai există, iată, ca să ne dea curajul de a trăi mai exigent și mai demn, și asemenea oameni.

Poeme de

Ruxandra Cesereanu

starea (in the mood for love)

părul ei vorbitor într-o grădină neagră
șoldurile ei de vulpe proaspătă
gura lui de flamingo rănit
pulpele ei de spanioloaică la 14 ani
coapsele lui de mongol suit pe cal
fiecare doarme singur în odaia lui
fiecare-și spală hainele direct pe piele
la bordelul din creier s-ar duce amândoi
fiecare plânge puțin și-apoi își linge firisorul de sânge
țigările fumate pe-ntunerice doar pe sfert
papucii ei chinezești cu perle mici
spune-mi dacă ai altă iubită *loca loca*
limba mi se lipește de cerul gurii ca un cârlig
rochii multate oase oblice păr năclăit
o mușcătură pe umeri cu rest de limfă
iată dănțuitoarea cu lornion și mănuși până la cot
ea face temenele către văzduh
ea visează lângă samovar mestecând menta necredincioșilor
cărniile mele îi pari puternic precum pantera
ia-mi gura și pielea miroase-mă
meșterii ghicitori spun să-mi aleg pierzania
tu ești bărbatul cu carne de hurie
femeia e întotdeauna *o pasăre cu aripi parfumate*.

japoneza (1). penița de bambus

e noapte și-l aștept să vină
mi-am spălat părul m-am parfumat cu givenchy extravagance
și-s acrișoară
citesc scrisori de-odinioară mănânc cireșe și mă șterg la gură cu
o batistă de mătase
unii doresc ca moartea să fie puzderie în jur
alții poftesc ca ea să nu se afle deloc aici
dar moartea știe singură ce are de făcut
e îmbrăcată-n kimono și are evantai
scriu cu penița de bambus despre moartea mea
ea e departe de piele și de limfă dar îmi arată evantaiul
e noapte și-l aștept să vină
mănânc cireșe și mă șterg la gură cu o batistă de mătase
noaptea va trece cu mine singură aici printre nimicuri.

japoneza (2). noaptea maimuțelor

în noaptea maimuțelor nu doarme nimeni
e ora tigrului și ora șobolanului
iubitul negru vreau să intre în oasele mele ca într-un cufăr
și să rămână acolo cu dinții strânși
el nu este maimuță el e bărbat și miroase a lemn de cireș
îl privesc cum stă drept printre oscioarele mele și mă-ncălesc în
barba lui
de ce să fiu iubită îmi spun dacă sunt cea dintâi
de ce să mă rușinez dacă fiind cea dintâi sunt și cea de pe urmă
atâta mângăleală de lotus în inima mea
(*părul fals mi s-a-nroșit la vârfuri*)
îți poruncesc să-mi crestezi inima și s-o mănânci
ea se va sălășlui în stomacul tău ca un pește-arici

dihania are culoarea florii de prun venite de la miazănoapte
acolo dragostea cu cele cinci mădulare stă după paravan și are
evantai.

while your lips are still red

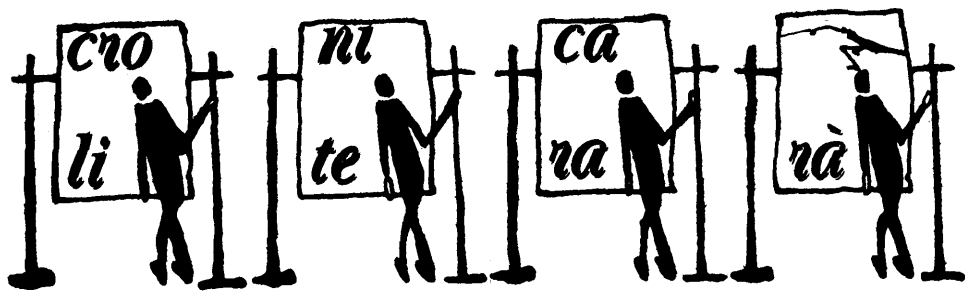
a fost cândva un sărut în subsolul unei clădiri
a fost o mătase
și un miros de piele tânără
și buzele mele atât de roșii încât înroșiseră aerul
și genele mele atât de umede de la limba mușcată din dragoste
a fost cândva un sărut viu în rășină
și-un chihlimbar roșu în sfârșit limpezit
(regina distruge
femeia obține)
tu fii păzitorul inimii mele și țesătorul de mătase.

gutui și nisip

la cinci dimineața mă atingi pe păr cu degetele cuminiți
eu îți miros buzele apoi mă lipesc de tine să aflu cât și cum ai visat
în mijlocul patului e o piatră gălbuie pe care o aruncăm ca pe o
bucată de unt
dimineața se spânzură între pereți felinarele-s murdare
camioanele trec prin ploaie cu șomeri oboșiți
pieptul meu e un ghem de ceață
tricoul tău de noapte miroase a gutui pielea ta a nisip
așternuturile parcă-s femei între noi ca niște bucăți de geam.



• Ruxandra Cesereanu



ȘTEFAN BORBÉLY și melancolia competiției

Irina Petraș

ECHINOXISTUL ȘTEFAN Borbély – îl numesc astfel fiindcă am descoperit în ultima vreme cât de valorantă, nu doar pentru mine, este această „marcă”: simpla apartenență la *Echinox* promite, deja, seriozitate, stil, echilibru – continuă seria cărților ivite din „jumătatea angajată” a carierei sale literare, cum numește el singur profesiunea de cronicar literar cu lecturi la zi, sistematice, pe fază. *Existența diafană* (București: Ideea Europeană, 2011, 380 de pagini) vine, astfel, după *Cercul de grație* (2003) și *O carte pe săptămână* (2007) și comentează cărți de toate calibrele cu autori din toate generațiile (de la Paul Cornea, Petru Popescu, Nicolae Breban, Marin Mincu, Matei Călinescu, Ion Vianu, Dan Cristea, Marin Sorescu, Ion Pop, la Constantina Raveca Buleu, Mădălina Diaconu, Oleg Garaz, Andrei Simuș, Adriana Teodorescu). Selecția stă, desigur, sub semnul *subiectivității istorice*, cronicarul străduindu-se să satisfacă cât mai multe valențele contemporaneității, în funcție de opțiunile proprii de lectură, dar și de cerințele redacției ori ale momentului. Totodată, fiecare text este încă o tentativă de supraviețuire prin lectură, de ignorare/depășire a „mizeriei și promiscuității prezentului”. Mai mult, *Existența diafană* este, aflăm din argument, și „o formă indirectă de melancolie participativă. E multă nervozitate în literatura noastră recentă, dar e una revanșardă, retroactivizantă, aflată în luptă nu cu prezentul, ci cu trecutul. Pentru mulți critici literari tineri, scriitorii consacrați deja, cu vechi state de serviciu, sunt mai degrabă epifanii ale trecutului decât parteneri de dialog plauzibili într-o competiție a actualității. Literatura română avansează paradoxal, privind peste umăr, la chemarea restitutivă a trecutului: povară prea mare pentru a fi liberi, dar suficient de greu de dus pentru a nu deveni iritabili, vigilenți până la neurastenie, justițiar și violenți”. Nicidecum „marginal” „prin vocație și prin temperament” (cum se alintă), căci calitatea și consistența scrisului său îl exclud din zona adevăratei, cenușii marginalități, doar parțial „eliberat de presiuni de conjunctură, de climatul unor coterii ultragriante sau de obligații”, căci ființă socială cu autoritate și prins în proiecte de anvergură și de înalte recunoașteri „centrale” (bursier multiplu al Colegiului Noua Europă din București, cu stagii de pregătire în Marea Britanie, Statele Unite și India; bursier Fulbright la



Indiana University, Bloomington; *visiting fellow* la New York, Columbia University, respectiv la Institute for Psychohistory, la University of North Carolina, Chapel Hill și la Jawaharlal Nehru University din New Delhi), Ștefan Borbély are nu doar spirit critic, ci și generozitate și o elegant cultivată apartenență la breaslă. Adesea, titlurile comentariilor sale vorbesc singure, marcând din capul locului valoarea: *Superba sinteză continuă...* (Dan C. Mihăilescu), *Patru mici bijuterii* (Mihai Dragolea), *Laudatio pentru Matei Călinescu*, *O regăsim fericită* (Paul Aretzu). Privilegierea unor apropiați nu e însă niciodată goală, ci susținută cu argumente și nu lipsită de îndreptări critice.

Interesant de observat totuși că prejudecata marginalității sale se prelungește uneori în cronică și propune perspective surprinzătoare. Așa, de pildă, Cărtărescu, scriitor „genial” (cum decretează fără rețineri Ștefan Borbély) și cu răsunătoare faimă, i se pare posesor al unei „istorii personale molcome, neevenimentiale, ale cărei recurențe, compensate prin mărunte incidente biografice hipertrofiate oniric, sunt de găsit peste tot în *Orbitor*. Surmontarea prin imaginație a larvarului în care te-a aruncat destinul se impune, astfel, de la sine, autorul *Orbitorului* o și face recurgând la scris ca la un mecanism de redimensionare ontologică...” Sunt sigură că scrisul și truda dedicată pe care o implică sunt pentru Ștefan Borbély *evenimente* de prim ordin, căci biografia unui scriitor de talent nu se cântărește în funcție de mondenități și spectacole mediatice, mai întotdeauna frivole și efemere. Spectacularul nu poate asigura singur autoritatea, cum se vede, de pildă, din portretul schițat lui Dan C. Mihăilescu, „cel mai bun și cel mai avizat comentator literar de care dispune în momentul de față cultura română”: „Spectacularul, ca și exactitatea inspirației sunt principalele calități ale lui D. C. M., lor adăugându-li-se harul formulărilor memorabile, incandescența participației și – nu în ultimul rând – grația succulentă a polemicii. De unde vin?: din talent, desigur, din capacitatea de a sublima cioranismul apocaliptic de substanță într-o direcție paradoxală, pozitiv-stenică, dar și din știința foarte aplicată, foarte doctă de a înțelege metamorfozele culturii române actuale în evoluția lor diacronică”.

Diferența dintre *conjunctură* (cu itele ei manipulate de tine și de ceilalți, într-un amestec de interese și oportuniste) și *context* (cu itele lui complicate și obiective) nu e, de altminteri, necunoscută excelentului critic clujean cu solide preocupări de mitologie, istoria religiilor, sociologie, psihologie. Știe să facă deosebirea dintre valoarea estetică și cea conjunctural-contextuală, iar plasa hermeneutic-reflexivă pe care o țese are ochiuri dense, nuanțe atent cântărite și bătaie lungă.

Consecvent cu sine (și chiar cu prejudecățile sale, inevitabile în cazul unei sta-

turi puternic personalizate), Ștefan Borbély apelează la o *privire* mereu adâncă și creatoare, fiecare secvență înaintând cu deschideri tot mai largi ale compasului critic, pentru a înregistra trăsături identitare de profunzime, tendințe definitorii. *Iluziile literaturii române*, deși „o relectură rapidă, întrucâtva superficială”, e incitantă, căci „Literatura română – sugerează profesorul Eugen Negrici – a împrumutat de-a lungul timpului o serie de etichete hiperbolizante menite să escamoteze precaritatea de substanță a identitarului național în ordinea istoriei, «salvarea prin cultură» devenind, la noi, un succedaneu comod al incapacității de a gestiona capcanele timpului empiric, în fața provocării căruia s-a reacționat de regulă spasmodic-idealizant și victimar”. Mircea Muthu „a parcurs un traseu exegetic și sintetic de pionierat, luptând, în primul rând, cu stereotipizarea peiorativă a termenului de «balcanism», de pe care zgușura abuzivă a derizoriului a trebuit să fie înlăturată, pentru ca el să devină un concept descriptiv, operațional. [...] Depsihologizarea conceptului reprezenta, așadar, o sarcină intelectuală majoră, echivalentă cu întreținerea unei tradiții de gândire potrivit căreia cultura română se cuvine a fi definită ca una a liminalității sincretice, aflată la întretăierea dintre dialectica de tip cartezian a Occidentului și hieratismul devitalizant de tip bizantin”. Tot astfel, *Viața unui om singur* dezvăluie „paradoxul dramatic” al lui Marino: „obsedat exclusivist de utopia salvării prin rațiune, a scăpat din vedere pluralitatea, mișcarea freatică de profunzime a culturii române, firescul cu care ea se exprima plural, ca alternativă estetică la grotescul atroce al comunismului”.

Ardeleanul e prezent în fundalul fiecărui text, cu fine declarații de iubire pentru un *loc*: „Dumitru Chioaru este un demn continuator al *Cercului literar de la Sibiu*, prin care aș înțelege nu numai clasicismul suplu, referențial din programul *euphorionismului* sau propensiunea către o lirică a fiorului religios, disciplinată prin rigoarea surdinizantă a formei, ci și sentimentul apartenenței subtile la spațiul istoric și multicultural al unei Transilvanii eterne, iubite prin intermediul oamenilor deosebiți pe care ținutul i-a produs de-a lungul timpului”, dar și cu la fel de fine pledoarii în favoarea scriitorului implicat: „Cornel Ungureanu trădește, de ani buni, la definirea unei *istorii integrale* a literaturii române, a cărei sarcină primordială e depășirea auto-suficienței teritoriale păguboase în care a fost percepută în mod canonic această literatură, ca și cum toți scriitorii noștri ar fi trăit în elevate turnuri de fildeș, complet impermeabili la zumzăitul socio-politic al vieții din jurul lor, ca și cum ei nu ar fi cunoscut partizane politice și opțiuni ideologice angajante, ca și cum literatura română s-ar fi scris în afara influențelor socio-politice și filosofice resimțite din exterior”.

Am recurs la citate ceva mai ample fiindcă, în cazul său, nu doar ce spune contează, ci și felul elegant și subtil în care o face. ■

Înnoirea de sine

Ștefan Borbély

O SIMPLITATE IMPRESIONANTĂ răzbate din *Însemnări din ținutul misterios*, volumul de poeme posttraumatice pe care Gabriel Chifu îl publică la Editura Cartea Românească (2011): e simplitatea vieții ca atare, a vieții recuperate, rostită de cine-



va care a fost la un pas de a o pierde. Determinismul biografic imediat al majorității versurilor e limpede pentru cei care cunosc încercarea prin care autorul a trecut în anii din urmă, dar ar fi nedrept sau dureros să insistăm asupra ei pentru cei care n-au auzit de ea; important e doar faptul că decantarea pragului existențial pe care l-a trecut Chifu, întorcându-se de dincolo de el pentru a se reconstrui pe sine, conferă poeziei sale de acum o gravitate simplă ieșită din comun, vecină cu modestia, calmul și înțelepciunea specifice cuiva care a înțeles că viața e nu numai naștere, ci și *renaștere*, succesiune de reînnoiri și „*recopilări*” (pentru a recurge la un termen oferit chiar de versurile de față) care trimit în planul secund sufletul sau spiritul, dându-i întâietate trupului, carcasei fragile și vulnerabile pe care o avem.

Din cauza aceasta, dialogul cu trupul – „*stricat*”, efemer, „*mașinărie*” supusă unor „*reparații*” necesare din când în când – domină imaginarul major al mării părți a versurilor din volum, însă, înainte de a le discuta, vă propun să rămânem peț de o clipă la simplitatea paradiziacă pe care o invocam la începutul acestei cronici, fiindcă, împreună cu „*liniștea*”, ea reprezintă mai mult decât o aspirație la Chifu, de-a dreptul înnoire de sine, re-clădire. Nimic strident, nimic ostentativ nu îi traversează planul, suportul ei scriptic fiind o foarte directă poezie de notație, în care imaginile apar netrucate și nesublimite literar sau simbolic, în nuditatea lor limpidă, dată de cotidian. Iată două exemple: „Vecinul meu de peste drum de la Craiova/ vinde cărnași./ A câștigat o grămadă de bani din asta și a cumpărat/ bucata de pământ pe care și-a ridicat casa./ O casă scumpă și neinspirată. Dar nu despre casă// e vorba aici: ci despre curtea lui, pe care o udă tot timpul./ Nu-l cunosc mai deloc, ne salutăm și atât, dar/ îl trec în poemul acesta fiindcă toată ziua bună ziua/ își udă curtea cu flori. L-am văzut/ dimineața în zori făcând asta/ și l-am văzut noaptea târziu. Chiar și când ploua/ nu-și abandona îndeletnicirea, ținea calm furtunul și/ stropea conștiincios florile, fără să-i pese de apa venită din cer”. Al doilea exemplu: „Să nu-i disprețuim pe cei umili, pe cei învinși,/ furtuna pornită din sufletele lor/ poate schimba configurația pământului – / îmi zic în vreme ce îngrijesc trandafiri în curtea casei din Craiova.// Tai cu foarfeca rămurelele ofilite,/ gândurile curg limpede ca o apă de munte,/ stau aici îngropat în liniște”.

Ca pondere, acestei serenități regăsite i se asociază o superbă poezie de iubire, lipsită de mari voluptăți sexualizate, cu excepția fervorii iminente pe care o stârnește contemplația. Poeții generațiilor mai tînere posedă femeia, fac din ea o victimă vora-

ce, supusă violent, disprețuită; dimpotrivă, optzeciștii știau încă să admire, să amușine vibrația cu care aerul se încarcă la trecerea unei femei frumoase, și ceva din acest infabil aproape divin trece și în versurile de dragoste ale lui Gabriel Chifu, din care ne limităm să reproducem, din nou, doar două pasaje, făcându-le nedreptate celorlalte, pe care volumul de asemenea le conține: „Am călătorit cu trenul./ Am închiriat o cameră în Buda, pe malul Dunării,/ lângă stația de metrou./ În prima seară, paturile proaste erau depărtate/ și ea a zis să le apropiem./ Dar eu nu voiam:/ ea era o salcie tânără, prin care trecea vântul,/ făcând-o unduitoare și muzicală,/ sute de focuri i se aprinseseră în trup/ și sute de izvoare îi curgeau prin piele,/ cum se întâmplă cu o câmpie, primăvara...”; „Și deodată/ totul s-a șters în jur,/ tot ce ne tulbura viețile./ Ai rămas doar tu,/ te vedeai doar tu,/ luminai doar tu,/ trandafir roșu, parfumat,/ înflorit pe un câmp alb,/ acoperit cu zăpadă”. Cititorul atent va fi găsit, deja, cadența inimitabilă a acestor extrapolări naturiste: e *Cîntarea Cântărilor*, din Vechiul Testament, la care poetul face apel discret și din dorința sugerării unei percepții aurorale, paradiziace, pe care o descoperim în *privirea* multor versuri. „Am început să aud o muzică pe care nimeni n-o mai aude” – scrie într-un alt loc Chifu, sugerând o îngemănare între „*mormânt*” și „*viață*”, intrate în lume prin intermediul nașterii.

Însă, așa cum spuneam, partitura majoritară a volumului îi aparține trupului, „*mașinărie*” imperfecte pe care ne vedem siliți, din când în când, s-o „*reparam*”, motivația imediată fiind deconspirată în *Pat metalic cu aripi*, o spitalizare subită, dureroasă – mai ales moral – ca urmare a unui accident: „Nu mă pot mișca./ Stau înțepenit într-un pat metalic, alb, pe rotile./ Camera se tot micșorează în jurul meu,/ pereții se apropie gata să mă prindă între ei/ ca tamponalele vagoanelor de marfă,/ nu mai am aer./ Din răstimp în răstimp, aud/ căzând pe cimentul salonului/ niște stropi luminoși care/ mi se scurg din piept./ Sunt picături de aur topit,/ puținul aur adunat în inimă într-o viață/ se duce/ se duce”. Consecința „căderii” o reprezintă o conștiință a degenerescenței, a rupturii existențiale, pe care o transmit mai multe versuri: „Sângele meu nu mai știe să facă astăzi/ ce făcea altădată când/ urca muntele fluierând,/ când hohotea prin paturi străine,/ când orbitor lumina orașul în nopțile/ fără curent electric,/ când era gata să care în spate un fluviu/ și să-l pună la picioarele femeii iubite.// Acum sângele meu/ abia merge încovoiat în baston,/ acum nu mai ține minte,/ acum își numără anevoie bănuții și zilele,/ acum abia stă să nu se risipească/ din burduful trupului/ crăpat într-o sută de locuri”.

I se asociază acestei spaime de „prea târziu” o disociere a corpului de spirit, vecină convingerii că omul trece, pe parcursul unei vieți, prin mai multe trupuri, lăsându-le în urmă pe cele pustiite și obosite, asemenea unui șarpe capabil să renască prin părăsirea pielii de odinioară. Astfel, în câteva poeme, trecerea prin timp este asociată, imaginar, unei inedite „*săli de reparație corporală*”, în care se fac ajustările benefice necesare. Iată un exemplu: „Nu știu de unde au apărut/ M-am pomenit cu ei seara/ în dormitorul meu./ M-au întins pe pat./ Lângă ei, liliputani înaripați,/ arătam ca un Gulliver./ M-au spălat, m-au curățat./ Mi-au

scos din inimă/ câteva camioane pline de reziduuri, amărăciune./ Îndoială și frică./ M-au învelit în rouă./ Mi-au prins în umeri aripi,/ măsura mea./ Acum ești altul, nou-nouț, mi-au zis”. Cea mai pregnantă expresie a acestei chirurgii izbăvitoare apare, de altfel, în poemul intitulat *Trupuri de rezervă*, unde „reparatorul” nu este o instanță exterioară, asimilabilă îngerilor – ca în exemplul precedent –, ci poetul însuși, decis să ofere vieții mai multe corpuri perisabile: „... am avut grijă să-mi păstrez/ câteva trupuri de rezervă,/ pe care le-am pus deoparte, în locuri neștiute. Ele duc vieți paralele. Adevărate.// În orașelul natal am lăsat/ un trup îmbrăcat în pantaloni scurți,/ ce aleargă pe străzi, jucându-se în neștire./ Pe altul l-am lăsat într-o zi senină de vară/ și înoată într-o mare clară,/ undeva pe brațul Cassandra.// Aceste trupuri de rezervă/ pălpâie și luminează aidoma unor candelă./ Aceste trupuri de rezervă/ au inimi inocente, puternice, neîncepute./ N-am decât să închid ochii aici,/ în viața asta de doi bani./ Am să trăiesc mai departe prin ele,/ trupurile mele de rezervă”.

„*Inocența*” invocată în versurile de adineaori reprezintă, pe ansamblu, cel mai sigur liman al renașterii, asimilat fiind, în numeroase versuri, „privirii dintâi” a paradisului, luminii de la începuturi sau simplității. Aminteam deja de „*muzica*” pe care poetul are impresia că „*nimeni n-o mai aude*”; corespondentul ei, în economia plastică a lumii, îl reprezintă „*Lumea neîncepută*” pe care poetul o surprinde în unduirea unei bălți de pescuit, cu prilejul unei partide cu undița, sau – și mai pregnant – analogia cu Lazărul Noului Testament din poemul intitulat *Cel nou*, unde cel rechemat la viață vede doar semințe de lumină sau unde fericite: „După patru zile, Lazăr,/ cu fața înfășurată într-un ștergar,/ a ascultat cuvântul «Umblă!» și a umblat./ După un ceas, și eu m-am întors./ S-ar fi putut să rămân pe veci acolo./ Dar m-am întors./ Aici. În lumină./ În nemăsurata, incomparabila bucurie a vorbirii./ Mi s-a dat voie din ea,/ ca dintr-o pâine mare, să mă împărtășesc,/ să rup o bucățică, a mea, și cu ea să mă hrănesc./ Supremă-ngăduință, nemeritată favoare./ Netrebnic, umil,/ totuși am fost lăsat să mă reînnoiesc,/ să mă reînnoiesc./ Iar acum,/ pielea trupului meu vechi/ cu sute de guri însetate soarbe/ fiecare strop de lumină/ și se reînnoiește...”

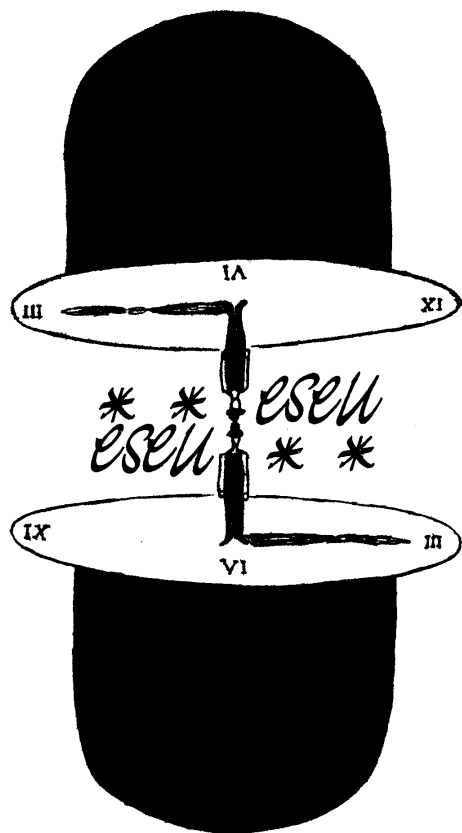
Adăugate fiind ciclului tematic principal dintr-o altă vârstă, probabil, poemele frustrării din secțiunea finală a volumului lasă să se întrevadă sentimente mai înnegurate decât restul versurilor, contrastul de ton și de mentalitate fiind frapant. „Iar am ajuns – scrie Chifu aici – în punctul acela unde nimic/ nu mai merge. Nimic/ nu se mai potrivește cu nimic. Și nimic/ nu mai e de făcut”, pentru a-și denunța, în *Astăzi e vineri*, pretinsa nimicnicie: „Singular/ pierdut,/ neînsemnat, o scamă pe care nimeni/ nu o ia în seamă...” E de presupus că acesta e marasmul negru pe care luminozitatea resurecționară a spitalizării l-a anulat, însă nu putem încheia fără să recunoaștem că nihilismul grotescoid continuă să germineze undeva prin fundalul poeziei lui Gabriel Chifu, *spleen*-ul consumist parabolic din foarte bunul poem *O vizită la mall* indicând, și el, o verosimilă cale de continuare. Care nu este, firește, singura... ■

RILKE – RODIN, *Amor intellectualis* magistri

Ion Vianu

în traducerea

Irinei Petraș



Îmi propun să vă vorbesc despre relația a două mari spirite ale veacului trecut, Rainer Maria Rilke și Auguste Rodin. Nu voi analiza această relație în întregul ei. Voi stăruii mai ales asupra primelor lor întâlniri, din anii 1902-1903, căci ele ilustrează, cred eu, un mod special de a trăi, tipic uman, pe care îl numesc *Amor intellectualis magistri*, Amorul intelectual față de maestru.

I.

În 28 august 1902, Rilke sosește la Paris. Interveniseră, de curând, câteva schimbări în viața sa: cu un an în urmă, se căsătorise cu sculptorița Clara Westhoff. În 28 decembrie 1901, li se născuse o fetiță, Ruth.

Ce-l putuse, oare, împinge pe tânărul soț și tată să abandoneze cuibul familial pentru a veni să se instaleze în metropolă? – E necesar să reamintim aici câteva repere esențiale din viața tânărului poet pe cale de a deveni un mare maestru.

În vara lui 1900, despărțindu-se de Lou Andreas Salomé, cu care întreținuse o legătură bogată și formatoare, s-a alăturat comunității artistice din burgul Worpswede, nu departe de Bremen, introdus fiind de Heinrich Vogeler, pictor pe care îl cunoscuse în timpul călătoriei la Florența din aprilie 1898. Worpswede, reunind pictori care dădeau o înfățișare complexă expresionismului incipient, îi permitea lui Rilke să descopere secretele artelor plastice, nu doar ale picturii, ci și ale sculpturii, Clara Westhoff, tânăra cu care avea să se căsătorească nu peste mult timp, fiind și ea membră a grupului. Clara era foarte apropiată de o altă artistă – pictoriță – prezentă în grup: Paula Becker, care avea să lase în urmă opera cea mai interesantă a grupării de la Worpswede.

Rilke era atras deopotrivă de cele două femei, Clara și Paula întreținând, la rândul lor, o relație ambiguă, câteodată furtunoasă. Când le evocă, în chiar ziua sosirii sale, Rainer Maria le numește „tineretele în

alb“, una, „pictorița blondă“, cealaltă, „sculptorița brună“. ¹ Poetul e atras de amândouă, însă Paula e pe cale de a se mărita cu Otto Modersohn, figură dominantă a grupului de artiști. Urmează plimbări nocturne, care îi procură lui Rainer Maria prilejul de a-și exersa farmecul. Într-o bună zi, Rilke evadează pentru a încerca să reia legătura cu Lou, dar revine la Worpswede după câteva săptămâni. Paula nu încetase să schimbe cu Rilke scrisori afectuoase, ceea ce n-o împiedică să se mărite cu Otto. Rilke îi dedică un poem: *Broutsegen* („Binocuvântare celei măritate“). Câteva luni mai târziu, Rainer și Clara își anunță căsătoria, nu fără îndoieli asupra hotărârii luate.

Rilke era de ani întregi în căutarea unui mijloc de a-și câștiga traiul. Era obligat să accepte ajutorul tatălui său, căci onorariile de pe urma scrisurii erau firave. Cochetase o vreme cu ideea unei cariere de autor dramatic, dar cele câteva încercări în această direcție se dovediră neconcludente. Putea visa și la scrierea unor monografii de artă; o și făcuse, de altminteri, compunând o lucrare asupra școlii de la Worpswede. Clara îi vorbise despre șederea ei la Paris – care precedea întâlnirea lor –, unde îl cunoscuse pe Auguste Rodin și îi primise sfaturile. Sculptorul atinsese culmile gloriei. Rilke, deși nu vizitase niciodată Parisul, știa câte ceva despre opera marelui maestru. Plănuia scrierea unei monografii Rodin pentru publicul german. Dar asta presupunea o ședere la Paris pentru a-l cunoaște pe Rodin și a se lăsa pătruns, la fața locului, de opera sa.

Pe de altă parte, Rilke era sfâșiat între nevoia de a iubi și a se face iubit și aceea de a se dedica în întregime și deplin artei sale. Relația cu Clara era pe cale de a se rupe (Clara va merge totuși să-l vadă la începutul lui octombrie, dar vor locui separat). Rilke își dorea, nu fără a suferi din pricina asta, singurătatea. Era, ca de atâtea ori, melancolic. Din pricina acestei umori, va vedea marele oraș sub înfățișarea cea mai sumbră și mai morbidă, până-ntr-atât e adevărat că peisajele nu sunt decât reflecții ale stării noastre de spirit. În corespondența poetului – și, mai târziu, în primele pagini ale *Însemnărilor lui Malte Laurids Brigge* –

se observă această perspectivă întunecată asupra Orașului-lumină.

Parisul e dur, îi scrie lui Heinrich Vogeler, după ce petrece acolo trei săptămâni. O galera! Nici nu pot să-ți spun în ce măsură totul, aici, îmi repugnă, nici cu ce sentiment de respingere mă mișc. ²

Și, într-un registru mai poetic, în *Malte*:

Așa, deci aici vin oamenii să trăiască, aș socoti mai degrabă că mor aici. Am plecat în oraș. Am văzut: spitale. Am văzut un om care se clătina și s-a prăbușit. Oamenii s-au adunat în jurul lui, asta m-a scutit să văd restul. Am văzut o femeie însărcinată. Se târa cu greu de-a lungul unui perete înalt și cald, pe care-l pipăia din când în când parcă pentru a se încredința că mai era acolo...

Sau cu o sensibilitate încă și mai acută:

Iată, nu mă pot împiedica să dorm cu fereastră deschisă. Tramvaiele se năpustesc în odaia mea. Automobilele trec peste mine. Se trântesc o ușă. Undeva, un geam cade zornăind, aud cum răd cioburile mari și cum chicotesc țândările mici. Apoi, deodată, un zgomot surd, mai înfundat, din cealaltă parte, din interiorul casei. Cineva urcă scările. Se apropie, se apropie neîncetat. E aici, de mult e aici, trece mai departe. Și din nou strada. O față țipă: „*Ab! tais-toi, je ne veux plus*“. Tramvaiul aleargă foarte iritat încoace, trece mai departe pe deasupra, peste totul. Cine strigă. Oamenii aleargă, se depășesc unii pe alții. Latră un câine. Ce ușurare: un câine. Spre ziua cântă chiar și un cocoș. E o binefacere fără margini. Apoi, dintr-odată, adorm. ³

Ajuns la Paris în 28 august, Rilke îl caută pe Rodin încă la începutul lui septembrie, în atelierul de pe strada Universității. ⁴ Maestrul îl ascultă continuând să modeleze ghipsul. Tânărul poet îi expune intenția de a scrie o monografie despre el. A doua zi, se revăd la locuința lui Rodin din Meudon. Ia masa cu familia Rodin, dar nu înainte de a vizita marele atelier al sculptorului; e copleșit. Grădina e și ea plină de statui. Rilke are sentimentul pătrunderii într-o altă lu-

2. *Ibid.*, p. 235.

3. Rainer Maria Rilke, *Însemnările lui Malte Laurids Brigge*, traducere de Ligia Stăniloae, București: Ed. Univers, 1982, p. 1-2.

4. Freedman, p. 357.

1. Ralph Freedman, *Rilke, La vie d'un poète*, traducere de Pierre Furlan, Paris-Arles: Solin – Actes Sud, 1998, p. 181.

me. Nu e doar universul încântător al unei creații supraabundente, o „armată de statui“, ci și o lume *a trudei*. „Ateliere de zidar, de olar, de ebenist concuau în marele design al artistului și al lucrărilor sale, în timp ce intrarea în pavilion strălucea sub izbucnirea sculpturilor profilate în spatele sclipitoarelor uși de sticlă precum magnifice făpturi submarine într-un acvariu“, zice Freedman.⁵

Impresia resimțită de Rilke încă de la primele sale vizite nu poate fi mai bine redată decât o face această scrisoare pe care i-o adresează câteva zile mai târziu, în 11 septembrie, chiar din Paris: prilejul – câteva versuri scrise în franceză (o franceză încă stângace, la fel ca în scrisoarea care urmează):

... de ce vă scriu versurile acestea? Nu fiindcă îndrăznesc să cred că sunt bune; dorința de a mă apropia de dumneavoastră îmi conduce mâna. Sunteți singurul om din lume care, plin de echilibru și de forță, se înalță în armonie cu opera sa. Iar opera aceasta, atât de mare, de curată, a devenit pentru mine un eveniment despre care nu pot vorbi decât cu o voce tremurând de teamă și omagiu; este și ea, asemeni vouă, un exemplu oferit vieții mele, artei mele și miezului celui mai pur al sufletului meu.

Nu doar pentru a scrie un studiu am venit la dumneavoastră, ci și pentru a vă întreba: cum trebuie să trăiesc? Și mi-ați răspuns: lucrând, iar eu înțeleg prea bine. Simt că a munci înseamnă viață fără de moarte. Sunt plin de recunoștință și de bucurie. Căci, din fragedă tinerețe, doar asta îmi doream. Și am încercat s-o fac. Dar munca mea, *pentru că o iubeam într-atât de tare*, a devenit de-a lungul anilor un lucru solemn, o sărbătoare, dependentă de inspirații rare; și se scurgeau săptămâni întregi în care nu făceam decât să aștept cu tristeți infinite ora creatoare. Era o viață plină de abisuri. Am evitat cu teamă orice mijloc artificial de a chema inspirația, am început să mă abțin de la vin (ceea ce făceam deja de mai mulți ani), am încercat să-mi apropiez viața de natura însăși... Dar, deși era rațional, desigur, n-am avut curajul să ating inspirația îndepărtată muncind. Acum știu că e singura cale de urmat. – Mi-ați dăruit marea renaștere a vieții și a speranței. E la mijloc și situația soției mele; anul trecut, am avut probleme financiare destul de grave, iar ele încă nu s-au rezolvat: însă cred acum că munca asiduă poate dezarma necazurile sărăciei. Soția mea va trebui să-și părăsească pruncul, și ea se gândeste la asta, mai liniștită și mai dreaptă acum, de când i-am scris ce mi-ați spus: „muncă și răbdare“.

Sunt foarte fericit că va fi alături de dumneavoastră, de marea voastră operă. În preajma voastră, nimeni nu se poate pierde...

Vreau să încerc să-mi câștig în vreun fel existența aici, la Paris – am nevoie de puțin pentru a trăi. Dacă ar fi cu puțință, aș rămâne. Și ar fi o mare fericire pentru mine. Pe de altă parte, dacă nu voi reuși, vă voi ruga s-o ajutați pe soția mea, așa cum m-ați ajutat pe mine cu opera, cu vorbele, cu toate forțele eterne cărora le sunteți Maestru.

Ieri, în liniștea grădinii dumneavoastră, m-am regăsit pe mine însumi. Acum zgomotul imensului oraș s-a îndepărtat, iar în jurul sufletului meu stăruie o liniște profundă în care se înalță cuvintele voastre ca niște statui.

Pe sâmbătă, maestru.

Cu dreaptă și sinceră admirație, al vostru,
Rainer Maria Rilke.⁶

5. *Ibid.* p. 240.

6. R.M. Rilke, *Lettres à Rodin*, Paris, Emile-Paul frères, 1931, p. 16-19.



• Rainer Maria Rilke

Tonul acestui text ar putea părea un pic pompos, iar poetul, chiar suspectat de lingușire. Oricum, neliniștea în privința viitorului, să-i zicem mai bine: îngrijorarea profundă a supraviețuirii, răzbate în maniera cea mai evidentă. Dar există în această scrisoare accente inimitabile care corespund unor nevoi de alt ordin și pe care nu le putem trece cu vederea. Mai întâi, mărturisește că învățătura pe care o caută nu privește doar creația artistică, ci și TRĂITUL. Iar Truda, care trebuie să fie permanentă și exclusivă, îndârjită, rezolvă o problemă existențială: căci a munci înseamnă „a trăi fără a muri“. Munca nu doar lasă o urmă, ea înlocuiește zborul în gol al Timpului, plenitudinea sa se opune morții. Învățăcelul care acceptă să fie descoperă, prin îndemnul la muncă, un lucru esențial pentru oricare creator: virtutea *cotidianității*, caracterul său oarecum sacru. Și, afirmând că „în preajma voastră, nimeni nu se poate pierde“, își recunoaște în Rodin călăuză. Apoi, angoasa legată de Paris, acest mare oraș căruia îi trăiește zgomotul ca pe un supliciu, e în perfect contrast cu grădina din Meudon, cu statuile sale. În fine, Rilke încearcă să-și apropie viața de natură. Ne și spune ce înțelege prin asta: să nu apeleze la paradisuri artificiale precum „vinul“.

Că admirația pentru maestru nu e fructul lingușirii și cu atât mai puțin al unui entuziasm trecător se poate vedea în scrisoarea către Lou, la un an după întâlnirea cu Rodin:

... casa nu era nimic pentru el... nu constituia o îngrijorare, nici o povară pentru singurătatea sau pentru concentrarea lui. În adâncul său, purta întunericul, refugiul și calmul unei case deasupra căreia devenise el însuși cer, iar de jur împrejur pădure, spații vaste și fluviul larg neîncetând să curgă! Oh, cât de solitar e acest bătrân care, scufundat în sine, se înalță plin de sevă ca un bătrân arbore în toamnă! A devenit profund; a săpat profunzimi pentru inima sa ale cărei bătaii vin de foarte departe, ca din miezul unui masiv muntos. Gândurile se rotesc în jurul său, îl umplu cu gravitate și blândețe, nu se pierd la suprafață. S-a rodat, s-a întărit contra lucrurilor fără importanță și se înalță ca o scoarță veche printre oameni... se deschide deodată și e larg deschis atunci când se află cu lucrurile ori când animalele și oamenii îl ating în tăcere, cum atingi lucrurile. Acolo, e învățăcel, începător, spectator și imitator de frumuseți care, aiurea, s-au risipit mereu printre cei indiferenți ori discreți.

Acolo, e ființa atentă căreia nimic nu-i scapă, cel care iubește, care primește întotdeauna, ființa răbdătoare care nu-și măsoară timpul și nu visează să-și dorească ceea ce e atât de la îndemâna sa.⁷

Se observă imediat că ceea ce răzbate din aceste mesaje nu e o imagine paternă, și cu atât mai puțin descoperirea unui Zeu. E vorba despre o prezență umană, dar nu-i nici devoțiunea comună a unui discipol față de maestru. Nu e nici imaginea unei călăuze spirituale. Ceea ce vede poetul în sculptor e un model pentru creație, dar, în plus și mai ales, o instanță morală. E deja aici poetul din *Sonete către Orfeu*, cel care n-avea să răsară decât douăzeci de ani mai târziu.

SĂ NE îngăduim o digresiune. E vorba despre o istorioară hasidică povestită de Martin Buber, de Elie Wiesel, dar și, într-o versiune mai rotundă, de Chaim Bloch⁸: „Rabinul Leib [...] avea obiceiul să spună: nu m-am dus la Rabinul de la Meseritz pentru a asculta interpretările sale la Torah, ci mai degrabă pentru a observa cum își leagă papucii și cum se descaltă de ei. Căci la ce-ar servi interpretările Torei? În faptele sale, în cuvintele sale, în comportament și în loialitatea față de Dumnezeu trebuie omul să fie manifestarea Torei“. Asemenea lui Rabbi Leib, Rilke se duce la Rodin pentru a primi o lecție de artă, dar mai ales de viață. De aceea insistă asupra principiului lui Rodin „muncă, numai muncă, nimic altceva decât muncă“. Veșnic hărțuit între impulsul creator și cel de a se face iubit, dorește o consolidare a elanului său creator. Iar descoperirea mării vigori a lui Rodin, a ancorării sale în operă i se pare o cale de salvare. Firește, n-a reușit niciodată o delimitare la fel de netă ca aceea a sculptorului, dar nu e nicio îndoială că lecția primită în acel an 1902 l-a ajutat să înainteze spre maturitatea sa de om. Un mare om a întâlnit Rilke și a extras de aici toate beneficiile.

RILKE SE afla mereu în căutare de „mari oameni“. Însoțit de Lou, l-a vizitat, în două rânduri, pe Lev Tolstoi. Nu insistăm asupra acestui capitol din viața poetului; e suficient să spunem că aceste întâlniri au fost mai mult decât o dezamăgire: un eșec. Prima dată, Tolstoi s-a interesat mai ales de iranologul Andreas, soțul lui Lou, acesta putându-i furniza date pe care le căuta în legătură cu Persia. A doua oară, tot la Iasnaia Poliana, abia de i-a primit, cu greu. Întâlnirea cu Rodin ținea de același demers: căutarea Marelui Om. Desigur, prin operă, dar și, în primul rând, prin om. Acest șoc se traduce prin frecventarea fermecată a grădinii cu statui a atelierului de la Meudon. Ar fi trebuit, de asemenea, să treacă prin cuvinte memorabile. A existat într-adevăr unul cel puțin: datoria trudei („Să muncești, iar să muncești, să muncești mereu“, îi repetase maestrul), un imperativ pe care nicio înclinare genială nu-l poate înlocui. Dar nu doar prin operă, ci și prin contactul viu cu puternica personalitate a artistului.

→

7. Scrisoare din 8 august 1903, în *Lettres à un jeune poète et autres lettres*, Paris: Flammarion, 2011, p. 111-112.

8. Citat în Louis I. Newmann, *Hasidic Anthology*, New York: Schocken, 1963, p. 29.

→

Se poate spune că Rilke nu doar a căutat la Paris Marele Om, ci, spre deosebire de experiența trăită cu Tolstoi, l-a și găsit: în imaginea pe care i-o oferă Auguste Rodin.

Parisul însuși îi pare, după întâlnirea cu Rodin, mai puțin monstruos, mai puțin primejdios.

IN ACEASTĂ stare de urgență interioară scrie Rilke, în chiar aceeași toamnă, în ceva mai mult de o lună, cartea despre Rodin. A apărut ca număr x al colecției „Die Kunst“ [Arta], în 1903. După cerințele genului, în centrul studiului se află arta, iar nu artistul. Totuși, interesul lui Rilke pentru omul Rodin răzbate din nou. Portretul omului nu se conturează nicicum din realitate, ci din crearea, pornind de la real, a unei întâlniri autentice și puternice, a unui arhetip. Rodin e Marele Om încarnat, fantasmă făcând de-acum parte din lumea reală, din lumea umanilor. Ca și cum ar fi fost vorba de un vis care se naștea deja curgând în forma verbală.

E un om bătrân. Viața sa e dintre cele care nu pot fi povestite. A început și continuă, continuă până la o vârstă înaintată, iar noi avem senzația că se împlinesc deja de secole. Nu putem ști. Fără îndoială, a fost și o copilărie, oarecare, trăită în sărăcie, o copilărie obscură, amestec de neliniște și nesiguranță. Și poate că această copilărie mai este încă, fiindcă, o spune undeva Sfântul Augustin, unde ați vrea să se fi dus? Poate că viața conține toate orele trecute, orele de speranță și de abandon, orele de îndoială și lungile ore de restriște, e o viață care n-a pierdut nimic și nici n-a uitat, o viață care s-a acumulat curgând. Poate, dar noi n-o știm. Însă e nevoie de o asemenea viață pentru a produce abundența și profuziunea unei astfel de activități; doar o viață în care totul există în același timp, în veghe și permanență, poate rămâne tânără și puternică, înălțându-se neîncetat, din nou, până la marile opere.

Viziune a unui „Mare Om“, desigur, dar și proiecție a celui care îl imaginează. Apropiindu-se de Rodin a descoperit, oare, Rilke că prezentul concentrează în sine trecutul, că prezentul omului bătrân e suma tuturor experiențelor sale, inclusiv a celor ale copilului care a fost cândva? Există în pasajul pe care tocmai l-am citat imaginea lacului în care se varsă izvorul trăitului („o viață care s-a acumulat curgând“). Ceea ce caută poetul lângă Marele Om nu sunt tehnice (căci practică arte diferite). El caută un exemplu de viață pe care o reconstituie din purtări, din cadrul material, din decorul care-l înconjoară pe sculptor, de el însuși construit. Fără îndoială, nu e vorba aici de o reprezentare obiectivă. Există o parte de imaginar, de teorie în portretul lui Rodin făcut de Rilke. Această parte e puternic in-

fluențată de inconștient, de unde și asemănarea Marelui Om cu arhetipul.

II.

AȘ PUTEA înmulți citatele. Ar rezulta o reconstrucție încă și mai nuanțată a sculptorului Rodin văzut de poetul Rilke. Dar ceva se observă deja: poetul e îndrăgostit de Rodin. Tonul celor spuse e exaltat într-o manieră care nu poate înșela. Nu e vorba de „Afrodita vulgară“ definită de Platon în *Banchetul*. Nu e nici dragoste filială ceea ce simte tânărul. Căci ceea ce construiește în Rodin nu seamănă deloc cu un tată ideal. Iubirea lui Rilke este o *iubire intelectuală*.

Expresia *Amor intellectualis* a fost creată de Spinoza. E vorba despre o iubire reciprocă între Om și Dumnezeu. Filosoful secolului 17 vorbește despre *Amor Dei intellectualis*, „iubirea intelectuală de Dumnezeu“, în *Etica*, unul dintre textele cele mai celebre ale filosofiei.

În partea a patra a acestei lucrări, tratând despre „servitutea umană“, Spinoza abordează subiectul. Reluând aici raționamentul filosofului, voi da greutate expozeului meu. Textul spune că „*virtutea absolută a omului e de a înțelege*. Or, lucrul cel mai înalt pe care spiritul îl poate înțelege este Dumnezeu... Deci, suprema virtute este a spiritului este de a-l cunoaște ori de a-l înțelege pe Dumnezeu“.⁹ Pentru Spinoza, Dumnezeu este identic cu Natura. Să-l cunoști pe Dumnezeu înseamnă „să cunoști și să înțelegi“ Natura, să pătrunzi cât mai adânc cu putință în creația și intențiile lui *Deus sive Natura*. Iubirea intelectuală de Dumnezeu e izvorul suprem al cunoașterii.

Pornind de la expresia *Amor Dei intellectualis* s-a format expresia *Amor intellectualis magistri*. În romanul autobiografic pe care l-am publicat de curând, am reprodus o scrisoare a unui discipol pasionat, Ion Frunzetti¹⁰, adresată maestrului său în umanioare Tudor Vianu.¹¹ Sentimentul pe care discipolul îl dedică maestrului său e numit aici „*Amor intellectualis magistri*“. Este o expresie evident creată pornind de la „*Amor intellectualis Dei*“. Substituirea pare să fi avut motivația următoare: neputând să-l atingă prin iubire pe Dumnezeu, discipolul îl înlocuiește cu o persoană mai apropiată, Maestrul. Să pătrunzi în spiritul maestrului, să-i absorbi cunoștințele, să te pătrunzi de meto-

9. Spinoza, *Ceuvres complètes*, text tradus, prezentat și adnotat de Roland Caillois, Madeleine Francès și Robert Misrahi, Paris: Gallimard, 1955, p. 511.

10. Ion Frunzetti (1918-1985), istoric de artă, poet.

11. Scrisoarea lui Ion Frunzetti către Tudor Vianu, în Ion Vianu, *Amor intellectualis*, Iași: Ed. Polirom, 2010, p. 133.

da sa constituie un demers care se lasă comparat cu iubirea intelectuală de Dumnezeu.

Magistrul, în sensul său deplin, poate fi considerat ca o ipostază a marelui om, încarnare a sacrului, așa cum fusese rabinul de la Meseritz pentru Rabbi Leib.

III.

RELAȚIA DINTRE doi oameni suportă Ruzura timpului. În 1905, Rilke devine secretarul lui Rodin. Se ceartă, se împacă. În 1908, Rilke îi arată lui Rodin l'Hotel de Biron, care devine atelierul sculptorului și, mai târziu, Muzeul Rodin. Dar vraja se destramă. În 1913, survine ruptura definitivă. Cu toate acestea, experiența estetică, morală și pur umană a întâlnirii lor îl marchează pe Rilke pentru totdeauna. Când află de moartea sculptorului (17 noiembrie 1917), își mărturisește atașamentul față de amintirea maestrului.¹²

Nu ne-am propus să judecăm influența lui Rodin asupra operei lui Rilke. Ne-am mulțumit să constatăm că modelul său moral, pasiunea pentru operă, pe scurt: exemplul *uman al artistului* Rodin s-au impus ca etapă indispensabilă în procesul individuației poetului.

În vremea în care Rilke îl cunoștea pe Rodin și era entuziasmat, la începutul lui 1903, un tânăr, elev-ofițer (ca Rilke odinioară), Franz Xaver Kappus, îi scria lui Rainer Maria Rilke pentru a-i cere părerea în legătură cu versurile la care lucra. A fost începutul unei corespondențe care avea să dureze până în 1908. E vorba de *Scrisori către un tânăr poet*:

Întrebați dacă versurile sunt bune, îi scrie Rilke lui Kappus. Mă întrebați pe mine. Înainte ați întrebat pe alții. Le trimiteți unor reviste. Le comparați cu alte poezii și vă neliniștiți când anumite redacții vă refuză încercările. Deci (pentru că mi-ați permis a vă da sfaturi) vă rog să renunțați la toate acestea. Nu faceți decât să iscodiți lumea din afară, și asta mai cu seamă acum n-ați avea voie să faceți! Nimeni nu vă poate sfătui sau ajuta. Nimeni! Nu există decât o singură cale. Cufundați-vă în dumneavoastră înșivă. Cercetați cauza ce vă îndeamnă să scrieți; cercetați dacă această cauză își întinde rădăcinile până în locul cel mai adânc al inimii; recunoașteți, față de dumneavoastră înșivă, de-ar trebui să muriți dacă vi s-ar interzice să scrieți. Mai cu seamă asta: întrebați-vă în ora cea mai de taină a nopții: trebuie să scriu? Răscoliți-vă după un răspuns adânc. Și dacă ar fi să sune a încuviințare, dacă aveți voie să întâmpinați această întrebare serioasă cu un simplu și răspicat „trebuie“, atunci clădiți-vă viața după această necesitate; viața trebuie să devină, până în miezul orei celei mai indiferente și minore, semn și mărturie a acestei dorințe

12. Freedman, p. 589.

Cărți primite la redacție



• Nicolae Turcan, *Începutul suspiciunii: Kant, Hegel & Feuerbach despre religie și filosofie*, Cluj-Napoca: Eikon 2011.



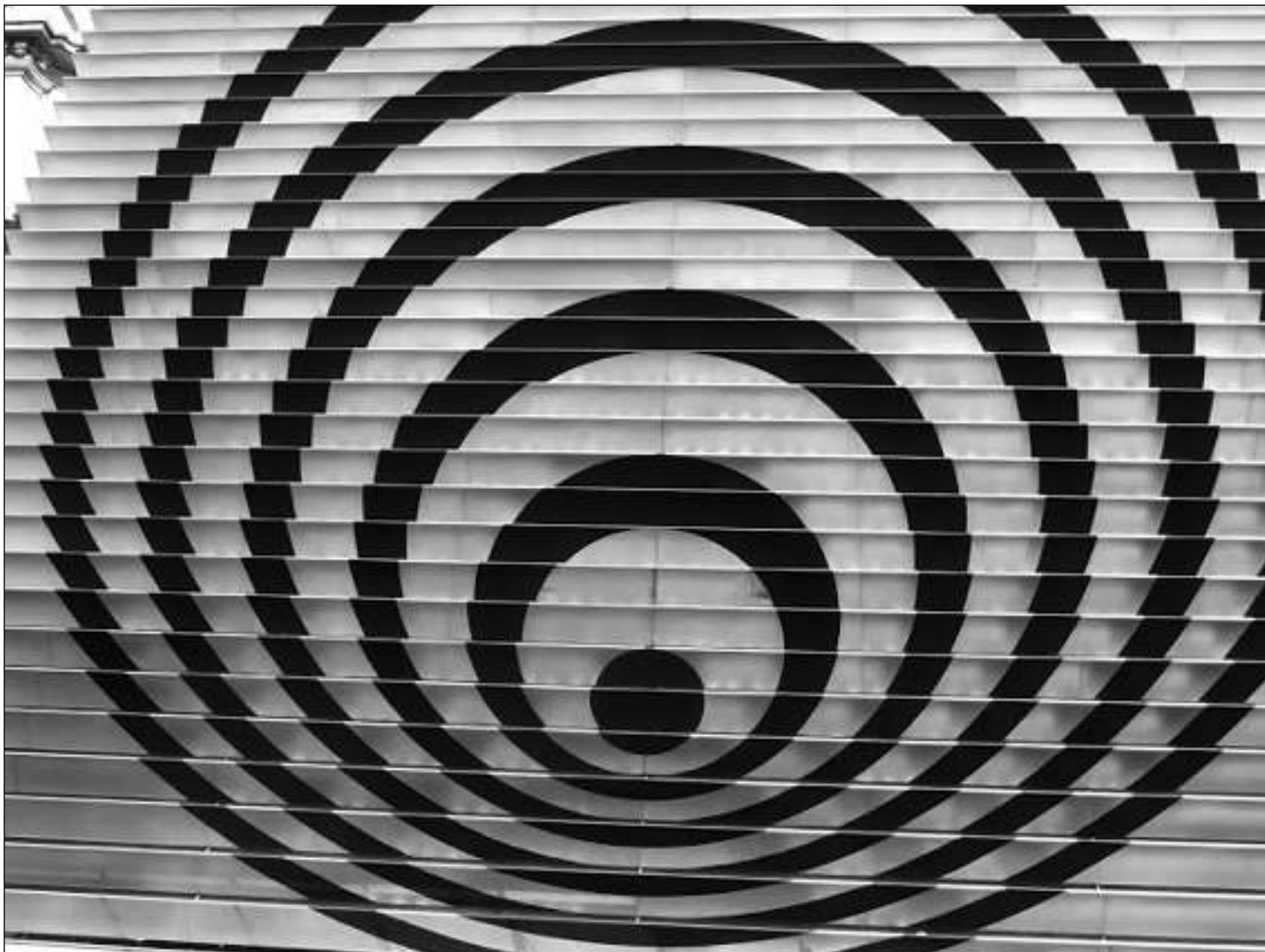
• Andreas Capellanus, *Despre iubire* (ediție bilingvă), Iași: Polirom, 2012.



• Mircea Anghel, *Kikirimikiri*, Timișoara: Marineasa, 2011.



• Ladislau Daradici, *Povestiri*, Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2011.



• Foto: Martin Greslou

vii. Atunci vă apropiați de natură. Atunci încercați ca, prin om, să spuneți ce vedeți și ce trăiți și ce iubiți și ce pierdeți.¹³

Iată-l, așadar, pe Rilke, un tânăr de 28 de ani, care pândea fiecare gest, fiecare gând al lui Rodin, metamorfozându-se el însuși în *Magister*. Sfaturile pe care i le dă nu sunt în primul rând de ordin estetic sau literar. Mesajul său invită la o anume atitudine interioară, la o formă de a se asculta pe sine și la atenție concentrată (de altminteri, trășături atât de proprii atitudinii rilkeene vizavi de existență). Cel cărui i s-a făcut darul generos al exemplului, al căii, are prilejul de a face același lucru pentru un altul. Caracterul sacru al cotidianului rezonază perfect cu etica muncii. Căci, lucrând „mereu“, artistul atestă valoarea Timpului, îl sacralizează.

Marea dilemă a lui Rilke a fost aceea de a împăca enorma sa nevoie de a se face iubit cu singurătatea indispensabilă pentru a crea. Or, adagiul lui Rodin, „să muncești, să muncești mereu, doar să muncești“, încuraja solitudinea sa creatoare.

E întrebarea întregii sale vieți, a omului și a poetului: poți, oare, duce *deodată* o viață pur și simplu omenească și o viață de poet? La capătul vieții și pe culmile artei sale poetice, nu mai crede acest lucru:

Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll / ein Mann ihm folgen durch die schmale Leiter? /

13. Rilke, *Scrisori către un tânăr poet*, traducere de Ioan Alexandru, Timișoara: Ed. Facla, 1977.

Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier / Herzwege steht kein Tempel für Apoll. Tot poate zeul. Dar am întreat / cum te strecuri prin corzi de liră / tu, cuget dezbinat? Răscruci se-nșiră / și-n inimi, temple, zeul n-a durat.¹⁴

Această „Zwiespalt“, această răscruce a drumurilor inimii nu îngăduie cultul lui Apolon, adică drumul poeziei. Căci:

Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehrt, / nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes; / Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes. / Wann aber sind wir? Und wann wendet er / an unser Sein die Erde und die Sterne? / Dies ist nicht, Jüngling, Dass du liebst, wenn auch / die Stimme dann den Mund dir aufstößt, – lerne / vergessen, dass du aufangst. Das ver-rinnt. / In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch. / Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.

Un cântec învățat nu-i răvnă dreaptă / nici dibuiri, nici sărg greu răsplătit; / ființa noastră-i cântecul rostit / ce lesne-i pentru zei. Dar când îndreaptă // pământ și stele zeii către noi? / Iubirea, tinere, nu e ființă / chiar vorbe de rostești cu glas șuvoi. // Învață cântecul să-l uiți de neființă. / Alt suflu-i cântul; iar în jur, părere, / nimic... Zeiescul suflu; adiere.¹⁵

Rodin a fost pentru Rilke acel „Zeu“ care putea fi în lume, mai ales în lumea dorinței, a vieții și a sexualității, și, în același timp,

14. *Al treilea sonet către Orfeu*, traducere de N. Argintescu-Amza, în Rilke, *Versuri*, București: Ed. pentru Literatură Universală, 1966.

15. *Ibid.*

în lumea creației artistice. De aceea îl venera ca pe egalul unui Zeu. Și tot de aceea legătura lor a slăbit când și-a dat seama că el, Rilke, era plămădit dintr-o altă materie, mai umană. Și că, prin urmare, soarta lui, sacrificiul care făcea din el un poet era singurătatea. Însă, neîncetat, el recădea. Căci singurătatea îi era, omenește vorbind, dureroasă, penibilă. Se îndrăgostea iarăși și iarăși. Iar vocația sa lirică îl rechemă spre solitudine.

Acesta a fost destinul contradictoriu al lui Rilke.

FIINȚA UMANĂ întreprinde multe demersuri pentru a se *vindeca*. Vederea la lucru a unui „mare om“ este unul dintre mijloacele terapeutice. Toată viața, Rilke a ezitat între vocația sa creatoare, care cerea imperios singurătatea, și nevoia obsesivă de iubire. N-a găsit, precum Rodin, un echilibru între viața cotidiană și creație. Încă prin 1920-1921, el scria, de la chateau de Berg, de lângă Zürich, într-o ciornă de scrisoare către femeia pe care a iubit-o la sfârșitul vieții sale, Blandine Klossovski, „Merline“:

Nu mă pot nici deghiza, nici schimba. Întocmai ca în copilărie dinaintea dragostei imperioase a tatălui meu, îngenunchez acum în lume și îi implor pe cei care mă iubesc să mă cruțe. Da, să mă cruțe. Să nu-și măsoare după mine fericirea, ci să mă ajute să dezvolt înăuntru-mi acea profundă fericire solitară fără ale cărei mari dovezi ei nu m-ar fi iubit până la urmă.

Cinismul ludic

Vladimir Tismăneanu

POSTCOMUNISMUL ESTE un teritoriu al unor mari confruntări politice, morale și culturale. Polemicile au însă sens doar atâta vreme cât se respectă niște reguli elementare de civilitate. Nu trebuie să împărtășești valorile celeilalte părți (de ce ai mai polemiza?), dar este necesară o minimă decență, un autocontrol, o bine-venită și binefăcătoare reținere în împărțirea de epitețe. Să vorbești despre fundamentalism, despre dejecții, despre patologii mentale atribuite celuilalt, despre „violență josnică” etc. înseamnă să faci imposibilă orice discuție rațională. Nu trebuie să admiri un canal de televiziune american ori pe o fostă candidată la postul de vicepreședinte al SUA pentru a rămâne perplex auzind că este vorba de „extrema dreaptă”. Astfel se șterg distincțiile, se construiesc sperietori și se ajunge la tribunale ale gândirii (și nu numai).

Calomniile ar trebui excluse din capul locului. Din păcate, observ că fenomenele de poluare a spațiului public prin limbaje infamante, procese de intenție și alte asemenea tehnici ce țin de tradiția totalitară nu au dispărut, ba chiar proliferază. Când spui despre cineva că „linge cizmele Americii”, te-ai sustras polemicii civilizate și ai intrat în zona diabolizării. În aceste viziuni, „Marele Satan” trebuie înfierat, dacă este nevoie în compania lui Ahmadinejad și a lui Tariq Ramadan, cel care susține că musulmanii sunt astăzi în Europa tratați precum în trecut evreii, ca „țapi ispășitori”, iar islamofobia ar fi noul antisemitism.

Îmi amintesc de acest idol al stângii care acum câțiva ani acuza un număr de intelectuali francezi de islamofobie, având grijă să insinueze că simpatiile lor pentru Statul Israel ar fi consecința presupusei origini evreiești (B.-H. Lévy, André Glucksmann, Alain Finkielkraut, Pierre André Taguieff, Bernard Kouchner). Lăsând deoparte caracterul repugnant al acestei pseudologii, Taguieff i-a ripostat predicatorului Ramadan arătând că nu trebuie să fii evreu pentru a te revolta contra antisemitismului (el, Taguieff, nu este). Sigur, antisemitul va vorbi în aceste cazuri de „enjuivement”, de „înjidovire”, de complicitate cu „oculta”. Nu a fost H.-R. Patapievici „evreizat” în România? Recomand monumentală, remarcabil de bine documentată și alarman-

ta carte a lui Taguieff, *Prêcheurs de la haine: Traversée de la judeophobie planétaire* (Paris: Mille et une nuits/Fayard, 2004). La pagina 320 găsim interesante referințe la activitățile, afinitățile și solidaritățile unui Claude Karnoouh, activ promovat pe bloguri stângiste românești și în paginile revistei *Cultura*, activ în zona negaționistului Faurisson, cel care pune sub semnul întrebării existența camerelor de gazare...

Cei care se opun acestor mitologii, liberali, conservatori, social-democrați, cei care prețuiesc tradiția Congresului pentru Libertatea Culturii, cei care nu cred în vocația umanistă a variilor „Brigăzi Roșii”, cei numiți „Cold War liberals” (un titlu cu care ne mândrim), cei care refuză să participe la ceea ce Paul Berman numește *the flight of the intellectuals*, de fapt *noua trădare a intelectualilor*, sunt desemnați drept „inamici obiectivi”. Ceea ce enervează „Noua Internațională” este că nu tăcem.

La polul stâng (tot mai mult de extremă stângă), acolo unde sunt venerați și romantizați Marat, Babeuf, Robespierre, Saint Just, Blanqui, Marx, Lenin, Troțki, Stalin, Mao, Gorki, Buharin, Gramsci, Lukács, Marcuse, Žižek, Badiou, Angela Davies, Camilo Torres, Carlos Mariguela, gherilele urbane gen Montoneros și Tupamaros, frații Ortega, pseudoistoricul Chomsky (altminteri, evident, un mare lingvist), Antonio Negri, Castro, „Che” Guevara, Frantz Fanon, Hugo Chavez și Naomi Klein, acolo unde-i tiersmondismu-n floare, acolo unde Ioan Paul al II-lea este văzut ca un „obscurantist reacționar”, acolo unde tot ce poate servi unui antiamericanism obsesional (*knee-jerk*) este primit ca acceptabil, ba chiar util, acolo unde antisionismul programatic este o expresie a „justiției istorice”, el nefiind de fapt decât raționalizarea antisemitismului, reacțiile ulcerate la orice critică sunt extrem de frecvente și cu deosebire stridente.

Când identifiți filonul antisemit, anticreștin, antioccidental, antiraționalist, anti-burghez, antimodern și anticapitalist, ești acuzat că susții „extrema dreaptă fundamentalistă”. Dar nu împărtășesc comunismul și fascismul exact aceste anti-uri? Nu se alimentează aceste ideologii din același rezervor al fobiilor, nevrozelor și resentimentelor proprii religiilor seculare cu am-

biții mesianice? Nu distrug ambele totalitarisme politicul prin pseudosacralizarea și estetizarea sa nesăbuită? Nu sunt ambele liberticide?

Problema asumării și consolidării unei veritabile modernități este expediată sub artezienle asurzitoare ale unor poncife fără aderență la realitățile dure și buimăcitoare ale postcomunismului. Orice ar afirma G. M. Tamás, comunismul nu a modernizat nici statele încorporate în URSS, nici pe cele din ceea ce s-a numit blocul sovietic. La fel de grav, a fost distrusă fibra demnității, au fost anihilate identitățile verticale, a fost cultivat comportamentul obedient, servil, sicofantic și dedublat al lui Homo Sovieticus. Minciuna, scria Leszek Kolakowski, este sufletul nemuritor al comunismului. Să ne mirăm că Václav Havel vorbea despre coșmarul moral al postcomunismului? Întemeiată pe un model industrial vetust și pe oroarea de proprietate privată, modernizarea comunistă a fost una ratată. În rădăcină în cultul totalității, în dispreț pentru individ, pentru subiectivitate, moralitatea comunistă a fost una tarată.

Nu mă refer, așadar, doar la România. Dar într-o țară unde nu a fost adus în fața justiției măcar un torționar, unde foștii securiști rânjesc obscen, unde nostalgiile comunismului și ai fascismului se înfrățesc sub semnul aceleiași repulsii în raport cu valorile liberal-conservatoare, asemenea discursuri probează, în cel mai fericit caz, iresponsabilitate. Simplu spus, nu cred în inocența cinismului ludic. El are o agendă, iar această agendă nu favorizează valorile societății deschise, deși mimează un discurs democratic. Tocmai din acest motiv am citit cu mare interes serialul lui Vlad M. apărut pe site-ul „În linie dreaptă”. În spiritul său, este vorba de un demers demistificator, documentat și nevițat de patimă. Ideile sunt argumentate cu citate, se evită imprecățiile și insinuările. Din păcate, grăbite, inconsistente și construite *ad hominem*, textele semnate de domnii Vasile Ernu și Ciprian Șiuștea, spre a-i numi doar pe aceștia, nu dovedesc același respect pentru ceea ce Hannah Arendt numea *little verities of fact*. Cât despre respect pentru adversarul de idei, ce să mai vorbim...

Cărți primite la redacție



• O carte masivă (398 de pagini) de documente literare publică distinsul scriitor GEORGE MIREA: *Scrisori literare, interviuri, dedicații, note, autografe către și de la... George Mirea*, București: Ed. RawexComs, 2011. După cele două volume ale memoriilor sale, apărute

acum câțiva ani, documentele literare publicate în acest volum întregesc portretul unui om care și-a dedicat viața culturii românești. Ca fost redactor la radio, dl Mirea a cunoscut marile personalități ale literaturii române, de la Alexandru Philippide și Al. Rosetti la Rosa del Conte sau

Noica și Adrian Marino. Multe scrisori date acum tiparului provin de la scriitori transilvăneni, cum sînt Teofil Răchițeanu sau Ioan Țepelea. (E. F.)

HORIA PATAPIEVICI

Vladimir Tismăneanu

EXISTĂ CLIPE într-adevăr sărbătorești în istoria unei culturi. Sâmbătă, 17 martie 2012, H.-R. Patapievici primește titlul de doctor honoris causa al Universității de Vest din Timișoara. Scrierile antitotalitare ale lui H.-R. Patapievici au fost și rămân repere ale gândirii democratice românești, analize percutante și riguroase ale patologiilor comuniste și postcomuniste. Reacțiile negative, calomniile venite din zonele neo-comuniste și șovin-naționaliste nu au făcut și nu fac decât să confirme meritele lui H.-R. Patapievici ca remarcabil gânditor liberal și ca intelectual critic. Pentru mine și pentru mulți alții, gândirea lui H.-R. Patapievici este emblematică pentru patriotismul luminat, acel patriotism civic, cinstit și curat pe care l-a susținut, de pildă, Corneliu Coposu. Acest titlu vine la propunerea Facultății de Litere, Istorie și Filosofie. Din comisia de Laudatio fac parte prof. dr. Nicolae Manolescu (Universitatea București), doctor honoris causa al Universității de Vest, prof. dr. Solomon Marcus (Universitatea București), doctor honoris causa al Universității de Vest, prof. dr. Mircea Dumitru (Universitatea București), prof. dr. Marta Petreu (Universitatea „Babeș-Bolyai“ Cluj-Napoca) și profesorii de la Universitatea de Vest, Adriana Babeți, Otilia Hedeșan, Mircea Mihăieș, Ioan Talpoș și Cornel Ungureanu.

Fiind eu însumi doctor honoris causa al Universității de Vest, sunt încântat să salut decizia de acordare a acestui titlu unui intelectual pe care îl admir în cel mai înalt grad.

Horia-Roman Patapievici este un gânditor original, un spirit viu și nobil, ale cărui lucrări dovedesc erudiție, creativitate conceptuală, angajament moral și o veritabilă deschidere spre dialog. Mă refer în primul rând la *Omul recent*, la *Ochii Beatricii*, la cartea despre Ioan Petru Culianu, contribuții esențiale la explorarea originilor, tensiunilor, dilemelor și șanselor modernității. Opera lui H.-R. Patapievici, analizată de altfel și de N. Manolescu, doctor honoris causa al Universității de Vest, în a sa *Istorie a literaturii române*, se situează la intersecția dintre filosofia științei și cea a culturii.

Ca președinte al ICR, H.-R. Patapievici a probat o autentică vocație pentru construcția instituțională modernă, a susținut proiecte recunoscute internațional în cele mai prestigioase publicații ale lumii. Nu întâmplător, H.-R. Patapievici a fost ales președinte al EUNIC (rețeaua institutelor de cultură europene), unde a avut o activitate strălucită. Fiecare cuvânt din acest text poate fi probat cu citate, cu evidențe factuale.

Adaug că sunt onorat și fericit de prietenia fraternală care mă leagă de Horia Patapievici. Am mai spus-o, țin să o repet aici și acum: fără Horia n-aș fi rezistat asaltului mocirlei cu care m-am întâlnit în timpul activității Comisiei Prezidențiale de Analiză a Dictaturii Comuniste, din care am făcut parte amândoi. Cum spun germanii, *wir haben zusammen durchgemacht*. Ne-am cunoscut la începutul anilor '90, ne citeam reciproc, ne zărisem, dar Mircea Mi-

hăieș a fost cel care a făcut posibilă prima noastră întâlnire reală. Atunci mi-a spus că-l citise pe tânărul Lukács, tot la 20 de ani, ca și mine. Trecuse și el prin febra acelei „cărți blestemate“ a marxismului occidental numită *Geschichte und Klassenbewusstsein*. De-a lungul anilor, am trecut împreună prin numeroase încercări. Ne-au fost desfiurate ideile, ne-au fost insultate rudele apropiate, am fost ponegriți, ni s-au maculat de o maniera abjectă biografiile. Maniacii conspirațiilor ne-au înfierat pentru toate relele lumii. Trepădușii xenofobi ne-au negat dreptul de a vorbi despre cultura românească.

Omul recent este una dintre cărțile cele mai profunde despre paradoxurile, câștigurile, costurile și riscurile modernității pe care am citit-o vreodată. Nu mai vorbesc de *Zbor în bătaia săgeții*, o carte de o frumusețe stilistică și morală ce-ți taie respirația. Ceea ce prețuiesc la Horia, dincolo de cultura sa fenomenală, dincolo de intuițiile scăpărătoare, este o verticalitate invincibilă, un devotament rar întâlnit pentru principii. La care se adaugă, evident, cultul prieteniei. *Horia respiră grație prieteniei*. ■

Cărți primite la redacție

• ILIE MOISE, *O lume în imagini*, Alba Iulia: Ed. Altip, 2011. Monografie în imagini foarte sugestive, atât din colecții particulare, cât și din arhive, volumul surprinde o poveste spusă în fotografia a satului de baștină. Se fac multe monografii ale satelor, dar aici povestea, spusă în principal de imagini originale, autentice, prinde viață în fața ochilor privitorului. Personajele au chip, ochii lor se uită din spatele timpului la cititor, uzând, dincolo de vorbe, de alte feluri de limbaj (corporal, ambiental etc.) pentru a-și spune povestea care duce inevitabil la un singur om (Ilie Moise) și la mărturia lui de dragoste pentru comuna natală. (AMALIA LUMEI)



• *Intimitatea amfiteatrelor: Ipostaze din viața privată a universitarilor „literari“* se intitulează cartea dlui LUCIAN NASTASĂ (Cluj: Ed. Limes, 2010), o cercetare de tip academic asupra „academicilor“. Cartea este structurată pe ritmurile biologice mari ale vieții umane, devenite criterii sociologice:

dragostea, căsătoria, viața în cuplu, criza cuplului (dacă este cazul, precum și recăsătorirea), soția profesorului universitar, descendenții; iar un capitol aparte tratează celibatarul; de asemenea, este descrisă „locuirea“ universitarului și apoi moartea. Volumul cuprinde un material documentar vast și acoperă sfârșitul secolului al XIX-lea și primele două treimi ale secolului al XX-lea. Materialul este structurat, cu larghețe, nu numai pe teme, ci și cronologic. Extrăgându-și informația mai ales din literatura memorialistică, autorul prezintă cazurile de obicei dintr-o sursă unică, astfel încât, pe situațiile concrete, nu lipsește o marjă de relativitate sau chiar de inexactitate în situațiile înfățișate. Aflăm, din această carte, cum s-a prezentat, în mare, viața universitarilor români (mai ales bărbați, căci, pentru perioada cercetată, puține femei au putut deveni profesori universitari), cum și-au întemeiat viața de familie, care erau moravurile și cu anume care consecințe au fost ele uneori încălcate. Dincolo de intenția ei științifică de a face o altfel de istorie, fapt oricând bine-venit și în



mare parte realizat, cartea se citește cu interes, ca o colecție de istorioare despre universitarii-literari. Nu chiar precum o biografie credibilă a acestora, pentru că de multe ori biografia reală a unora dintre universitarii prezentați în carte a fost totuși diferită, fiind necesare resorturi explicative mai complexe decât cele folosite de autorul acestui tom. Fără legătură cu materia volumului este o parte a concluziei, și anume aceea care atacă înfățișarea de astăzi a universităților românești. E o modă să ataci astăzi sistemul școlar din România, universitățile în special, fără discriminare, ca și cum toate ar fi la fel și de egală valoare. Criticii sistemului de învățământ de astăzi se lasă purtați de un elan eroic, declanșat de presă în principal – și cu toții o fac ca și cum ar fi ieșit dintr-un sistem de învățământ extraterestru și impecabil. (M. P.) ■



Întoarcerea ardelenilor. În proză

Doru Pop

CELE MAI bune romane ale anului editorial 2011 au fost întemiate pe același topos: câmpiile și dealurile Transilvaniei. E o raritate în orice cultură, cu atât mai mult într-o cultură mică și periferică – în același an au apărut două romane, care descriu același univers, deși din perspective diferite, și care acoperă aproximativ același interval de timp. După ce Marta Petreu a publicat *Acasă, pe Câmpia Armaghedonului*, un alt ardelean, Alexandru Vlad, ne duce, prin intermediul celui mai recent roman al său, *Ploile amare* (Charmides, 2011), într-un spațiu pur ardelenesc, care pare a irupe în proza contemporană. Acesta este universul arhetipal „deal-vale” al lui Blaga, caracteristic pentru dealurile și Podișul Transilvaniei, în cazul lui Vlad fiind vorba de zona Dej-Cluj, numai că identitatea acestui spațiu este rescrisă, recontextualizată. De aici decurge o altă asemănare între cele două romane, și anume centrarea pe familie, pe universul privat și pe deconstruirea acestuia în perioada comunistă. Și în *Acasă, pe Câmpia Armaghedonului*, dar și în *Ploile amare*, vedem cum relațiile interumane se defectează, cum chiar esența omului se tulbură. Așa cum afirmam în altă parte, revenirea scriitorilor transilvăneni la universul rebrenian și redesenarea acestuia reprezintă una dintre cele mai bune forme de reevaluare a istoriei sociale din ultima jumătate de secol. Pentru că acel univers și-a schimbat trăsăturile, el nu mai există ca în romanul modern, din rațiuni ce țin de transformările politice și de modificarea personalității locuitorilor săi.

Deși exista acest pericol, romanul lui Alexandru Vlad nu devine expresia unei conștiințe regionaliste, dimpotrivă, concentrarea pe contextul local, până la detaliul minimalist, este un prilej pentru a discuta ce s-a întâmplat în Istoria mare. Realitatea pe fundalul căreia are loc narațiunea este o realitate atemporală și ucronică. Inițial aici timpul și spațiul sunt artificial suspendate. Nu doar pentru că satul transilvan este izolat de lume prin inundații (de fapt vom descoperi că nu este deloc așa), ci și pentru că este simultan izolat în timp de lume, pentru că acolo nu mai intră și nu mai ies informații. Izolarea aceasta este, evident, simbolică. Ea face trimitere la comunism și la izolaționismul întregii societăți românești

timp de patru decenii. Chiar și când ploile încetează și sanitarul „Caț” reușește să improvizeze un radio pentru a asculta „cotele apelor Dunării”, izolarea continuă în universul interior al locuitorilor.

Pe acest palier, *Ploile amare* trebuie comparat cu romanul lui Gabriel García Márquez. Cartea utilizează ingrediente din realismul magic, iar trimiterea la fabulosul Macondo este transparentă. Așa cum José Aureliano Buendía așteaptă să treacă sezonul ploios, primarul Alexandru Rogozan își retrăiește momentul de grație numai pentru că „plouă statornic de mai multe săptămâni” (și în Macondo „plouă patru ani, unsprezece luni și două zile”). Ca și în realismul magic, locurile și acțiunile din *Ploile amare* sunt hiperbole sociale, ca și Macondo, satul ardelenesc este izolat de modernitate și civilizație, fiind fondat pe o ruptură între lumea „de afară” și lumea „dinăuntru”. Ca și Macondo, despre care locuitorii crezuseră mult timp că e o peninsulă, satul ardelenesc supraviețuiește „într-o băltoacă enormă”, în care satul părea „pur și simplu o insulă” – apele nici nu cresc, nici nu se retrag, totul este blocat într-o nemișcare stranie. Din realismul magic face parte și unul dintre spațiile cele mai sinistre ale romanului: crescătoria de pui și paznicul găinilor carnivore (ce seamănă cu Îngerul căzut al lui Márquez). Aceste păsări, hrănite cu sânge și carne, sunt perfect adaptate unui univers populat imaginar de Apocalipsă și sfârșituri de lume, locuit de vizualitatea magică a țiganilor și marcat de evenimente stranii (dispariții, crime, mesaje de dincolo de moarte).

Din fericire, scrisul lui Vlad nu este mimetic și evoluează natural între realismul magic și realismul de cea mai bună extracție. Pentru că un alt prozator de care este apropiat scrisul lui Al. Vlad este Faulkner, cu al său Yoknapatawpha. Ca și în *Absalom! Absalom!*, romancierul român reconstruiește o lume ficțională cu puternice rădăcini într-o lume adevărată. Influența faulkneriană se vede și din trasarea unor limite înguste între fantastic (ba chiar fantasmagoric) și autenticitatea istorică. Vlad ne readuce în minte un timp dispărut, își urmărește personajele de la colectivizare și până în anii '70. Cu toate acestea, spre deosebire de Márquez sau Faulkner, Vlad nu are nici apetență, nici predispoziție pentru construcție pe timp extins. Totul are loc în prezent și doar prezentul explică trecutul. De fapt, modul cum „lumea se micșorează” în proza lui Al. Vlad are, în continuare, reminiscențe din ceea ce se numea „microrealism social”.

Vlad utilizează, ca un scriitor de mare calibrul, „vocale de personaj”, respectiv fiecare personaj devine el însuși narator. Alternând povestirea la persoana întâi, unde punctul de vedere al personajului coincide cu perspectiva cititorului, și vocea naratorului „instabil”, romanul este construit printr-o serie de personaje remarcabile. Nu doar că această carte nu mai are un singur „erou principal” și fiecare dintre locuitorii satului, „fostă reședință de comună”, devine personaj principal (suntem, pe rând, alături de primarul Alexandru Rogozan, de dascălul Pompiliu, profesorașul rămas fără copii la școală, de doctorul Dănilă și sanitarul Kat, de Zaharie, unca fără minte a primarului – care ucide fără milă –, de Marta, soția primarului, ce trăiește o relație pasională cu chiriașul), dar conflictul subiectiv (viață privată, timp ficțional) și cel obiectiv (univers real, istorie în timp real) transpare din structura de ansamblu.

Din aceste considerente, cu *Ploile amare*, Alexandru Vlad ar fi avut șansa să se despartă definitiv de generația de prozatori din care face parte. Cu toate acestea, Vlad rămâne un optzecist. A rămas mult prea atent la mecanismele interne ale narațiunii și uită autenticitatea. Recurgând la schimbarea punctului de vedere, Vlad realizează un roman multivocal. Acesta însă nu este un roman polifonic, nu pentru că vocile narrative nu se individualizează, ele sunt, de cele mai multe ori, clare și bine definite. Problema este că aceste voci rămân autarhice și nu se aud simultan. Depinzând de procedeele fragmentării, specific prozei impuse la noi de autori ca Nedelciu sau Cărtărescu, în această carte se simt influențele debutului fulminant al lui Ioan Groșan, *Caravana cinematografică*, despre care se poate spune că a marcat toată această generație. O altă caracteristică optzecistă din scrisul lui Vlad este ironia continuă, frizând adeseori absurdul și umorul negru. Când vocea personajelor devine, la rândul ei, ironică, atunci textualismul agresează cititorul. Uneori tentația autorului omniscient rămâne prezentă și schimbarea de punct de vedere nu este dusă până la limitele extreme ale acestei tehnici narrative.

De prea multe ori, prin schimbarea vocilor, personajele glisează unele peste altele, iar tranzițiile dintr-o epocă în alta produc confuzii. Istoriile personale din anii '50 glisează uneori peste istoriile timpului imediat al narațiunii. Uneori personajele sunt calofile și livrești. Baba Florica, mama promiscuă a frumoasei virginale Anca, eroina dispărută, spune despre fiica ei că „se refugiază” în „ieslea vacii”. Corectitudinea ei gramaticală este întrecută numai de pompozitatea cu care vorbește pastorul neoprotestant, un alt personaj nereușit, ale cărui diatribe sunt artificiale și lipsite de viață. La fel este monologul preotului greco-catolic închis în închisorile comuniste, ale cărui constatări sunt inferioare chiar literaturii concentraționare existente, efectul de real estompându-se mult prea mult în constatări de genul: „pușcăria, mi-am dat atunci seama, este o caricatură a iadului. Un Iad care nu-i condus de diavol, ci de om, omul părăsit de Dumnezeu. Aici suferim cu spiritul și trupul”, acestea nefiind decât colecții de truisme, insuficient procesate ficțional. Alteori truismele sunt înlocuite de simple constatări rasiste, cum este aceea că șeful Securității era un evreu „mic, crăcănat și violent”, pe nume „Orneșcu, de fapt Orăștein”. Cum putea să știe originea etnică a acestuia un preot dintr-un sat izolat de lume? Mai sunt câteva derapaje, dar minore, care nu strică ansamblul. De exemplu, frații Zaharie (asasinul maniacal) și Ilie (profetul penticostal) sunt fiii unui pantofar, deci se numesc, cum altfel, decât... Papuc.

Fără îndoială, în *Ploile amare* Vlad își demonstrează toate abilitățile narrative, care au ajuns la maturitate. El reușește să scrie un roman multistratificat, cu un fir epic de tip policier, amplasat în mai multe momente istorice, cu notații de istorie socială. Deși urmează direcția inițiată de „revoluția” romanescă a optzeciștilor, respectiv renunțarea la naratorul omniscient, cu această carte Vlad și-a depășit congenerii, precum T. D. Savu, R. Țuculescu ori R. Mareș, prin refuzul aceluia tip de optzecism autosuficient. Chiar dacă nu a reușit să fie „ultimul optzecist”, de proza lui Alexandru Vlad nu se mai poate face abstracție, el este, de-a-cum, un scriitor confirmat pe deplin. ■

Limbajul naturii și limbajul artei

Antoine Berman

în traducerea lui

Dumitru Țepeneag

*Poetul e acel soi rar de traducător care,
din pricina unei emoții,
transformă discursul cel de toate zilele
într-un „limbaj al zeilor“*

PAUL VALÉRY, *Ceuvres*,

Paris, Gallimard, La Pléiade, t. I, p. 212

ÎN A SA *Geneză a romantismului german*, Roger Ayrault observă că nu prea găsești la Novalis și la Friedrich Schlegel o teorie explicită a limbajului. Desigur, filologi de meserie, nu se putea ca frații Schlegel să nu fi meditat la asta; de fapt însă, numai după perioada în care au scos revista *Athenäum* au contribuit ei, împreună cu Grimm, Bopp, Humboldt și alți câțiva, la formarea gramaticii comparate și a științei limbajului. În ce-l privește pe Novalis, e adevărat că acesta nu rezervă în ale sale *Fragmente* decât un spațiu restrâns problemelor de limbaj. Ce vrem să spunem cu asta? În primul rând, că am căuta zadarnic, la primii romantici, o filozofie a limbajului precum cea a lui Hamann sau a lui Herder. Sau, mai precis, aceasta se ivește la frații Schlegel mult după ce abandonaseră propria lor gândire critică, speculativă și poetologică.¹ Totul se întâmplă ca și cum între o asemenea reflecție și studiul obiectiv al limbajului ar exista o anumită incompatibilitate.

Cu toate acestea, ar fi inexact să afirmăm, precum Ayrault, că nici Novalis, nici Fr. Schlegel n-au elaborat o teorie a limbajului. Măcar pentru că teoria lor asupra operei literare e o teorie asupra poeziei, iar aceasta „se raportează din capul locului la limbaj“.² Pe de altă parte, romanticii au afirmat cu tărie că limbajul e cel mai universal dintre toate mijloacele de comunicare ale umanității. Ceea ce nu înseamnă totuși că priveau limbajul în sine. Dacă opera e aici *operă de limbaj*, limbajul nu are valoare decât ca *limbaj al operei*. Cu alte cuvinte, teoria romantică a limbajului e pe de-a-ntregul dependentă de aceea a operei în general și a poeziei. Nu e niciodată autonomă, nu se cristalizează niciodată într-o *Sprachlehre* independentă. Ca atare, ea se articulează pe două axe care fac să dispară, fiecare în felul ei, limbajul ca realitate sui-generis: 1. Totul e limbaj, „comunicare“, și în consecință limbajul uman e un sistem de semne care nu e în mod fun-



• Foto: Martin Greslou

ciar deosebit de celelalte sisteme de semne existente, doar că le e inferior; 2. Pentru a concepe „adevăratul“ limbaj, așa cum apare în operă, trebuie să se plece de la „limbajele“ matematicii și ale muzicii, adică de la *forme pure* care, datorită absenței lor totale de conținut, sunt „alegorice“, cu alte cuvinte „mimează“ structura lumii și a spiritului. Aceste forme, eliberate de sub „tirania“ conținutului, scapă și de jugul imitației.

Limbajul real apare în acest dublu orizont ca un fel de *Natursprache*, un limbaj al naturii, care urmează să fie transformat într-un limbaj al artei, într-un *Kunstsprache*:

Limbajul comun e limbajul natural, limbajul cârților – limbajul artistic.³

Limbajul natural, mimetic, cu imagini.
Limbajul artificial, arbitrar, voluntar.⁴

Proprie limbajului natural îi este referențialitatea pură, axată pe un conținut. Iar această întâietate a conținutului, pentru romantici, e tocmai contrarul artei.

Novalis:

3. *Ibidem*, nr. 1272.

4. *Ibidem*, nr. 1277.

Cu cât arta e mai grosolană, cu atât mai frapantă e constrângerea conținutului.⁵

E grosolan și lipsit de spirit să se comunice numai și numai din cauza conținutului – conținutul, materialul nu trebuie să ne tiranizeze.⁶

Iar Fr. Schlegel:

Atâta timp cât artistul se lasă în voia inventivității [...] el se află [...] într-o stare neliberă.⁷

Acest limbaj grosolan trebuie să fie transformat, grație unei înlănțuiri de potențializări, în mediu prielnic poeziei. Scriitura ca atare joacă aici un rol esențial:

Înălțarea limbii comune la limba cârților.
Limba comună crește fără încetare – de la ea se formează limba cârților.⁸

Poezia naturii e obiectul propriu al poeziei artistice.⁹

→

5. *Fragmente II*, nr. 1865, p. 30.

6. *Ibidem*, nr. 2032, p. 83.

7. *Al.*, *Fragmente critice*, p. 84.

8. *Fragmente I*, nr. 1277, p. 343.

9. *Ibidem*, nr. 1411, p. 373.

1. Abia în 1808 și-a publicat Fr. Schlegel *Încercare asupra limbii și filozofiei la indieni*.
2. Novalis, *Fragmente I*, nr. 1394, p. 370.

→

Spiritul e un principiu potențializant – de unde rezultă că *lumea scrierii* e natura potențializată sau lumea tehnică.¹⁰

Poezia nu implică limbajul decât ca suport, e un punct de plecare inevitabil și imperfect. Sarcina poetului-filozof e mai degrabă să producă, pornind de la limbajul naturii, un *pur limbaj a priori* – sarcină în care matematica, muzica și chiar filozofia l-au precedat. Într-o serie întregă de texte, Novalis și Fr. Schlegel s-au străduit să gândească totalitatea artelor – și în special pictura – ca pe niște creații apriorice. Baza acestei opoziții a două limbaje e evident aceea a Naturii opuse Spiritului, a ceea ce Novalis numește, cu un neologism îndrăzneț, *Faktur*.

Factura e opusul *naturii*. Spiritul e artist. Factura și natura amestecate – separate-reunite [...] Natura zămisleşte, spiritul face. *Il est beaucoup plus commode d'être fait, que de se faire lui-même*.¹¹

Această cezură natură/faktură e afirmația fundamentală a revoluției logologice, iar declarațiile lui Fr. Schlegel și ale lui Novalis care tind să relativizeze la modul speculativ această opoziție nu modifică de fapt nimic: ce se opune la *Künstlichkeit* a artistului, la tot ce e aici reflecție, calcul, conștiință, sobrietate, luciditate, agilitate și detașare, e tocmai această *Natürlichkeit* inconștientă, obscură și beată de sine însăși ce caracterizează geniul *Sturm und Drang* sau, mai profund spus, această simplitate populară care „înflorește” în producții spontane, în „naturații” (un alt neologism al lui Novalis) naive, care sunt față de arta poetică veritabilă ceea ce ciripitul păsărilor sau murmurul vântului prin arbori este în comparație cu fuga sau cu sonata: mimetism, pasiune „neliberă” față de ceea ce se exprimă ori se reprezintă aici. Critica romantică a conținutului e în primul rând o critică a relației artistului cu conținutul; dar această critică reușește cu greu să nu se transforme într-o critică a noțiunii înseși de conținut, căci procedurile folosite pentru a pune în evidență această relație (reflecție, ironie etc.) tind să dizolve conținutul ori să facă din el un simplu suport. Fr. Schlegel afirmă că ironia goetheană din *Wilhelm Meister* transformă personajele romanului în „marionete”, în „figuri alegorice”¹²; dar asta înseamnă a neglija sau a considera drept neesențială dimensiunea realistă a operei. Conținutul e referențial și tocmai de aceea târăște opera în afara elementului său propriu, autoreferința. Cât privește imitația, referința acesteia e pur și simplu lumea exterioară, dată, fenomenală. Sarcina poeziei e, așadar, în primul rând distrugerea structurii referențiale firești a limbajului (tot așa, conștiința romantică e conștiința reflexivă, nicidecum conștiința intențională sau transcendență). Nonreferențialul, nonconținutul, nonimitativul nu înseamnă totuși că poezia devine o formă „goală”, formalizare pură – oricum nu mai mult decât muzica, filozofia și matematica. Căci autoreferința ca atare e „simbolică” sau „alego-

rică” (revista *Athenäum* tinde, în opoziție cu eforturile epocii, să folosească cei doi termeni fără să-i deosebească). Friedrich Schlegel poate afirma, la câteva pagini distanță, că „tot ce e frumos e alegorie” și că „limbajul [...] regândit la nivelul originii sale e identic cu alegoria”.¹³ Principiu care corespunde structurii nonreferențiale a realității: autorefecția limbajului reflectă, într-un soi de referință nonreferențială, autorefecția realului:

Toate jocurile sacre ale artei nu sunt decât imitații îndepărtate ale jocului lumii, această operă de artă care își fixează mereu și mereu propria sa lege.

În plus, alegoria, ca principiu al artei, mai înseamnă și că limbajul poetic, niciodată cu totul eliberat de naturalitatea sa, nu poate exprima direct „preaînaltul”, iar scriitura alegorică, dematerializând limbajul printr-o întregă serie de procedee, încearcă să conturneze această infirmitate a limbajului natural, infirmitate pe care Novalis și prietenul său nu ostenesc s-o proclame.

Novalis:

Multe lucruri sunt prea delicate pentru a fi gândite; încă și mai multe pentru a vorbi despre ele.¹⁴

Pentru poet, limbajul nu e niciodată prea sărac, totdeauna însă prea general.¹⁵

Iar Fr. Schlegel:

Limba însăși cuprinde cu dificultate moralitatea. Niciodată nu e atât de săracă și grosolană ca atunci când se apucă să vorbească despre concepte morale.¹⁶

Revoluția critică instaurează, așadar, noi raporturi cu limbajul și putem spune că acestea reglementează într-o mare măsură poezia occidentală modernă. Printre altele, limbajul e deficitar în raport cu esența și cu proiectul poeziei. Poate că ar trebui să pre-

cizăm, ținând seama de orizontul *nostru*, ce este această noțiune de limbaj natural. A spune că limbajul e „natural” nu înseamnă a-i nega originea umană, istorică. Înseamnă că el reprezintă pentru om un *dat* absolut care îl constituie ca om și are propria sa profunzime (*épaisseur*). Nu înseamnă că întreținem cu el o relație pasivă, că suntem înecați în limbaj ori dominați de structurile sale: creăm *în* limbaj, *cu ajutorul* limbajului creăm limbaj, dar niciodată limbajul. Ceea ce ne demonstrează, mai mult decât scrisul, culturile orale în care creația lingvistică e permanentă. Relația orală cu limbajul poate fi considerată drept „naturală”: se mulțumește să cultive potențialitățile acestuia fără să caute a-l revoluționa. Relația în scris poartă în germene această revoluție. Novalis a presimțit-o în notele din carnetele sale:

Cărțile reprezintă un gen modern al *fințelor istorice* – dar un gen extrem de semnificativ. Ele au luat probabil locul tradițiilor.¹⁷

Literatura întreține cu Istoria o relație de întemeiere. Și tocmai pentru că relația oamenilor cu ei înșiși și cu istoria lor e de acum înainte mediatizată prin scris, solul originar al acestuia, limbajul natural „oral” pare să nu mai fie purtător de istoricitate. Nu mai corespunde scopurilor filozofice, culturale, științifice și chiar poetice pe care și le propune umanitatea „modernă”. Într-adevăr, naturalitatea originară orală a limbajului presupune nonuniversalitate, nonraționalitate, își impune referința la acel *hic et nunc* care o caracterizează, infinita îmbucătățire în limbi, dialecte, graiuri, sociolecte, idiolecte etc. *Izolată în puritatea* și esența lui naturală, istorică și socială, limbajul continuă să se particularizeze, să se diferențieze, să adere la fragmentarea infinită în spațiu și timp. Am putea fi tentați să vedem în asta una dintre bogățiile sale esențiale. Numai că în orizontul modernității, e vorba mai degrabă de ceea ce se opune congenital propriei sale dezvoltări. În „starea sa naturală”, limbajul nu e doar extrem de diferențiat, dar e și foarte labil: neîncetat se alterează, se modifică, se reînnoiește. Scriitura, se știe, fixează brutal această mișcare de val sau, mai exact spus, modifică condițiile de transformare a limbajului, așa cum Rosenzweig a exprimat cu tărie în textul citat mai sus; acestea, de-acum înainte, se impun din afară. Romantismul german, oricât de mare i-ar fi aversiunea pentru clasicismul francez, se înscrie în aceeași dimensiune, ceea ce duce la consecințe radicale pentru poezie, impunând o diferență abisală (ontologică, nu numai estetică) între limbajul natural, limbajul „comun” și limbajul poetic. Însuși propriul său limbaj poetic-critic corespunde acestei diferențe: e de la un capăt la altul artificial.¹⁸ Această artificiali-

17. *Fragments 1*, nr. 360, p. 363.

18. Friedrich Schlegel a exprimat foarte bine acest gust pentru artificial și ceea ce îl leagă de artificialitate: „A avea gust pentru sublim înseamnă să preferi întotdeauna lucrurile la puterea a doua. De pildă, copii imitative, cercetarea recenziilor, adaosuri la apendice, comentarii pe margine notelor...” (AL, *Fragments* nr. 110, în *Athenäum*, p. 111). Dincolo de modernitatea izbitoră a textului, sare în ochi referința la traducere, pe care în altă parte o numește „mimă filologică” (*ibidem*, nr. 75, p. 90). Artificialitatea consistă aici în a se îndepărta cât mai mult de un oarecare original.

10. *Ibidem*, nr. 395, p. 123.

11. *Ibidem*, nr. 163, p. 55. Ultima frază e în franceză și în original.

12. Fr. Schlegel, *Kritische Schriften*, München, Carl Hanser Verlag, 1964, p. 471.

13. AL, Fr. Schlegel (*Convorbiri despre poezie*), p. 318, 338.

14. Novalis, *Blüthenstaub*, p. 440.

15. *Fragments 11*, nr. 1916, p. 50.

16. AL, Fr. Schlegel (*Fragments din Athenäum*), p. 172. Poate că acest context lămurește mai bine remarcă lui Guerne despre relația francizare a limbii lui Novalis, fenomenul la urma urmei vizibil chiar și în alegerea pseudonimului „Novalis” de către cel care se chema în realitate Hardenberg: „Novalis” înseamnă în latină pământ de curând destelenit (în franceză „novale”). Germana maternă ar fi *Natursprache*, iar franceza *Kunstsprache*, pentru că e franceză și pentru că e altă limbă. A recurge la expresii „romane” ar servi la înălțarea limbii naturale la rang de limbă artificială, la a spori distanța față de limba inițială. Mișcare inversă decât la Luther, care caută un limbaj popular și totodată autentic german. Novalis a observat această particularitate a limbii lui Luther, părând s-o confunde cu amestecul „romantic” de noblețe și josnicie: „Amestec de grosolanie, de ordinar și proverbial cu nobil, înalt și poetic. *Limbajul lui Dr. Luther* [...]” (*Fragments 1*, nr. 1402, p. 370). Un abis desparte poziția lui Luther de cea a lui Novalis, adică cea a dialecticii idealiste a constituirii unui limbaj transcendental poetic-filozofic. Același proces de germanizare s-ar putea observa la nivel stilistic în ce-l privește pe Fr. Schlegel: forma literară a Witz-ului – din fragment – rămâne „vorba de duh”, care e o „trăsătură” franceză (Chamfort).



• Foto: Martin Greslou

tate se manifestă în primul rând într-o anumită *ilizibilitate*. Obscuritatea unui Heraclit, a unui Góngora, câteodată a unui Shakespeare, sau acel „trobar clus”, vorbirea obscură a trubadurilor, ține de un alt registru. E vorba fie de un cod descifrabil, fie de un conținut prezentat în mod voit obscur sau de-o oscilare deliberată între limbajul propriu-zis și ceea ce urmărește el să spună. Ilizibilitatea pare profund legată de nonreferențial. Când Novalis afirmă că „misterul” e „starea de demnitate”, ne aflăm deja la începutul unui proces care va culmina odată cu Mallarmé sau Rilke. Îndepărtarea asta fără sfârșit de limbajul natural e însoțită de dorința de-a se ajunge la o operă enciclopedică, totală, cuprinzând toate operele și reflectându-se pe ea însăși; operă care, într-un fel sau altul, să se poată dezvolta în orice limbă existentă, fiindcă e (aparent) „dincolo” de limbaj. E ceea ce Brentano a presimțit într-un pasaj din romanul său *Godwi*, la care vom reveni ulterior, când scrie în legătură cu Dante și Shakespeare:

Acești doi poeți domină atât limba, cât și epoca lor [...] Ca niște uriași se mișcă ei în limbile lor, iar limba nu-i poate supune, căci spiritul lor abia dacă încapă în limbaj [...]¹⁹

Să discutăm acum mai amănunțit despre cele două axe care structurează reflecțiile lui Novalis și Fr. Schlegel asupra limbajului.

Totul e limbaj. Această afirmație se regăsește cam peste tot în textele romanticilor. Totul e „semn”, „simptom”, „trop”, „reprezentare”, „hieroglifă”, „simbol” etc., care face apel când la o interpretare, când la o imersiune oarbă. Această semnificanță a lucrurilor și a lumii nu comunică totuși nimic special; e mai degrabă o semnificare brută:

Gramatică. Omul nu e singurul care vorbește – universul de asemenea vorbește – totul

vorbește – limbaje infinite./ Doctrina semnăturilor.²⁰

Gramatică. Limbajul e Delphi.²¹

Imagine – nu alegorie, nu simbol a ceva străin: simbol al sinelui.²²

Acesta e paradoxul unei comunicări fără conținut, al unui limbaj universal și vid, propunând urechii umane iminența unei revelații viitoare ori vestigiile unei revelații din trecut:

Tot ce trăim e comunicare. Astfel lumea e într-adevăr o comunicare – o revelație a spiritului. A trecut vremea când duhul dumnezeirii era pe înțelesul nostru. Sensul lumii s-a pierdut. Ne-a mai rămas doar litera [...]²³

Aici am putea vorbi de o poetizare universală a lucrurilor, dacă poezia ar părea uneori a fi sensul acestui limbaj al lumii veșnic silențios și veșnic gata să ia cuvântul. Acest univers în care totul e limbaj și unde limbajul e întotdeauna *limbaj al...* (limbaj al florilor, limbaj al muzicii, al culorilor etc.) trimite la teoria semnăturilor, precum și la aceea a corespondențelor baudelairiene, căreia frații Schlegel și Tieck i-au furnizat de altfel o primă versiune. Dar se poate spune la fel de bine că, dacă totul e limbaj, înseamnă că nu există limbaj în adevăratul înțeles al cuvântului și că limbajul uman se află într-o perpetuă defecțiune față de acest limbaj al întregului. Sistemul de semne propriu-zis lingvistice pare sărăcăcios în comparație cu această neîncetată comunicare a lumii. Atunci sarcina poeziei este să apropie limbajul uman de limbajul universal. Ceea ce nu înseamnă cătuși de puțin a naturaliza poezia și formele sale: dimpotrivă, în măsura în care limbajul lucrurilor e o taină, o pură semnificanță vidă, sarcina ei va fi de-a crea o *Kunstsprache* care să posede aceleași caracteristici. Ceea ce a exprimat Novalis într-un fragment celebru:

Povestiri, fără conexiune, în care să existe totuși asocieri, ca niște vise. Poeme – doar *armonioase* și pline de cuvinte frumoase – dar tot lipsite de sens și de legătură între ele – cel mult câteva strofe izolate care să aibă înțeles [...] Adevărata poezie poate cel mult avea un sens global alegoric și un efect indirect ca și muzica etc.²⁴

Că totul e limbaj și „alegorie”, asta impune un corolar: „Semnele lingvistice, scrie Novalis, nu sunt neapărat diferențiate (*unterschieden*) de restul fenomenelor”.²⁵ Semn vrea să spună aici: marcă ce îngăduie lucrurilor să fie indicate și hieroglifă analoagă aceluia care ne sunt oferite de lume și de natură. Pentru romantici, limbajul uman e sediul unei contradicții: pe de-o parte, fiind o creație a spiritului, e prea abstract, prea general, prea departe de ceea ce indică. În acest sens poate Novalis să spună că e pentru filozofie ca și pentru artă „un mediu de reprezentări lipsit de autenticitate”.²⁶ Pe de altă parte însă, ca hieroglifă, el posedă o forță activă și aproape magică:

A indica prin sunete și semne e o abstracție de toată admirația. Patru litere îl desemnează pe Dumnezeu (Gott); câteva semne, un milion de lucruri [...] Doctrina limbajului e dinamica împărăției spiritelor [...]²⁷

Iar când Novalis scrie că „spiritul nu se poate manifesta decât într-o formă stranie și aeriană”, despre ce poate fi vorba dacă nu de limbajul purificat și potențializat poetic? Astfel citim tot în *Fragmente logologice*:

Poetul desface tot ce e legat. Cuvintele sale nu sunt cuvinte generale – sunt sonorități – cuvinte magice care fac să se miște în jurul lor alcătuirii frumoase. Tot așa cum veșmintele sfinților păstrează forțe miraculoase, multe cuvinte au fost sanctificate de gândire și au devenit ele însele un poem. Pentru poet, limbajul nu e niciodată sărac, ci întot-

→

20. *Fragmente I*, nr. 479, p. 149.

21. *Ibidem*, nr. 1296, p. 348.

22. *Fragmente II*, nr. 1957, p. 65.

23. *Ibidem*, nr. 2228, p. 126.

24. *Fragmente I*, nr. 1473, p. 392.

25. *Ibidem*, nr. 1285, p. 347.

26. *Ibidem*, nr. 1275, p. 344.

27. *Blüthenstaub*.

19. C. Brentano, *Werke*, vol. II, München, Carl Hanser Verlag, 1963, p. 263.

→

de-auna prea general. Deseori are nevoie de cuvinte care revin, de cuvinte uzate de prea multă întrebuițare [...]»²⁸

E aici o exigență care s-ar putea formula astfel: din limbajul cel mai comun, mai cotidian, să faci un instrument de expresie poetică. În loc să se înfunde în straturile groase, semnificative ale limbii naturale, poezia trebuie să le facă din ce în ce mai „aeriene“. *Această operație se efectuează având ca orizont teoria „limbajelor“ matematice și muzicale, considerate drept limbafe apriorice și alegorice.*

Apropo de muzică, ar mai trebuie precizat că, pentru Novalis, aceasta nu e autentică decât sub formele ei cele mai purificate:

Dansul și muzica vocală nu sunt muzică în adevăratul înțeles al cuvântului. Doar subgenuri ale acesteia. Sonate – simfonii – fugi – variațiuni – iată muzica autentică.²⁹

Această tăietură brutală operată de apostolul din *Märchen* între muzica populară și muzica abstractă clarifică în mod evident opoziția între poezia naturală și poezia artistică. Mai ales ea îngăduie ca muzica să fie propusă drept model poeziei, împiedicând-o să fie o pură sentimentalitate informă.

Muzica însăși nu poate deveni orizontul poeziei și al transformării acesteia în limbaj referențial decât pentru că esența ei e matematică. Dacă Novalis desparte atât de net muzica populară de muzica abstractă și pentru că aceasta din urmă e „matematizată“.

Matematica joacă un rol important în gândirea romantică, la fel ca și filozofia, conform principiului enunțat de Novalis: „Orășice realitate creată din nimic, precum numerele și expresiile abstracte, e miraculos înrudită cu o altă lume [...], altfel spus cu o lume poetică, matematică și abstractă“.³⁰ Teoria romantică a matematicii se situează la intersecția dintre teorie pur formalistă și doctrină speculativă și mistică a numerelor și a figurilor (așa cum o găsim și la Franz von Baader). Dar aceste două teorii în realitate nu constituie decât una singură. Caracterul mistic al matematicii ține de structura formală și apriorică a acesteia. Raporturile și operațiile matematice sunt în același timp ficțiune și reproducere a raporturilor dintre lucruri, iată o afirmație enunțată în *Monolog* care ar putea fi aceea a științelor pozitive moderne. Că la această validitate ontologică și gnoseologică se adaugă semnificații mai oculte, pentru romantici e mai puțin important.

Matematica, pentru Novalis, constituie un obiect fascinant³¹, în măsura în care ea este un produs al spiritului cu totul aprioric, abstract și autocentrat, mai ales dacă intervenția spiritului e vizibilă. E „modelul“ artei transcendente și intranzitive în care jocul semnelor trimite totuși, parcă undeva la o distanță infinită, la „jocul lumii“. Această *mimesis* nonmimetică și nonempirică se cade să călăuzească revo-

luția coperniciană a limbajului și a muzicii, cu scopul de-a le elibera și de cea mai mică bănuială de imitație³²:

Geometria este arta transcendentală a *semnelor*.³³

Sistemul numerelor e *modelul* unui veritabil sistem de semne lingvistice – literele noastre trebuie să devină numere, limbajul o aritmetică.³⁴

Matematica autentică e adevăratul element al magicianului. În muzică, ea apare formal, ca o revelație – ca un idealism creator.³⁵

Muzică. Matematică. Oare muzica nu are ceva din analiza combinatorie, și invers? Limbajul e un instrument muzical al ideilor. Poetul, retorul și filozoful *cântă* și compun gramatical. O fugă e întotdeauna *logică* și științifică [...]³⁶

Raporturile muzicale mi se par a fi [...] raporturile fundamentale ale lumii.³⁷

Textele scrise spre lauda muzicii sunt nenumărate la Novalis (la Fr. Schlegel de asemenea). Dar acest cult pentru muzică n-are nicio legătură cu mitul muzicii care e pe cale să înflorească, în aceeași epocă, odată cu Wackenroder; nu are a face (sau doar indirect) cu cultul „sonorităților magice“, care va fi la mare preț în celelalte generații romantice. Aici e vorba de muzica abstractă: un sistem compozițional de sunete constituind, după formula lui Kant, o „finalitate fără scop“ sau, după formula nu mai puțin pregnantă a lui Novalis, un *monolog*. Sistem al cărui alegorism e perfect, de vreme ce sonoritățile sunt pline de sens și totodată goale de orice înțeles bine definit. Dacă semnul matematic e vid, dacă semnul lingvistic e plin (chiar prea plin, spune ba una, ba alta), semnul muzical e în același timp plin și vid. De unde importanța *poetică* a muzicii sub triplul aspect al arhitecturii matematice, al structurii compoziționale și al semnificației infinite a șirurilor sale sonore:

Limbajul nostru – era la început foarte muzical [...] Trebuie să redevină cântec.³⁸

Compoziția discursului. Tratatamentul muzical al scriiturii.

Trebuie să scriem ca și cum am compune.³⁹

Iar Friedrich Schlegel:

De obicei, multora li se pare straniu și ridicol că muzicienii vorbesc de ideile incluse în compozițiile lor; deseori, ni se întâmplă să observăm că au mai multe idei în muzica lor decât despre ea. Însă cel ce are simțul afiniteților care există între toate artele și științele nu va judeca lucrul acesta din punctul de vedere plat al unei pretinse naturalități, după care muzica n-ar fi decât un limbaj al sentimentelor, și n-ar găsi imposibilă în sine o anumită tendință spre filozofie a oricărei muzici instrumentale pure. Muzica instrumentală nu și-a elaborat ea însăși textul? Iar tema nu e oare dezvoltată, confirmată, variată și contrastată cum e și obiectul meditației într-un șir de idei filozofice?⁴⁰

Aceasta e sarcina poeziei simbolic-abstracte: să facă să cânte filozofic cuvintele într-o

32. *Fragmente II*, nr. 1855, p. 23.

33. *Fragmente I*, nr. 343, p. 111.

34. *Ibidem*, nr. 355, p. 109. Cf. de asemenea nr. 387 și 391.

35. *Ibidem*, nr. 401, p. 125.

36. *Ibidem*, nr. 1320, p. 354.

37. *Ibidem*, nr. 1326, p. 354.

38. *Ibidem*, nr. 1313, p. 391.

39. *Ibidem*, nr. 1383, p. 369.

40. AL, *Fragment in Athenäum*, nr. 444, p. 176.

compoziție matematică și muzicală, cântarea cuvintelor abolindu-le sensul limitat și oferindu-le un înțeles infinit. Aceasta e „poezia infinitului“ a lui Novalis, „poezia universal progresivă“ a lui Fr. Schlegel când le judeci, nu la nivelul formelor textuale, ci al țesutului lor verbal. Fragmentul lui Novalis, citat mai sus, despre povestirile private de „conexiune“, definește cel mai bine esența acestui limbaj poetic muzicalizat într-un sens abstract. Romanticii din Iena vor fi fost probabil primii care au formulat asemenea exigențe ce vor reapărea aproape un secol mai târziu la Mallarmé, la simbolizii și la Valéry (în Franța). Se cade totuși să adăugăm că în această relație de anxietate pe care poezia o va întreține cu modelul și rivala sa, muzica monologică, ea definește un avantaj esențial: poate deveni limbaj al limbajului, poezie a poeziei, în timp ce nu se poate vorbi decât într-un sens derivat despre o muzică a muzicii (sau despre o matematică a matematicii); îndată ce se debarasează de orișice transcendență imitativă sau tematică, poezia devine arta supremă, un *sich selbst bildendes Wesen*, o „ființă care se alcătuește singură“.⁴¹ Așa că putem spune că aici se află esența supramatematică, supramuzicală, capacitatea sa de-a fi nu numai apriorică, dar și transcendentală în înțelesul lui Fichte, ceea ce-i asigură, ca și filozofiei, o profundă identitate.⁴²

E ciudat totuși că trebuie să constatăm că romanticii n-au reflectat la facultatea limbajului de-a deveni limbaj al limbajului și că *Monologul* lui Novalis, care constituie expresia cea mai desăvârșită a acestei *Sprachlehre*, se mulțumește să omologheze limbajul în planul matematicii. Căci facultatea reflexivă a limbajului e o proprietate a limbajului natural ca atare, proprietate indisolubilă legată de facultatea sa referențială. La fel cum conștiința de sine e în primul rând conștiință, intențională, limbajul nu e autoreferențial decât în măsura în care e referință, mai mult: aceluși spațiu al tuturor referințelor posibile unde se constituie conștiința-subiect. Romanticii, situându-se exclusiv pe planul conștiinței reflexive, nu reușesc să definească

41. *Fragmente I*, nr. 1398, p. 371.

42. Niciun text literar romantic nu e la înălțimea acestei ideologii muzicalizante propovădite în *Athenäum*. Va trebui să așteptăm secolul XX pentru a asista la nașterea unei asemenea opere. În *cântarea timpului pierdut* a lui Proust și *Moartea lui Virgilius* de Broch sunt ilustrațiile cele mai frapante de fecunditate literară a principiilor lui Novalis și Schlegel. În ceea ce-l privește pe Proust, lucrările lui Anne Henri și, în special, *Marcel Proust: teorii pentru o estetică*, Klincksieck, 1981, au arătat influența, printr-o serie întregă de intermediari, pe care a exercitat-o Schelling, filozoful cel mai apropiat de grupul din jurul lui *Athenäum*, asupra acestui autor și a proiectului său literar. Reflexivitatea e inerentă scriiturii proustiene și e înscrisă chiar în titlul operei. Observația lui Proust, după care sarcina scriitorului e identică cu aceea a unui traducător, ori o altă observație unde se afirmă că orișice operă, în măsura în care e o adevărată operă, pare să fie scrisă într-o limbă străină, aduc dovada apartenenței sale la „spațiul literar“ deschis de *Athenäum*. „Cu el intrăm într-o nouă estetică ce nu-și mai are rădăcinile înfipte în viața trăită, ci în solul ferm al teoreticului“ (R. Jaccard, *Le Monde*/5-8-1983). Estetica aceasta nu e nouă: e estetica reflexivității elaborată de Fr. Schlegel.

28. *Fragmente II*, nr. 191#6, p. 50.

29. *Fragmente I*, nr. 1327, p. 355.

30. Vezi Eva Fiesel, *Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik*, Hildesheim – New York, 1973, p. 33.

31. Cf. uimitoarele „Fragmente matematice“ din *Fragmente I*, nr. 401, p. 124-126.

planul limbajului propriu-zis. De aceea, limbajul nu poate apărea decât ca un mediu imperfect al unei poezii care se vrea un loc de meditație supremă. Singura teorie pe care *Athenäum* o poate oferi despre limbaj e aceea a unui limbaj potențializat, romantizat, limbaj „pur”, nu în sensul că ar restitui esența ascunsă a „cuvintelor tribului” (Mallarmé), ci în sensul în care a fost metodic și deliberat golit de orișice conținuturi sau legături naturale. Desigur, e aici o ambiguitate pe care o regăsim în toată istoria poeziei moderne occidentale, limbajul poetic astfel creat pretinde să nu fie decât afirmarea „puterilor” magice sau senzoriale ale limbajului natural. Probabil însă că nu e decât o iluzie, iar Novalis o simte când spune despre poezie:

Cu fiecare trăsătură care o perfecționează, opera se avântă, dincolo de maestru, în spațiu; și odată cu cele din urmă trăsături, maestrul vede că de ce ceea ce numește opera sa îl desparte un abis spiritual a cărui întindere el însuși abia dacă o poate concepe [...]⁴³

Mallarmé și Rilke au formulat această lege a distanțării poetice cu aproape aceeași precizie. Mallarmé scrie:

Cuvintele, *ele însele*, se exaltă în multiple fațete rare sau valoroase pentru spirit, centru de suspans vibratoriu, care le percepe *independent de ceea ce urmează în mod obișnuit*, proiectate în pereți de grotă cât timp durează mobilitatea lor sau principiul, fiind ceea ce nu se spune din discurs: toate gata cu promptitudine, înainte de extincție, la o reciprocitate de focuri distantă sau prezentată indirect drept contingentă.⁴⁴

Iar Rilke:

Kein Wort im Gedicht (ich meine hier jedes „und“ oder „der“, „die“, „das“) ist identisch mit den gleichlautenden Gebrauchs- und Konversations-Worte; die reine Gesetzmäßigkeit, das große Verhältnis, die Konstellation, die es im Vers oder in künstlerischer Prosa einnimmt, verändert es bis in den Kern seiner Natur, macht es nutzlos, unbrauchbar für den bloßen Umgang, unberührbar und bleibend [...]⁴⁵

Teoria limbajului poetic, stelar îndepărtat de limbajul natural, culminează la Rilke cu o teorie a ermetismului, în sensul închiderii în sine a poemului; și la Novalis și Fr. Schlegel, teoria limbajului sfârșește într-o teorie a „stării de mister”, *Geheimnisszustand*. În primul rând, la bază stă ideea, frecventă la sfârșitul secolului al XVIII-lea, că există o limbă superioară, un fel de sanscrită pentru inițiați. Numai că teoria stării de mister merge și mai departe: descrie această operație poetică supremă datorită căreia limbajul devine familiar și totodată străin, apropiat și îndepărtat, clar și obscur, comprehensibil și in-

43. *Fragmente II*, nr. 2431, p. 171.

44. In Maurice Blanchot, *Partea ficului*, Paris, Gallimard, 1949, p. 41. Sublinierea noastră.

45. „Niciun cuvânt în poem (vreau să spun, fiecare «și» sau articol masculin, feminin ori neutru) nu e identic cuvântului corespunzător folosit în mod curent sau într-o conversație; a fi rânduit cu puritate într-un raport mai vast, constelația în care își găsește locul în vers sau în proză poetică, îl face inutil și inutilizabil în uzajul de toate zilele, intangibil și durabil.” Vezi George Steiner, *After Babel*, Oxford University Press, 1975, p. 214.



• Foto: Martin Greslou

comprehensibil. Vom cita câteva fragmente din Novalis care, deși situate în orizonturi diferite, fac aluzie la această operație:

Cel care poate fi științific – se cade să poată fi și nonștiințific – cel care știe să facă lucrurile de înțeles – se cade să știe să le facă și de neînțeles.⁴⁶

Arta de-a face [...] un obiect străin și totuși cunoscut și atrăgător, iată poezia romantică.⁴⁷

A înălța la starea de mister. Necunoscutul e stimulul facultății de cunoaștere. Ce e cunoscut nu mai stimulează. Mistificare.⁴⁸

Misterul e starea de demnitate.⁴⁹

Spiritul se străduie să absoarbă stimulul. Ceea ce e străin îl atrage. Metamorfoza e ceea ce e *străin* în ceea ce e *propriu*. Spiritul e, așadar, într-o permanentă acțiune de apropiere. În ziua când vor lipsi și stimulul și ceea ce e străin – spiritul e silit să devină pentru el însuși stimul și străin. [...] În prezent, spiritul e spirit din instinct – spirit natural – el trebuie să devină spirit rațional; datorită meditației (*Besonnenheit*) și artei (natura să devină artă, iar arta o a doua natură).⁵⁰

La fel și teoria romantică a *îndepărtării*, al cărui ecou l-am putea găsi la Walter Benjamin, când spune, în eseul despre Baudelaire, că numai frumusețea „face să apară ceea ce e îndepărtat“:

Necunoscutul și taina sunt rezultatul și începutul a toate [...] Filozofia îndepărtată sună precum poezia – căci orice chemare, de departe, se aude ca o vocală [...] Astfel totul, la distanță, devine *poezie-poem*. *Actio in distans*. Munți în depărtare, oameni, evenimente îndepărtate etc., totul devine romantic, *quod idem est* – de unde și natura noastră original poetică. Poezie a nopții și a crepusculului.⁵¹

Locul operei e depărtarea, necunoscutul-cunoscut, familiarul străin. În *Heinrich von Ofterdingen*, Novalis scrie: „Auzim cuvint-

46. *Fragmente I*, nr. 1043, p. 288.

47. *Ibidem*, nr. 1434, p. 381.

48. *Ibidem*, nr. 1687, p. 446.

49. *Ibidem*, nr. 1752, p. 472.

50. *Fragmente II*, nr. 2386, p. 163.

51. *Fragmente I*, nr. 133, p. 43. Cf. de asemenea nr. 91, p. 33, precum și celebrul fragment nr. 1847: Poezia dizolvă ceea ce e străin în ființa proprie (*Fragmente II*, p. 22).

te străine, și totuși știm cam ce înseamnă”.⁵² Așa că regăsim, de data asta însă la un nivel pur poetic și speculativ, relația dintre ceea ce e propriu și ce e străin în constituirea *Bildung*-ului german. În privința asta, putem considera romanul neterminat al lui Novalis drept inversiunea (*Umkehrung*) conștientă a relației dintre propriu și străin, între apropiat și îndepărtat, așa cum o structurează *Bildungsroman*-ul lui Goethe, *Wilhelm Meister*. La Novalis, teoria operei romantice își atinge apogeul: înălțat la starea de mister e limbajul în care cuvintele familiare s-au înstrăinat, unde totul e cufundat într-o depărtare de neînțeles, și totuși plină de sens.

Dar această operație literară care e esența romantizării⁵³ nu seamănă oare cu însăși operația de traducere? Sau mai bine spus: traducerea nu prelungește, nu radicalizează această mișcare care se desfășoară în cadrul operei romantice? Nu smulge ea opera străină din finitudinea limbajului nativ și natural? N-o îndepărtează în mod „stelar” de humusul ei empiric, înscriind-o într-o altă limbă? În orice traducere, opera e parcă dezrădăcinată. Or, mișcarea aceasta de dezrădăcinare inerentă oricărei traduceri, opinia curentă o consideră drept o pierdere, ba chiar o trădare. Textul tradus ar fi în defecțiune față de original, fiind incapabil să restituie rețeaua de conivențe și referințe care constituie viața acestuia. Bineînțeles. Numai că în perspectiva romantică, rețeaua asta consacră finitudinea operei a cărei vocație e propria sa desăvârșire. Dacă *ironia* e unul dintre mijloacele imaginate de romantici pentru a ridica opera deasupra finitudinii sale, de ce n-am considera traducerea ca fiind acel *procedeu hiperironic care desăvârșește efectul ironiei iminent operei*.⁵⁴

→

52. *Heinrich von Ofterdingen*, in *Les Romantiques allemands*, t. I, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1973, p. 448.

53. „Romantism. Absolutizare – universalizare – clasificare a momentului individual, a situației individuale etc., aceasta e veritabila esență a romantizării” (*Fragmente I*, nr. 1440, p. 333).

54. Ceea ce Benjamin a văzut foarte bine când spune despre traducere: „Ea transplantează

→

De fapt, acest ansamblu de mișcări datorită cărora, în cadrul traducerii, ceea ce e străin devine familiar, iar ce e familiar străin etc. e identic cu acela prin care opera (romantică) se străduie să nege limbajul natural și să se descotorosească de orișice aderență empirică. În acest sens, traducerea unei opere literare e un fel de *traducere a unei traduceri*. Iar această dublă mișcare ce caracterizează textul romantic, a apropiat ce e îndepărtat și a îndepărta ce e apropiat, e într-adevăr ceea ce vizează traducerea: în textul tradus, ceea ce e străin e desigur adus aproape, iar ce e aproape, limba maternă a traducătorului, e oarecum îndepărtat și înstrăinat.⁵⁵

Or, tocmai această „metamorfoză“, această „răsturnare“ e ceea ce numește Novalis înălțarea la starea de mister. Traducerea apare deci ca un vârf sau unul dintre acele vârfuri empirice de absolutizare a operei. Tot ceea ce opera pierde aici în mod concret câștigă ca realitate transcendentă, adică la nivelul a ceea ce o constituie ca „operă“.

Cutezătoarea afirmație a lui Novalis precum că, „până la urmă, orice poezie e traducere“ – afirmație pe care un Joë Bousquet ar fi putut foarte bine s-o anunțe – devine acum comprehensibilă: dacă poezia adevărată e înălțarea limbajului natural la starea de mister și dacă traducerea constituie o redublare a acestei mișcări, atunci se poate foarte bine afirma că *Dichten* e la origine *Übersetzen*. Sau, altfel spus: traduceri transcendentale efectuate de poezie (romantizare) îi corespunde traducerea empirică, adică trecerea unei opere dintr-o limbă într-alta. Prima „traducere“ operează asupra limbajului în calitate de limbaj, cea de-a doua asupra limbii în care limbajul a fost astfel tratat. Putem acum înțelege și de ce actul traducerii a exercitat asupra romanticilor o asemenea fascinație, fascinație care totuși nu privește în niciun fel *relația limbilor între ele*, ci doar ceea ce, în orișice traducere, are legătură cuuciderea limbajului natural și zborul operei către un limbaj stelar, limbajul pur și absolut. Teoria traducerii a lui Walter Benjamin, de neconceput fără o lungă frecventare a romanticilor, nu face decât să enunțe cât mai exact intuițiile acestora.

Vedem, așadar, că teoria lui *Kunstsprache* (precum și cea a versatilității infinite a poeziei universale progresive și a *Encyclopediei*) invită în secret la o teorie a traducerii: într-o asemenea optică, *orice operă e traducere*, fie *versiune* nedefinită a oricărui forme textuale, fie *infinitizare* a „cuvintelor tribului“. Ceea ce considerăm de obicei drept negativitate a traducerii devine acum, pen-

deci originalul într-un teren – ironic spus – mai definitiv, măcar în măsura în care de-acolo nu mai poate fi deplasat prin niciun fel de transfer [...] Nu fără îndreptățire, cuvântul «ironic» poate evoca aici procedeele gândirii romantice“ (*La tâche du traducteur*, în *Mythe et Violence*, Paris, Denoël, 1971, p. 268).

55. Blanchot, în *Partea focului*, a exprimat într-un mod admirabil mișcarea aceasta: „Să admitem că unul din obiectivele literaturii e să creeze un limbaj și o operă în care cuvântul mort să fie într-adevăr mort [...] Înseamnă că acest nou limbaj ar trebui să fie față de limba curentă ceea ce un text de tradus este pentru limbajul care îl traduce: un ansamblu de cuvinte sau de evenimente pe care poate că le pricepem sau le sesizăm de minune, dar care, în însăși familiaritatea lor, ne dă sentimentul de ignoranță, ca și cum am descoperi că cele

tru *Athenäum*, mai degrabă *pozitivitate poetică*. O asemenea atitudine speculativă duce desigur dincolo de poziția lui Herder sau Goethe, care se păstrează cu fermitate într-o perspectivă culturală și literară „empirică“ și nu cred că poezia trebuie să se smulgă din solul referințelor sale.⁵⁶

Iar această poziție e cea care prezidează la nașterea e de-a fi „literar“. Fapt e că la începutul secolului al XIX-lea, în epoca în care limbajul se scufunda în propria sa profunzime de obiect și se lăsa traversat de la un capăt la celălalt de cunoaștere, el se reconstitua în altă parte sub o formă independentă și dificil accesibilă, repliată pe enigma nașterii sale și în întregime consacrată actului pur al scriiturii. Literatura înseamnă contestare a filologiei (căreia îi este totuși figura geamănă): ea readuce limbajul gramaticii la forța nudă a vorbirii, iar aici întâlnește ființa sălbatică și poruncitoare a cuvintelor. De la revolta romantică împotriva unui discurs imobilizat în ceremonial și până la descoperirea mallarmeeană a cuvântului imputernicit în neputință, vedem exact care a fost, în secolul al XIX-lea, funcția modernă a literaturii în raport cu modul de-a fi modern al limbajului. Pe fondul acestui joc esențial, restul e efect: literatura se deosebește tot mai mult de discursul de idei și se închide într-o intranzitivitate radicală; se detașează de toate valorile care ar fi putut, în epoca zisă clasică, să-i înlesnească răspândirea (gustul, plăcerea, naturalațea, adevărul) și dă naștere în propriul ei spațiu la tot ce-i poate asigura denegarea ludică [...] ea rupe cu orice definiție a genurilor [...] și devine afirmarea pură și simplă a unui limbaj care nu are altă lege decât aceea de-a afirma – împotriva oricărui altor discursuri – existența sa abruptă; nu-i rămâne, așadar, decât să se curbeze într-o perpetuuă întoarcere la sine, ca și cum discursul său n-ar putea avea drept conținut decât să vorbească despre propria sa formă: se adresează sieși, subiectivitate scripturală, sau încearcă să sesizeze iarăși, în mișcarea care i-a dat naștere, esența întregii literaturi.⁵⁷

E limpede, după lectura acestui text, că teoria romantică a operei și a limbajului con-

mai simple cuvinte, precum și lucrurile cele mai naturale pot deveni brusc necunoscute. Că opera literară vrea să păstreze distanțele, că încearcă să se ferească de orice interval care întotdeauna face din cea mai bună traducere [...] o operă străină e ceea ce explică (în parte) gustul simbolismului pentru cuvintele rare, căutarea exotismului [...] *Tradus din tăcere*, titlul acesta al lui Joë Bousquet, e parcă dorința unei întregi literaturi de-a rămâne traducere în stare pură, o traducere fără povara textului de tradus, un efort pentru a reține din limbaj singura distanță pe care limbajul încearcă s-o păstreze față de el însuși și care în cazul-limită trebuie să-l facă să dispară“ (p. 174). Ne aflăm aici foarte aproape – iar citatul din Bousquet o confirmă – de romantism. Sau mai precis, cugetarea lui Blanchot apare ca fiind cu totul prinsă în spațiul literar pe care îl descrie *Athenäum*.

56. Ba dimpotrivă: teoria „poeziei de circumstanță“ a lui Goethe, de atâtea ori afirmată în *Convorbirile cu Eckermann*, se opune în mod radical teoriei romantice. Circumstanța e pentru el ceea ce înrădăcinează poezia în contemporaneitate.
57. M. Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1961, p. 313.

stituie, printr-o întreagă serie de mediații literare, culturale și istorice, solul însuși al literaturii „moderne“ ori măcar tendința dominantă a ceea ce numim câmp literar. Această tendință e de ordinul intranzitiv sau, folosind o noțiune dezvoltată de Bahtin, *monologică*. Ne-am putea întreba, înainte de-a analiza textele romantice care reprezintă *teoria monologică a traducerii ca un dincolo al operei*, dacă nu cumva o asemenea concepție sau „tendință“ e cea care ar trebui pusă la îndoială. Oare n-ar trebui să căutăm ceea ce, în literatura occidentală modernă, dar și *înainte sau alături de ea* (în literaturile care-i sunt periferice), nu corespunde acestei vocații monologice? Să redescoperim acea dimensiune mai fecundă, mai înrădăcinată, pe care o înăbușă monologismul romantic și modern, dimensiune care privește atât domeniul liric (domeniul pe care – așa cum au demonstrat Lacoue-Labarthe și J.-L. Nancy – *Athenäum* n-a reușit să-l integreze), cât și „romanul“, așa cum se afirmă el pe linia amintită de Bahtin? Desigur, romantismul invocă o altă linie: Cervantes, Ariosto, Boccaccio, romanul englez din secolul al XVIII-lea, dar nu reține decât agilitatea formală, nu și extraordinara densitate textuală. Bahtin, în *Estetica și teoria romanului*, a diferențiat brutal monologismul poeziei de „dialogismul“ romanului. Opoziția asta nu e acceptabilă ca atare: dacă orice roman e de esență dialogică, orice poezie nu e esențial monologică. E adevărat însă că monologismul e marea tentație în poezie – cea a „limbajului stelar“, a „limbajului zeilor“ – și că epoca modernă pare să fi cunoscut această tentație mai mult decât alte epoci; în plus, de la romantismul german încoace, l-a și teoretizat. Dincolo de toate reformulările care trebuie aduse tezei lui Bahtin, e de reținut această dimensiune monologică, pentru că ea poate modifica experiența noastră cu privire la literatură și, corolativ, la traducere. Oare aceasta nu e decât prelungirea potențializată a monologului poetic sau, dimpotrivă, îngăduie, în cadrul operei, *instalarea unei dimensiuni dialogice sui-generis*? Iată care ar fi problema pe care o pune lucrarea de față confruntând teoriile asupra traducerii, evident opuse, cum sunt cele ale romanticilor, pe de-o parte, și cele ale lui Goethe și Hölderlin. Problema la care se adaugă și o alta: care ar fi, în teoria monologică, *locul exact* ce i se cuvine traducerii? După cum vom vedea, teoria asta nu reușește câtuși de puțin să facă diferența între traducere și ce nu e traducere – critică sau poezie. Într-un caz, a traduce e treaba poetilor, e *Nachdichtung*. În celălalt, e treaba filologilor, a criticilor, a hermeneuților. Dacă A. W. Schlegel încă mai izbutește să fie în același timp poet, traducător, critic și filolog, în secolul al XIX-lea împărțirea rolurilor se făcuse deja. De-o parte, avem traducerile savante, de cealaltă, traducerile literare, cele ale scriitorilor (Nerval, Baudelaire, Mallarmé, George). Or, ceea ce este pus la îndoială în această diviziune a muncii e faptul că traducerea ca atare, ca act în sine, nu are un teren al ei propriu și clar delimitat (ca activitate a limbajului și grație limbajului) și se află când de partea poeziei, când de partea filologiei. Iar această diviziune, în care dispare traducerea ca act specific, vom vedea că a fost efectuată de romantism, care a ridicat acest act la înălțimi speculative probabil niciodată atinse. ■

micro



Mici „texte de escortă”

(II)

Ion Bogdan Lefter

FLORIN IARU, *Fraier de București*, Iași: Editura Polirom, colecția „Ego. Publicistică” [încadrare greșită: deși au fost publicate în prealabil într-o revistă, textele din sumar sînt proze, nu articole!], 2011.

VERVA ȘI tandrețea strîns împletite în versurile lui Florin Iaru se regăsesc intacte în prozele scurte – foarte scurte! – pe care poetul a început să le scrie de aproape un deceniu (din 2004, mai exact). Memorialistic în multe dintre *Povestirile din București* (care pot fi citite în această carte), fantazînd liber în *Povestile neterminate* (publicate deocamdată doar în foileton, tot în revista *24 FUN*, din 2009 încoace), el își deapănă istorioarele parcă grăbit, parcă nepăsător, de parcă nici n-ar fi mare lucru de spus, doar nu sînt decît scene mărunte, decupate din fluxul cotidian. Da!, dar nu e nevoie de mult timp pentru ca ritmul alert al acestor miniaturi narrative să ne captiveze, iar vocea care le rostește știe să presare deasupra lor exact atîtea „ingrediente” – sare, piper și alte mirodenii compoziționale și stilistice – încît din cele cîteva zeci de rînduri ale fiecărei piese să iasă cîte o minunăție de „scenă de viață”, din acelea pe care marea literatură ni le oferă spre a ne ajuta să înțelegem sensurile cele mai profunde ale existenței noastre. Încîntătoare, de un comic adesea debordant, de multe ori înduioșătoare, întotdeauna tușante într-un fel ori într-altul, cînd și cînd de-a dreptul tulburătoare, micile proze ale lui Florin Iaru asta sînt: literatură mare...



ELENA ȘTEFOI, *Întrebări pentru doamna ambasador*, Cluj-Napoca: Editura Dacia XXI, colecția „Personalități românești în interviuri”, 2011.

POETĂ A „noului val” lansat în jurul anului 1980, în faimosul Cenuclu de Luni; jurnalistă bătaioasă în deceniul următor, după căderea regimului comunist, la *Contrapunct*, la *Dilema*, la alte gazete de atunci; veritabilă „moralistă” a vremurilor, analistă subtilă și necruțătoare, în articole și eseuri, a „șocului adaptativ”, sintagmă pe care o alesese ca reprezentativă pentru ceea ce trăia societatea românească în tranziție de la diktatură la democrație; interesată să cuprindă complexitatea lumii postmoderne, în diversitatea ei culturală, etnică, politică, explorată în cîteva volume-interviu cu protagoniști ai scenei publice; în sîrșit, intrată la finele anilor '90 în diplomatie, deci în interiorul sistemului instituțional al contemporaneității, cu deschiderea globală pe care ți-o oferă specializarea externă, cu timp îndelungat de mandat consular și ambasadorial petrecut în Canada: palmares impresionant – și încă deschis, căci Elena Ștefoi e abia la mijloc de carieră. În tot cazul, are – categoric! – ce povesti, încît o carte-dialog în care poeta și observatoarea lumii de azi ni se confesează trebuie privită și citită ca un dar de preț...



Poeți din Banat: Cele mai frumoase poezii. Antologie de MARIAN OPREA, Timișoara: Editura Brumar, 2011 (cu o prefață de ION POP; pe coperta a IV-a – alte două „texte de escortă”, semnate de MIRCEA MARTIN și COSMIN CIOTLOȘ).

OCONSISTENTĂ ANTOLOGIE zonală face bine și regiunii, și națiunii, pentru a juca puțintel cuvintele și proporțiile. (De-ar fi și multiculturală, imaginea ar ieși încă mai bogată – perfect justificat pentru spațiile multietnice, precum Banatul; nu neapărat într-o formă efectiv pluri-lingvă, ca reunire de texte în mai multe idiomuri: o culegere în românește poate prelua – de pildă – și traduceri din germană, maghiară, sîrbă etc., ceea ce ar recupera în peisaj nume grele, de la venerabilii Franyó Zoltán, stins la 91 de ani, în 1978, sau Anavi Ádám, poetul aproape centenar pe care l-a avut Timișoara, plecat dintre noi pe 23



februarie 2009, la o sută de ani fără trei zile, și pînă la vedetele Aktionsgruppe Banat, de pildă...) Chiar și așa, „monodiamatică”, selecția lui Marian Oprea rămîne foarte diversă. De fapt, adoptarea criteriului alfabetic de ordonare a autorilor în locul celui istoric lasă mai degrabă la vedere policromia decît posibile scenarii de evoluție de la neomodernism la post-modernism: alternanța numelor din „eșaloane” diferite face mai greu de urmărit succesiunea efectivă a „valurilor” de versificatori din perioada de referință (postbelică), de la cele reprezentate de marii poeți ai zonei, Petre Stoica (1931-2009) și Șerban Foarță (n. 1942), trecînd prin etapele și formulele ilustrate de Ioan Flora (1950-2005), Petru Ilieșu (n. 1951), Ion Monoran (1953-1993) sau Marcel Tolcea (n. 1956), pînă la Simona Constantinovici (n. 1968), Adrian Bodnaru (n. 1969), Robert Șerban (n. 1970), Moni Stănilă (n. 1978) ori Tudor Crețu (n. 1980) (spre a alege semnături mai cunoscute din cele trei sau patru generații active în interval). Nu sesizez decît o absență imputabilă: Ioan Morar (n. 1956, timișorean la începuturile sale literare); sau poate și pe cea a mîtînărilor Alexandru Potcoavă (n. 1980, timișorean tot timpul). După cum selecția ar mai fi putut accepta și doi prozatori de notorietate care au „comis” la un moment dat versuri: Nicolae Breban (n. 1932, lugojean în copilărie și adolescență, reputat romancier, dar și autor al unor *Elegii parisiene*, 1992) și Lucian P. Petrescu (n. 1956, timișorean născut în Caransebeș, tot romancier, dar și semnatar al plachetei *Dezorbirea, anume treizeci și trei de poeme, și tot în mod firesc, eșuate*, 2009). În schimb, ca să nu fie cu totul și cu totul previzibilă, antologia are și cîteva apariții-surpriză, fiecare în felul său, precum – bunăoară – Pavel Șușară (n. 1953 în Caraș-Severin, devenit critic de artă bucureștean, dar și poet și prozator) sau Liubița Raichici (n. 1962, poetă de limbă sîrbă, dar și cu un volum scris în românește)...

Una peste alta, caleidoscopul se rotește cu spor: multe versuri expresive, poeme de bun și foarte bun nivel, într-o defilare alertă; de citit – deci – cu tot interesul!

Cărți primite la redacție



• Sanda Cordoș, *Lumi din cuvinte: Reprezentări și identități în literatura română postbelică*, București: Ed. Cartea Românească, 2012.



• Ciprian Vălcan și Dana Percec, *Teologia albinșilor*, Cluj-Napoca: Ed. Napoca Star, 2010.



• Ovidiu Pecican, *Bokia*, roman, București: Ed. Tracus Arte, 2011.



• Ștefan Melancu, *Ultima femeie*, roman, Cluj-Napoca: Ed. Eikon, 2012.

Alverna

Amalia Lumei: *Străzile, locuri arhitecturale umplute de energiile trecătorilor și poveștile lor, sunt sistemul circulator al oricărei urbe. Unele, încărcate de parfumul istoriei, ajung puncte de referință în geografia locurilor. În Europa, spre deosebire de SUA (unde străzile sunt notate, simplu, cu numere), există o atenție specială în numirea străzilor. Întâlnim astfel străzi purtătoare de nume istorice, geografice, nume de personaje marcante din cultura universală etc. De multe ori trecem pe o stradă, știm cum se numește, sau dacă nu, poate citim tablăta cu inscripția, poate rostim denumirea ei zilnic dispererului de la firma de taxi... dar oare știm cu adevărat istoria ei? Există în Cluj o stradă Alverna. De unde vine denumirea acestei străzi?*

Lukács József: Numele de Alverna este legat de viața Sfântului Francisc. Din *Viețile Sfinților* este cunoscut faptul că un conte, stăpânul unor domenii întinse în Toscana, a dăruit întemeietorului ordinului franciscan un munte izolat, potrivit pentru rugăciuni și meditație. Acest munte se numește în limba italiană *La Verna* și în latină *Alverna*. Sfântul Francisc s-a retras pe acest munte, unde, în timpul rugăciunilor, a avut viziuni minunate, iar pe corp i-au apărut stigmatele, cele cinci răni asemănătoare cu cele ale lui Iisus căpătate în timpul patimilor. Acest munte Alverna, pe care ulterior a fost construită o biserică a ordinului franciscan, a devenit un loc sacru pentru creștini, un loc al cărui nume este sinonim cu viața de ascet, un tărâm al rugăciunii și retragerii în sine. După acest munte Alverna din Toscana a fost numită inițial o grădină a franciscanilor din Cluj, mai apoi un mic cartier aflat la marginea orașului Cluj, iar după un timp, după construirea caselor în acea zonă, numele a fost moștenit de strada Alverna. Ca fapt interesant, trebuie amintit că numele Alverna s-a păstrat și în deceniile comunismului. Poate tovarășii nu au știut ce înseamnă.

A. L.: *De ce a primit această parte a orașului Cluj un nume atât de legat de ordinul franciscan?*

L. J.: În anul 1929 ordinul franciscan a cumpărat o livadă de trei hectare în hotarul orașului Cluj, în locul numit Becaș, și aici a construit o mănăstire, un convent, cum ar fi mai corect să spunem, și o biserică având hramul Preasfânta Inimă a lui Iisus. Frații au dorit să amenajeze în acel loc, aflat pe atunci la marginea orașului, o oază de liniște, potrivită rugăciunii și meditației, întocmai ca muntele La Verna din Toscana. Dar au mai avut în vedere și altceva: franciscanii au avut o tipografie în Cluj, Tipografia „Sfântul Bonaventura”, unde lucrau frați călugări și frați laici. Cum se știe, pe atunci în tipografii se lucra cu litere de plumb, fapt care pricinuia deseori probleme de sănătate. Astfel că Alverna din Cluj era și un loc de recreere pentru cei care munceau în această tipografie, un loc unde puteau să își petreacă timpul la aer curat.

În relativ scurt timp, Alverna, cum au fost numite de clujeni mica biserică și grădina din jurul ei, a devenit un loc de pelerinaj al catolicilor din oraș.



• Pelerinaj la Alverna în anii 1930

A. L.: *Se știe cine a construit biserica și conventul?*

L. J.: În primul rând trebuie amintit fratele preot Trefán Leonárd Dávid OFM, gardianul conventului franciscan de la Cluj. El a avut un rol-cheie în întemeierea și funcționarea Tipografiei „Sfântul Bonaventura” din Cluj, a fost redactorul editurii și al revistei ordinului și tot el a fost cel care a construit conventul și biserica Alverna. Realizarea acestei viziuni a fratelui Trefán Leonárd a cauzat și probleme de ordin financiar. Trebuie să avem în vedere că ridicarea construcțiilor de la Alverna a avut loc imediat după 1929, în anii marii crize economice, din donațiile credincioșilor, din câștigurile Tipografiei „Sfântul Bonaventura” și din împrumuturi bancare. S-a întâmplat că datorită crizei s-au diminuat atât donațiile, cât și comenzile tipografiei, iar frații călugări au avut probleme cu rambursarea împrumutului contractat pentru construcție. Asta a fost, se pare, cauza pentru care în 1932 fratele Trefán Leonárd a fost trimis într-un alt convent al ordinului. În anii războiului, el a revenit la Cluj și aici a murit, în toamna anului 1945.

Arhitectul care a proiectat și a construit Alverna a fost Elemér Moll. Între 1909 și 1919 și 1940 și 1946, a ocupat funcția de inginer-șef al orașului Cluj. Pe lângă câteva duzini de vile și case din oraș, a proiectat și construit, în stilul Bauhaus al epocii, Palatul Uzinei Electrice, Teologia Greco-Catolică, azi Academia de Muzică, clădirea Băncii Transilvania din bulevardul Eroilor, Gimnaziul Reformat de Fete, azi Liceul „Apáczai Csere János”, Abatorul (demolat la începutul anilor 2000), clădirile Parcului Sportiv „Iuliu Hațieganu” și casele pentru familii cu mulți copii din cartierele orașului, în Gheorgheni, Mănăstur și Gruia, așa-numitele case ONCSA. Între 1944 și 1946, după trecerea frontului,

el a condus lucrările de reconstrucție a clădirilor publice din oraș.

A. L.: *Ce s-a întâmplat cu Alverna după 1945?*

L. J.: Nicolae Balotă a evocat Alverna în fragmentele publicate până în prezent din *Abisul luminat*. El povestește într-un loc că în anul 1948 se plimba uneori cu grațioasa Dorli Blaga spre Alverna, loc pe care îl descria ca fiind un parc delăsat al mănăstirii franciscanilor izgoniți și ruine de care avea grijă un paznic bătrân. Tot Nicolae Balotă amintește, chiar în mai multe locuri, că de la mănăstirea franciscană Alverna, aflată înspre partea de est a Clujului, unde el în tinerețe venea la slujbă, și unde în singurătatea cu parfum de crin a bisericii îi era îngăduit să cânte la orgă, se pot vedea admirabile amurguri violete peste oraș și peste Munții Gilăului.

Alverna clujeană a ajuns în această stare de degradare în urma jafului și a stricăciunilor pricinuite de armatele care au trecut prin Cluj în toamna anului 1944. Stăpânirea comunistă a dizolvat ordinele călugărești și bunurile lor au fost naționalizate. Asta s-a întâmplat și cu Alverna. În primă fază a fost transformată în sanatoriu pentru copii bolnavi de TBC, mai apoi aici s-a mutat o instituție a Ministerului Agriculturii. Biserica a fost transformată și ea. Altarul și cele patru clopote ale Alvernei au fost salvate de distrugere și luate de către parohul micii biserici catolice „Neprihănită Inimă a Mariei” de pe strada Arieșului, unde se află și în prezent. ■



Cioclopedice

Gelu Ionescu

LA O sută de ani de când a început posteritatea, opera lui Caragiale pare a-și fi epuizat toate ofertele interpretative. Mulți critici importanți, și tot atâtea cărți de incontestabilă valoare, au circumscris un teritoriu interpretativ larg și bogat, probabil comparabil numai cu cel deținut de Eminescu (dar acesta, spun specialiștii, e încă departe de epuizare datorită existenței unei imense arhive, apreciată ca fiind un „tezaur“ încă neexploatat).

Caragiale (fără arhivă și aproape fără manuscrise păstrate) a trecut prin toate „filtrele“ – de la negare, ridiculizare și condamnare la stilul infamiei antiromânismului, pînă la extazul sincer sau cel prea cucernic; trecînd prin analiza textualistă și estetica receptării, prin sociologismul vulgar din anii '50 și prin nobila raportare a ideilor sale, puține, dar sigure, la istoria filozofiei. Dar atracția cea mai mare (apărută încă de la Ibrăileanu și Lovinescu, dar bine instalată de Călinescu, atît în *Istorie*, dar mai ales în destul de aberanta *Domina bona*, 1947) este aceea pentru împroprietărirea personajelor caragialești cu cît mai subtile și mai adînci psihologii, abisale (dacă se poate); o forțare a „verosimilizării“ (iertare, dar se practică pe larg „îmbogățirea limbii“), a lărgirii plauzibilului pînă la limite care nu mai au acoperirea textului. Exemplul tipic al acestei tendințe îl reprezintă *Dicționarul subiectiv al personajelor lui I. L. Caragiale* (2009) de Gelu Negrea. L-am citit în cinstea centenarului și mai ales ca să înțeleg ce înseamnă a fi *subiectiv* într-un dicționar. Înseamnă multe – dar mai ales libertatea de a inventa personaje care poartă nume date de I. L. Caragiale, dar care nu prea mai au nimic de a face cu „originalul“. Nu a inventat (cum spuneam) Gelu Negrea acest tip abuziv de suprainterpretare – și el nici nu e condamnat, în principiu. Procedul a dat naștere chiar la opere literare importante – de nu ar fi decît *Macbeth*-ul lui Eugène Ionesco, o rescriere cînd parodică, deseori absurdă, ajungînd la o viziune disperantă asupra istoriei (inspirată, după mărturisirea autorului, de interpretarea pe care eseistul Jan Kott a făcut-o operei lui Shakespeare).

Aflăm, în acest subiectiv dicționar, așezat de autor sub zodia eseului (o așezare care poate fi legitimă – numai că sîntem informați că eseul are „o istorie de trei ori milenară“ – care, chiar dacă începe cu Cice-

ro, *De amicitia*, anul 44 î.H., și se termină la Gelu Negrea, 2009 d.H., tot nu iese la numărătoare), multe lucruri interesante despre personaje pe care le credeam a fi altfel – ne înșelam. De pildă:

Domnul Goe are „manifestări iconoclaste [care sînt] semnele distinctive ale unei personalități de excepție în devenire“, are „dorința de instruire individualizată, vocația de abordare opțională a arealului gno-seologic“ sau face „tentative repetate de penetrare a enigmelor lumii, a misterelor vieții“ (p. 143-144); căci: „Cînd decelează în comportamentul lui Goe dominante faustice, G. Călinescu nu greșește, exagerează, doar. Însă foarte puțin – vorba poetului...“ (poetul e Șt. Aug. Doinaș și poemul care sfîrșește cu versul: „însă foarte puțin“ este *Mistrețul cu colți de argint*, 1945; nu prea vād legătura mistrețului muribund nici cu Călinescu, nici cu „gesturile inițiatice“ ale domnului Goe).

Nu se lasă mai prejos copilul Ionel din *Vizită*, cel cu fumatul și dulceața din șoșoni, care are „vocația experiențelor și experimentelor existențiale, inclusiv a celor ce se învecinează cu durerea, cu suferința și martiriul. Propensiunea către obiecte și acțiuni legate de foc trimite cu gîndul la mitul prometeic“ (p. 163).

Cu părere de rău, trecem peste încă destule zeci de exemple de artă interpretativă. Mai alegem însă cîte ceva: de pildă că Zița, cea pe care bine o știți din *Noaptea furtunoasă*, nu numai că „din punct de vedere sentimental ea este o virgină“ și seamănă cu Julieta, chiar Julieta lui Shakespeare pe care bine o știți!, dar pentru că citește *Dramele Parisului* validează teoria sincronismului a lui Lovinescu. Mai mult, ea se îndrăgostește de Rică „pe filieră intelectuală, sensibilizată fiind pînă peste poate de romantismul prestației epistolare a poetului liric Venturiano“ (p. 346-347). Zița o „rupe binîșor pe franțuzește, deși mai stîlcește...“. Dar dacă e vorba de limbă franceză, Gelu Negrea îl crede, pe aceeași pagină, „complexat“ din acest punct de vedere pe I. L. Caragiale și nu știe – cum certifică amintirile despre el – că era un excelent cunoscător al acestei limbi, că o vorbea, citea cu predilecție și făcea față chiar și dictărilor exigente.

Mai sînt lucruri importante pe care autorul dicționarului nu prea le știe; referindu-se la conflictul politic din *Scrisoare*, nu specifică niciodată că partidul de guvernămînt este cel liberal (o evidență de mult clarificată de Alexandru George), că teoria „disidentă“ a lui Cațavencu este persiflarea lozincii liberal-brătieniste „prin noi înșine“. Antiliberalismul lui I. L. Caragiale nu e un amănunt, ci o „cheie“ a vieții sale – l-a costat, între altele, cele două premii ale Academiei ce i se cuveneau. De altfel, Nae Cațavencu (cărui i se fixează ca vîrstă aproximativă 30 de ani!), considerat poate cu dreptate personajul principal al piesei, la rivalitate cu Zoe, „se comportă ca un lermontovian erou al timpului său“, „se implică în arealul business-ului local“, are o „distanțiere intelectuală evidentă“, „transcende vijelios reperele contingentului, plătindu-se în virtual“, fiind „fundamental, adeptul evoluționismului continuu al lui Herder pe care îl pastîșează mioritic...“. Căci „împrejurările îl obligă să aplice o nesportivă lovitură sub centura de castitate a doamnei Trahanache“ (p. 55-63).

Și Rică e „reabilitat“ – fiind, de fapt, un „politolog“ și un „soarece de bibliotecă“, probabil de origine modestă (?); el „ipostaziază categoria, rară în literatura română, a studiosului, a omului de carte sau chiar, forțînd puțin nota, a savantului în devenire“ (p. 331). Și el, și Bumbăș (din *Premiul întîii*) practică „petrarchismul“ în poezie.

De altfel, materia dicționarului se hrănește din plăcerea autorului de a inventa biografii și a propune asocieri (cel puțin bizare) ale personajelor autohtone cu nume dintre cele mai mari ale literaturii universale: Mița Baston cu Fedra și Medeea – fiind totodată și „o Marguerite Gauthier de Dîmbovița“, Cetățeanul turmentat are „o natură eterică“, Coana Efimița are un „extaz orgasmic“, Crăcănel e din familia suferințelor biblicului Iov, scrisoarea de șantaj a lui Gagamița e un fel de... cal troian, căci el e un fel de... Agamemnon din războiul troian (ideea e, de fapt, a „mare-lui“ eseist D. R. Popescu), Nae Girimea suferă de „donjuanism inertial și statistic“, clasa mijlocie din România are în Dumitrache Titică un reprezentant de elită, el fiind din familia soților înșelați de tip Karenin, Iancu Pampon este „un autentic *chevalier sans peur et sans reproche*“, precum celebrul Bayard, simbol al cavalerismului din poemele de gestă franceze, în *Scrisoarea pierdută* sentimentul așteptării se aseamănă cu cel din beckettianul *Godot*, Tipătescu e „leneș, vegetativ – un Oblomov mioritic și îndrăgostit“, dar cu probabile studii la Paris (?), Veta „sălășluiește în increat“, Zoe „suferă de un bovarism sui-generis de factură retro, paseist și recuperator“ – în fine, *Conul Leonida* e o farsă tragică. La p. 267 aflăm că „Ploștii republicani fiind Waterloo-ul nostru...“ etc., etc.

Inventarea de biografii și asociațiile livești șocante – cu tradiție, cum spuneam, de la Călinescu – au un efect fundamental deformativ, la urma urmei: ele anulează sau edulcorează în bună parte ridicolul, adică esențialul literaturii lui Caragiale. Caricatura sau satira – care sînt, în fond, procedeele fundamentale ale lui I. L. Caragiale – devin palide, își pierd eficacitatea și virulența; lumea lui Caragiale se mută în alt continent literar. Nu o fac mai... umană (și caricatura e umană), ci o aruncă în banalitate – sau chiar în stupiditate: comparațiile și psihologizările abuzive fac din Caragiale un scriitor prost sau, cel mult, epigonic. Făcînd exces de psihologie, multe schițe sau personaje din întreaga operă ajung a fi contrarul a ceea ce intenționa, în chipul cel mai clar, indubitabil chiar, Caragiale însuși. Gelu Negrea de fapt împinge pînă la ridicol unele tendințe interpretative care apar la mai toți exegeții mai noi (și eu am păcătuit, recunosc...).

Apoi, numindu-l pe I. L. Caragiale – noi, cu toții – în repetate și repetate rînduri, ocazii și contexte *Nenea Iancu*, comitem un fel de „bătăie pe burtă“ cu autorul nostru mult iubit. Cunoaștem „populismul“ său, plăcerea indiscrețiilor și chiar a ignorării politeței – o caracteristică a lumii sale și, desigur, a vieții sale din care se inspiră (vezi și corespondența); e poate și un fel de a rămîne atîrnați de „oralitatea“ operei sale. Oricum am lua-o, acest mod de adresare frapează prin unicitatea lui. Nu ne permitem să-i spunem lui Eminescu *Titi*,

→

→

ca Veronica, ne mai „scăpăm“ cu un Camil sau cu un Mateiu, dar fără *nene...* familiarismul acesta, cu totul caracteristic, face parte oare din... „specificul național“? O familiaritate împinsă la vulgaritate de stilul redactării *Dicționarului*, prin adresări „complice“ către cititor, prin pasișarea stilului caragialesc (vezi mai sus: „pînă peste poate“, doar un singur exemplu) și reluarea unor expresii de bine-cunoscută circulație postcaragialescă.

Autorul dicționarului, oricît de subiectiv ar fi, are și unele... scăpări, luat de elocință: la p. 135 îl aruncă pe bietul Iov în gura chitului, în locul lui Iona; la p. 24 confundă soții uciși ai Lady-ei Ann din *Richard al III-lea* – adică locul lui Eduard, prinț de Wales, e luat de un misterios King Henry. Am mari dubii că în *Grand Hôtel...* are loc o noapte „valpurgică“, cum spune p. 62 – nici în hotel, nici pe maidan nu prea seamănă nimic a... Faust.

„Acest personaj [Mitică] cu alură de Sfinx, pus de Caragiale să vegheze impenetrabil pe malul Stixului nu este cumva CELĂLALT MITICĂ pe care, de un secol ne încăpăținăm să nu-l vedem cînd ne privim în oglinda sinelui... sclavi ai unei imagini deformate despre noi înșine cu care defilăm inconștienți și alienați pe versanții istoriei?“ (p. 201). Astfel de pagini „abisale“ și de imprecății la adresa exegeților lui Caragiale (p. 270, de pildă), cei de dinainte de dicționarul de față, te trimit direct la subtilitatea și elocvența lui Rică Venturiano. Lecturi în răspărul textului și intențiilor evidente ale unui autor am mai citit, destule. În cazul de față, ezit între a crede că Gelu Negrea a vrut să-și bată joc de cititorii lui, atît inocenții, cît și... „inițiații“, sau că a vrut să stîrnească fantoma ploieșteanului ca să-l urmărească noaptea, cu gîndul răzbunării, pe ulițele urbei, precum umbra lui Hamlet cel bătrîn la Elsinor: asta ca să completăm vocația asociaționistă a autorului... Care are (totuși!) dreptate cînd spune că ILC era „un provocator“...

■

Jurnal de criză

Iulian Boldea

JURNALUL E, prin definiție, un gen literar (auto)mistificator, greu credibil. Cu cît argumentele de verosimil și de adevăr ale dicțiunii eului au un desen mai insistent conturat, cu atît cititorul trebuie să-și impună mai multă mefiență, descifrînd în arhitectura scriiturii manipulări de sensibilitate și de imagine. Și apoi: cîtă legitimitate – din perspectiva autenticității – are un jurnal intim făcut public sau scris în vederea publicării? Prin chiar intenționalitatea expusă sau presupusă, jurnalul e dezvăluire și camuflare, mistificare și autenticitate în același timp.

În *Zen: Jurnal. 2004-2010* (Editura Humanitas, 2011), Mircea Cărtărescu notează consubstanțialitatea trăire-scriitură în termenii unei ecuații a expresiei autobiografice care exprimă fisurile unei identități con-



vulsive, marcate de fracturi ontologice, de blocaje sau de aporii, o identitate cu contururi incerte, ce glisează mereu înspre o zonă a nedeterminatului și a retransării nostalgice spre trecut („Sunt jurnalul meu. Nu mă identific nici cu carnea și pielea mea, nici cu amintirile mele, nici cu imaginea mea în oglindă, nici cu numele meu atît de total cum mă identific cu paginile astea, caietele astea“). Titlul (*Zen*) e mai curînd un deziderat, pentru că pagina de jurnal, convulsivă, tensionată, refractară la orice model de trăire, e departe de a sugera ataraxia implicată în practicile și meditațiile zen. Se poate, de asemenea, constata în jurnalul cărtărescian o mutație de tonalitate, de registru afectiv, de la expresia triumfalistă (din primele jurnale) la mesajul deceptiv, crispat, convulsiv de acum, deplasare de accent observată chiar de către diarist:

Ce imensă diferență între vechile mele jurnale (cele dinainte să fac, să zicem, 40 de ani) și cele mai recente! Primele erau triumfaliste chiar și-n deznădejde, celelalte –perate chiar și cînd viața pare blîndă cu mine. Acum sunt în acel moment cînd am ajuns la marginea cea mai îndepărtată a minții mele, atît de îndepărtată că am uitat, pe drum, de ce înaintez. Am adunat pe drum atîta experiență, încît nu mai pot face nimic cu ea, fiindcă fiecare grăunte de cunoaștere se anulează cu toate celelalte: ca să faci ceva trebuie să știi pușin. [...] De altfel, dintre toate speciile literare – hai să zic mai bine: dintre toate felurile de a scrie – jurnalul e cea mai absurdă. Mîna ta stîngă dă bani mîinii tale drepte. Notezi, pentru tine, ceea ce tu însuși știi de fapt mult mai bine decît cel care notează, căci durerea e autentică, pe cînd „mă doare“ e o convenție.

Pe de altă parte, jurnalul lui M. C. (cum îi place autorului să-și spună) se detașează mai ales printr-o dialectică a camuflării și a expunerii, existînd o distanță semnificativă între aparențele viețuirii cotidiene și „esența“ personajului care se „arată“ pe sine în oglinda unei scriituri abundente, fragmentate și descentrate. De altfel, Cărtărescu însuși pune sub semnul întrebării legitimitatea unei cunoașteri a adevărului fapturnii care se dezgolește pe sine în pagina diaristică, care se expune cu ostentație, lăsînd însă, în egală măsură, un amplu spațiu al nevăzutului, al nearătatului, al abia bănu-

Cel care-mi citește jurnalul nu intră în viața mea, și nu (doar) pentru că orice text mistifică viața. Dar pentru că sensul jurnalului meu nu e de a-mi dezbrăca inima-n fundul gol, ca la doctor. Adevărata mea viață nu e accesibilă cuvintelor. Cochilia nu este și nu reprezintă viața melcului.

Dincolo de detaliile, numeroase, ale existenței concrete, dincolo de banalitatea unor gesturi mecanice sau de recurența unor truisme ale biografiei exterioare, jurnalul lui Cărtărescu dezvăluie avatarurile unei conștiințe ultragiutate, ale unei gândiri invadate de angoasa degradării, de obsesiile solitudinii, ale crizei de creație și ale bătrîneții. Notațiile sunt dezabuzate, lipsite de orice suflu, iluzie sau orizont, sunt notații cu relief agonice, din care orice voință de putere pare a fi fost evacuată, iar conștiința propriei degradări, a îmbătrînirii, a sterilității și epuizării e din ce în ce mai acută („Aștept pe scaunul meu de mușama adaptarea la bătrînețe“; „De la un timp, aproa-

pe toți oamenii pe care-i întîlnesc sunt mai tineri decît mine. Și, de fapt, nu-i mai întîlnesc pe ei, ci deferența lor față de cineva nu doar mai în vîrstă, ci aflat în altă căsuță taxinomică“; „o minte indolentă și boantă“, „Scrișul nu mi-a adus decît ruina minții și povara asta nesfârșită din inimă. Acum arborii vieții intră în toamnă“). Universul oniric, viața familială, registrul lecturilor – sunt, de fapt, palierele tematice ale acestor pagini de jurnal contrariante, de multe ori, consistente uneori, fade sau inexplicabil de terne alteori, pagini ce fac din problematica crizei creatoare punctul de pornire și finalitatea ideatică a mecanismului textual.

Un cititor cît de cît cărcotaș ar putea extrage, din textul jurnalului, probe de exces de grandoare, de orgoliu nemăsurat, e drept, în unele cazuri, relativizate, parcă, de un grăunte de umor sau de o scamă de autoironie („Dar știu acești oameni ce au primit? Cu ce au plecat acasă?“; „Să mai scrii după *Orbitor*? Ce anume? Simplu: altceva, cu totul altceva. Căci s-a mai scris după fiecare carte scrisă vreodată, s-a mai scris – nerușinarea absolută – după *Biblie*“; – sau „*O₃* este asemenea «slavei lui Dumnezeu» coborâte din cer: impenetrabilă, incasabilă“). Distanța între asemenea pagini de autoglorificare și altele, din care se înțelege sau subînțelege drama celui condamnat să scrie, este adesea abisală:

Scriu zilnic de parcă mi-aș ispăși o pedeapsă. Literatură pe viață. Scriu de parcă în ziua-n care nu aș scrie n-aș căpăta de mîncare, sau mi s-ar închide conducta cu aer. Nu din bucuria inimii, ci de frica pedepsei. Așa nu poate ieși decît ceva ce miroase a rînced, a silit, a făcătură.

E drept, dintr-o astfel de pedeapsă nu se iscă întotdeauna pagini de grație, de inefabil, de feerie a imaginarului, ci și pagini lipsite de har sau de haz, cantitatea de moloz din *Jurnal* fiind deloc de neglijat. Alături de fraza inspirată, de expresia sugestivă și plastică, adastă platitudinea, enunțul inexpresiv, notația banală, după cum alături de starea afectivă cu relief ontic pregnant, beatificant se regădesc plictisul, spleenul, decepția sau înnegurarea:

Sunt acum doar apele negre, oglinda neagră deasupra căreia nu se preumblă nimic. O oglindă într-o lume vidă, cu nimic de reflectat [...]. Eu nu mă mai am, sunt propriul meu vădov, care-și duce năuc viața lui de supraviețuitor.

Marea răfuială a lui Cărtărescu este, în jurnal, cu critica literară și cu criticii literari (numiți cînd „insecte“, cînd „scorpioni“). Însemnările lui M.C. pendulează între incertitudinile asupra propriei scriituri („Scriu înspăimîntător de prost, cum aș scrie dacă aș fi complet decerebrat“) și atacurile împotriva celor care nu vor să înțeleagă valoarea propriei opere:

De douăzeci de ani mă hărțuieți. Am scris tot timpul pe un fundal de rînjete ironice și disprețuitoare. Tot timpul am simțit împotrivirea, neîncrederea, bîrfa, invidia, ipocrizia voastră. Paginile astea, proaste și inutile, pe care le veți cita în cronicile voastre ca noi dovezi de imoralitate și paranoia adunate la dosar, n-au decît un sens: să las aici încărcătura de suferință, să pot merge mai departe eliberat de ura voastră și de frica mea de voi.

Cronicile la *Orbitor 3* dovedesc, pentru autorul jurnalului, „ura, brutalitatea, cretinismul“; criticii sunt „cei care mi-au batjocorit cartea [...] de parcă fiica mea ar fi fost violată“, iar articolele lor sunt „detestabile“. Jurnalul ne face martori și la lecturile scriitorului (Hrabal, Gogol, Radu Petrescu, Borges, Virginia Woolf, Nabokov etc.), la obiceiurile sale culturale, la ticurile lui de literat, astfel încât scriitura e impregnată de livresc, saturată de efluviile cărților, predispusă spre o anume hegemonie a imaginarului, sau spre o coabitare a regimului lucidității cu dinamica de tip oniric a imaginarului prin care diurnul și nocturnul își asumă o poziție de echilibru și compensare. Rețea instabilă de goluri și plinuri, de densitate estetică și de expresie pauperă, de așteptări neonorate și promisiuni refuzate, *Jurnalul* lui Mircea Cărtărescu își joacă propria miză la liziera unei autenticități jumătate mimate, jumătate reprimite, în care se reflectă imaginea agonală a unei crize creatoare desenate în tonuri crepusculare și alienante. ■

Despre BLAGA, normaliști și (a)normalitate

Virgil Leon

NU DEMULT, venerabilul Profesor Valer Popa – președintele onorific al Asociației „Normaliștii Clujeni“ și redactorul-șef al revistei acesteia, ajunsă, în martie a.c., la anul IX, nr. 16 – mi-a dăruit o carte, în care Domnia Sa se numără printre cei opt intervievați.



Originar dintr-un sat din Apuseni, Valer Popa a beneficiat în anii '30 de o bursă acordată de soția premierului Gheorghe Tătărescu, studiind la școlile normale din Târgu-Jiu, Timișoara și Cluj. A urmat apoi Psihologia-Pedagogia și Dreptul la Universitatea clujeană. Fostul normalist a slujit catedra mai mult de patru decenii (cinci ani și în calitate de director) la Școala Normală, devenită Liceul (iar astăzi Colegiul) Pedagogic „Gheorghe Lazăr“. Aici l-am cunoscut, în a doua jumătate a anilor '70, eu elev, Domnia Sa profesor de pedagogie – în acte; în realitate, profesor „de viață“, cu tot ce-nseamnă ea, de la bune maniere și civilitate până la hermeneutica textului și-a lumii, de la dojana blândă până la ironia binefăcătoare. Poeziile adolescentului de-atunci îi păreau minunate, cele din cărțuia neagră de-acum – recunoaște – îl „năucesc“.

Abia târziu am aflat care au fost experiențele decisive al biografiei Profesorului: faptul că a asistat, ca normalist, la inaugurarea ansamblului monumental brâncușian de la Târgu-Jiu și faptul că a fost studentul (vreme de trei ani) și apoi un apropiat al lui Lucian Blaga. Într-atât încât „Sfinxul“ i-a fost martor la căsătoria civilă, în 10 octombrie 1959. O experiență – și-un privilegiu – care prilejuiește, de altfel, ipostaza de interviuat a Profesorului Valer Popa în cartea pomenită, a poetului și eseistului

Zenovie Cârlogea, *Lucian Blaga între amintire și actualitate: Interviuuri & reportaje* (Craiova: Scrisul Românesc, 2011, 264 p.). Mai sunt intervievați aici Ovidiu Drimba, Gheorghe Pavelescu, Dimitrie Vatamaniuc, Al. Husar, Toma George Maiorescu (ultimul student examinat de Profesorul Blaga, în 24 iunie 1948), Gheorghe Gîrghurcu și Coriolan Brad. În Addenda, autorul plasează un reportaj-eseu, „Pe urmele lui Lucian Blaga în Mărginimea Sibiului“, volumul încheindu-se cu un util indice de nume.

Mărturiile celor intervievați sunt mișcătoare și veridice, căci calitatea umană a martorilor este indubitabilă. Sunt rememorați cumplitii ani ai războiului și ai refugiului, ai comunizării și ai înghețului totalitar, cu o faună umană diversă, de la martiri până la abjecți tartori ideologici, de la studenți și universitari de toate gradele până la avocați, medici, „muze“ și preoți, locuri paradizice și celule infernale, o panoramă a unei societăți prinse la jugul istoriei și-al răutății oamenilor. Pe-aceeași pagină, te-ntâmpină depoziția terifiantă și anecdotică succulentă, culorile sumbre ale tenebrelor și pâlparea unor gesturi de omenie. Bunăoară: la cursul inaugural al Catedrei de filosofie culturii, ținut de Blaga în noiembrie 1938, sala „Vasile Pârvan“ dovedindu-se neîncăpătoare pentru mărimea audienței, lumea s-a îndreptat spre Aula Magna; secretarul general al Rectoratului – omul rectorului Ștefănescu-Goangă (aflat la acea oră în capitală, opozant notoriu al Poetului) – a refuzat să deschidă aula, cedând numai în urma intervenției decise a lui Onisifor Ghibu: „Dă-mi cheile, această universitate eu am înființat-o!“ (Istorie repetată – desigur, caricatural – acum câțiva ani, când uși de la clădirea centrală a universității i s-a subtilizat clauza!) Peste decenii, în 1957, la Biblioteca Centrală Universitară, istoricul D. Prodan va fi moderatorul conferinței susținute de Blaga, „Întâlniri cu Goethe“, ultima prezență publică a „Sfinxului“.

O lume tulbure, subjucată – ca și cea de-acum, de altfel. Tocmai ce-am aflat – în expresia lui cea mai nudă – care este echivalentul valoric al forței de muncă din draga noastră țărișoară: un coș de gunoi e achiziționat de administrațiile locale la un preț similar cu salariul minim pe economie; ba chiar sunt orașe unde prețul coșului se ridică la valoarea salariului mediu pe economie. Ca bugetari de rând, dascălii preuniversitari aici sunt „prigoniți“ de guvernanți, între pubele! Și-atunci, cum să vă privim drept în ochi, cum ne-ați învățat, Domnule Profesor?! Ca să nu mai vorbim de faptul că în urbea aceasta de Școală Ardeleană, fostă *colonia*, adică o mică Romă, nu există o stradă care să poarte numele Cetății Eterne, pe când după război Școala Normală (chiar că bine numită astfel!) unde ați intrat și-ați rămas era pe strada Romei, 25! ■

Medelenism fără ELIADE

Ovidiu Pecican

NU O dată, literatura s-a substituit filosofiei, lansând pe piață conceptualizări pe care, abia într-o etapă ulterioară, teoreticienii și gânditorii au ajuns să le studieze, teoretizeze mai riguros, să le acopere cu fapte desprinse din experiență și să le legitimizeze teoretico-metodologic (prin urmare, științific). Cervantes a dat *donquijotismul*, Rabelais *pantagruelismul*, Goncarov *oblomovismul*, iar Flaubert, evident, *bovarismul*. Literatura română nu a lipsit nici ea din această panoplie, oferind – celor care s-ar interesa de așa ceva – *miticismul* (Caragiale) și... *medelenismul* (Ionel Teodoreanu).



Monografia lui Angelo Mitchievici și a lui Ioan Stanomir *Teodoreanu reloaded* (București: Ed. Art, 2011, 328 p.) este o excelentă tentativă de a șterge praful de pe opera unui autor care, prin prejudecată, a ajuns să fie citit mai ales de adolescenți și de romanticii de orice vârstă și care – pe nedrept, de altfel – are o popularitate ce poate fi asemănată cu aceea a telenovelelor. Dar celor doi autori, care au mai scris înainte și alte cărți împreună (nu singuri, ci adăugându-și-i pe nu mai puțin cunoscuții colegi literați Paul Cernat și Ion Manolescu), li s-a părut că pentru tentativa asumată cuvintele limbii române nu mai ajung. Poate sub presiunea unei mode de generație, poate fiindcă asta ar fi dorit ei să întreprindă, și-au numit cartea așa cum rezultă de mai sus; Teodoreanu... reîncărcat (sic!). Evocativ, expresiv, dar, poate, excesiv și întrucâtva nepotrivit, nefiind vorba nici de sifon, nici de o pușcă de soc, necum de vreun revolver. Intenția mea din aceste rânduri nefiind însă să polemizez cu privire la anglicizarea în forță a idiomului național – pe care alți tineri cărturari, de astă dată cei din cercul heideggerienilor liiceni se străduie din greu să îl... teutonizeze –, nu voi stăruii asupra acestui tip de labilitate în fața seducțiilor hegemonice ale altor limbi și culturi.

Aș dori mai degrabă să mă refer la unul singur dintre aspectele pe care volumul, cu multe merite și, într-adevăr, tonifiant, reîmprospător, în destule locuri, le aduce în prim-plan. Încă de la primele pagini, datorate lui Angelo Mitchievici – secțiunea Domniei Sale, „Carnavalul umbrelor“, se derulează între paginile 5 și 210 –, discuția se leagă de chestiunea conceptului teodorenian prin excelență. Primul capitol se intitulează „Medelenism și antimedelenism“ (p. 7-40), lectura exegetului aducând în centrul atenției, din prima clipă, chestiunea-cheie legată de universul literar al autorului analizat. Și totuși, mirare, referințele cele mai mici la articolele pe care tânărul Mircea Eliade – cel care a și lansat, se pare, ideea de medelenism, prin 1927 – le-a scris la temă lipsesc. Desigur, obiceiul de a face istoricul subiectului, panorama receptării anterioare a autorului, pomelnicul criticilor care s-au pronunțat, poate lipsi dintr-un eseu care nu se dorește pedant și nu am-

→

→
biționează în vreun fel la condiția exhaustivă. Cu toate acestea, ignorarea compactă a tânărului interbelic, ale cărui merite în domeniu nu pot fi trecute cu vederea nici în cazul vreunei raportări belicoase la ele (ceea ce, repet, nu este cazul aici), stârnește mirare și deconcertează.

Târziu, în 1972, în 8 iulie, la Chicago, Eliade nota în jurnalul lui:

Amintiri: verile tinereții mele, la București, pe Carpați, în Delta Dunării. Dar, mai ales, mă obsedează o frază a lui Ionel Teodoreanu (prin 1928?): „Sunt niște nopți de vară la Iași!...“ Rămâneau – el, soția, Ibrăileanu, alți prieteni – până foarte târziu în curte, bând cafele, discutând. Revăd parcă și acum imaginile pe care le evoca Ionel Teodoreanu cum, sub bătaia lunii, casele deveneau de cretă, apoi de argint. (Așa cum le-am văzut și eu, de atâtea ori, la Calcutta, la Jaipur, la Fatehpur Sikhri). Dar mă întreb de ce mă obsedează fraza [subl. M. E.] lui T[teodoreanu], de ce mi-o tot repet. Cunosc prea puțin Iașul, și nu am petrecut niciodată, acolo, o noapte de vară. Să fie oare adâncă, iremediabila părere de rău că n-am cunoscut unul din „locurile sfinte“ ale culturii românești, Iașul lui Creangă și Eminescu, al Junimii, al *Vieții Românești*? (Mircea Eliade, *Jurnal*, II, București: Ed. Humanitas, 1993, p. 69-70)

Probabil că aici, în această pagină de senectute, renunțând la reprimările și polemicile din tinerețe cu medelenismul, Eliade își permitea pentru întâia oară să accepte impactul, „adevărul“ fundamental al marii descoperiri a contemporanului său ieșean. Nu casele „de cretă“ și „de argint“ îl fascinau la serile acelea prelungi de vară din trecut, nici măcar universalitatea lor probată de faptul că arătau la fel, prin 1929-1931, în vremea stagiului lui în India... Era, în orice caz, ceva legat cu tihna romantică, vibrantă, a aceluși timp magic al înserării – nu foarte departe de timpul sacru petrecut în pădure de protagoniștii din *Sarpele* –, și tocmai acest fapt îi producea revelația felu-

lui de „loc sfânt“ al Iașiului, capitala unui alt mod de a fi și de a simți, pe care Ionel Teodoreanu, în *La Medeleni* – dar și în *Ulița copilăriei* –, ca și prozatorul Eminescu (în *Cezara*) ori romancierul G. Ibrăileanu (în *Adela*) îl cartografiaseră, rînd pe rînd, cu o intuiție artistică mereu exemplară.

În *Revista universitară* – nr. 2, din februarie 1926, p. 50-53, iar mai apoi în *Cuvântul*, nr. 435, din 18 aprilie 1926, p. 2 – Mircea Eliade publica un prim articol, purtând ca titlu chiar numele prozatorului din capitala Moldovei, unde, printre altele, spunea: „E în toată opera lui un amestec de tristețe și de glumă. Nostalgia unei fraze și ironia unei observații se întâlnesc la fiecare pas. E o foarte izbutită imagine a copilăriei și adolescenței și – în același timp – un aspect al întregii literaturi care ne-a venit și ne vine, cu prisosință, din Moldova“ (M. Eliade, *Misterele și inițierea orientală. Scrieri de tinerețe*, 1926, București: Ed. Humanitas, 1998, p. 54). Și tot acolo, adaugă: „Teodoreanu a izbutit să îmbine cu neașteptată măiestrie cele două elemente: specificul românesc și experiența poezilor din Apus“ (p. 58), trimitând la adevărurile învățate de la simbolisti și de la Proust“ (p. 57). Urmează „Medelenii și «medelenismul»“, publicat în *Cuvântul*, în nr. 652, din 5 ianuarie 1927, la douăzeci de ani. Aici se afirmă limpede, pentru întâia oară, că „Într-un anumit sens, «medelenismul» e acela care a făcut izbânda *Medelenilor*“ (*Itinerariu spiritual. Scrieri de tinerețe*, 1927, București: Ed. Humanitas, 2003, p. 23). Adevărata contribuție a lui Eliade la chestiunea discutată aici este însă articolul „Suflete moarte“ (*Cuvântul*, nr. 995, 24 ianuarie 1928, p. 3), unde conținutul medelenismului este identificat cu

moldovenismul ce caută și exaltă melancolia, ce viețuiește din amintiri, ce păstrează în fața vieții o resemnare anticipată, o viziune oarecum feminină, a unui suflet copleșit în durere, copleșit în bucurii, care se teme veșnic de vânturi. Suflet cu nesfârșite coar-

de ce lăcrămează la amintirea unui amănunt din copilărie la reivirea dealurilor cu spinări viorii, la răsfoirea unei cărți cetite în marginea întâii dragoste. Suflet ce comunică nostalgia amurgurilor în singurătate, nostalgia sentimentalului oraș de provincie. Ursit să nu cuprindă durerile masculine, largi ca văile dintre creste, reci, mute, întunecate. Suflet pogorât din acea desfătătoare și atât de primejdioasă Moldovă etc. (*Virilitate și asceză. Scrieri de tinerețe*, 1927, București: Ed. Humanitas, 2008, p. 34)

Astfel definit, medelenismul trecea în țintă a unei critici decise eliadești „Împotriva Moldovei“ („Scriori către un provincial. Împotriva Moldovei“, în *Cuvântul*, nr. 1021, 19 februarie 1928):

Viciată în resorturile ei lăuntrice, Moldova altoiește în conștiințele neorganizate germeniului unei feminități capricioase și adorabile. [...] Am urât Moldova pentru că este lipsită de eroism. Literatura noastră întregă e lipsită de eroism... [...] Absență totală de virilitate, de eroism, de tragic pur. (*Virilitate și asceză*..., ed. cit., p. 60)

Când o întregă tendință culturală definește, încă de la sfârșitul anilor '20 ai secolului trecut, prin vocea liderului ei de generație, medelenismul, dându-i întâi consistență conceptuală, relevantă pentru filosofia culturii românești, doar pentru ca, mai apoi, să se răfuiească cu el, cred că orice lectură nouă s-ar cuveni să menționeze, măcar în treacăt, acest fapt, fie și pentru a-l ignora mai apoi.

Cărți primite la redacție

• GILDA VĂLCAN, *Cu ușile întredeschise*, Timișoara: Ed. Marineasa, 2011. Riscând un titlu la jumătatea distanței între *Cu ușile închise* (J.-P. Sartre) și *Ușa interzisă* (Gabriel Liiceanu), Gilda Vălcănuș, cunoscută deja ca eseistă și exegetă nietzscheană, conturează un spațiu liric unde „am închis toate ușile în urma mea/ să nu pătrundă nici un vis, nici un om să mă vrea...“ (*feveastra*), unde „în toate e un echilibru fragil/ îmi privesc liniile palmelor și călătoresc/ până în sufletul apelor...“ (p. 33). O poezie a întrezăririi, a sentimentului pe fugă, lăsat la jumătate de drum, o privire furată, văzută pe jumătate, lăsând spațiu de respiro, de așteptare pentru mai mult, mai larg, mai ascuns pe „singurul drum pe care nu vei pași./ acesta este pentru altcineva care nu va veni“. Se naște astfel o lirică a intervalului, caracterizată de temeri, îndoieli și sentimente ultimative. (AMALIA LUMEI)



• LILIANA MOLDOVAN, *Punerea pe gânduri*, Târgu-Mureș: Ed. Nico, 2012. În esență volumul atrage atenția asupra unei evidențe: că părți întregi ale culturii române actuale sunt active, chiar dacă insuficient receptate. Interviuurile sunt numai una dintre modalitățile prin care această stare de fapt poate fi reparată, iar autoarea pornește la drum, marcând părți dintr-o geografie literară bogată în sugestii și prezențe. Printre figurile vizitate se numără autoarea pentru copii Elena Cesar von Sachse, graficianul și regizorul Alexandru Pecican ș.a. Avantajul abordării dialogale îl constituie prospețimea, caracterul viu al profesiunilor de credință, senzația de pătrundere în atelierul artistului. (AMALIA LUMEI)

• LIVIU GRĂSOIU, *Poeți și Poezie*, Târgoviște: Ed. Bibliotheca, 2011. Încă din start, autorul ne întâmpină cu o mărturisire: „Comentarea poeziei a fost (și a rămas) marea plăcere a criticii pe care am practicat-o vreme de 40 de ani“. Liviu Grăsoiu adună în volumul *Poeți și Poezie* tentative critice și dialoguri cu autori invi-

tați la emisiuni culturale de la radio, îmbinând apetența criticului pentru analiza istorico-literară și receptarea liricii prezentului cu jurnalismul radio. Se pun astfel în evidență nuanțe, se așază accente și se aduce o pată de culoare bine-venită într-o literatură care își neglijează, nu o dată, mulțimea protagoniștilor. În paginile cărții, în care sunt texte scrise începând din 1971, se regăsesc nume precum: Ștefan Aug. Doinaș, Mihai Ursachi, Nicolae Prelipceanu, Monica Pilat, îps Bartolomeu Anania ș.a. Volumul de față este o invitație făcută de L. Grăsoiu în a găsi, printre „bucuriile de ne înlocuit ale sufletului și ale inimii“, acea satisfacție pe care o putem obține numai iubind și înțelegând Poezia. (AMALIA LUMEI)



Scrisori (strict secrete) căt̃re sora sa, IRINA (II)

Mihai Barbu

(Urmare din numẵrul trecut)

Scrisoarea xv (7 iulie 1987)

„SURU” a relatat Irinei Sîrbu din Petroșani, str. Constructorul, bl. J, sc. 2, ap. 6:

Poștașul mi-a adus o scrisoare de la Magdalena Stehlick. A murit Irina, fiica mai mică a lui Poldi. De inimă.

Îți trimit și fotografiile primite de la o verișoară, Agnes. Îmi scrie regulat. O familie mare, puternică, unde, zice ea, v-ați simți foarte bine. Îmi scrie despre mama sa, Maria, care nu avea decăt̃ 3 clase primare. Dar copiii ei, trei băieți uriași, sunt frumoși.

Le-am scris de Ioana Popescu, fiica Christinei, care e fiica mai mică a lui Liviu Rusu. E studentă la fizică, undeva în U.S.A. Agnes mi-a promis s-o caute și s-o invite. De la ea va afla totul despre noi.

De la Chamonix am primit cafea. De la Paris – pixuri. Din Israel – o pereche de pantaloni de vară.

Scriu la *Ursu*, sper să termin ultimul capitol în 10 zile. Apoi, în 50 de zile trebuie făcut lucrul cel mai greu: transcrierea pe curat, legat, definitiv.

Transmite salutări din America lui Ica și soțului ei.

Tov. lt. col. Vilceanu

Exploatare
col... (semnat indescifrabil)

(Ministerul de Interne/I. J. Dolj/Serviciul „S”/nr. 0015094 din 7 iulie 1987)

Nota noastră: Magdalena Stehlick este soția lui Juan Carlos, fiul lui Leopold Stehlick. Ica e Veronica Apreotesei, o nepoată a scriitorului născută la Petrila și mutată, ulterior, la Sibiu. Sublinierea din text aparține Securității doljene.

Scrisoarea xvi (2 octombrie 1987)

„SURU” a relatat Irinei Sîrbu din Petroșani, str. Constructorul, bl. J, sc. 2, ap. 6:

Plec la București. Îți scriu din gara Craiova. Nu știu cât stau. Încerc să fiu deștept și descurcăreț. Am primit acum vestea că voi pleca în delegație teatrală, pe 10 zile, în Polonia.

Despre *Urs* nici o veste, editura e ocupată cu alte fiare.

(Ministerul de Interne/I. J. Dolj/Serviciul „S”/nr. 0016382 din 2 oct. 1987)

Scrisoarea xvii (24 noiembrie 1987)

„SURU” a relatat Irinei Sîrbu din Petroșani, str. Constructorul, bl. J, sc. 2, ap. 6:

M-am apucat să transcriu volumul *Exerciții de luciditate* (5 caiete). Cu asta voi fi ocupat până în ianuarie. În ianuarie scriu studiul despre neologisme, în februarie încerc să dictez memoriile la magnetofon.

Între timp trebuie să mă hotărâsc ce carte scriu în 1988.

De la București nici o veste – deși sper că *Ursul* meu va avea mai mult noroc decăt̃ *Lupul*. Nici plecarea în Polonia nu se anunță; o tăcere grea mă înconjoară, mizeria crește.

Nici o veste din străinătate. Aștept de Crăciun cafea de la prieteni dar e o lege: prieteni care nu se văd se uită.

→



→

(Ministerul de Interne/I. J. Dolj/Serviciul „S”/nr. 0013415 din 24 nov. 1987)

Nota noastră: Exercițiile de luciditate vor deveni, post-mortem, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*. Ideea de a-și dicta memoriile la magnetofon a reieșit dintr-o discuție avută, împreună, la Petroșani. Într-o scrisoare din 11 septembrie 1987, adresată nouă, Sîrbu îmi scria: „Cred că ideea ta cu magnetofonul trebuie reținută”. Pe ce mă bazam? Unchiul meu avea un magnetofon cehoslovac, Tesla, destul de performant pentru acel timp, și mă gândeam că ar fi putut fi util în această acțiune de recuperare a trecutului. Din păcate, ideea aceasta nu s-a materializat niciodată. Sublinierea din text aparține Securității doljene.

Scrisoarea XVIII (4 ianuarie 1988)

„SURU” a relatat Irinei Sîrbu din Petroșani, str. Constructorul, bl. J, sc. 2, ap. 6:

Am reușit să transfer la *Cartea Românească* volumul *Ursul* și, cu mare scandal, l-am retras de la Craiova. Nici nu s-au uitat la manuscris, abia au catadixit să-i dea, după 3 luni de la predare, un „număr de lungă așteptare”. La București, toaleta de redacție e gata (text corectat, referate, etc.), plec acum sus, la cenzura de obște. (Dumnezeu să aibă grijă de copiii și de scrisul nostru.)

(Ministerul de Interne/I. J. Dolj/Serviciul „S”/nr. 003064 din 4 ianuarie 1988)

Nota noastră: Acțiunea s-a dovedit extrem de inspirată. *Dansul ursului* va apărea în chiar acel an la *Cartea Românească*; redactor de carte: Maria Graciov.

Scrisoarea XIX (16 ianuarie 1988)

„SURU” a relatat Irinei Sîrbu din Petroșani, str. Constructorul, bl. J, sc. 2, ap. 6:

Nicolae Mărgineanu, regizorul de film, m-a anunțat că la cinematografie se pregătește scenariul după *De ce plânge mama?*

Vestea cu *Frunze care ard* e deosebit de gravă, în condițiile de azi. Am recitat piesa, e teribil de actuală.

Editura *Cartea românească* m-a anunțat că manuscrisul *Dansul ursului* a sosit aprobat, fără nici o ștersătură, după numai trei zile. Intră la tipar!

Am refuzat plecarea în Polonia. Mi-a sosit pașaportul, dar nu eu singur (și cu Lizi) ci eu și 4 ziarști tâmpiți de provincie. Nu-mi convine.

(Ministerul de Interne/I. J. Dolj/Serviciul „S”/nr. 003283 din 16 ian. 1988)

Nota noastră: Regizorul Nicolae Mărgineanu nu a finalizat proiectul cinematografic *De ce plânge mama?* Sîrbu a fost în Polonia, împreună cu soția, în anul 1973, cu ocazia prezentării piesei sale „Arca bunei speranțe”, la Łódź. Cu acel prilej, Sîrbu i-a trimis o scrisoare de mulțumire stimatului tovarăș Ion Brad, în care i-a relatat că „TV-



Scrisoarea în creion, făcută în
Lapital Strimbu, Bălți, Biserica,
în primăvara 1981, de către
arhitectul Nicolae Rădulescu.
I-au scris obișnuit în
minușca pufoaică!

ul din Varșovia a venit să ne filmeze *în culori* pentru emisiunea lor experimentală (o zi pe săptămână)“.

Scrisoarea XX (6 februarie 1988)

NOTĂ

„SURU” a relatat Irinei Sîrbu din Petroșani, str. Constructorul, bl. J, sc. 2, ap. 6:

De la București – nimic. Aștept să fiu chemat (în jur de 15 februarie) la corectură. Atâta știu acum: că la cenzură, sus, volumul meu a plăcut în mod deosebit, de aceea, în 3 zile, a fost citit și i s-a dat cale liberă spre tipografie.

Lizi, tot mai des și mai rău bolnavă cu bila. Dacă îmi iese cartea, facem iar cerere de plecare în excursie. De astă dată, mă voi duce în audiență.

Doinaș cu soția e pe trei luni în R.F.G.
De ce mie mi se refuză, mereu, plecarea?

(Ministerul de Interne/I. J. Dolj/Serviciul „S”/nr. 003664 din 6 februarie 1988)

Nota noastră: Încercăm un posibil răspuns la ultima întrebare: pentru că nu a rămas în Vest în călătoria efectuată în 1981! În acest sens există o înregistrare ambientală a Securității, în care Sîrbu povestește unui om cu care a împărțit suferința detenției că atunci când a ajuns în graniță, la Curtici, vameșii nu i-au deschis deloc bagajele. „Lucrul ăsta mie mi-a dat mult de gândit. Nu cumva era ordin de la Securitate să mă lase să trec cu tot ce am?” (*Memoriile...*, p. 309)

Scrisoarea XXI (1 martie 1988)

„SURU” a relatat Irinei Sîrbu din Petroșani, str. Constructorul, bl. J, sc. 2, ap. 6:

N-am avut curajul să merg la București. E frig, acum 3 zile m-a durat tare... inima. Pentru prima oară. Întepături interne acute. Deci, am trimis totul printr-un coleg care are treabă acolo.

Mi s-a telefonat, e gata și coperta. Toți care citesc cartea sunt încântați de ea.

... Pe Dincă (iubit de toată lumea), după 43 de ani de serviciu, l-au cam dat afară, destul de brutal, din direcțiunea teatrului. Suferă cumplit – nu are școala celor care au căzut de tot și cu totul, nu dintr-un teatru, ci din viață și libertate.

(Ministerul de Interne/I. J. Dolj/Serviciul „S”/nr. 004006/1 martie 1988)

Scrisoarea XXII (6 aprilie 1988)

„SURU” a relatat Irinei Sîrbu din Petroșani, str. Constructorul, bl. J, sc. 2, ap. 6:

Azi, poștașul mi-a adus o adresă a Vămii din București către O.J.T. Dolj prin care primesc 4 kg cafea de la Shop în contul celor 52 dolari ce s-au vărsat undeva (nu știu încă unde și de cine).

Lucrez zilnic. Vreau să termin *Jurnalul II*. Mai am circa 100-150 pagini. Vreau să fiu liber să încep a gândi la cartea viitoare.

(Ministerul de Interne/I. J. Dolj/Serviciul „S”/nr. 004540 din 6 aprilie 1988)

Nota noastră: Banii i-au venit de la prietenul său Simion Cure, din America. Banii i-au fost transferați la Comturist, de unde puteai să cumperi, de suma respectivă, produse capitaliste. Pentru că, din punct de vedere legal, cetățenii români nu aveau voie să dețină valută, sumele erau direcționate spre întreprinderea de stat care importa bunuri din Vest și le vindea doar pe valută. Sublinierea din text aparține Securității doljene.

Scrisoarea XXIII (17 mai 1988)

„SURU” a relatat Irinei Sîrbu din Petroșani, str. Constructorul, bl. J, sc. 2, ap. 6:

Acum o oră, buna mea angelă-ocrotitoare (redactorea cărții Maria Graciov), împreună cu tehnoredactorea (d-na Vulcănescu, echipa de la *Șoarecele B*) mi-au telefonat fericite: romanului meu *Dansul ursului* i s-a dat drumul la multiplicare. Mâine se comunică tirajul. În 3-4 săptămâni sunt în librării.

Mi s-a tăiat în cinci locuri câte două rânduri, dar Maria spune că nu e vorba de tăieturi. Sunt dureroase dar nu mortale. O carte este ceea ce rămâne după ce, din ea, s-au înfruptat lupii răi.

Și Lizi e fericită. Nu mai dormeam nopțile din cauza acestor percheziții ale textului original.

(Ministerul de Interne/I. J. Dolj/Serviciul „S”/nr. 005195 din 17 mai 1988)

Scrisoarea XXIV (28 mai 1988)

„SURU” a relatat Irinei Sîrbu din Petroșani, str. Constructorul, bl. J, sc. 2, ap. 6:

Monica se simte rău...

Aș vrea să plec la Cluj, dar ieri am fost cu Nașinek (traducătorul meu în cehă) la parc. Abia m-am întors. Mă clătinam, mă durea inima.

Am câteva inițiative. O elevă de-a mea este soția celebrului dr. Pop, la Fundeni. Prin ea, voi încerca, dacă e nevoie, o eventuală internare a Monicăi la Institutul de Endocrinologie din București (Parhon). Am scris în Germania, la doi prieteni doctori. Să nu ne pierdem capul și buna speranță.

(Ministerul de Interne/I. J. Dolj/Serviciul „S”/nr. 0018974 din 28 v 1988)

Nota noastră: Monica Crăciun suferea de basedow și unchiul său se preocupa foarte tare de sănătatea iubitei sale nepoate.

Scrisoarea XXV (4 august 1988)

„SURU” i-a relatat lui Sîrbu Irina, str. Constructorul, bl. J, sc. II, ap. 6, loc. Petroșani, jud. Hunedoara, următoarele:

... E sigur că cineva îmi vânează numele (cărți trimise de colegi îmi sosesc, ale mele, toate se înecă la gară, undeva)...

Aici am dușmani care nu mă iartă. Nu-mi iartă nevinovăția și hărnicia.

(Ministerul de Interne/I. J. Dolj/Serviciul „S”/nr. 006459 din 4 august 1988)

Scrisoarea XXVI (16 septembrie 1988)

„SURU” a relatat Irinei Sîrbu din Petroșani, str. Constructorul, bl. J, sc. 2, ap. 6:

Am avut impresia că, după ce ai aflat de la mine rezultatul practic al călătoriei mele (pentru Monica) la Cluj, oarecum ai încercat o decepție.

Ce pot să-ți spun? Nu sunt nici vrăjitor, nici Dumnezeu. Am vorbit cu Iencica, am înțeles că fiecare doctor vede boala Monicăi prin specialitatea lui. Basedow-ul are nenorocul de a da de lucru, pe lângă endocrinolog, și oftalmologului și cardiologului, etc.

M-am sfătuit cu prietenii mei obiectivi, cu prof. univ. Viorica Marica, cu prof. univ.

dr. Chiricuță, șeful clinicii de oncologie, și am hotărât că cel mai bun lucru ce-l pot face este să obțin ca Monica să treacă sub îngrijirea personalității supreme, șeful clinicii de endocrinologie.

Ceea ce am și făcut. Monica va fi, probabil, tratată practic de Emilia Popescu dar sub îndrumarea profesorului. (Există un tratament cu radium, el nu trebuie administrat decât cu mare grijă și după detaliate analize).

Consider că am contribuit mult la liniștirea și ridicarea moralului Monicăi. Întrețin legătura cu familia grele care au luat-o sub patronaj.

(Ministerul de Interne/ I. J. Dolj/Serviciul „S”/nr. 007035 din 16 sept. 1988)

Nota noastră: Finalul poveștii e fericit; în cele din urmă, Monica s-a vindecat complet.

Scrisoarea XXVII (30 septembrie 1988)

„SURU” a relatat Irinei Sîrbu din Petroșani, str. Constructorul, bl. J, sc. 2, ap. 6:

Măine plec pe nu știu câtă vreme la București, cu Lizi. Am aflat că sâmbătă trebuie să fiu la Herculan, unde Editura organizează o lansare de carte. Deci, voi lipsi circa o săptămână.

(Ministerul de Interne/I. J. Dolj/Serviciul „S”/nr. 007207 din 30 sept. 1988)

Nota noastră: Sublinierea din text aparține Securității doljene.

Scrisoarea XXVIII (18 octombrie 1988)

„SURU” a relatat lui Sîrbu Irina, str. Constructorul, bl. J, sc. II, ap. 6, loc. Petroșani, jud. Hunedoara, următoarele:

... Mi-a apărut în U.R.S.S. un volum. Eu sunt primul, cu trei nuvele, în condiții grafice excepționale. Mă duc la București să văd acest volum, fiind invitat de Ambasada URSS cu Lizi.... Am vorbit cu Babi Grig, ea îmi va scrie, totul e bine și chiar excepțional... Monica să aibă voință și răbdare... Sper că ai pus la poștă cele 6 volume pe care trebuia să le expediezi recomandate. Eu, aici, am expediat ultimul transport spre străinătate, în Israel...

Tov. lt. col. Vilceanu
Măsuri corespunzătoare
Col... (semnat indescifrabil)

(Ministerul de Interne/I. J. Dolj/Serviciul „S”/nr. 0020620 din 18 X 1988)

Nota noastră: Sublinierea din text aparține Securității doljene.

Scrisoarea XXIX (17 februarie 1989)

„SURU” a relatat Irinei Sîrbu din Petroșani, str. Constructorul, bl. J, sc. 2, ap. 6:

... Am cumpărat și Bleomicină adusă de cehul meu din Praga. Cu 3.000 lei. Dacă nu mai am nevoie, pot vinde ușor surplusul.

... Am primit scrisoare de la Karin. Întrebă: De ce nu-mi răspunde Monica la scrisoare: voiam să aflu de ce medicament are nevoie, doresc să o ajut. I-am scris Monicăi despre asta.

(Ministerul de Interne/I. J. Dolj/Serviciul „S”/nr. 0013060 din 17 februarie 1989)

Nota noastră: Cehul lui Sîrbu din Praga e traducătorul operei sale în limbă cehă, Jiří Nasinec. Karin e fata Ștefaniei Dorn, care a absolvit Medicina și s-a stabilit, la rândul ei, în Germania. Sîrbu o considera drept „fiica sa spirituală”.

Scrisoarea XXX (16 martie 1989)

„SURU” a relatat Irinei Sîrbu din Petroșani, str. Constructorul, bl. J, sc. 2, ap. 6, jud. Hunedoara:

Direcția Teatrului Național (ea, și nu Asociația Scriitorilor!) a obținut, pentru mine, un TV color *Excelent* (pe bulgari). Ne facem acum o altă antenă.

Încep injecțiile în 15. Le-am procurat. Acum, că avem televizor, numai Televiziunea Română ne mai lipsește.

(Ministerul de Interne/I. J. Dolj/Serviciul „S”/nr. 0013670 din 16 martie 1989)

Nota noastră: Televizorul vechi, alb-negru, i-l face cadou surorii sale, Irina.

Scrisoarea XXXI (16 mai 1989)

„SURU” a relatat Irinei Sîrbu din Petroșani, str. Constructorul, bl. J, sc. 2, ap. 6, jud. Hunedoara:

Probabil că vom merge la supravizită la București. Dar, vreau ca Maria Graciov – redactora mea – să aranjeze la ce doctori ne prezentăm fiindcă nu putem sta mai mult de trei zile.

Să cunoaștem din timp când face deplasarea și să introducem mijloace T.O. complexe.

Col... (semnat indescifrabil)

(Ministerul de Interne/ I. J. Dolj/Serviciul „S”/nr. 0014813 din 16 mai 1989)

Nota noastră: Scriitorul mai avea doar patru luni de trăit, moare în ziua de 17 septembrie 1989, dar Securitatea se preocupă de instalarea tehnicilor operative pentru a-l putea asculta până la sfârșitul zilelor sale. Sublinierea din text aparține Securității. ■

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			
			2
• PUNCTE DE REPER			
În tonuri clare: Ana Blandiana	ION POP		3
• LA ZI			
Drama sărăciei din România	Damian Hurezeanu		4
• POEME			
starea (in the mood for love); japoneza (1). penița de bambus; japoneza (2). noaptea maimuțelor; while your lips are still red; gutui și nisip	Ruxandra Cesereanu		5
• CRONICA LITERARĂ			
Ștefan Borbély și melancolia competiției	Irina Petraș		6
Înnoirea de sine	Ștefan Borbély		7
• ESEU			
Rilke – Rodin, <i>Amor intellectualis magistri</i> (în traducerea Irinei Petraș)	Ion Vianu		8
• SUB LUPA MEMORIEI			
Cinismul ludic	Vladimir Tismăneanu		12
Horia Patapievici	Vladimir Tismăneanu		13
• CU OCHIUL LIBER			
Întoarcerea ardelenilor. În proză	Doru Pop		14
Cioclopedice	Gelu Ionescu		23
Jurnal de criză	Iulian Boldea		24
Despre Blaga, normaliști și (a)normalitate	Virgil Leon		25
Medelenism fără Eliade	Ovidiu Pecican		25
• DOSAR: NATURĂ ȘI ARTĂ			
Limbajul naturii și limbajul artei (în traducerea lui Dumitru Țepeneag)	Antoine Berman		15
• MICROLECTURI			
Mici „texte de escortă“ (II)	Ion Bogdan Lefter		21
• SECRETELE ORAȘULUI-COMOARĂ			
Alverna (interviat de Amalia Lumei)	Lukács József		22
• DOSAR: I. D. SÎRBU			
Scrisori (strict secrete) către sora sa, Irina (II)	Mihai Barbu		27

Editura Biblioteca Apostrof vă oferă următoarele cărți:

- **Mihail Sebastian. Dilemele identității**
ediție îngrijită de LEON VOLOVICI, 2009, 300 p. 25 lei
- Colecția „Filosofie modernă”
- FRIEDRICH NIETZSCHE, **Antichristul**
traducere de VASILE MUSCĂ, 2003, 128 p. 10 lei
- Colecția „Filosofie extrem-contemporană”
- JOSEPH RATZINGER, **Europa în criza culturilor**, traducere de DELIA MARGA, prefață de ANDREI MARGA, 2008, 92 p. 15 lei
- Colecția „Filosofie medievală”
- SF. ANSELM DIN CANTERBURY, **Monologion despre esența divinității**
traducere de ALEXANDER BAUMGARTEN, 1998, 162 p. 3,50 lei
- Colecția „Filosofia religiei”
- HENRY CORBIN, **Paradoxul monoteismului**
traducere de JANINA IANOȘI, 1997, 216 p. 4 lei
- Colecția „Filosofie românească”
- VASILE MUSCĂ, **Spusul și de nespusul**, 2003, 146 p. 10 lei
- N. STEINHARDT, **Cartea împărțirii**, ediție gândită și alcătuită de ION VARTIC, ed. a IV-a, 2004, 140 p. 8 lei
- D. D. ROȘCA, **Introducere la „Viața lui Isus”. Mitul utilului**
traducere de DUMITRU ȚEPENEAG, ediție și postfață de MARTA PETREU, 1999, 138 p. 3,50 lei
- BUCUR ȚINCU, **Apărarea civilizației**
ediție îngrijită și prefață de MARTA PETREU, 2000, 132 p. 5 lei
- LAURA PAMFIL, **Noica necunoscut**, 2007, 288 p. 8,75 lei
- Colecția „Janus”
- OVIDIU PECICAN, **Trasee culturale Nord-Sud**, 2006, 228 p. 15 lei
- CĂLIN TEUȚIȘAN, **Textul în oglindă: Reflexii ale imaginarului eminescian**, 2006, 202 p. 15 lei
- PETRU POANTĂ, **Efectul „Echinoc” sau despre echilibru**, 2003, 176 p. 10 lei
- DORLI BLAGA, **Tatăl meu, Lucian Blaga**, 2004, 380 p. 20 lei
- GEORGE BANU, **Uitarea**, 2003, 80 p. 5 lei
- NORMAN MANEA, **Despre clovni**
eseuri, 1997, 230 p. 4 lei
- NORMAN MANEA, **Octombrie, ora opt**
proză, 1997, 186 p. 4 lei
- PHILIP ROTH, **Animal pe moarte**
roman, traducere de IRINA PETRAȘ, 2001, 132 p. 9,90 lei
- SANDA CORDOȘ, **Literatura între revoluție și reacțiune**, ediția a II-a, adăugită, 2002, 284 p. 15 lei
- LEV TOLSTOI, **Moartea lui Ivan Ilici**
traducere de JANINA IANOȘI, prefață de ION VARTIC, 2003, 96 p. 7,50 lei
- LUKÁCS JÓZSEF, **Povestea „orașului-comoară”: Scurtă istorie a Clujului și a monumentelor sale**, volum ilustrat cu fotografii de VÁRDAL LEVENTE, 2005, 146 p. 20 lei
- GEORGETA HORODINCĂ, **Duminică seara**, 2006, 231 p. 20 lei
- ALEXANDRU VONA, **Să mai fiu o dată îndrăgostit**, carte gândită și alcătuită de MARTA PETREU, 2005, 188 p. 20 lei
- ȘTEFAN BORBÉLY, **Despre Thomas Mann și alte eseuri**, 2005, 172 p. 20 lei
- MARTA PETREU, **Conversații cu...**, vol. II, 2006, 132 p. 20 lei
- RUXANDRA CESEREANU, MARTA PETREU, CORIN BRAGA, VIRGIL MIHAIU, OVIDIU PECICAN, ION VARTIC, **Sadovaia 302 bis**, 2006, 204 p. 20 lei
- EUGEN PAVEL, **Între filologie și bibliofilie**, 2007, 170 p. 20 lei
- IRINA PETRAȘ, **Teoria literaturii: Dicționar-antologie**, 2002, 288 p. 20 lei
- ȘTEFAN BORBÉLY, **Proza fantastică a lui Mircea Eliade**, 2003, 224 p. 20 lei
- **Scriitorul și trupul său**, carte gândită și alcătuită de MARTA PETREU, 2007, 264 p. 8,75 lei
- **Cele 10 porunci**, carte gândită și alcătuită de MARTA PETREU, 2007, 276 p. 8,75 lei
- NICOLAE BĂRNA, **Dumitru Țepeneag**, 2007, 304 p. 7 lei
- Colecția „Scrinul negru”
- ZAHARIA BOILĂ, **Amintiri și considerații asupra mișcării legionare**
prefață de LIVIA TITIENI BOILĂ, ediție îngrijită de MARTA PETREU și ANA CORNEA, notă asupra ediției de MARTA PETREU, 2002, 160 p. 10 lei
- ZAHARIA BOILĂ, **Memorii**, 2003, 256 p. 12 lei
- **Procesul „tovarășului Camil”**, ediție îngrijită de ION VARTIC, prefață de MIRCEA ZACIU, 1998, 96 p. 2 lei
- I. D. SÎRBU, **Scrisori către bunul Dumnezeu**
ediție îngrijită de ION VARTIC, 1998, 244 p. 5 lei
- LUDOVICA REBREANU, **Adio pină la a doua Venire: Epistolar matern**, ediție îngrijită, prefață și note de LIVIU MALIȚA, 1998, 288 p. 5 lei
- ARTHUR DAN, **Mituri căzute (Din jurnalul unui psihiatru): Aforisme**, prefețe de I. NEGOIȚESCU, ION VIANU, ALEXANDRU PALEOLOGU; ediție și notă asupra ediției de MARTA PETREU, 1999, 96 p. 3 lei
- DUMITRU ȚEPENEAG, **Destin cu popești. Șotroane** (în colaborare cu Editura Dacia), 2001, 144 p. 6,30 lei
- ALEXANDRU VONA, **Esmeralda**, fișă de dicționar de FLORIN MANOLESCU, desene de GABRIELA MELINESCU, 2003, 112 p. 7,50 lei
- KONSTANTINOS ARVANITIS, **Jurnal (1893-1899)**, traducere din neogreacă de CLAUDIU TURCITU, cuvânt-înainte de MARTA PETREU, epilog de NICOLAE MĂRGINEANU (în colaborare cu Editura Polirom) 2009, 83 p. + ilustrații
- Colecția „Istoria filosofiei”
- CONSTANTIN RĂDULESCU-MOTRU, **F. W. Nietzsche: Viața și filosofia sa**, 2003, 128 p. 10 lei
- Colecția „Poeme”
- TRISTAN JANCO, **Memoriile Șoahului**, 2006, 84 p. 15 lei
- Cărți în coeditare cu Ed. Polirom (le puteți comanda la www.polirom.ro):**
- ION VARTIC, **Bulgakov și secretul lui Koroviev: Interpretare figurală la Maestrul și Margareta**, ed. a II-a, adăugită, 2006, 160 p. 17,95 lei
- MATEI CĂLINESCU, **Mateiu I. Caragiale: recitiri**, ed. a II-a, 2007, 168 p. 19,95 lei
- ION VIANU, **Blestem și Binecuvântare**, 2007, 182 p. 19,95 lei
- ION VIANU, **Investigații mateine**, 2008, 112 p. 19,50 lei
- MARTA PETREU, **Despre bolile filosofilor. Cioran**, 2008, 128 p. 19,90 lei



REDACȚIA:

MARTA PETREU
(redactor-șef)

LUKÁCS JÓZSEF
VIRGIL LEON
AMALIA LUMEI
IRINA PETRAȘ
Tehnoredactare:
FOGARASI EDITH

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

ANA POP
(contabilitate)

EDITORI:

- Uniunea Scriitorilor din România
- Fundația Culturală Apostrof

Revista apare cu sprijinul:

- Fondului Cultural Național
- Consiliului Local și al Primăriei Cluj-Napoca

ADRESA REDACȚIEI:

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

Pentru corespondență:

Revista Apostrof, cp 1095, op 1,
Cluj-Napoca, 400750

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

Manuscrisele primite la redacție nu se înapoiază.

ISSN 1220-3122

Revista este înregistrată la OSIM cu nr. 45630/22.05.1996.

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

Tiparul:
Centrul de Presă Reformat

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

Apostrof

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