



A P O S T R O F

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

## Revista Revistelor

**F**RMOS INTERVIUL acordat de Ana Blandiana lui Iulian Boldea (în *România literară*, numărul 34), în care marea scriitoare, povestindu-și întâmplările vieții, se dezvăluie și dezvăluie epoca. „Tata a fost arestat pentru port ilegal de armă, iar eu am rețrăit în coșmare repetate ani de zile această scenă, ca și cum faptul că printre jucăriile mele fusese așezat corpul delict, fără ca eu să fi fost destul de atentă ca să-l împiedic mi-ar fi atribuit o formă de culpabilitate.“ Frumoase mărturiile despre importanța scrișului, despre literatura română ca parte a literaturii lumii, despre instrumentele prin care o țară își creează imaginea „afară“. Trebuie, spune Ana Blandiana, „să construim respectul de noi înșine, în afară și înlăuntrul nostru. În ultimul timp am avut sentimentul că am reintrat în rîndul lumii, iar contribuția Institutului Cultural Român în acest sens a fost decisivă. În această primăvară, la Tîrgul de Carte de la Torino, unde România a fost invitat de onoare, am fost 30 de cărți românești traduse în italiană într-un an, iar succesul re purtat a fost ieșit din comun. În țară abia dacă s-a aflat“. Afirmăția ei ne aduce aminte că Institutul Cultural Român este în reorganizare și că toate proiectele sînt, sperăm că numai pe moment, suspendate. Ne întrebăm ce se va alege de proiectele din Suedia, despre care vorbește Dan Shafran în *Observatorul cultural*; ne întrebăm ce se va alege din participarea României la Tîrgul de Carte de la Paris, unde este invitata de onoare a anului 2013. Și ce se va alege din alte proiecte, bune, care au început deja să dea roade și să facă din România o țară prezentă în cultura lumii. Pentru că, vorba Anei Blandiana, „important nu e să fii în centrul lumii, ci în rîndul lumii“.

**A**M MAI citit cu plăcere, tot în *România literară*, nr. 34, cronică foarte exactă și deșteaptă a lui Alex Goldiș la memoriile lui Ion Ianoși; apoi, o cronică scrisă de C. Rogozanu, în *Suplimentul de cultură* (nr. 364, 2012), tot despre volumul monumental *Internaționala mea: Istoria unei vieți*, recent apărut la Polirom, al profesorului Ion Ianoși. Am citit și ce răspunde, tăios, Alina Mungiu, interviu de George Onofrei în *Suplimentul...* ieșean, cu ocazia apariției volumului ei *De ce românii nu iau premiul Nobel* (Polirom, Colecția „Ego. Publicistică“); jumătate dintre declarații m-au convins, jumătate m-au mirat. Într-adevăr, solidaritatea în jurul unor cauze lipsește la noi, inclusiv în mediile culturale și intelectuale. În ce privește publicațiile ISI, pe care le elogiază autoarea, cred că relevanța lor, reală pentru științele exac-

## In memoriam

S. DAMIAN

**U**NIUNEA SCRITORILOR din România și Asociația Scriitorilor București anunță cu profundă tristețe decesul criticului s. (SAMI) DAMIAN. Scriitorul S. Damian (numele real: Samuel Druckmann) s-a născut la 18 iulie 1930 la Alba Iulia. A urmat cursurile Școlii de Literatură „Mihai Eminescu“ (1950-1955) și ale Facultății de Filologie din București (licență în 1972). A lucrat ca redactor la *Contemporanul*, *Gazeta literară* (ulterior *România literară*) și *Lucașfăurul*. În 1974 a părăsit România și s-a stabilit în Germania, unde a condus Catedra de limba și literatura română a Seminarului de romanistică al Universității Heidelberg, pînă în 1995. A publicat volume de critică literară în perioada anterioară stabilirii la Heidelberg (*Intrarea în castel*, Premiul Uniunii Scriitorilor pe anul 1970, *G. Călinescu, romancier, Fals tratat de psihologia succesului* etc.). După 1989, a publicat din nou în România culegeri de eseuri. Dintre ele: *Scufița Roșie nu mai merge în pădure*, *Replici din burta lupului*, *Duelul invizibil*, *Aripile lui Icar*, *Trepte în sus, trepte în jos*, *Păr de aur, păr de cenușă*. S. Damian a fost un remarcabil cunoscător al literaturii române clasice și contemporane, al istoriei literare din România, despre care a scris numeroase volume și articole. Opera sa reprezintă o contribuție importantă la cunoașterea și interpretarea acestora. Prin dispariția lui S. Damian, critica românească suferă o dureroasă pierdere.

**A**U TRECUT pe la redacția noastră și ne-au bucurat: Minerva Chira, cu mere roșii și ecologice; Ioan Pinte, entuziasmat de ultima sa lectură; Ion Ianoși, *Internaționala mea...*; Ruxandra Cesereanu, proaspăt întoarsă din Anglia; George Vulturescu, afectuos ca întotdeauna; Ion Mureșan, fără *Verso*, întrucît din păcate pentru editor, adică pentru Universitatea „Babeș-Bolyai“, această frumoasă revistă a sa, care pătrundea în cele mai selecte medii din țară și în foarte bune universități din străinătate, este deocamdată suspendată; Alexander Baumgarten, cu o nouă carte; Maria Ghitta, înainte de a pleca în Franța; George State, cu întrebări despre ce-am mai citit; Adrian Popescu, cu același aer cucernic-autoironic; Eugenia Șarvari, cu entuziasme noi pentru Andrei Șerban; Roxana Croitoru, cu vești despre doamna Magda Stief Mugur; Ștefan Bolea, cu planuri de viitor; Ovidiu Pecican, cu proiecte enciclopedice hasdeene, în dublul sens al expresiei. Portărei, portari, doctoranzi, studenți, catindați la doctorat, admiratorii dlui Lukács József, un comis-voiajor. A început toamna – și melancolia. Diminețile la Cluj sînt cețoase, dealurile văzute prin ceață sînt mai frumoase și mai departe.

PRAETEXTATUS

te, pentru domeniile umaniste este nulă, cum nulă este și pentru creația strict artistică. Iar Nobelul, dacă o să vină cîndva și pentru România, e de așteptat să vină pentru literatură, care nu are de-a face nimic cu punctajele ISI și CNCIS. Interviu doamnei Alina Mungiu mi s-a părut incitant și exact mai ales pentru descrierea universului universitar.

**N**UMĂRUL PE august, 200, al *Convorbirilor literare* marchează cifra rotundă printr-un grupaj sărbătorec de elogioase „saluturi“ și prin transcrierea sumarelor publicației începînd cu anul 2004, instrument filologic prelucrat apoi într-un indice de nume. Cronici, eseuri, poeme, proză, toate de bună calitate, cum se și cuvine la o casă așa de mare, ce merită urările noastre: să ne vedem și să ne citim la 400!

**I**N CULTURA, nr. 33, un studiu/eseu al Ștefaniei Mincu despre poezia lui Nicolae Coande. Poetul craiovean, prezent în ultimii ani cu mai multe volume foarte bune, vine tare din urmă.



La Editura Arania din Brașov a apărut florilegiul *Poet, poezie, destin*, antologie de Florin Șindrilăru care înmănunchiază texte din lirica românească dedicate poetului, poeziei, cărții, actului scrisului etc. Volumul cuprinde peste 600 de citate și 200 de poezii. Poate fi comandat la editura brașoveană Arania prin telefon 0745 62 91 97 sau e-mail zoltan.racz@yahoo.com  
Costul: 25 de lei, plus taxe postale.



CONSTANȚA BUZEA

UNIUNEA SCRITORILOR din România și Asociația Scriitorilor București anunță cu profund regret încetarea din viață a poetei CONSTANȚA BUZEA. Una dintre cele mai cunoscute și mai apreciate poete ale generației sale, Constanța Buzea s-a născut la 31 martie 1941 la București. A absolvit studii de filologie în anul 1970. Din 1973 pînă în 1989 a lucrat ca redactor la revista *Amfiteatru*. A debutat în revista *Tinărul scriitor* în anul 1957. Primul volum i-a apărut în anul 1963. Constanța Buzea a fost o prolifică autoare de versuri (*Norii, Sala nervilor, Pasteluri, Limanul orei, Ultima Thule, Pelerinaj, Roua plural, Netrăitele* etc.). În ultimii ani s-a consacrat poeziei de inspirație mistică. De asemenea, a semnat numeroase culegeri de poezie pentru copii (*Cărticica de doi ani, Cărticica de patru ani, Zgomotocicleta*). Jurnalul său din anii 1969-1971 a apărut recent, sub titlul *Creștetul ghețarului*. În calitate de redactor la *Amfiteatru* și apoi la *România literară*, a încurajat numeroși autori aflați la debut, în special poeți. I s-au decernat premii literare importante, cum ar fi Premiul Uniunii Scriitorilor, Premiul Academiei Române și Premiul Național Mihai Eminescu (2001). Prin dispariția Constanței Buzea, literatura română suferă o grea și dureroasă pierdere. ■

# Rânduri triste

MOARTEA UNUI poet este pentru mine Mechivalentul unei catastrofe cosmice. O parte din zestrea de frumusețe a lumii dispare irecuperabil. Iar cuvintele, într-o asemenea situație, nu sunt decât niște oșteni oboșiți într-o bătălie dinainte pierdută. Să încerc, totuși.

Am cunoscut-o pe Doamna Constanța Buzea în 1986, într-o tabără de poezie la care participam din partea revistei *Echinox*. Harul, blândețea și bunătatea ei m-au atras imediat. Încercam să-i stau în preajmă cât de mult, fără a o incomoda. Ce bucurie mi-au produs cuvintele sale la lectura câtorva versuri stângace ale mele! Încet, pe parcursul anilor, s-a născut o prietenie de la distanță, prin scrisori, telefoane, schimb de cărți. O admiram și o iubeam necondiționat. Era pentru mine undeva deasupra lumii literare (o lume care, de altfel, a fost adesea nedreaptă cu Constanța Buzea). O prezență extrem de discretă, cum le stă bine poezilor.

Am acum în față fotografia poetei, tânără, pe coperta volumului *Creștetul ghețarului*. Privirea îi zăbovește într-un îndepărtat nicăieri. Și mi se pare că citesc în ochii aceia o premoniție a suferinței viitoare, de care, din păcate, poeta a avut parte din plin.

Am întâlnit-o ultima dată în noiembrie 2005, la Uniunea Scriitorilor, unde lua, în acel an, Premiul pentru Poezie. Bucuria ei era reținută și în vorbele sale am citit o ușoară oboseală de toate. Am mai vorbit apoi la telefon, nu prea des, o sunam să o întreb de sănătate și să-i împărtășesc micile mele succese. Se bucura întotdeauna pentru mine, nu uita niciodată să mă între-

be de ai mei, mama și „cățelul blond“, cum îl numea ea pe cockerul meu.

După moartea Ioanei, am ezitat multă vreme să o sun, nu găseam cuvintele potrivite, tonul. Mi-am făcut curaj într-o seară și mi-am dat seama că așteptasem prea mult: poeta avea nevoie de prieteni. Am vorbit îndelung, încercând zadarnic să o antrenez într-un nou proiect (proiectul precedent fusese, cu câțiva ani în urmă, publicarea poemelor sale în traducerea lui Miron Kiropol la editura clujeană Grinta). Era sfâșiată de durere, la capătul puterilor. Mi-a spus, indignată, cum la acel Crăciun trist o rudă îndepărtată îi urase „multă putere de muncă“. Mi s-a părut că se bucură că mă aude, mi-a vorbit mult despre Ioana (care avea vârsta mea), m-a întrebat ce scriu. Ne-am luat la revedere, cu promisiunea mea de a reveni cu telefonul. Nu a mai fost să fie.

Ca de fiecare dată la dispariția cuiva drag, povara celor nespuse e imensă. Îmi spun acum că ar fi trebuit să o caut mai des, să o asigur de dragostea mea, să-i spun cât de mult contează pentru mine. E prea târziu.

Constanța Buzea a fost una dintre cele mai luminoase prezențe din viața mea. Tristețea mea e fără margini. Doamne, unde s-a dus tot harul ei?

La revedere, iubită Poetă!

LETIȚIA ILEA

George Vulfarșiu

## Felia de pâine din mâna mamei

Poetei MARTA PETREU

Acum am puterea s-o spun:  
„Roza perfectă e casa copilăriei“

(Sunt pe treptele ei sau la intrarea în atelierul lui Paracelsus care-și visează discipolul?)

Acum, departe în timp, când numai verbul poemului îmi reface pereții ei, ferestrele, prisma și ungherele camerelor unde aud vocea mamei:

„Pentru că te-ai întors, meriți darul“,  
îmi zice și ridică roza  
din scrisul meu  
cum altădată smulgea neghina dintre straturile cu flori

Vrei s-o strigi pe nume: „Mamă Irina,  
dacă-mi întinzi roza îmi întinzi și cenușa rozei  
în scrisul despre casa copilăriei este  
și cenușa casei copilăriei...“

Nu știu dacă poemul despre casa copilăriei are trepte pe care să te-ntâmpine bunii tăi, nu știu dacă sunt la ușa ei sau la intrarea în atelierul lui Paracelsus care visează un discipol

dar între mine și cartea lui Borges se află câinele meu Ursu care se uită la mâna mea exact cum se uita pe prisma casei din Tireac când aveam o felie de pâine în mână

Paracelsus râde din atelierul lui:  
„Cine vrea mai mult de la o roză?  
Cine vrea mai mult de la casa copilăriei decât momentul când mama îți întinde o felie de pâine și un pahar de lapte aburind?“

Chiar îngerii sunt gata să-ți smulgă felia din mână dacă îngerii ar vrea mai mult decât să rămână doar îngerii...“

Când scriu e ca și cum aș mai ține în mână felia aceea de pâine...

# Răfuieli cu vecinii

## Cum își apărau interesele clujenii în secolele trecute

Lukács József

ÎN SECOLELE al XIII-lea și al XIV-lea, creșterea numărului de oameni care s-au stabilit în și în jurul Clujului a făcut să fie necesare tot mai multe teritorii, astfel că atât indivizii, cât și comunitatea cetățenilor continuau să achiziționeze proprietăți funciare. Desele referiri la litigiile de hotar cu proprietarii moșilor vecine, revizuirile repetate de hotar, eforturile făcute de liderii comunității pentru obținerea, prin donații regale, voievodale și mai târziu princiare, a unor privilegii și proprietăți și pentru cumpărarea și zălogirea unor noi terenuri arată preocuparea continuă a orașului față de lărgirea posesiunilor comune, în folosul populației urbei.

Nu era de ajuns obținerea privilegiilor și a posesiunilor, aceste drepturi trebuiau apărate. Există relatări despre folosirea de către clujeni a violenței pentru a răzbuna anumite abuzuri suferite, pentru a-și apăra proprietățile sau pentru a acapara unele teritorii râvnite.<sup>1</sup> Aceste întâmplări nuanțează imaginea de burghezi meseriași docili, victime ale unor nobili cu comportament abuziv, sugerate deseori de textele istorice sau literare. Se poate aminti, de exemplu, incidentul violent petrecut la sfârșitul anului 1366, când „oaspeți” din Cluj și din Florești, echipați „asemenea soldaților lui Pilat”, cu platoșe, căști de fier, săbii, sulite și scuturi, urmărindu-l pe nobilul Paul, fiul lui Chuey din Suceagu, au atacat mănăstirea de la Cluj-Mănăstur, unde urmăritul se refugiasse, l-au scos din biserică mănăstirii și i-au tăiat gâtul.<sup>2</sup> Nu este cunoscut ce a provocat dușmănia dintre nobilul din Suceagu și comunitatea „oaspeților” din Cluj și Florești, nici urmările asasinării nobilului. Este interesant de observat atitudinea belicoasă a cetățenilor orașului Cluj, care în relatarea de epocă apar mai degrabă ca niște persoane pregătite de luptă decât meșteșugari civili dintr-un oraș medieval.

Un alt litigiu degenerat în violență apare după un secol, în cadrul rivalității dintre Cluj și abația de la Cluj-Mănăstur, obiectul disputei fiind porțiunea de hotar dintre Cluj și Chinteni, pe care clujenii au ocupat-o. În 1463, guvernatorul abației, verișorul regelui Matia, Ladislau Pongrácz, a atacat cu forță armată Clujul. În luptă, guvernatorul și oamenii lui au fost omorâți de

clujeni.<sup>3</sup> După doi ani, abația a încercat o mișcare de forță împotriva clujenilor, împiedicându-și iobagii să se mute în oraș, iar în 1465, pentru propria siguranță și pentru intimidarea clujenilor, a construit o fortăreață de piatră în jurul abației.<sup>4</sup> Ambele fapte au atras mânia regelui Matia: acesta, în 1466, a ordonat demolarea fortăreței, iar în anul 1474 a judecat litigiul dintre Cluj și abație în problema Chinteniului.<sup>5</sup>

Clujenii nu s-au războit doar cu abația, ci și cu nobilii de pe moșia vecină, Someșeni. Primul semn al conflictului, relatat în izvoarele istorice, este din 1476. Atunci regele Matia adresa nobililor din Someșeni, lui Ștefan Erdélyi și Ștefan Gyerőffy, avertizarea că nu va tolera violența cu care aceștia i-au înjurat, jefuit și bătut, chiar pe pământurile lor, pe cetățenii clujeni „pacienți și taciturni” (*ipsorum patientia et taciturnitas*).<sup>6</sup> Se pare că situația s-a agravat în deceniul următor, până când „docilii orașeni” au ajuns la capătul răbdării. În luna mai 1488, vicevoievodul Transilvaniei, Ștefan Telegdi, a primit vestea din partea familiilor nobile din Someșeni, Mikola și Gyerőffy, că, în data de 1 mai 1488, diacul Ambrozie, Antonie Szabó, judele orașului Cluj, precum și Knifelbarth, Michael Porkolab, Laurentius Lysperth, Michael Han și alți cetățeni, precum și întreaga comunitate a orașului Cluj, peste 2000 de oameni înarmați, au efectuat un atac dinainte plănuite asupra curiilor nobililor de pe moșia Someșeni, din comitatul Cluj. Atacatorii, căutând bani, obiecte de valoare și documente, au spart casele, lăzile și dulapurile. Documentele au fost rupte în bucăți și aruncate în Someș. Curiile nobililor Francisc Mikola și Paul Gyerőffy au fost distruse în totalitate. Nobilii – se arată în relatare –, dacă nu s-ar fi putut refugia cu nevestele și fiii lor în biserică, ar fi fost omorâți; doi nobili, care s-au ascuns în cimitir, au fost prinși, bătuți și duși în prizonierat în orașul Cluj. A doua zi, în 2 mai, clujenii, organizați de luptă, au atacat din

nou curiile din Someșeni. Au spart butoaiele din pivnițele cu vin și au continuat distrugerea caselor și grajdurilor, luând multe dintre animale. Au stricat și moara cu trei roți a lui Francisc Mikola, construită pe Someș, pe teritoriul moșiei Someșeni, au spart pietrele de moară și le-au aruncat în râu. Au distrus, de asemenea, și heleșteiele lui Francisc Mikola și Blasius Gyerőffy, pricinuind o pagubă de zece mii de florin-aur.<sup>7</sup>

Riposta nobililor din Someșeni a fost pe măsura pierderilor suferite. Despre răzbunarea lor aflăm dintr-un document al regelui Matia, datat în 2 noiembrie 1489, adică la aproximativ un an și jumătate după evenimentele relatate mai sus. Regele a ordonat anchetarea cazului bisericii parohiale Sfântul Mihail din Cluj, care – conform sursei citate – a ars într-un mod mizabil. Rezultatul anchetei, efectuată de vicevoievodul Transilvaniei și de comitele domeniilor regale de la Baia Mare, sugerează că vinovat de incendiere a fost nobilul Francisc Mikola din Someșeni.<sup>8</sup>

După moartea regelui Matia, în contextul anarhiei ce a cuprins regatul, au sporit abuzurile nobililor față de cetățenii Clujului. În 1503 clujenii s-au plâns că nobilii porniți împotriva lor îi molestează și îi amenință neconținut, astfel că nu mai îndrăznesc să iasă din oraș.<sup>9</sup> Regele Vladislav al II-lea, printre măsurile luate, menite să-i apere pe clujeni, a stabilit ca amenda pentru uciderea unui locuitor al urbei, indiferent că locuia în orașul dinlăuntru zidurilor sau în suburbii, să fie egală cu cea de la Buda, și anume 200 de florini.<sup>10</sup>

1. Samuel Goldenberg. *Clujul în sec. XVI*, București: Editura Academiei, 1958, p. 344.

2. Makkai László, *Kiadatlan oklevelek Kolozsvár középkori történetéhez* [Documente inedite referitoare la istoria medievală a Clujului], Kolozsvár: Minerva, 1947, doc. 3 și 4, p. 6-8.

3. Jakab Elek, *Oklevéltár Kolozsvár Története első kötetéhez* [Colecție de documente pentru Istoria Clujului], vol. I, Buda: Magyar Királyi Egyetemi Nyomda, 1870, doc. CXXVI, p. 209-210; Jakó Zsigmond, *A kolozsmonostori konvent jegyzőkönyvei (1289-1556)* [Procese-verbale ale conventului de la Cluj-Mănăstur], vol. I-II, Budapest: Akadémiai kiadó, 1990, vol. I, p. 60.

4. Jakó, I, p. 61.

5. Jakab, I, doc. CXXVII, p. 211; doc. CXXVIII, p. 211-212; doc. CXXII, p. 216.

6. *Ibidem*, doc. CLVI, p. 253-254.

7. Magyar Országos Levéltár (MOL), Collectio Diplomatica Hungarica (Diplomatikai Levéltár) DL 27027. Baza de date a izvoarelor arhivistice ale Ungariei medievale. Ediție digitalizată (DL-DF 5.1), 2009; Entz Géza, *Erdély építészete a 14-16. században*, Kolozsvár: EME, 1996, p. 446.

8. Jakab, I, doc. CLXXIX, p. 289-290.

9. Goldenberg, p. 33.

10. Jakab, I, doc. CXCI, p. 309-311; doc. CCII, p. 325-327; Goldenberg, p. 33.

# Epopei și realități

Ovidiu Pecican

**A**M REFLECTAT ocazional, dar în repeta-te rânduri, la destinul unor opere întârziate. *Istoria ieroglifică* a fost dăruită publicului la aproximativ trei secole de la scrierea ei. *Ţiganiada* a petrecut, și ea, peste un veac în penumbră. Și, nici una, nici cealaltă epopee nu au încă o ediție critică mulțumitoare, care să includă variante, interpretări, vocabulare și indici meniți să facă, prin calitatea și complementaritatea lor, o ediție mare.

Dar altceva este mult mai puțin la îndemână de înțeles și stârnește semne de întrebare mult mai mari. Asemenea opere, private de receptarea pe care o meritau, vin să se răzbune, în felul lor, pe întâmpinarea păguboasă, în moduri ingenioase și imprezvizibile.

Vara aceasta am avut prilejul să asist la o desfășurare și o revărsare în viața cotidiană, nemijlocită literar, a înțelesurilor acestor artefacte scriitoricești de excepție, încât am început să cedez aproape în fața superstiției că este în firea lucrurilor ca ficțiunile să se încarce de viață, iar viața să le înglobeze ca elemente ale ei, încărcându-le de noi adevăruri.

Cel puțin aventurile politice dintre parlament, președinție și Curtea Constituțională, cu burlescul lor derizoriu și tragic – prin consecințe –, s-au putut înfățișa, oricărui cunoscător al întrecerii dintre cei doi împărați, Leul și Vulturul, ca o parafrază actualizată ori ca un scenariu arhetipal încarnat, din nou (a câta oară într-un continuum spațio-temporal românesc?!)... Luând puțină distanță de la configurațiile momentane și efemere, dar precise până la detaliu, popularizate de micul ecran și de celelalte surse mediatice, privirea îndepărtată acum critic de realitatea căreia i se aplica nu avea cum să nu identifice în formele ei de manifestare aerul cantemirian, forfotitor și hohotitor, ridicol și plin de substanța pasionalității, sentimental-vâscos și subtil manipulativ, disimulant și limbut pe care scribul de numai treizeci de ani îl evoca inventiv într-o limbă literară pregătită să își manifeste complexitatea, dar prea crudă pentru a suna consecvent și serios. În pofida opiniei unora, aici nu mai era vorba despre Caragiale, unde oamenii grăbiți să adopte și să se adapteze la forme de civilizație străină pocesc grăbiți cuvintele, dând și celor mai nobile sentimente un aer suspect de fanfaronadă și de joacă iresponsabilă. Ca în romanul alegoric al lui Dimitrie beizadea, vara lui 2012 în România a depășit în radicalismul raportului dintre formă și conținuturi simplul caragialism, intrând sub zodia unui ludic involuntar, obținut prin joncțiunea dintre minciună, neseriozitate și poza eroică, compromițând nu doar propriul statut, ci și mai multe coduri de limbaj, instituții și chiar proiecte de anvergură. Dinamica alertă și imprezvizibilă a fost atât de fascinantă, încât, de astă dată, Occidentul însuși i-a căzut pradă, împărțindu-se, la nivelul vârfurilor sale politice, în tabere ce

reproduceau la scară bulibășeala noastră națională.

Magia acestui fel de transfer între niveluri, dar și între planuri, face însă ca spiritul *Istoriei ieroglifice* să se fi impregnat și completat cu cel, afin, din *Ţiganiada*, nu doar la scara tipului comportamental social, ci chiar și la cel tematic. Într-o osmoză greu de creditat ca firească, totul s-a impregnat de un soi de ludic care, depășind marginile rezervate prin statut sieși, s-a transformat în dramă burlescă, aducătoare de vechi – deși noi – primejdii. Tema „țiganiadei” – a marginalității datorate culorii pielii, deci factorului rasial – a reapărut în dezbaterile internațională, după mai mulți ani în care, plimbându-se din Italia și Spania către Irlanda și Marea Britanie, ca urmare a nemulțumirii aborigene față de infracționalitatea alogenă, a ajuns să fie, în cele din urmă, formulată distinct de un ministru francez de interne.

Dezarmat și nesigur în fața imigrării „barbare” survenite din răsărit, confruntat – împreună cu toți colegii lui – cu o criză economică deloc înfrântă, potentatul hexagonal a acuzat România că își alungă romii și că nu face ce ar fi de făcut pentru a scuti alte țări de prezența acestora. În viziunea acestui reprezentant al republicii care, odinioară, făcea din *Declarația drepturilor omului și ale cetățeanului* un document fundamental, chestiunea romilor intra în deplinătatea ei sub responsabilitate românească, vădind o neînțelegere asfixiantă. Întâi de toate, pentru că România este departe de a avea privilegiul de a număra printre cetățenii ei pe toți romii Europei Răsăritene și Centrale, iar apoi pentru că părea să facă o confuzie între totalitatea deținătorilor cetățeniei românești și acei cetățeni români care sunt de etnie romă.

Să presupunem însă că România ar fi, într-adevăr, patria absolută a romilor și că toți cetățenii români ar fi – prin origine, limbă și prin culoarea pielii – romi. De pe ce poziții ideologice poate pretinde un stat

partener din UE interdicții de circulație liberă în Europa pentru cetățenii altui stat cu statut similar în cadrul comunității? Totodată, se pune problema de ce o chestiune care are legături trainice și deplin vizibile cu pauperitatea accentuată de criză din Europa Răsăriteană și Centrală transformă chestiunea marginalității sociale și economice într-o poziționare reamintind de prohibiții și discriminări rasiale dintr-un moment istoric în care extremismul de dreapta domina scena europeană. Este un mister acest lucru, cu atât mai mult cu cât regimul politic instituit în Franța președintelui Hollande se recomandă a fi unul de stânga, având deci, prin opțiunile sale principiale, o atenție trează la sărăcie, la dreptatea socială și la discursurile de învrăjpire xenofobă și rasistă.

Criticați astfel ca intoleranți – pentru că își alungă cetățenii în afara propriei țări –, infractori prin excelență (statistic, dar și calitativ, în calitate de „puciști” și de „autori de lovitură de stat”, calificări preluate chiar din vocabularul polemicilor politice estivale), ca marginali dezagreabili și lipsiți chiar și de igienă (tema taberelor de refugiați de sub poduri), acoperiți de toate relele și binecuvântați cu tot opoziții de pe lume, în orice moment, românii ating, în aceste zile din urmă, performanța de a însuma trăsături multiple dintr-un portret generic acoperit de stigmate și putând fi distribuit fără griji în rolul șapului ispășitor.

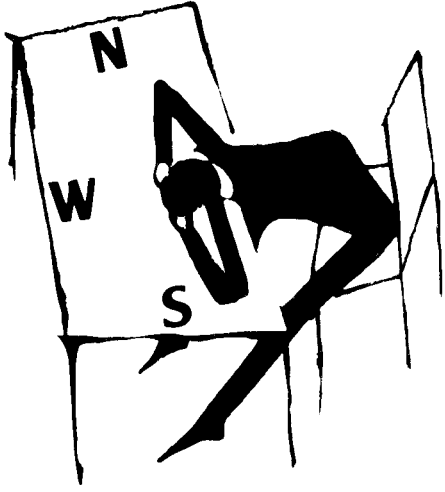
Nu este oare prea „perfectă” această operațiune de distribuire în opereta Europei comunitare a celor douăzeci și șase? Măcar prin aceasta gândul ar trebui să ducă persoanele lucide la conștiința că la mijloc nu poate fi decât o proiecție ce actualizează vechi stereotipuri, alăturându-le altora noi, dar punând la treabă, iarăși, intuiții de creatori precum Cantemir și Budai-Deleanu, a căror validitate se lasă verificată în moduri mai greu de bănuț în exegeza literară canonică...

## In memoriam

### ROMULUS VULPESCU

**U**NIUNEA SCRITORILOR din România și Asociația Scriitorilor București anunță cu profundă durere dispariția distinsului poet și traducător Romulus Vulpesco. A încetat din viață la vârsta de 79 de ani pe 18 septembrie 2012, lăsând traduceri din literatura franceză imposibil de ocultat. Romulus Vulpesco s-a născut la Oradea în anul 1933. A urmat, la București, școala primară la Sf. Andrei și Liceul „Gh. Șincai” (1948-1951), Facultatea de Filologie, Secția limba și literatura română, a Universității din București, a absolvit-o în 1955. După absolvire, a lucrat ca redactor la Editura de Stat pentru Literatură și Artă, la Editura pentru Literatură Universală, la revista *Lucașfârul*, ca secretar literar și director adjunct la Teatrul „Barbu Delavrancea”, muzeolog la Muzeul Literaturii Române și în redacția *Manuscriptum*. A fost secretar al Uniunii Scriitorilor din România între anii 1973 și 1989, apoi director al Teatrului Mic până în 1991. A fost senator în legislatura 1990-1992, apoi membru în CNA între 1994 și 1998. Poemele sale de o rafinată tehnică a versificației au fost culese în mai multe volume, dintre care emblematic este *Arte & Meserie* (1979). A tradus în chip remarcabil poezie de François Villon, Dante Alighieri, Charles d’Orléans, poeți francezi ai Pleiadei. A tradus, de asemenea, din François Rabelais și Alfred Jarry.

Prin despărțirea de Romulus Vulpesco, literatura română și lumea noastră literară suferă o ireparabilă pierdere.



UN PRIETEN zgârcit cu complimentele m-a onorat cu aceste cuvinte de care îmi amintesc și astăzi: „Ești unul dintre puținii critici interesați să vadă ce fel de teatru se face altundeva!“. Recunosc că mi-a plăcut, conștient fiind că această constatare – nevoia de a pleca! – e în strânsă legătură cu un al doilea termen – nevoia de a mă întoarce! Plecarea se explică prin dorința de a accede la o altă realitate, întoarcerea prin plăcerea de a o savura, plecarea printr-o desprindere de origini, întoarcerea prin nevoia de a le reinvesti, dar altfel: și una, și cealaltă sunt însă hrănite de o nemulțumire față de prezent. Plecăm dintr-o dorință de altundeva, ce devine apoi argument în dezbateră angajată odată întorși. Omul de teatru care călătorește nu se mulțumește să trăiască doar satisfacțiile imediate ale călătoriei, ci caută în egală măsură materiale în stare să extindă orizontul de așteptare al artiștilor sedentari. Mărturia atestă o performanță excepțională realizată altundeva, iar călătorul ce se întoarce vrea s-o integreze în contextul pe care-l abandonase.

### Mărturiile unei cărți de călătorie

ACEST EXERCIȚIU de călătorie se află la originea uneia dintre publicațiile decisive pentru scena franceză: *Teatrul modern* a lui Jacques Rouché. El se afirmă ca un prim martor, al cărui impact a fost cu totul deosebit în epoca turneelor teatrale sporadice și a călătoriilor mai degrabă turistice. Rouché pleacă în căutarea teatrelor rusești, germane, și, odată întors, încearcă să le surprindă ineditul. El este martorul ce *a văzut*, dar dacă *a văzut* este pentru că nu e deloc un martor inocent sau dezarmat: formația sa, „pregătirea“ sa îi permit să sesizeze mutațiile operate și să le evalueze prin raportare la scena franceză. Fără a se baza pe vreo teorie prealabilă, el scrie în numele unei dorințe: cea de a informa și, astfel, de a contribui la renașterea unui teatru național. Rouché e un expert al epocii și și-a asumat o misune: să dea mărturie pentru a transforma. Relatarea pe care ne-o prezintă cartea sa exemplară are aerul unei mărturisiri ce se convertește în program implicit. Ea confirmă o experiență și deschide o perspectivă. Pentru că a văzut un alt teatru, Rouché va deveni apărătorul Teatrului de Artă... și, astfel, poate apăra realizarea unui

# Călătorie și mărturie

George Banu

program deloc improbabil sau pur și simplu utopic.

Conștient că povestea călătoriei sale poate da naștere la îndoieli, Jacques Rouché își însoțește intervențiile de câteva precauții retorice constante și își prezintă mărturia ca fiind rodul unei experiențe profund subiective. El atestă, fără să impună, informaază, fără să închidă: o undă de incertitudine e mereu prezentă. Asta și explică de ce cartea te cucerește. Atunci când scrie, Jacques Rouché își investește textele, le încarcă de percepția concretă a spectacolelor văzute altundeva, de propriile-i așteptări. Impuritatea mărturiei despre călătoria artistică îi este deci proprie. E însăși sursa plăcerii pe care o provoacă. Nimeni, în cazul asta, nu se prezintă ca martor irecuzabil, motivația relatării se sustrage atât utilității procesului, cât și imperativului reconstituirii. Această mărturie interesează pentru că e impregnată și de amintirea experienței, și de imaginarul animatorului călător. Dar discret, subtil, căci un abuz oricât de mic sfârșește prin a discredita și a rupe „contractul de adevăr“ pe care, implicit, îl reclamă orice tip de mărturie.

### Turneele sau mărturiile în act

TURNEELE ARTIȘTILOR orientali sunt cele ce au dus la descoperirea Orientului, care a bulversat atâția oameni de teatru din Londra, Moscova sau Paris. Acel altundeva a fost găsit de fapt în Europa, iar impactul său se explică prin răspunsul pe care l-a oferit criticii implicite formulate de unii revoltați, care găseau, în fine, temeuri concrete, confirmări și instrumente de acțiune. Sada Yacco, dansatoarea japoneză ce a prezentat primele frânturi, pervertite și impure, de kabuki, se află la originea descoperirii unui altfel de limbaj. De la Craig, care a salutat-o entuziasmat, la Meyerhold, care a recunoscut că îl fascina, întreaga scenă europeană a privit apariția ei ca pe un eveniment excepțional. Dar Sada Yacco aducea o falsă mărturie, fiindcă adapta tehnicile kabuki și încălca unele interdicții. Ea merită a fi analizată nu pentru a-i contesta mărturia, ci pentru a-i evalua impactul, în ciuda inautenticității, străine de ceea ce numim „adevărul de adecvare“. Ea a propus o adevărată/falsă mărturie, care beneficia de garanția biografică a actriței – era totuși vorba despre o japoneză, a priori la adăpost de orice bănuială! – și de un context polemic față de naturalismul pe care prestația sa îl sprijinea cu argumente solide. Mai târziu, turneele adevăratului kabuki au confirmat șocul produs de primul, iar școala rusească și cea germană au comentat performanțele lui Ichikawa Sadonji și ale tru-

pei sale. Apoi, teatrul balinez, prezent în 1931 la Expoziția Universală de la Paris, a servit la cristalizarea discursului lui Artaud asupra teatrului, tot așa cum celebrul actor chinez Mei Lan-fang a produs în 1935, la Moscova, un șoc asupra unor artiști de talia lui Eisenstein, Brecht sau Meyerhold. Estetica și gândirea lor poartă amprenta acestei revelații. Ea s-a produs pe fondul așteptării și al insatisfacției critice. De aceea Orientul le-a vorbit... cea mai mare parte dintre ei sunt spectatori immobili ce se consacră examinării mărturiilor aduse de turnee. Unul ca Meyerhold recunoaște enorma diferență dintre prealabila cunoaștere livrescă a teatrului oriental și faptul de a-l fi „văzut“ în cele din urmă: asta corectează și îmbogățește viziunea despre actul al cărui martor este. Raportul său se schimbă și el nu reușește să-i surprindă ineditul decât în urma acestei întâlniri cu un artist, care călătorește. Pentru că l-a văzut pe Mei Lan-fang, Brecht a putut surprinde tehnicile de distanțare ale actorului chinez. Deoarece a văzut dansurile balineze, Artaud a putut fi confirmat în proiecțiile sale. Iar textele lor capătă toate sensurile unei mărturii implicate, mărturii care cooptează informațiile furnizate de experiență pentru a le converti în discurs programatic. Ceea ce aduce ființa de altundeva... este întrebarea! Fie ființa venită de altundeva, fie ființa plecată în căutarea acestui altundeva.

Orice călătorie în căutare de altundeva este polemică. Rod al unei nevoi de ruptură și al unui scepticism față de locul de origine... „viața este altundeva“, maximă celebră! Și-au însușit-o aventurieri și artiști, în numele aceleiași dorințe de îndepărtare critică, în speranța renașterii prin întâlnirea cu celălalt, în accepțiile sale cele mai surprinzătoare. Călătoria are valoarea unei formări. Ca dovadă, textele lui Barba sau Brook, Grotowski sau Artaud. Plecăm în căutare de altundeva pentru a ne reface! Teatrul „legendar“ nu are de-a face numai cu timpul mitic, ci și cu spațiul... călătorul o știe. A circula este o hotărâre de viață! Hotărâre determinată de sine însuși, și nicidecum de niște instanțe străine, politice sau economice, hotărâre durabilă ce interzice identificarea ei cu escapadele rapide ale turiștilor dornici de distracții exotice. Acest altundeva este un apel la care nu răspund decât nemulțumiții rebeli. Ei își mărturisesc astfel disconfortul, ca și așteptarea transferată asupra unor culturi și unor oameni ce nu le seamănă. Ei caută și deseori găsesc „diferența“ din care se hrănesc. Experiența lui altundeva se erijează astfel în a doua origine. Pe acest soclu își zidesc noua gândire sau propria operă, ce poartă pecetea lui altundeva. Oare Brook nu spune: „Nu sunt un regizor ce călătorește, ci un călător ce pune în scenă“?

Altundeva este o sursă de renaștere, dar poate deveni o capcană de îndată ce dorim să ne pierdem în el, să ne confundăm cu celălalt, să ne identificăm cu el. Eroare a ființei sau a artistului ce-și suspendă de acum înainte orice vis de întoarcere, convins că a găsit răspuns la absența care-l tortura și care, inițial, l-a făcut să plece. Valoarea emblematică a întoarcerii lui Ulise vine astfel din faptul că el îndepărtează toate tentațiile care riscau să-i împiedice călătoria spre Itaca. Cum să-l uit pe acest actor german răătăcit în Mexic, ce-mi mărturisea că nu se mai poate întoarce? Se topise în celălalt. Un mare antropolog japonez, Masao Yamaguchi, mi-a spus într-o noapte, pe când comparăm un spectacol de kabuki cu o punere în scenă barocă a lui Jean-Marie Villegier: „Tu nu ești ca americanii, nu vrei să devii japonez, tu vrei... să te întorci“. Căutarea lui altundeva nu este productivă decât în măsura în care rămâi dinamic, refuzând imobilitatea și uitarea de sine. Pericolele la care se expun călătorii revoltați plecați în căutare de altundeva nu pot fi compensate decât de satisfacțiile pe care le obțin întorcându-se. Ne-o spune asta cel mai bine parabola fiului risipitor. Nu ca un învins îngenunchează el în fața tatălui, ci ca un aventurier fericit să poată îmbrățișa ceea ce a avut altădată puterea să părăsească, iar acum să regăsească. Întoarcerea egalează plecarea. Ele sunt la fel de indispensabile... mișcarea asta e singura ce evită orice acord definitiv, cu cultura de origine sau cu cealaltă, pe care ai ales-o. Astfel, alegerea lui altundeva nu devine o alegere definitivă și nu fagocitează energia indispensabilă drumului în sens invers... către punctul inițial! Doar regăsindu-l după ce ai făcut un ocol prin celălalt poți construi o identitate și realiza o operă. Iată drumul marilor artiști la care critica lui „altundeva“ și reintegrarea „originilor“ își răspund, grație interfaței unui gest „dublu“. A vrea să pleci și a putea să te întorci – provocarea fiului răătăcitor.

## Criticul-călător și mărturiile sale

**B**ERNARD DORT a fost marele critic-călător al teatrului francez. El a fost, cincizeci de ani mai târziu, dublul lui Rouché. Și el a călătorit în numele unei așteptări și s-a întors cu dorința de a depune mărturie. L-am descoperit pe neașteptate. Abia sosit la Paris, în unul dintre cursurile sale, l-am auzit „povestind“ despre șocul pe care l-a avut văzând *Bacantele*, pusă în scenă de Klaus Mikael Grüber la Schaubühne. Vorbea în calitate de spectator-martor ce se străduia să restituie realul reprezentației prin dezvăluirea resorturilor sale polemice, se baza pe ceea ce văzuse, formulându-și totodată propriile satisfacții. Nimic neutru în această relatare, dar și nimic imprecis. Îmi amintesc și astăzi descrierea dușumelei arzătoare a scenei sau apariția lui Dionis. Astfel, mărturia celui ce a trăit experiența „directă“ se convertește în „trăire“ de gradul doi la cel ce o ascultă. Ceea ce le unește este o investiție subiectivă. Ea are ca punct de ancorare „indicele de prezență“, propriu inițial primului martor, indice ce descrește apoi, fără totuși a dispărea vreodată. Așa se naște „legenda“ marilor spectacole care,



• George Banu. Foto: M. P.

în realitate, au avut un public puțin numeros, dar au plecat de la cineva care le-a văzut. Indicele de prezență, propriu cunoașterii directe, rămâne temelia dintâi a mărturiei. Această mărturie ce trimite, de fiecare dată, la „un prezent apropiat“, presupune existența unei „comunități de adresabilitate“, căci ea se adresează unui colectiv de persoane interesate de „altundeva“, în stare să încurajeze o așteptare și să conteste starea de fapt. Mărturia implicată a unui martor angajat – iată postura lui Rouché sau Dort!

Unul ca Meyerhold recunoaște enorma diferență dintre cunoașterea livrescă prealabilă teatrului oriental și faptul de a-l fi văzut în cele din urmă. Raportul său se schimbă și, după cum singur recunoaște, nu reușește cu adevărat să-i surprindă originalitatea decât în urma acestei experiențe directe. Mărturia de călătorie implică „selectarea“ și „montarea“ plecând de la acest „eșantion de real“ despre care vorbește J. P. Sarrazac în intervenția sa. Nu există reconstituire integrală, ci doar triere personală. Triere ce poartă marca unei subiectivități și a unei așteptări. Triere plasată totuși sub semnul unui „contract de adevăr“ a cărui încălcare abuzivă afectează pertinenta mărturiei ce poate eșua fie în minciună, fie în proiecție iluzorie. Pertinenta sa depinde de echilibrul dintre „grăunțele de real“ reținut și „reconstrucția“ personală, fiindcă, în teatru, dispariția spectacolelor conferă mărturiei o valoare de „referință“, fără totuși a întreține iluzia că ar atinge un „adevăr de adevărat“. Impregnată de subiectivitate, raportându-se la reprezentații ce sunt, la rândul lor, extrem de subiective, ea rămâne imposibil de verificat și intangibilă. Ceea ce contează aici este dorința de a respecta un „pact referențial“, chiar dacă nu reușești să-l respecti întru totul.

Criticul care călătorește se deosebește de călătorul focalizat pe experiența interioară, relatarea venind în întâmpinarea acestei dorințe care-i e proprie, de „a re-trăi“. Criticul-călător, la fel ca porumbelul, aduce mesaje care largesc orizontul, care descoperă practici inedite și deschid teritorii necunoscute. Asta atâta timp cât criticul călătorește în numele unei așteptări pe care vrea

să și-o satisfacă, și nu al unui complex de superioritate pe care explorarea celui alt se presupune că o confirmă. Poți călători pentru a căuta un „alt“ teatru sau pentru a-l confirma pe al tău... altundeva este când un detonator, când un asiguranț. Totul depinde de propensiunea care îndeamnă la călătorie, dar și de relația pe care o întreține criticul între teatrul de plecare și teatrul de descoperire. Parametrii legați de evaluarea teatrului său sau de relatarea personală pe care o întreține cu un alt teatru își pun amprenta pe experiența călătoriei teatrale de care se folosește chiar și criticul.

Mărturia nu poate fi decât fragmentată, tocmai pentru că ea nu înregistrează spectacolul în exhaustivitatea sa, ci se bazează pe descrierea globală – decor, costume, poveste –, în cadrul căreia se înscrie succesiunea de „punctum“-uri surprinse de criticul-călător. De o parte baza vizuală, de alta implicarea personală. Martorul se situează la această răscruce.

Pe vremea lui Rouché, ba chiar și a lui Dort și Kott, circulația teatrală nu cunoștea amploarea pe care a atins-o în zilele noastre. Trebuia să mergi la fața locului pentru a vedea spectacolele. Astăzi, deși turneele sunt frecvente, de ce oare criticul-călător este încă tentat să meargă la fața locului? Pentru că teatrul este un fapt relațional și se produce în contextul „ambiental“ reprezentat de public, protocoalele de recepție, locație, oraș... Grație prezenței sale la fața locului, criticul reușește să lărgească experiența dincolo de stricta reprezentație și să aducă mărturia lărgită pe care doar călătoria i-a permis-o. Când mi-am relatat experiența japoneză în *L'Acteur qui ne revient pas*, știam că povestea de pe scenă trebuia completată de poveștile din sală. Chiar și într-un mediu mai apropiat, la Budapesta sau Wrocław, martorul – din cauza exteriorității sale – nu numai că urmărește spectacolul, dar înregistrează totodată reacțiile, mereu specifice, ale publicului. Să vorbești despre *Faust* al lui Stein în calitate de martor îți oferă bucuria de a-l restitui în spațiul de origine, de a evoca datele reprezentației, de a aduce informații eterogene, care, astfel reunite, se transformă în relatare despre

→

→

prezență. Mărturia nu e sinonimă cu critica. Ea implică mereu un imaginar și o urmă de altundeva.

Jean Pierre Sarrazac insistă chiar aici asupra statutului de „povestitor“ al martorului. Căci, la fel ca povestitorul, el integrează elemente disparate ce reactivează amintirile reprezentației, ale receptării și, uneori, chiar și ale elaborării sale. Bernard Dort, vorbind despre Piccolo, țesea un discurs în care accesele de mânie ale lui Strehler, care se încapățâna să găsească o intensitate luminoasă precisă, și preocuparea lui Paolo Grassi privind producția interveneau în aceeași măsură cu evocarea concretă a spectacolului sau cu entuziasmul sălii. Folosindu-se de această garanție a prezenței celui ce poate spune „am fost acolo“, criticul-călător ține un discurs global despre actul scenic în totalitatea componentelor sale. În acest sens e... povestitor! Dincolo de actul scenic, el restituie viața din jurul spectacolului și furnizează date despre o experiență.

## Mărturia și mitologiile teatrului

**M**ARTORUL ESTE cel ce s-a aflat „pe cealaltă parte“, pe „celălalt mal“ și care se întoarce pentru a povesti. El face legătura, relatarea sa asigurând comunicarea între termenii disociației. Martorul ce se întoarce intenționează să cultive „legenda“ spectacolelor văzute altundeva (cele proaste sunt rareori evocate). Și, ca să reușească, adoptă oralitatea și strategiile narrative ale poveștii, apropiindu-se doar mai târziu de literatură. Mărturia teatrală comportă această provocare, această dorință de depășire și de convertire a unui discurs critic în altul, literar. Călătorim pentru a vedea, dar și pentru a ne abandona, la întoarcere, plăcerii unei literaturi secundare, literatura spectatorului care „retrăiește“ experiențele avute altundeva. Rouché și-a scris cartea, Claudel a restituit experiența nă, Barthes pe cea bunraku. Și astăzi regret că Bernard Dort n-a avut forța de a elabora *Roman de Piccolo*, ci l-a declinat cu senzualitatea povestitorului. Scurte povestiri, racursiuri sensibile, fărâme de mărturisiri. E ceea ce Proust numea „o literatură de notații“. Martorul spectacolelor se simte împlinit atunci când reușește să elaboreze *eseuri-mărturie* despre spectacole ce se erijează în „amprente“, cărora le dezvăluie efectul estetic și impactul subiectiv. Are nevoie de amândouă pentru a purcede la o „construcție“ personală cu ajutorul materialelor furnizate de reprezentație. Ce este celebra mărturie a spectatorului uluit care a fost Artaud descoperind dansurile balineze dacă nu tocmai această îmbinare în care imaginarul conferă realului puteri necunoscute? Pentru a o scrie, Artaud recunoaște că i-a trebuit aproape o lună!

Mărturia teatrală comportă o provocare, depășirea discursului critic în folosul altuia, poetic: spectatorul aduce mărturie despre ceea ce l-a șocat, căci spectacolele majore despre care aduce mărturie acționează asupra lui, pentru a folosi o formulă sugestivă, ca „niște amplificatoare de existență“. De aceea, în afară de analiză și comentariu, mărturia nu se realizează decât

prin investirea personală a criticului-călător. El se erijează în sursă a discursului ce-și asumă întreaga responsabilitate. Ne place să aducem mărturie în măsura în care nu trebuie să dialogăm, să polemizăm, să combatem. Ci, în primul rând, să restituim o experiență. Pentru că numai după ce a făcut-o, martorul devine stăpânul incontestabil al relatării sale. Ceea ce îl caracterizează este monologul. Îi place să fie ascultat, citit, invidiat, chiar și contestat. Dar, ca orice povestitor, simte nevoia unei comunități căreia să i se adreseze pentru a se face înțeles. Mărturia sa monologală nu se realizează decât în contextul unei situații dialogale. Asta explică, poate, sociabilitatea lui Jacques Rouché sau Bernard Dort, spectatori-călători mereu în căutare de auditori pe care să-i surprindă, să-i uimească, să-i seducă. Călătorim singuri, dar aducem mărturia în fața unei adunări ce formează o „comunitate de adresabilitate“. Mărturia e un fel de schimb între cei vii.

Martorul, după cum am mai spus, vorbește plecând de la un prezent apropiat. Un prezent la care a participat și a cărui complexitate vrea să o restituie. Mărturia a fost multă vreme sursa cea mai pertinentă pentru memoria spectacolelor. Arhivele ne dezvăluie mecanismele instituționale, mutațiile istorice, mărturiile sunt singurele care, datorită proximității cu actul teatral, captează ceva din fugara-i existență. Deopotrivă în ceea ce privește sala și scena. Pertinența mărturiei depinde de calitatea și identitatea călătorului, deoarece el nu numai că face o selecție, dar și reacționează, personal, la un stimul. Cum să nu amintim aici că, mai presus de orice, opera critică a lui Raymonde Temkine rămâne legată de un fapt de călătorie, căruia i-a resimțit impactul și i-a sesizat valoarea: teatrul lui Grotowski, pe care l-a descoperit trecând prin Opole.

Dar să nu uităm că există mărturie înșelătoare și riscul, foarte real, ca „mărturia“ să țină de o „strategie“ garantată de „efectul de prezență“, care o face incontestabilă și al cărui adevăr este totuși pervertit din diverse motive; ba, uneori, se folosesc chiar adevărate dispozitive înșelătoare, ce-i amăgesc pe vizitatori, ca pe vremuri în Rusia lui Stalin sau în China lui Mao. Fabricăm un „fals“ real pentru a produce o mărturie mincinoasă. Oamenii întorși din URSS nu erau toți personaje duplicitare, dar, din punct de vedere ideologic, erau preformați, voiau să fie înșelați... din motive mai mult sau mai puțin legitime. Asta ar explica răsunetul avut de *Întoarcerea din URSS* a lui Gide... martor ce se eliberează și de „falsul“ real, și de imperativele ideologice ale momentului. Cât privește teatrul, ajunge să amintim călătoriile în China, care au stat la baza admirației exagerate – oarbe sau nu! – față de operele „revoluționare“ ale doamnei Mao.

Mărturia mincinoasă ține de un context ce explică instrumentalizarea protagoniștilor. Și, legat de asta, o veche istorioară sovietică confirmă posibilă „manipulare“ a oricărei mărturie. După călătoria în cosmos, întrebat de Hrușciiov ce a descoperit acolo, Gagarin îi răspunde:

„– L-am văzut pe Dumnezeu.

– Să nu mai spui asta la nimeni. Cu atât mai puțin papei, pe care-l vei întâlni luna viitoare“.

Ajuns la Roma, Gagarin e întrebat de papă:

„– L-ai văzut pe Dumnezeu?

– Nu, nu l-am văzut, răspunde Gagarin.

– Să nu mai spui asta la nimeni“, i-a ordonat papa lui Gagarin.

E vorba aici de deturnarea informațiilor furnizate de un martor al limitei extreme, sub presiunea injoncțiilor proferate de stăpânii lumii. Mărturie pervertită... Gagarin l-a „văzut“ pe Dumnezeu, or, Hrușciiov îl obligă la o „falsă mărturie“ – a minți pentru a confirma poziția oficială antireligioasă –, papa îi cere, dimpotrivă, să „tacă“, adică să nu aducă mărturie despre o realitate ce deranjează. „Adevărul“ mărturiei, astfel deturnat, permite o dublă utilizare. Așa s-a întâmplat deseori cu teatrul! Asta explică justetea îndoielii, ce-l împinge pe acest mare depresiv care a fost Paul Celan să ceară o verificare indispensabilă: „Pentru martor, cine dă mărturie?“.

De la Jacques Rouché la Bernard Dort, de la Roland Barthes la Jan Kott, mărturia face parte din jocul de forțe al peisajului teatral local. Martorul reprezintă legătura provizorie dintre două maluri. El este un mesager, un *go-between* care face din asta condiția sa temporară. Dar, insistăm asupra acestui aspect, în cazurile cele mai fecunde, mărturia înscrie deopotrivă datele „călătoriei interioare“ reconstituite și ale deschiderii unui orizont de așteptare. Martorul scenei și al spectacolelor împletește în relatările sale informațiile culese afară cu rezonanțele generate în sine însuși.

Dacă, în secolul xx, turneele au adus aceste „spectacole venite de altundeva“ în fața unui public sedentar, mărturiile au fost „relatările despre un teatru de altundeva“ formulate de niște călători implicați în destinul propriului lor peisaj teatral. Astăzi ei sunt înlocuiți de programatorii de festivaluri sau de criticii plecați în rapide „călătorii de presă“. Ei nu vorbesc, nu scriu, dar, în cazul unor întâlniri decisive, programează spectacolele. Mărturie mută, dar eficace, despre un alt mod de a călători: traversând lumea, aducem mărturie despre experiențele trăite.

Dar, în pofida abundenței spectacolelor, mai trebuie să călătorim și pentru a plasa un spectacol în contextul său, dar și pur și simplu pentru plăcerea de a da mărturie. Îmi place să depun mărturie despre spectacolele pe care le-am văzut, pentru că, astfel, propun construcții ce nu pot fi verificate și îmi aduc obolul la făurirea acestei legende despre un teatru „de altundeva“. Și asta, fără a exista vreun posibil dezacord, implică evaluarea operei și a cuvântului autobiografic: este ceea ce face farmecul mărturiei, situată la jumătatea drumului dintre două tipuri de scriere, a teoreticianului și a scriitorului, care se temperează reciproc. Călătorie și mărturie – surse ale unor „mitologii“ despre un teatru inaccesibil, ce devine astfel, la modul imaginar, accesibil. Eu sunt mesagerul acestui altundeva, pe care mă străduiesc, la întoarcere, să-l restituie, convins fiind de necesitatea sa pentru a tulbura confortul mediilor închise și al artiștilor imobili. Am crezut mereu că un artist sau un critic liniștit e un prizonier alienat. Călătoria e un simptom de neliniște, iar mărturia face dovada curajului de a o fi înfruntat și, temporar, de a o fi învins. ■

Traducere din limba franceză  
de LIANA LĂPĂDATU

# Poeme de ALEXANDRU OVIDIU VINTILĂ

## Un spațiu intermediar

și toată noaptea  
cu singurătatea aceasta

costumați și  
machiați

cufundați într-o  
îngrozitoare tăcere

aici și altundeva  
aidoma unor statui

în văzul lumii umbrele  
piatra  
o veritabilă  
piatră

morții au fost lăsați să-și  
îngroape morții

alături apele repezi ale  
râului Rîn dealurile pe unde  
a băut bere cândva sfântul Dada

în munții fâgăraș încă se lupta împotriva  
comunismului pe clădirile vechi  
pete de mușcăi ca niște obiecte diforme  
pluteau precum calul generalului  
iacob zadik la 6 noiembrie

în cabaretul voltaire  
descifram ecouri îndepărtate  
acolo am stat la o masă prelungă  
îmbrăcați în hainele cenușii ale  
lui hegel

## mâinile ei albe

mâinile ei albe  
mi-am spus:  
*ce mâini albe!*  
și paltonașul  
închis la toți nasturii  
zâmbetul bun

ea plângea moartea aceasta  
și câte vor mai urma

cei alți ochi ai mei  
o priveau

pentru că toți aveau câte ceva  
să-i spună

era o stare de confort general  
ne molipseam unul de la celălalt  
era singura lucidă dintre toți

ne făcea semne  
începuse să ningă  
ningea cu fulgi deși

era o vreme impresionantă

acum privesc mâinile ei albe  
ca zăpada de albe  
și lupii lihnii urlă

ca să completeze  
acest peisaj de iarnă  
siberiană

noi ne prefăceam în fel și chip  
ea ne vorbea despre acel  
aprilie orb încet în încăpere  
se instaura o altă atmosferă

## Trabzon

La Trabzon sau Trebizonda  
câmpiile par nesfârșite în camera goală  
aștept să treacă timpul

noaptea venea dinspre mare  
valurile fremătau ca o bucată de cârpă  
în vânt

ceața se ridica de pe pietre

în orașul acesta pisicile sunt peste tot

aerul muced sărat

în ape roiuri de pești mici  
umbra unor aripi

păsări  
de o frumusețe ireală

lumea laolaltă cu lumea

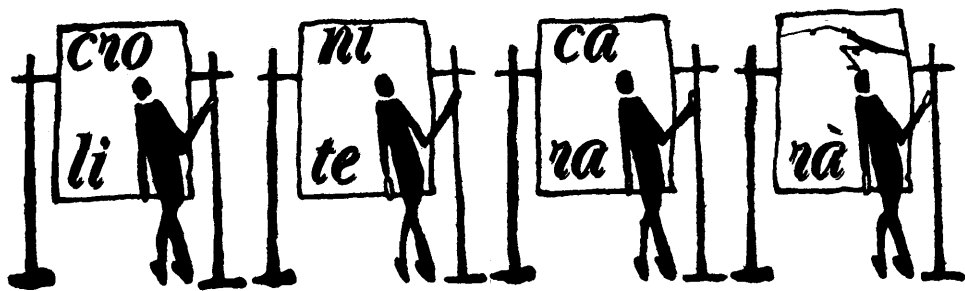
mănânc scrumbie afumată  
beau o cafea  
într-un târziu  
vine și ploaia

la Trabzon sau Trebizonda  
printre arcane și bolți  
cactuși îndărătul unor ziduri înalte  
scaunul de lemn al lui Andrea Santoro  
preotul ucis în biserica sa din oraș



• Cluj, Piața Mareșal Marinovski (actualmente Avram Iancu) în anii comunismului.  
Foto: Fortepan.hu





## MARIUS CHIVU și moartea umăr la umăr

Irina Petraș

ÎNTR-O SCHIȚĂ a abordărilor morții în literatura română (*Moartea la purtător: Stări și cuvinte*, sub tipar), identificam câteva tipuri, apelând, în fundal, la grila din *L'Homme devant la mort*, cartea lui Philippe Ariès – *moartea domesticită*, „noi murim cu toții”, cea experimentând umiliința destinului comun și uniformizator; *moartea de sine*, cea care se separă de comunitate și specie și exaltă privilegiul „testamentului” (opera literară), „colonizând” în proiect lumea obscurului *dincolo*; *moartea celuilalt*, romantică, deviind spaima de moarte spre celălalt, cel drag, prin compromisul frumuseții; *moartea pe dos*, răsturnată, negată prin „medicalizare”, din contemporaneitate, o moarte din nou sălbătică. Interesată de *stări și cuvinte* legate de moarte, vorbeam despre situarea *meditativ-filosofică* – sau *moartea cugetată* (la Eminescu, Lucian Blaga); situarea în „*privilegiul de a fi disperat*” – *moartea degustată* (la Bacovia, Cioran, Liviu Ciocârlie); *instalarea în trecere* sau *moartea adulmecată* (la Ion Pop, Ana Blandiana, Nicolae Prelipceanu); *sfișdarea de la distanță*, pe care am numit-o a *morții parafine* (împrumutând titlul cărții lui Robert Șerban), a poeziei tinere – oricât de adânc ar fi gândul morții, ea e încă departe; situarea *umăr la umăr*, în *proximitate* – o moarte a *celuilalt* dezbrăcată de toată recuzita romantică, într-o teribilă suprapunere cu propria ființă (O. Nimigean, Marius Chivu, Gabriel Chifu, Matei Călinescu; un caz aparte la Ion Zubașcu, *celălalt* fiind aici chiar tu însuși). În această din urmă situație, cel mort lasă supraviețuitorul într-un impas. Echilibrul existenței noastre depinde strict de cei care ne gândesc, este o *relație*, nu o *stare*. N-am citit încă *Frânghia înflorită* a lui Radu Vancu, dar, din câte am văzut deja, se înscrie acesteia categorii. Indiferent cum se petrece, moartea „celui mai iubit dintre morți” lasă urme adânci.

Literatura ivită din experiența morții Mamei e cea mai concretă reprezentare a finitudinii. Mama fiind consubstanțială fiului („Mamă, tu ai fost odată mormântul meu...” – Lucian Blaga), experiența morții e directă, aproape pe viu. Marius Chivu (*Vântureasa de plastic*, Timișoara: Ed. Brumar, 2012, 96 p.) și O. Nimigean (*Rădăcina de bucsau*) descriu (aproape)moartea mamei cu formula excepțională a detaliului contrapunctic, care salvează textele de melodramă, de prea sentimental și le acordă

tăietura memorabilă a eseului. Reflectorul cade pe felul în care fiul gestionează vecinătatea impudică, invazivă a morții. Direcția experienței cere abilități estetice speciale, instrumentele scriitorului sunt obligate la o rafinare mai puțin obișnuită, se lucrează cu precizie chirurgicală și exactitate a proporțiilor alchimică. În spital („aici în orice pat moartea își face-ncercarea”) află despre „nebănuitele foloase ale nenorocirii”, despre „flirtul fiecăruia cu sfârșitul”, în singurătate. Scenele sunt de o duioșie sfâșietoare, fără nimic sentimental-melodramatic.

*Vântureasa de plastic* introduce compromisul frumuseții într-o variantă neașteptată. Marius Chivu știa exact ce anume are de depășit când spunea, într-un interviu, că a amânat publicarea cărții fiindcă s-a „temut ca experiența personală de la baza ei să nu fie mai importantă decât ceea ce ar putea însemna ca literatură...” și a publicat-o „tocmai pentru că este cea mai adevărată carte pe care aș fi putut-o scrie vreodată”. Experiența acestei morți premature și *rele* (o mamă încă tânără nu moare de *moarte bună*) este, deopotrivă, o tragedie și un straniu privilegiu, căci impune renunțarea la un rol ce părea, până mai ieri, etern – acela de *ocrotit*. Relația se răstoarnă treptat, fiul deprinde gesturile generoase ale *ocrotirii*, are șansa de a fi mai aproape de mamă, într-o proximitate care ridică văluri până atunci ignorate („corpul ei s-a strâns într-atât / că ar putea dormi pe două perne / așezate una lângă alta / îi cumpăr cămășuțe din magazinele / pentru copii / cu o batista îi spal tot corpul / aș putea-o ridica din pat / cu o singură mână...”.) Uitarea de sine pe care o cere *ocrotirea* e, totodată, cea mai atroce dintre re-amintirile de sine. Trupul muritor al mamei prevestește moartea propriului trup, fiul știe acum mai mult despre carnea și sângele din care s-a ivit, pudoarea se retrage, experiența e fără plasă. Că și mamele mor e o descoperire traumatizantă. Din cea mai cutremurătoare și singuratică împrejurare biografică („nimic mai greu decât singurătatea de sânge”), este extrasă esența general-umanului, fără a eluda vreun detaliu personal, intim. Neputința supraviețuitorului e urmată de vulnerabilitatea la amăgire: „aștept / doar așteptarea a mai nimic // încerc să-mi suspend gândurile / din subită lașitate / să rezist orelor de grație incertă în care / dincolo de ușile batante / un Dumnezeu în halat reface lumea / pentru un singur om // dimineața s-a întins ca sârma ghimpată / mă târâsc în mine / sprijinit de targa stingheră ațipesc încontinuu / ca-n grădina fricii și părăsirii // (somnul nu știe emoțiile așteptării) / aceasta e clipa în care / gândurile / toate gândurile se transformă în rugăciuni / ca apa în vin”. Boala imită „fără-răspunsul” morții – „aștept să-mi spuie ceva / orice // chiar și *portocală*”. Mama amuțită nu anulează *comunicarea* dintre ei, căci fiul vorbește cu ea

și în locul ei („ce tristețe să vorbești unui om redus la cuvintele tale!”), dar anulează *înțelegerea* dintre ei, cea care are nevoie de replică pentru ca lumea să existe: „cât va mai fi din cea care-a fost / ce s-a păstrat în această păpușă stricată / străbătută de furtunuri / cu viața distilată / cât vom mai recunoaște din ea / cum și în ce anume vom regăsi / partea pierdută // câtă deșertăciune într-o jumătate de trup fără glas!” Fiind vorba de *moartea celuilalt*, intervine și un surogat de *compromis al frumuseții*, sentimentul iubirii filiale în impas cristalizând pe neașteptate: „ea nu înțelege ce-i cu noi / clipește din ochi și chiar îmi zâmbește pe jumătate / adormită / îi sprijin în palme capul / lucios mic fin ca un grepfruit alb / i-l țin cu grijă ca unui nou-născut / cu țeasta fragilă // (niciodată n-a fost mai frumoasă)”.

Moartea medicalizată, sălbătică e ameliorată de privirea înduioșat-reflexivă a fiului care buchisește umăr la umăr miracolul vieții și amenințarea destinală a morții: „cocktailul de perfuzii i se scurge / prin incizia din gât / ore după zile / după săptămâni // noaptea o veghez / la lumina telefonului mobil / o ascult clipocind pe dinăuntru / plină de lichidele dulci amărui ale / vieții la pungă // burduf de formol / cu exponatul la atingere!” Parantezele unei mici conștiințe livrești și ironice pun bemoli când se ivește patetismul („câtă așteptare atâta moarte”; „moartea / își plimbă oglinda de-a lungul trupului ei”; „îi vorbesc despre cărți și scriitori [...] dar carnea oricum e tristă / iar cărțile merită să rămână / și necitite” etc.) și largesc perspectiva când lacrima e gata să țâșnească minor. Plânsul e bine ținut în miezul cel mai tainic al ființei, însă ierarhiile se modifică sub exercițiul thanatic: „lumea de afară e tot mai greu de-nțeles / priorități frivole / nefericiri gratuite / privilegii ignorate”. Poate fi tatonată o provizorie, nesigură *ars moriendi*: „poate că / vântureasa de plastic pricepe / lucruri care depășesc obișnuința / poate că / lumea se reflectă mai ales în jumătățile / de măsură / frumusețea dreptatea înțelepciunea / se deschid numai în ceea ce a avut puterea / să rămână înjumătățit / și să tacă // ce înfățișare poate avea absența / într-un rest care este însuși / destinul felul drumul / omului / cu ce ochi vom privi ceea ce lipsește / și ce forme vor lua acum / așteptarea asimetria ardoarea? // primind mila și dragostea / îndoit / doar cei mutilați sunt întregi / cu adevărat / și îndreptățiți să plângă / fără să dea socoteală / nimănu!”.

Cartea lui Marius Chivu înscrie o dublă performanță – de *trăit* și de *scris*. În amândouă, găsește tonul potrivit și formulele/gesturile cele mai profund echilibrate. Cartea emoționează fără greș, ea pune degetul pe chiar orfanitatea noastră la pândă și stârnește spaime și înfiorări legate de murtudine, dar se lasă citită și ca scriitură, ca izbândă verbală asupra emoției, grație reflexivității care o secondează cu toate cuvintele potrivite în alertă. ■

# Antiutopiile clasice

Ștefan Borbély

**P**RIN A patra sa lucrare științifică publicată în Franța (*Les Antiutopies classiques*, Paris: Classiques Garnier, 2012), Corin Braga confirmă o formulă intelectuală și existențială specială, a cărei circumscriere nu este cătuși de puțin lipsită de interes. La un prim nivel, se află decizia de a se confrunta cu somitățile unui gen foarte cultivat direct în spațiul lor de acțiune, într-un centru de cultură major și la o editură cu o reputație bine stabilită, ceea ce conferă imediat prestigiu și generează interes, comparatistul clujean fiind – și prin Centrul de Cercetare a Imaginarului „Phantasma”, pe care l-a creat și îl conduce, sau prin editarea revistei *Caietele Echinox* – unul dintre partenerii de dialog științific cei mai credibili pe care îi are în momentul de față cultura română, numărul mare de conferințe și congrese la care el este invitat confirmând prestanța.

La al doilea nivel e o opțiune pe care mulți o trec cu vederea, orbiți de oportunismul tematic care domină azi majoritatea grupurilor intelectuale europene de lucru, în care românii li se „repartizează” rolul de a scrie despre totalitarism și Revoluție, eventual despre mizerabilism, copii ai străzii și minorități defavorizate, adică despre acel rezervor regresiv al civilizației europene care „colorează” etnic și regional imaginea de ansamblu, dar ne fixează iremediabil în stereotipii, perspective restrictive sau reflexe ancilare. Dimpotrivă, hotărârea de a „lua de coarne” o temă majoră, cum este evoluția diacronică a utopiilor și distopiilor, și de a încerca să propună contribuții originale și metodologii inedite fără prezumția minoratului cultural organic presupune nu numai valoare, ci și siguranță, cu atât mai mult cu cât – poate nu este superfluu să menționăm acest detaliu pentru cei care nu îl cunosc – Corin Braga își redactează cărțile direct în franceză, o versiune românească a lor fiind, pe moment, inaccesibilă.

La al treilea nivel, mai important chiar decât celelalte două menționate mai sus, se află aspectul pragmatic, de utopie intelectuală personală, prin care Corin Braga îi continuă pe Mircea Eliade și Ioan Petru Culianu, autori pe care, de altfel, îi și citează destul de des. E vorba de a transforma subiectul care te fascinează în formulă existențială: nu numai de a scrie despre ceva, ci și de a-l *trăi* aieva, transsubstanțându-l, făcându-l mod de viață. În cazul particular al autorului clujean, matricea e imaginarul, așa cum pentru Eliade fusese mitul și pentru Culianu magia: puțini știu că în afara volumelor științifice pe care le-a publicat, Corin Braga este și autorul unei opere „secrete”, secunde, de imaginație generativă, din corpul căreia mai cunoscut pentru publicul larg este reeditatul *Journal de vise*. Prin intermediul acestei dedublări *întru* imaginar – cum ar spune Noica –, Braga trăiește aieva „aventura” temelor despre care scrie, devenind un „recuperator” al imaginarului și fanteziei într-o lume preponderent raționalistă și științifică, din care „hierosofii”, „magii” sau „fanteziștii” au cam dispărut. Personal, sunt foarte curios ce va face Corin Braga de acum înainte, adică după faza inventarierii utopiilor și distopiilor de dinainte de ofensiva industrialului, tehnologicului și științificului din secolul al XIX-lea, în pragul căreia se oprește. Urmează Marx, modernitatea sumbră, negativă, mixajul utopiei cu politicul – cu punctul

său de culminație în Orwell –, întregul corp al literaturii de anticipație și, nu în ultimă instanță, apocalipsa de substanță a internetului și postmodernismului: adică, tot atâtea metamorfoze pentru care „mirabilul” ca atare al fanteziei și imaginației trebuie să fie recompus, conceput altfel de cum fusese el promovat în premodernitate. Metodologia unui asemenea volum e diferită radical de aceea a cărților publicate până acum, reconversia lui Corin Braga fiind una dintre cele mai incitante metamorfoze intelectuale cu care ne putem întâlni.

Până atunci însă, *Les Antiutopies classiques* propune câteva grile majore de interpretare, care nuanțează în mare parte inclusiv fascinația analitică pe care Frank E. Manuel și Fritz P. Manuel o au pentru perioadă, în *Utopian Thought in the Western World* (1979). Se simte, în lucrarea respectivă – cu totul excepțională, pe ansamblu –, o retenție de a defini distopicul din secolele de după Morus și Campanella, criteriul de clasificare fiind preponderent cel de atitudine: distopia – sugerează Manuel & Manuel – e fie textul scris în mod explicit pentru a contracara o utopie, adică cel polemic, fie cel în care răul prevalează în raport cu binele. Braga propune, în contrapartidă, sintagma „naratorului în poziție distopică”, prin care sugerează mefiența morală față de sistemul prezentat: spre deosebire de naratorul dual al utopiilor, care fie devine admirator al sistemului perfect pe care îl prezintă, fie se menține în poziția „străinului” participativ, naratorul distopic afirmă o distanțare, atât a moralei, cât și a imaginației. Așa se explică una dintre propunerile metodologice fundamentale ale volumului, și anume aceea de a investiga diversificarea utopică și distopică de după Renaștere în descendența libertăților controlate ale barocului, motiv pentru care prima parte a cărții dedică un excurs substanțial vicisitudinilor imaginației din climatul raționalismului impus de către Descartes și Spinoza. Astfel – arată autorul –, dacă la Descartes și Malebranche, coabitarea dintre rațiune și imaginație e oarecum posibilă, pentru raționalistul intransigent Spinoza imaginația e sursa tuturor erorilor. Pentru majoritatea filosofilor și medicilor, fantezia e o „boală” a rațiunii, explozia vocabularului clinic fiind consecința imediată a declasării. Marea temă a perioadei e melancolia, definită de Robert Burton (*The Anatomy of Melancholy*, 1621) ca rezultat al fanteziei în exces și al „neburniei”, motiv pentru care autorul englez propune, încă din subtitlu, și o serie de „cure”. Utopiile și antiutopiile clasice sunt raționale și matematice, Corin Braga analizând impecabil fenomenul de „intruziune violentă a raționalității în sânul fanteziei utopice”, cu repere motivaționale și temporale precis stabilite: Reforma lui Luther, Conciliul de la Trento (care generează, cum spunea și Culianu, „marea cenzură a fantasticului” din siajul șocului produs de separarea bisericilor), Contrareforma și barocul. Se vede și aici spiritul de disciplină care domină cartea, singura speculație mai extinsă – înspre Lacan, psihanaliză și arhetipologie – apărând între paginile 97 și 107, când se discută *The Antipodes* al lui Richard Brome ca un complex infantil matricial recuperat.

Câteva constante interpretative, folosite de autor și în celelalte trei volume publicate în Franța – semn că ele se articulează într-un sistem –, nuanțează matematizarea excesivă a imaginației pe care o propune antiutopia clasică. Astfel, Corin Braga demonstrează că, deși baza de pornire a fenomenului o reprezintă imaginarul medieval, perioada clasică stabilește cu Evul Mediu un raport ambiguu, de recuperare „ilicită” și de cenzurare totodată. Pe de altă parte, sunt menționate refe-

rințele la mitologia celtică și la neoplatonism, „solarizarea” utopiilor renascentiste și post-renascentiste venind pe direcția cultului solar raționalist, a „transparenței” depline, pe care o promovează filosofii, în descendența unui Platon recuperat după Conciliul de la Ferrara-Florența (1538-’39) și a celebrei *Cetăți a Soverelui* a lui Campanella. A treia metodologie sistematică a volumului – consonantă, și ea, cu economia intelectuală a cărților care preced *Antiutopiile clasice* – vizează iudeo-creștinismul, prin intermediul referinței inevitabile la Grădina Edenului, pe care unele dinamici utopice tind să o reconstruiască. Dilema principală a utopiștilor și a autorilor de distopii – arată Corin Braga – este aceea de a prezenta societăți „naturale”, adică civilizații care nu cunosc handicapul asumat al păcatului. Nu întâmplător, deismul domină, ca atitudine religioasă, utopiile clasice, semn că autorii lor trăiesc la marginea ilicită a credinței, fiind uneori chiar incriminați că n-o respectă. Dilema reapare într-un complex cultural care urcă până la Rousseau, și anume cel al „omului sălbatic”, care, după canoanele religioase îndeobște admise, nu putea fi „bun de la natură”, fiindcă nu era botezat. Necreștinății perpetuează în lume păcatul original și căderea din Paradis, teză ce părea insurmontabilă la vremea respectivă, cu o excepție speculativă minoră, care face – nu întâmplător! – deliciul englezilor, caționați în surășul lor de *Utopia* paradigmatică a lui Morus: dacă Dumnezeu a creat lumea *ca sistem perfect*, omul dinăuntru lui e *doar perfectibil*, decalaj voit tot de Creator, prin celebra poveste a expulzării din Paradis. Astfel, demonstrează foarte subtil Corin Braga, „aventura” diacronică a utopiilor și distopiilor se identifică cu aceea a *relativizării* omului, sistemele utopice confirmând în acest fel, într-un mod cu totul paradoxal, ideologia oficială, fiindcă devin mecanisme prin intermediul cărora omul poate fi „ajutat” să ajungă la perfecțiune.

Odată mecanismul legitimat, licențele imaginației sunt, practic, de neoprit, geografia distopiilor clasice – și a multor utopii, totodată – recurgând la modelul antic al „lumilor răsturnate” sau văzute prin oglindă inversă, ceea ce îngăduie și o bună doză de ironie sau sarcasm referitoare la debilitarea alcătuirii umane, așa cum se întâmplă în faimoasele *Călătorii ale lui Gulliver*. Animale sau insecte – cu precădere albine – care știu să se organizeze mai bine decât oamenii; societăți australe perfecte, opuse curențelor de sistem ale civilizației creștine; lumi subterane, mai bune decât cele de la suprafață; anatomii hibride, legitimate deja de bizarele inginerii biologice din *Nova Atlantida* a lui Francis Bacon: autorul investighează pe rând, sistematic și câteodată doar descriptiv sau listat, toate aceste licențe, care au în centrul lor premisa, preponderent ironică și sarcastică, a debilității structurale a ființei umane, relativizată într-un context în care antropocentrismul încetează să mai fie perspectivă metafizică privilegiată, redus fiind la statutul uneia dintre multiplele dezvoltări ale vieții pe care ni le oferă existența.

La un moment dat, Corin Braga sugerează că intenția de a continua diacronic sistemul nu l-a părăsit: vor urma, așadar, marele joc al puterii din secolul al XIX-lea, imaginarul terifiant al muncii de după Marx, politicul fixat în totalitarisme antiumane și cinice, adică un traseu exegetic complet, care, odată dus până la capăt, va face din autorul său cea mai împlinită reușită științifică internațională pe care cultura română a generat-o după Revoluția din decembrie 1989. ■

# CIORAN despre diavol, păcatul originar și istoria universală

Vladimir Tismăneanu

ISTORIA INTELECTUALĂ a veacului al XX-lea a fost una convulsivă, spasmodică, marcată de salturi mortale, credințe, patimi, erezii și apostazii. Un text într-adevăr extraordinar, care ar merita să fie republicat într-una dintre revistele intelectuale de vârf, este dialogul dintre E. M. Cioran și istoricul François Fejtő apărut în revista *Agora* în iulie 1990. Cei doi intelectuali, originari din ceea ce a fost cândva Imperiul Austro-Ungar, discută cu melancolie, uneori cu irepresibilă tristețe, dar fără patimă relațiile dintre propriile biografii și avaturile istoriei. O lecție de gândire neînregimentată, de toleranță și de inteligență pe care ar merita să o audă și politicienii înflăcărați ai zilelor noastre.

Intitulat *Despre revoluție și istorie*, dialogul i-a fost oferit spre publicare redactorului-șef al revistei, poetul, eseistul și jurnalistul Dorin Tudoran, de către François Fejtő, la Paris, în luna noiembrie 1989. Traducerea din limba franceză îi aparține scriitorului Andrei Brezianu, la vremea respectivă șeful serviciului român al postului de radio Vocea Americii, reputat eseist, romancier și comentator, colaborator permanent al revistei *Agora*.

Citind acest dialog, mi-am amintit de cartea mea favorită din opera lui Cioran, *Histoire et utopie*. Volumul începea cu acea sfâșietoare *Lettre à un ami lointain*, închipuită a fi trimisă lui Constantin Noica, lucru firește imposibil în condițiile terorii ideologice din România epocii Gheorghiu-Dej. Era despărțirea definitivă a lui Cioran de orice formă de radicalism mesianic, de mistica apocaliptic-revoluționară, depășirea *freneticii juvenile*, expresia împăcării sale cu ceea ce cândva denunțase și deplânse-se: pretinsa mediocritate a parlamentarismului

burghez, cenușia normalitate democratică și, mai ales, *superstițiile liberalismului*.

Meditând la propria transfigurare și scriind, sub imperiul unei urgente nevoi de expiație, acest *adio febrei utopice și autodistructive de odinioară*, Cioran mărturisea că a devenit „un liberal intratabil”. Era una dintre cele mai fascinante transfigurări, de fapt apostazii, ale aceluși timp istoric pe care Hannah Arendt l-a numit al *furtunilor ideologice*. Tot în cartea respectivă, Cioran formula un aforism pe care ulterior l-am așezat drept motto al studiului meu „The Tragicomedy of Romanian Communism”, apărut în revista *East European Politics and Societies* în 1988: *O lume fără tirani este asemenea unei grădini zoologice fără hiene*. O perspectivă care a inspirat poate paradigma *Stalinismului pentru eternitate*.

Din dialogul cu François Fejtő, autorul clasicei *Histoire des démocraties populaires*, rețin analiza lui Cioran legată de dictaturile fasciste și de *avantajele* propagandistice ale comunismului:

A fost o desfășurare de zvârcoliri barbare. Era o idee absolut dementă să vrei să întemeiezi un imperiu universal pe ideea nazistă de *Herrenvolk*, cum își închipuia Hitler. Abilitatea extraordinară a comuniștilor a fost tocmai de a voi să întemeieze dominarea lumii pe ideea egalitară. E genial și exercită o fascinație asupra ultimului dintre barbari. Nu este cu puțință dominarea lumii în baza proclamației că toată lumea este inferioară. Faptul că Hitler a putut antrena la sinucidere Germania, o țară de pe culmile civilizației Europei, dovedește, cred, latura dementă și diabolică a ideii hitleriste. (p. 150)

La rândul său, istoricul francez de origine maghiară a văzut secolul al XX-lea drept unul al demonismului, substratul metafizic al proiectului totalitar (a se vedea François Fejtő, *Dieu, l'Homme et son Diable: Méditation sur le mal et le cours de l'histoire*, 2005).

În contrast cu diversele teodicee de tip hegelian, Cioran nu vede istoria drept încarnare a vreunui spirit obiectiv ca substitut divin. Dimpotrivă, în consens, cred eu, cu poziția lui Leszek Kolakowski, el privește secolul XX ca lucrare a principiului mefistofelic:

În *Faust*-ul lui Goethe diavolul servește rosturilor lui Dumnezeu. Dar uneori mă întreb dacă nu cumva contrariul nu e adevărat, văzând cum demonul domnește asupra lumii. Ceea ce și explică istoria universală: căci dacă Dumnezeu ar stăpâni lumea, istoria, așa cum o cunoaștem, ar înceta. [...] Pentru mine, istoria universală înseamnă derularea păcatului originar, aceasta este latura prin care mă simt cel mai apropiat de religie. Citesc și recitesc Cartea Genezei și văd cu uimire și cu minunare că totul e cuprins acolo în câteva pagini. Acei nomazi ai deșertului au avut viziunea originară a omului și a lumii. (p. 152 și 153)

Cioran și Fejtő au scris adeseori despre nihilism, diavol și demonism istoric. În România, Marta Petreu a pornit de la imaginea Diavolului în atât de originala și pătrunzătoarea ei analiză a relației dintre Nae Ionescu și Mihail Sebastian. În noua mea carte, *The Devil in History: Communism, Fascism, and Some Lessons of the Twentieth Century* (University of California Press, 2012), discut pe larg relația dintre ideologiile redemptive, demonismul politic și experiențele totalitare trăite în cel mai sângeros și brutal veac pe care l-a cunoscut umanitatea.

Menționez aici excelenta recenzie semnată de Mairead Hanrahan la volumul Emil Cioran, *Œuvres* (Gallimard), apărută în *Times Literary Supplement*, 25 mai 2012. Remarcabile mi se par rândurile despre afinitățile psihologice și metafizice dintre Cioran și Beckett. Două genii ale solitudinii, dezrădăcinării și disperării.

## Poeme de RADU NIȚESCU

o zi de vară

dincolo de diametrul absolut al borcanelor  
cu gogoșari

(cât să-ncapă mâna)  
tata discută politică două ore pe zi  
eu discut literatură două ore pe zi  
țânțarii bâzâie două ore pe noapte  
și toată flecăreala asta  
e enervantă  
ca un bobârnac  
în ureche.

răutate

musca s-a oprit pe coarnele bătrânului.  
am privit-o  
și am râs cu putere.

# Poeme de

# OLGA ȘTEFAN

## bestia de zahăr

dispărem îndărătul lucrurilor îngrozitoare pe care le știm, acum,  
unul despre celălalt. două ospicii concurente și anexele lor  
năpădite de plante-parazit cultivate cu toată grija locatarilor  
pensionari  
pentru fațade.  
cu toată grija ta de turist amator pentru ceea ce pare a fi.  
pentru maiestrea detaliilor de care nimeni,  
nimeni nu se îndrăgostește. pentru perne ergonomice și truse de  
prim ajutor  
pentru bandaje, pentru dejecții, pentru răutatea incoruptibilă a  
copiilor care înecă pui de piscică  
de la care nu suntem debransați, de fapt,  
niciodată.

în lipsa credinței și pe buza sticlei de bere  
noaptea te-a adus la mal, jalnică nevertebrată. am cules dintre  
blocuri dinții copiilor  
care puteau fi, deja, ai mei și pieile  
victimelor tale eviscerate. în reflexia cutiilor poștale și a  
contoarelor de gaz  
mă uit la mine și văd capul mușcat al bestiei de zahăr  
pe un tort de nuntă monstruos.

au trecut 10 ani, toate fotografiile de atunci s-au șters sub  
insistența corozivă a  
amprentelor  
a salivei  
a lacrimilor.

mă vindecă adesea un *noi, încolăciți în jurul celuilalt*, povestit cu  
vocea cretină, de narator din grey's anatomy,  
pe care o au gândurile

firul de păr alb pe care mi-l descoperise coafeza nu mi-a purtat  
noroc.

de sub vopseaua aplicată în aprilie 2011  
ca de sub o zăpadă neagră, nedevelopată,  
aveau să iasă mai multe semne ale unui timp  
de abandonat grădinile din care nu crește nimic. prea târziu deja,  
probabil,

frumusețea e încă, necruțătoare.  
fața poartă, încă, masca mortuară a tinereții.  
și inimile, oricât de potolite, își amintesc unele de celelalte  
pe undele înalte ale puilor de liliac.

## după ce teama s-a risipit

sub pilota subțiată, roz  
cu picioarele strânse, ea doarme un somn de fetus  
în privința căruia nu s-a hotărât nimeni dacă îl vrea sau nu.  
ar fi bine să te hotărăști, parcă-ți zice, visele tale sunt chiurete din  
argint.

câteodată o atingi pe umăr,  
ca atunci când pe o stradă aglomerată recunoști un prieten și eziți  
de teamă  
că ai să-l sperii.

plouă și lumina fulgerelor se reflectă pe așternutul cast.  
veți închide ușile, veți părăsi casa aceasta străină și, până la urmă,  
trupul –  
grămăjoară de vreascuri și resturi de noapte.

pe străzi aglomerate,  
umbrele voastre se vor devora una pe cealaltă  
mulți ani de acum înainte.

## fără ură

fără ură și fără mânie. dragostea mea din anii de doliu –  
un morman de chibrituri arse  
înainte de-a fi ajuns la ochiul de aragaz pe care-ți încălzești  
mâncarea.

fără ură și fără mânie  
mă lași să te-ndrum pe hărțile mele scrise cu dermatograf.  
te-aștepti ca teritoriile astea secrete să fi devenit puncte de atracție  
turistică pentru occidentali retardați.  
păcatul este o vedere din lumea a3a. un pic decolorat, un pic  
lipsit de inspirație. vă salutăm din infern.

vă transmitem gândul bun  
că ne-ntâlnim doar așa, ca pe banchetele de mușama ale  
spitalului municipal,

doi bolnavi suferinzi de boli diferite,  
ambele incurabile, ambele halouri morbide  
pentru un martiriu de contrabandă.

## nu a trecut

prin perdeaua de smog, blocurile de vizavi par câmpuri văzute din  
avion.  
tu stingi luminile, deschizi ferestrele. e o seară de vineri.

în mașina de tocat, cineva îndeasă roșii vinete bucăți de carne  
cum în tot ce scriu chipul tău deformat –  
o pastă abrazivă pe suprafața sticloasă a faianței.

să te iubesc încă  
e suicidal. e inutil. e ca și cum aş sta în blocul de vizavi  
și te-aș urmări seara, din bucătărie, să văd dacă ai stins gazul,  
dacă ai închis apa și dacă ai lăsat vreo fereastră deschisă.

în telefonul prietenilor comuni, vocea ta sună ca de pe alt  
continent.

dar uneori, când plouă,  
o deslușesc – vie, întreagă, o cățelușă scoțându-și puii, pe rând,  
dintr-o casă în flăcări.



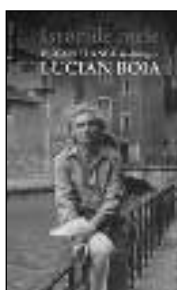
• Cluj, str. Horea în anii comunismului. Foto: Fortepan.hu



## Schiță pentru o autobiografie intelectuală

Cristian Vasile

CĂTEODATĂ DISTANȚA dintre percepție și realitate este neașteptat de mare. Confesiunile – împărtășite în ultimul timp din ce în ce mai mult prin intermediul volumelor de convorbiri (vezi recent inaugurata colecție a Humanitas, intitulată „Portrete în dialog”) – au uneori și darul de a ne confirma acest tip de discrepanță. De pildă, profilul public al lui Lucian Boia includea și imaginea unui cărturar preocupat parcă dintotdeauna mai degrabă de meditația asupra sensurilor profunde ale istoriei, un cercetător atașat de istoria istoriografiei, cu o solidă pregătire teoretică. Or, ultima sa carte – *Istoriile mele: Eugen Stancu în dialog cu Lucian Boia* (București: Editura Humanitas, 2012, 211 p.) – spulberă acest clișeu.



„Nu am avut o pregătire de natură teoretică. Și nu mi-am pus foarte mult timp probleme teoretice cu privire la istorie. [...] Eram înclinat spre cercetarea concretă...” (p. 48) – îi mărturisește Lucian Boia fostului său student Eugen Stancu, tânăr istoric, specializat în istoria SF-ului românesc în perioada comunistă. Pasiunea comună pentru explorarea imaginarului a înlesnit apropierea între cei doi interlocutori; de altfel, Eugen Stancu reușește în mod exemplar să stimuleze dispoziția confesivă bine drămuțată a unui istoric mai degrabă reticent, nesociabil și rezervat cu aparițiile publice.

Cartea de convorbiri oferă și alte informații inedite: Lucian Boia s-a născut (în 1944) și a crescut într-o familie cu origini italienești (Morandini), de confesiune catolică, pendulând între casa spațioasă de la Câmpulung-Muscel (înzestrată cu o apreciabilă bibliotecă) și locuința închiriată din București (în cartierul Cotroceni). Bunicul său (Corneliu Morandini) – apropiat de oameni politici importanți ai României interbelice (Gheorghe Tătărescu, Istrate Micescu ș.a.) – și ceilalți membri ai familiei au avut un rol important în socializarea sa politică ostilă marxism-leninismului. De altfel, Lucian Boia își asumă deschis – în termenii lui Jean-Paul Sartre – „antico-

munismul primar” (p. 55), atunci când evocă atmosfera de război rece în care a trăit familia sa, aflată în așteptarea anglo-americanilor. Într-o țară ocupată de sovietici și guvernată de comuniștii care inițiază procesul de formare a omului nou, mai ales după reforma din 1948 a sistemului de învățământ, bunicul său evită să îl înscrie la „școala comunistă”, în speranța că situația politică se va schimba: „Atunci se credea că războiul este aproape. Americanii aruncau manifeste; îmi amintesc și eu că pe când eram copil se aruncau manifeste din avioane ca să îndemne populația la rezistență, ceea ce nu a fost foarte corect din partea americanilor, pentru că ei știau foarte bine că nu vor face război cu rușii” (p. 17). Totuși, adolescentul nu renunță la pasiunea pentru istorie, cultivată în familie prin diverse lecturi (inclusiv dicționare), și decide să urmeze în 1962 o instituție de învățământ superior „cu profil ideologic”, cum încă era considerată de autoritățile comuniste facultatea de istorie. Parcursul universitar nu a fost în niciun fel încurajat în liceu, unde tânărul L. Boia a avut parte de profesori de istorie mai degrabă mediocri, de care nu s-a putut apropia (p. 23-24).

Este un exemplu de dezvoltare personală în *pofida* mediului social înconjurător. Lipsit de complezențe, Lucian Boia mărturisește că nici în facultate n-a avut un profesor care să îl fi marcat în vreun fel (p. 30), deși un arheolog precum Ion Nestor impunea multora respect, și pe bună dreptate: „în facultate nu am avut o relație apropiată cu niciunul dintre profesori. Nu am avut vreun model pe care să îl urmez. Mi-am urmat drumul meu în istorie” (p. 44-45). Totuși, există în viața sa câteva întâlniri destinale (cu Josef Macůrek, profesor cehoslovac de istorie a Europei Răsăritene; cu Helga Abret, specialistă în literatură germană, stabilită în Franța); care îl schimbă profund și îi oferă noi teme de cercetare, sugestii bibliografice și zeci-sute de cărți (la propriu) primite din străinătate. În fine, plecarea de la catedră a unui coleg (Vasile Curticăpeanu) îi oferă șansa de a preda cursul de istorie a istoriografiei, pe care avea să îl susțină timp de aproximativ trei decenii.

Contactul cu exteriorul, cu Occidentul (descoperă Școala de la *Annales*, corespundează cu Pierre Chaunu, Emmanuel Le Roy Ladurie et al. – p. 68-69), îl salvează, îl face imun la discursul istoriografic autarhic, izolaționist (în flagrant contrast cu profilul istoriografiei autohtone, se ocupă de istoria imaginarului, a marșienilor, publicând în *Vest* – p. 88-89). Ideea de a înființa o comisie internațională de istorie a istoriografiei se dovedește foarte inspirată și îl pune din nou în contact cu istorici influenți din Franța și din lume. Mai mult, Congresul Mondial de Istoriografie, ținut în vara anului 1980 la București, îi oferă șansa de a profita de contextul favorabil și de a putea călători în străinătate în fiecare an, până în 1989, într-un interval când puțini specialiști români în științe umaniste reușeau acest lucru. Previzibil, Lucian Boia predă și scrie în alt fel decât colegii săi, de la Catedra de istorie contemporană românească, de exemplu. Din această cauză își creează și adversități atât înainte, cât și –

mai ales – după 1989. Colegul său de la Facultatea de Istorie, Ioan Scurtu, a dezvoltat o adevărată obsesie legată de scrierile lui Lucian Boia și, în general, față de cei care par să „demitizeze” istoria națională. În intervențiile sale publice, rudimentare și pline de venin, a ajuns să afirme că Lucian Boia et co. se ocupă cu demolarea a tot ceea ce înseamnă valoare națională.

Lucian Boia are un rol crucial – mai ales prin intermediul volumului *Istorie și mit în conștiința românească* (Humanitas, 1997) – în tentativa de a scoate istoriografia română din chingile vulgatei istoriografice specifice național-stalinismului. Indiferent de accidentele biografice ulterioare, în 1996-1997, Sorin Antohi (mai tânărul său coleg de la Facultatea de Istorie, pe atunci coordonatorul colecției de istorie de la Humanitas) are meritul de a-l fi „redescoperit” pe Lucian Boia și de a-l fi redat unui public mai larg, intoxicat până atunci de praf naționalismului istoriografic. O bună parte a *establishment*-ului istoriografic s-a simțit vizată și atacurile furibunde nu au lipsit. Ulterior, termenul de *demitizare* a și căpătat o nedreaptă conotație peiorativă. Dar influența cărții a fost durabilă; a mai rămas realitatea palpabilă a sute de studenți, care au învățat de la Lucian Boia bunul-simț istoriografic, de fapt au deprins arta de a scrie onest, dacă nu obiectiv.

Evident, astăzi descoperim că nicio lucrare nu atinge perfecțiunea; nici *Istorie și mit în conștiința românească* nu face excepție. Încă din epocă, apăruseră cronici rezervate, pline de nuanțe, dar rezonabile (Radu G. Păun, în *Revista istorică*). În plus, în celebra sa carte tipărită în 1997 Lucian Boia pare nedrept cu anumiți autori, de exemplu cu lucrările unui Ștefan Andreescu (*Restitutio Daciae: Relațiile politice dintre Țara Românească, Moldova și Transilvania*), un profesionist autentic – atins poate de un vag conformism istoriografic –, în timp ce opera cu accente mult mai discutabile (chiar privind epoca lui Mihai Viteazul) a unui Ștefan Ștefănescu (între altele, membru al CC al PCR, decan al Facultății de Istorie, director al Institutului de Istorie „N. Iorga”) scapă de analiza critică a justițiarului demitizator. Citind *Istoriile...* întrezărim și un posibil răspuns la această nedumerire. Altminteri cuprinzătoare, cartea de convorbiri cu Eugen Stancu nu atinge în amănunt subiectul raporturilor dintre Lucian Boia și colegii săi de la catedră.

Eugen Stancu este un însoțitor atent la detalii, care stăpânește arta dialogului, dar mai ales îl lasă pe fostul profesor să țină firele narrative ale unor istorii ce nu mai suportau amânare. Volumul de convorbiri este schița unei autobiografii intelectuale fascinante. ■

## Cazul MEYERHOFER

Nicolae Balotă

„**A**BIA AȘTEPTAM să-ți povestesc! E o istorie teribil de excitantă! Mă sufocă dacă o păstrez în mine. De ieri de când am aflat-o sunt obsedat, mă înnebunește, mă otrăvește și ai să vezi că nu-i doar o vorbă goală, că tocmai despre otrăvă e vorba. Dar ți-o istorisesc numai ție, pentru că știi să taci. – Ca mormântul!“, îl asigur eu, în timp ce îmi trece fulgerător prin minte: Tu în schimb nu prea știi să taci. „Ai să vezi – continuă el –, nu e glumă, este ceva gravisim!“ Nu l-am văzut niciodată pe Rudi Schuler în halul acesta de surescitare. O trăda vocea sa, la telefon, când mă rugase să trec pe la el, căci avea să-mi spună ceva senzațional. Nu, nu putea să vină la mine, secretul pe care voia să mi-l încredințeze era prea mare și se temea să vorbească în altă parte decât acasă la el. De la mine, din strada Bolintineanu, până la el în Andrei Mureșanu „nu faci nici cinci minute“, insista el. Se vede că îmi pândise la geam apariția, căci de îndată ce am ajuns în fața casei l-am zărit făcându-mi semne de sus să urc mai repede. Abia intrat în cameră, mă instalează într-un fotoliu, o expedie cam brusc pe mama lui, care mă întâmpina ceremonios, spunându-i pe un ton impacient să nu ne aducă ceaiul propus de ea ca de obicei pe tonul ei blând, și închidea geamul, trăgea chiar grijuliu storul. Se lasă o penumbră în care literele aurii de pe cotorul volumelor legate în piele (de ornitorinc, vorba lui Negro) sclipeau ca niște licurici în rafturile negre ale bibliotecii. Când toate măsurile de asigurare a discreției fură luate, păru că se calmează, își trase un scaun lângă fotoliul meu și începu aproape în șoaptă, pe un ton conspirativ:

„Eroul istoriei e Meyerhofer. În sfârșit, dacă se poate spune... erou.“ Și chicotitul gălgâit al lui Rudi, irepresibil în momentele sale de împărtășire a unor confidențe picante, râsul ce trăda oculte subterane feminine, reprimare de obicei în vocea sa, se făcu auzit câteva momente. Apoi, continuă pe același ton: „Îl cunoști pe Meyerhofer, ți l-am prezentat. Dar nu știi multe despre el. Nici eu nu știam până alaltăieri mai nimic... în sfârșit, nu tocmai nimic, știam că e «normal» (iarăși un chicotit înfundat), că e un băiat citit, destul de bun pianist, că vine dintr-o familie cu stare sau care era până de curând înstărită și că e, cum să spun..., cam deșucheat, în sfârșit..., excen-tric. Îi cunoșteam micile sale manii, curiozitățile, pasiunile sale, printre care interesul său straniu pentru otrăvuri. Cred că ți-am povestit despre cutia sa cu veninuri în fiole pe care mi-a arătat-o odată. Dar, mă rog, nu era nimic deosebit în toate astea, chiar dacă figura lui, contorsiunile trupului, pozele bizare afișate de el, mersul său topăit și altele aparțin toate unei făpturi ciudate. Ei bine, să știi că am aflat o mare taină a



• Nicolae Balotă. Foto: M. P.

insului. Chiar el mi s-a destăinuit alaltăieri seara, aici la mine. Ședea în fotoliul în care stai acum“. Rudi se oprește câteva clipe, mă privește ținând în ochi, măsurând parcă gradul meu de nerăbdare, de curiozitate pe care reușise să o stârnească în mine. Ochii săi verzi, spălăciți, ochi de pește, licăresc, pomeții obrazilor s-au împurpurat, chiar și pistruii de pe pomeți au luat o nuanță violacee. Își reia povestirea scăzând și mai mult intensitatea vocii, de parcă s-ar teme să nu fie ascultat la câțiva pași de noi, sau mai degrabă pentru a-mi crea o stare de suspans în așteptarea revelației teribilului secret. Aflu, astfel, că studentul arădean recent înscris la Facultatea de Litere a Universității „Bolyai“ e foarte atașat de mama lui, pe care o adoră maladiv (atașament destul de curent la cei de constituția lui – îmi spun –, Rudi însuși nefiind o excepție). O detestă, în schimb pe mătușa lui. Aceasta, actriță, femeie frumoasă, cunoscuse în-

ainte de război oarecare succese pe scene din Budapesta, se refugiasse înainte de asediul capitalei maghiare de trupele sovietice la sora ei din Arad. Venise cu fiul ei, un băiat mai mic decât vărul său. Ajuns aici, povestirea lui Rudi se încălcea. Apărea un ofițer român de miliție, amantul acelei mătuși, un medic evreu care o trata pe aceasta de diabet și era și el nu puțin atras de farmecele ei. Rudi nu prea înțelegea ce anume stâr-nise ura lui Meyerhofer împotriva actriței, dar pornirea aceasta sporea în măsura în care creștea ascendențul ei asupra celor din jur. Și încă legăturile ei cu bărbații nu l-ar fi interesat prea mult, dar mătușa reușise să o acapareze întru totul pe sora ei, să o antreneze în măruntelile dar tumultuoasele ei mondenități (îmi cam închipuiam ce puteau fi acestea în Aradul tot mai posomorât, mai mizer din anul Domnului 1948). Iar culmea era că amantul milițian al mă-

→

→

tușii începuse să se rotească și în jurul surorii acesteia, al mamei lui Meyerhofer. Or, acesta nu putea suporta o asemenea infamie. E adevărat că prezența la ei în casă a acestei rude cu vizite multe își avea și avantajele sale pentru el. Iar avantajul suprem rezida în fiul mătușii, în vărul său adolescent. Ajuns la acest punct al istorisirii sale, vocea lui Schuler devenea înșinuantă și foarte, foarte comprehensivă. „Închipuie-ți că l-am văzut pe verișorul acela. E dulce. Nu, nu l-am văzut în carne și oase, ci numai într-o poză, dar e de ajuns. Are vreo cincisprezece-șaisprezece ani.“ Excitat de evocarea junelui, povestitorul își precipită debitul. Ne apropiem, simt, de deznodământ. Într-o seară, întorcându-se târziu acasă, actrița își descoperă fiul în brațele vărului său. „Îl iniția“ – vorba lui Rudi. Scandal, amenințare să-l părăscă la miliție și, mai rău pentru el, mamei sale, apoi leșin „teatral“ al actriței, urmat de o comă diabetică din care e scoasă de medicul chemat în miez de noapte. În aceeași noapte, Meyerhofer se decide. A doua zi mătușa suferindă fiind îngrijită de sora ei, aceasta îi duce un ceai amar de plante și o prăjitură la pat. În ceai, doza de arsenic introdusă pe ascuns de fiul ei. Moartea mătușii a fost pusă de bătrânul doctor de casă al familiei pe seama unei subite crize de hiperglicemie, enormei felii de tort cu frișcă ingurgitate. Nepotul s-ar fi putut bucura de reușita întreprinderii sale, dacă – efect pervers al acesteia – nu l-ar fi pierdut pe verișorul pentru care făcuse ceea ce făcuse. Într-adevăr, la câteva zile după înmormântarea femeii detestate, soțul acesteia, de care trăia despărțită, venise de la Budapesta și-l luase la sine pe fiul său, spre cumplita dezolare a lui Meyerhofer. Iar lovitura cea mai recentă: ofițerul de miliție se consolează de pierderea amantei actriței vizitând-o seară de seară pe sora moartei, mama lui adulată. Rudi își încheia povestirea aproape șoptindu-mi la ureche: „Meierhofer a început iar să se pregătească. Nebunul mi-a arătat praful alb...“ „Ce fel de praf?“ – am întrebat eu, mașinal. „Arsenic“ – abia aud pe Rudi Schuler suflându-mi cuvântul, la care de altfel mă așteptam.

Două zile mai târziu, aprinsesem tocmai lumina în camera mea căci se întunecase, închisese cartea lui Jaspers despre Nietzsche și rătăcind în reverie, mai degrabă decât urmând calea bine temperată a reflecției, zăboveam în jurul cuvintelor (ce păreau și ele izvorând din visarea, nu din gândirea lui Nietzsche): „Pământul are o piele; pielea aceasta are boli. Una dintre acestea se cheamă Om“. Iluziile, nebunia ne-au făcut să devenim oameni? Nu, o perversiune originară mult mai adâncă ne-a lăsat pradă devierilor iluziei și alienării. Și totuși, efectele perverse ale perversiunii se pot întoarce spre salvarea noastră. Pasărea din grădina lui Ion care cată să se facă om, greșește mereu, dar din greșelile, din eșecurile ei repetate se întrupează omul. Oare, numai din greșeli? Îmi aminteam – prin ce asociație? – că doar cu vreo patru ani în urmă, spre sfârșitul războiului, bravul Karl Jaspers păstra în rezervă pentru sine și pentru soția sa evreică, Gertrud, doze suficiente de cianură. Numai existența umană cunoaște asemenea *Grenzsituationen*, iar toate acestea – moarte, suferință, vinovație, chiar furie a istoriei –, incomparabil mai mult decât eșecurile și iluziile, au făcut omul

să devină ceea ce este. Lăsasem cartea, mă scuturasem din reverie și notam în caietul de „exerciții“, anexă a Jurnalului meu: „Omul modern, pornind de la *virtu* rinascentismal, trecând prin raționalism, cultul progresului, până la munca socialistă, la violența revoluționară, a fost posedat de un ethos al voinței de activitate. Eroii moderni au fost eroi ai libertății, ai revoltei, ai rupturii. Eroismul «naiv» renescentist, pornit din pofta de a începe sau reîncepe, a devenit eroismul negru, disperat, sinucigaș, al terorii. Prin aceasta, eroismul modern și-a atins limita extremă dincolo de care e neantul. Nu suntem «naivi», ci împovărați peste măsură, îndurerați, la capătul puterilor, sfârșiți. Sfârșitul, zidul dincolo de care e vid, moartea chiar trebuie străpunsă, depășită. Dar nu prin negare, prin revoltă, ci prin înglobare, prin realizarea care asimilează și prin transcenderea spre cu totul altul. Începe prin rezistență: forța pasivității. Suferința trebuie asumată. Când ești la capăt, *continuu*. Să fii *cel ce rămâne*. Să mergi *până la capăt și dincolo*. Părăsit, *nu părăsi*“.

Notam în Jurnal aceste ultime cuvinte, când una dintre surorile mele îl introducea în camera mea pe Negoșescu. Peste câteva minute, de îndată ce sora mea a închis ușa de la glasvand în urma ei, Nego, care abia așteptase să rămânem singuri („Trebuie să-i spun ceva în secret“, o grăbise el pe sora mea să iasă), începu, după câteva clipe de bălbăială și o ușoară sufocare de emoție ce îi învinețise obraji: „Vin de la Meierhofer, studentul despre care ne vorbea Rudi. E o figură teribilă! Mi-a mărturisit mai mult decât un secret oarecare, o taină înfiorătoare de care e mai bine să uiți că ți-a fost destăinuită. Ți-o povestesc, dar te rog, te implor să nu vorbești nimănui despre asta, să n-o notezi nici în Jurnal și dacă vreodată cineva te întreabă cu privire la ceea ce am să-ți spun, să nu recunoști că ai aflat ceva de la mine. Ai să vezi de ce!“ După ce l-am asigurat, începu: „Îți amintești ce ne povestea Schuler despre cutia cu otrăvuri a lui Meierhofer. Ei bine, închipuie-ți, am văzut-o, am văzut cutia. E plină de fiole, de plicuri cu plante veninoase, de cutiuțe cu tot felul de prafuri toxice... – De unde știi că sunt otrăvuri? – l-am întrerupt eu. – Cum de unde, păi ce altceva pot fi... – se impacientă el. – Știu eu, poate droguri, plante medicinale, medicamente banale? – De unde droguri, de unde plante! Nu le-am cercetat pe toate, dar am văzut pe niște sticlute cu lichide de diferite culori etichete cu craniul pe două oase încrucișate, apoi plicuri pe care scria arsenic, ce mai... sunt sigur că e o colecție de otrăvuri. Are, de altfel, un unchi farmacist și cred că a subtilizat produsele toxice din officina acestuia. Dar, stai să vezi că otrăvurile și-au și produs efectul“. Și Nego se avântă în istorisirea sa cu atât elan încât uită să se mai bălbăie. Mama lui Meierhofer, femeie foarte frumoasă („mi-a arătat poza ei, o poză dublă, cu ea goală, în fața oglinzii, o vezi din față și din dos; curios ca un fiu să poarte portretul nud al mamei-sii în buzunar, eu în niciun caz...“) e pianistă sau cântăreață sau și una, și alta. Fiul ei o adoră, dar a început să o urască de când a aflat că are un amant, pe unul suspus de la miliția locală. Înnebunit de gelozie, hotărăște, într-o bună zi, mă rog..., dacă se poate spune bună, să se răzbune. Văra frunze toxice de oleandru în salata pregătită pentru cină. Dar cei doi amanți scapă, căci cinează în seara aceea în oraș. În

schimb sora mamei, găzduită de aceasta, fiind refugiată de la Budapesta împreună cu fiul ei, găsește salata în câmară, o mănâncă și face o intoxicație mortală. Nu se face niciun fel de anchetă pentru că toți cred că a fost un nefericit dar banal accident alimentar. „Meierhofer n-are nici cea mai mică părere de rău pentru ceea ce s-a întâmplat; singurul său regret este că va trebui să găsească o nouă *soluție* pentru mama lui și amantul ei. Se *consolează* – spune el – cu vărul său. E fericit că poate «face picant» în voie cu băiatul, acum că e eliberat de sub tutela maternă. Ce zici de asta? Individul e un as-asa-asa-asiin.“ Nego se înroșise, ajunsese aproape vânat, se sufoca bălbăindu-se spre sfârșitul povestirii sale.

Peste alte câteva zile îl întâlnesc în fața palatului Bánffy pe pictorul Darko. Întrebându-l la ce lucrează, îmi spune că a terminat de restaurat niște tablouri vechi pentru Meierhofer. E foarte evaziv când îl întreb despre ce fel de picturi e vorba: „Niște pictori austrieci din secolul trecut“, spune el ca în treacăt, dar în schimb mă întreabă, vădit interesat, dacă îl cunosc pe „trăznit“. Da, am făcut cunoștință cu el, dar nu pot spune că îl cunosc de fapt, îi răspund eu, fără să adaug o vorbă despre cele aflate în timpul din urmă. „Nu știi ce să mai cred, mă întreb uneori dacă nu e nebun“ – continuă el –, „mă intrigă omul ăsta, pare normal, un tânăr bine crescut, citit, cultivat, cunoaște și ceva pictură, muzică și deodată se apucă să bată câmpii, să spună grozăvii, niște lucruri atât de ciudate, de aberante, încât... – Ce fel de lucruri?“, îl ispitesc eu. „Să-ți spun...“ Darko ezită, ar vrea să-mi spună, dar – mai reținut decât Nego sau Rudi Schuler – șovăie să dea pe față „aberațiile“ celui ce i s-a destăinuit, tocmai pentru că acestea i se par prea intime sau prea teribile. „De altfel și Rudi, căruia i-am povestit cele mărturisite de Meierhofer, m-a sfătuit să-mi țin gura... – Lasă atunci, nu mai spune nimic“ – îl îndemn eu, dar tocmai acest îndemn, indiferența pe care o afișez îl împinge la vorbă. Și începe, revenind la picturile acelea „austriece“. Meierhofer i-a adus în toamna trecută trei mici tablouri ale unor maeștri minori austrieci din secolul al optsprezecelea spre al nouăsprezecelea. Îi spunea că le cumpărase la talciocul din Timișoara, că fiind deteriorate pe ici pe colo îl ruga să i le restaureze. Îi promisese o plată pentru această muncă, o sumă nu prea mare, de care însă nu s-a achitat încă. Dar mai nou, îi mărturisise că avea unele necazuri cu aceste picturi. Se pare că la Muzeul din Arad s-au constatat anumite dispariții de tablouri. Un văr al lui Meierhofer, care lucra acolo, a fost acuzat că ar fi furat acele lucrări dintr-o remiză a muzeului, unde erau depozitate. Nu era nicicum vorba de tablourile pictorilor austrieci pe care i le încredințase pictorului nostru, îl asigurase Meierhofer pe acesta. Vărul fusese însă arestat, apoi eliberat din lipsă de probe împotriva lui, dar ancheta continua. „Deși povestea asta nu-mi plăcea deloc, nu găseam încă nimic anormal în ea – continua Darko –, să vezi însă ce-mi spune individul. Printre pasiunile sale o are și pe aceea a otrăvirilor. Aici începe nebunia. Le colecționează, le cercetează, le cunoaște, ba mai mult le încercă pe propria sa piele. Face experiențe cu substanțele cele mai toxice. Le ia în doze minuscule, apoi încet-încet și regulat mărește doza... – Se mitridatizează“, îi spun eu și-i istorisesc străvechea legendă din jurul regelui Mithridate

cel Mare, Eupator, adversarul romanilor, înfrânt după multe războaie de aceștia, cel care printre alte măsuri de prudență ar fi luat-o și pe aceea de a se obișnui cu otrăvurile ingerându-le progresiv, în doze tot mai mari. Prudență excesivă cu efect pervers: atunci când, învins de romani, pentru a nu cădea în mâinile lor, Mithridate a încercat să se sinucidă otrăvindu-se, veninul n-a acționat, astfel că bătrânul rege a fost silit să-i ceară unui soldat galic să-lucidă. „Da, dar Meierhofer nu caută să se insensibilizeze față de otrăvuri. Sau cel puțin nu cred că pentru asta le înghite. El le încearcă pe sine pentru a le vedea efectele, pentru a vedea până unde poate merge, ce mai... dintr-o plăcere perversă de dement. De altfel numai așa pot să-mi explic ceea ce mi-a mărturisit. O istorie oribilă!” (Darko, vorbind unguerește, folosește cuvântul *rêmes*, al cărui corespondent ar fi germanul *schrecklich*, înfiorător.) Într-adevăr, experiențele cu otrăvuri nu erau practicate de Meierhofer doar pe corpul său, ci și pe acela al verișorului, care îi era și amant. La început, fără știrea aceluia, mai târziu chiar cu consimțământul său. Când vărul a fost cercetat pentru dispariția din muzeu a tablourilor, mama acestuia, mătușa lui Meierhofer, l-a acuzat pe acesta de a-i fi nenorocit băiatul. Scandal în familie, amenințări cu denunțuri la miliție... Meierhofer își sfătuieste vărul să-și „liniștească” mama isterică administrându-i calmante. Și „din greșală”, spune el, într-o seară în loc de valeriană vărul îi dă maică-sii porția sa de arsenic pe care o lua în cadrul experiențelor lor. „N-am înțeles din povestirea lui – spune Darko, care dintre cei doi veri complici a fost cel cu «greșala», dar nici nu l-am întrebat. Îți spun sincer, nu voiam și nu vreau să știu care dintre cei doi, sau poate amândoi. – Și ce s-a întâmplat cu mătușa otrăvită? A murit? – Binențeles. Dar nu s-a aflat nimic. Un bătrân medic de familie a dat nu știu ce explicație, în orice caz după el a fost o moarte naturală.”

Într-o seară, peste vreo două săptămâni, ieșind din locuința profesorului Petrescu-Èrcea, după ce o condusesem acasă pe Marie-Cristine, fiica acestuia, coborând scările vetuste ale imobilului din parcul central, casă de raport ce aparținuse, înainte de a fi „naționalizată”, Statusului romano-catolic, mi-a ieșit înainte, urcând grăbit treptele, Meierhofer. Ne-am oprit pe un palier și-mi spunea, întovărășindu-și vorbele cu contorsivități ale trupului jigărit și cu schime nevrigoase ale obrazilor năpădiți de o acnee violent-eruptivă, că locuiește într-o cameră de la ultimul etaj și că i-ar face o „mare plăcere și deosebită onoare” – accentua el pe un ton atât de exagerat ceremonios, încât credeam și poate nu mă înșelam că vorbea ironic – să îi fiu oaspete, măcar pentru o scurtă vizită. Încercasem întâi să-l refuz, pretextând ora cinei care se apropia și pe care o respectam acasă la ai mei, dar cedasem apoi, spunând că nu voi putea sta decât foarte puțin. Curiozitatea mea, ca a unui entomolog pentru o insectă rară, refuza în acel moment sila provocată de insul ce mi se părea slinos, nu atât în îmbrăcămintea sa foarte oarecare, cât în trupul său bantuit de șerpui, ondulări nervoase, în pielea buboasă a obrazilor și, bănuiam eu, nu numai. Am urcat deci două etaje, în timp ce el șerpuia pe lângă mine vizibil satisfăcut și deschidea ușa pofțindu-mă foarte ceremonios să intru. M-a izbit, de îndată ce am trecut pragul, aerul îmbăcsit al unei lo-



• Nicolae și Bianca Balotă. Foto: M. P.

cuițe de mult nearisite, doldora de troace vechi, printre care mă strecuram urmându-l, ținându-mă să nu trag prea adânc în piept mirosurile agresive, de bătrânețe neîngrijită, de pisici ce se ușurează pe unde apucă, de lături stătute. Apartamentul părea nelocuit, deși în obscuritatea ca de cavou, luminat doar de felinarele din stradă prin interstițiile jaluzelelor coborâte, surprindeam parcă gemete, șoapte, foșnete de cearșafuri, acoperite de scârțâitul parchetului sub pașii noștri. Intram băjbăind într-un soi de culoar îngust, mai întunecos chiar decât odăile străbătute și ajungeam în sfârșit, la capătul lui, în camera lui Meierhofer. Luminată, constatam eu ușurat, căci fereastra nu era acoperită de nicio perdea, iar amfitrionul, grăbindu-se să facă onorurile casei, aprindea o lustră mare de alamă, olandeză, din tavan. Și ceea ce adăuga la satisfacția mea, aerul din încăperea nu mi se părea viciat; de altfel, ca și cum și-ar fi dat seama că suferisem inhalând duhurile din restul locuinței, Meierhofer deschidea larg fereastra ce dădea spre parc, de unde se prelingeau în odaie peste câteva clipe efluvii dulci ale teilor în floare. Dar cu sensibilitatea mea excesivă la arome și miasme, începeam să simt, strecurându-se printre miremele duioase ale florilor de tei, altele mai puțin blânde, mirosuri de o agresivitate ocultă, îngrijorătoare tocmai pentru că nu le puteam discerne nici originea, nici natura, aspirându-le cu nasul și plămâni dilatate. Să fie oare emanațiile fetide ale omului din fața mea, cu purulența vizibilă a pielii sale și mai ales cu aceea bănuită, invizibilă a trupului său – mă întrebam eu, pornind din nou să aspir cu o economie prudentă. Nu, mi-am dat seama în curând, erau mirosuri mai subtile, mai degrabă farmaceutice, volatile, penetrante, insidioase. Recunoșteam o nuanță de eter, dar amestecată cu altele, necunoscute. În curând însă, obișnuința estompa pestilențele acestora obscure și atenția îmi fu atrasă de manevrele amfitrionului meu care trebăluia într-o nișă ce se deschidea într-o latură a încăperii, scotea dintr-un dulăpior de pe perete cești și tacâmuri, aprindea unul dintre acele primusuri care nu lipseau pe vremea aceea din nicio casă și puneă pe el un ibric. „Ce faci, domnule?” – l-am întrerupt eu, căci, robotind, nu înceta să sporovăias-

că, despre cursurile plicticoase de la facultate, despre lecturile sale mult mai pasionante, cum ar fi povestirile lui Conrad Ferdinand Meyer, pe care i le recomandase Rudi Schuler... „Sper că beți cu mine un ceai, de fapt o tizănă” – îmi răspundea el iute, nedând ascultare refuzului meu pentru motivul că nu-mi plac ceaiurile de plante, ci continuând să se agite în nișa din spațele mele și totodată să elogieze în termeni exaltați arta povestitorului german. Terminase de citit *Angela Borgia* și începuse un volum de nuvele printre care una, *Die Richter*, îl pasionase de-a dreptul, chiar dacă nu era de acord cu punctul de vedere al povestitorului. Aflând că nu cunoșteam această nuvelă, începu să-mi vorbească despre ea, în timp ce aducea ceainicul și turna ceaiul de plante în cești. O sumbră istorie de omoruri, presupus incest și otrăvire, pe timpul nu mai puțin obscur al longobarzilor. Miroseam cu oarecare neîncredere infuzia aburindă din ceașcă și-l urmăream pe Meierhofer prin hățușul povestirii romanțioase, mai puțin atent la succesiunea încălcițelor crime, cât la delectarea sa manifestă în relatarea lor. De cum acceptasem să-i fac acea „scurtă vizită” pentru care insistase, îmi propusesem să-i observ cu luare aminte gesturile, cuvintele, schimele. De aceea, îl lăsam să facă ceea ce dorește, să spună tot ce vrea, interveneam doar monosilabic în șuvoiul volubil al vorbirii sale și nu lăsam să-mi scape niciunul dintre gesturile sale cele mai mărunte. Nu mă atingeam de ceaiul din ceașca mea, mai ales că nici pe el nu-l vedeam bând dintr-a lui. Dar nu era atât prudența care mă reținea cât repulsia, o silă irepresibilă stârnită de făptura lui. Remarcam insistența cu care se oprise în povestirea sa asupra veninului pe care Stemma, „Justițiară” din nuvela lui Conrad Ferdinand Meyer, îl păstra într-o fiolă de cristal, alături de o altă fiolă asemănătoare pe care scria cu litere grecești cuvântul *Antidoton*, plăcerea cu care îmi detaila scena în care eroina nuvelei greșeste spărgând o fiolă din care emană un miros plăcut de migdală. Că savura propria sa povestire se vedea din excitația sa crescândă, din înroșirea coșurilor de pe obraji săi în flăcări, dar mai cu seamă se auzea din felul său cu totul deo-

→



→

sebit (și trebuie să precizez, deosebit de neplăcut) de a pronunța siflantele: în momentele sale de maximă excitație îl auzeam șuierând consoanele s sau z, îi vedeam parcă vârful limbii strecurându-se din dosul dinților și ivindu-se rapid între buze, asemenea limbulelor bifurcate ale unui șarpe. Mă fascina acest mărunț amănunt anatomicofonic. Nu m-am putut abține să nu-l întreb: „Nu ți se pare că această eroină a Legii cu un nume emblematic, *Judicatrix Stemma*, nu e decât o criminală, o otrăvitoare ordinară?” Nu terminasem de pronunțat aceste vorbe și-mi părea deja rău că-mi scăpaseră. Dar urmarea n-a fost, cum m-am temut o clipă, demontarea insului pătimaș din fața mea, ci, așa zice dimpotrivă, remontarea, dar într-un alt registru. După câteva clipe de tăcere, îmi spunea pe un ton nou, sfidător parcă: „Da, fără îndoială, e o criminală. Dar nu ordinară”. Orgoliul, trufia triumfau în el asupra oricărui reticente. Și deodată observai o schimbare într-însul; vedeam pe chipul lui un fel de decizie de a mă înfrunta. Eram curios să văd ce va scoate – ca un soi de prestidigitator – din mânecă. Parcă brusc sătul, plictisit de nuvela destul de indigestă a germanului, și stăpânindu-și agitația, contorsiunile nervoase ce-i întovărășeau vorbele, își curmă povestirea și prinzându-se solid de brațele fotoliului în care părea ancorat, se aplecă spre mine și începu cu un glas schimbat un fel de confesiune. Începu pe un ton grav și totodată mîeros: „*Kedves, igen tisztelt, Balota uram...*” Îmi solicita cu respectuoasă căldură atenția, nu aceea a literatului sau a filosofului (și epitete laudative întovărășeau aceste titluri ale mele), ci a omului de credință (din nou calificative elogioase) cum i se spusese că așa fi. De astă dată într-adevăr nu-l întrerupeam cu nicio vorbă, ci-l lăsam să se desfășoare în voce, stăpânindu-mi orice mimică în afara unei atenții politicoase. Ținea – spunea el – să se mărturisească unui credincios catolic, chiar dacă el nu era de această credință, căci numai catolicii cunosc cu adevărat valoarea redemptoare a sacramentului penitenței. Da, dorește de mult să facă penitență, să se spovedească deoarece păcate grele îi apasă cugetul. Vocea sa luase inflexiuni patetice. Folosea cuvinte căutate, termeni din vocabularul ecleziastic al penitenței; amintea ca în trecere atrițiunea și contrițiunea, își plângea păcatele, își dădea cu pumnul în piept repetând *mea culpa, mea maxima culpa*, recita câteva versete din psalmii penitențieri, voia să se mortifice, ar fi fost gata să se flageleze, să se acopere cu cenușă, să facă penitență publică, solemnă, doar va dobândi absoluțiunea. Îl ascultam cu o față voit impasibilă. Întrucâtva descumpănit de tăcerea mea, încercă să mă provoace: nu-l întreb ce anume păcate îl apasă, nu vreau să aflu ce a săvârșit de nu poate să afle pacea? „Nu, nu te întreb – i-am răspuns cât se poate de calm –, este taina sufletului dumitale, n-am niciun drept să te descos. Și apoi, nu uita că nu sunt preot. N-am nicio calitate să dau deslegări. – Dar nu vă interesează cazul meu? – insistă el – Ba da...” – îi spuneam eu într-o doară, de parcă l-aș fi ascultat numai din politețe. Vedeam că placiditatea mea îl scoate din sărite, îl stârnea. Voia să mă șocheze, să mă îngrozească, să mă vadă terifiat prin mărturisirile sale. Tresăririle nevriconse îi reîncepură în timp ce se lansa, tot mai excitat, în „spovedanie”.

Povestea începea, îndeajuns de banal pentru a mi se părea credibil, cu un tată, director de bancă la o filială arădeană a unei instituții bancare bine cunoscute, un părinte de familie preocupat doar de procente, cambii, acțiuni. Mama, o ființă adorabilă și adorată de el (vorbind despre ea, vocea sa o palmă ochii, ca pentru a-și ascunde lacrimile gata să iasă). Și continua să se „mărturisească” astfel, fără să-i pot urmări privirile, pe care probabil – îmi spuneam – mi le arunca printre degetele sale. Tatăl, mărunț, gras, desgustător de lacom, o înșelase fără rușine, de când s-au căsătorit, pe mama lui („o frumoșelă, vrei să vă arăt o poză? Goală, la oglindă...”, la care eu îi făceam semn, fără să scot o vorbă, că nu doresc). Dar tot tatăl, „monstru”, întorcându-se de pe la „curvele” lui, se dezlănțuia uneori, făcându-i ei scene îngrozitoare de gelozie. Îndesebi în timpul din urmă, de când băncile au fost naționalizate și a rămas pe drumuri, silit să alerge tot timpul după afaceri la piața neagră, omul parcă înnebunise. Se întoarcea acasă uneori în miez de noapte și își revărsa necazul asupra nevestei sale. „Îl auzeam din camera mea cum urlă la ea, că îl ruinează cu cheltuielile ei, că habar n-are prin ce teribile timpuri trecem, că a adus-o la noi pe sora ei, o altă curvă de la Pesta, pe care trebuie să o întrețină împreună cu bastardul ei, și altele, și altele... Fierbeam de necaz; îmi venea să intru la ei și să sar la el. Dar nu, m-am abținut, deși îmi era tare greu. M-am liniștit doar pentru că îmi apăruse un gând de răzbunare care, mărturisesc sincer, îmi făcea o grozavă plăcere. În zilele următoare am fost ca obsedat de acest gând; îl tot schimbam, îl amănunțeam, îl dichiseam ca o păpușă. Visam să creez o adevărată operă de artă. – Ce fel de operă?” – l-am întrerupt eu. „Cum să-l omor cât mai rafinat pe tata” – îmi răspundea el simplu, cam nedumerit că mai pot pune o asemenea întrebare cu privire la ceva ca de la sine înțeles. De la un timp, pierise tonul smerit al penitentului de la începutul „spovedaniei”. Oscila între vorbirea rece, obiectivă, stil proces-verbal polițienesc și scurte exaltări pasagere ca ale unui fanatic gata să ucidă pentru o cauză „înaltă”. Dar artistul crimei ca rafinată operă de artă a fost împiedecat în planul paricidului „dichisit” de o revelație fatală. Aici vocea lui Meyerhofer s-a frânt brusc și a luat un ton cu adevărat sinistru. Istoria devenea mai sordidă chiar decât fusese până atunci. Întoarcere târzie în noapte a tatălui, fiul care-l pândea aude din dormitorul părinților obișnuitele recriminări și insulte aduse mamei sale iubite de tatăl detestat. Tânărul iese din camera sa și se apropie de aceea a genitorilor săi, hotărât de astă dată să purceadă pe dată la punerea în practică a planului său. Cu urechea lipită de ușa dormitorului, unde încetaseră de câteva clipe răcnetele injurioase ale paternelului (*büddös kurva* și altele la fel), aude gemetele mamei. „O omoară, mi-am zis, gata să mă năpustesc în odaie. Dar nu, când am întredeschis ușa am înțeles, gâfâia de plăcere, horcăia ca o scroafă ce e. Atunci m-am hotărât: îi omor pe amândoi...”

S-a întrerupt, de parcă l-ar fi sugrumat emoția, l-ar fi depășit monstruoșitatea actului pe care avea de gând să-l comită. Tăcea și se uita oblic, scrutător, în ochii mei, ca pentru a vedea ce efect fac cuvintele lui asupra mea. Mă străduiam să par cât mai impasibil, ceea ce, vădit, îl exaspera. Reîncepu,

luând din nou tonul spăsit al mărturisitorului. „Da, m-am întors în odaia mea și m-am frământat toată noaptea plănuiind cum să-iucid mai ingenios pe părinții mei. Turbam de ură și numai închipuirea unui plan mai potolea furia din mine împotriva lor. Voiam să-i fac pe amândoi să sufere, dar nu în același fel. Și-apoi, aveam de gând să machiez dubla mea răzbunare (așa numeam în sinea mea acțiunea) astfel încât lumea să creadă că soțul și-a ucis soția, după o violentă dispută conjugală, iar apoi s-a sinucis. Ba – culme a rafinementului meu – speram să o fac pe mama să creadă că tatăl meu a ucis-o. Nu e ușor să realizezi o asemenea dublă operă de artă.” Ultimele cuvinte le rostise iar (oare involuntar?) pe tonul plin de îngâmfare al artistului orgolios. Se oprise și mă cerceta din nou cu privirea sa piezișă. Nu mă mai puteam abține. M-am ridicat brusc din fotoliu, năpădit de sila ce se acumulase și urcase în mine ca o greață din adâncul măruntaielor. Să fi fost ultimele cuvinte, acea înfumurată „dublă operă de artă” care a făcut să se reverse paharul răbdării din mine? „Ce este, Domnule Balotă? Ce s-a întâmplat?” – se grăbea el să mă întrebe. Dar vedeam preabine că, pe lângă alarma speriată a omului surprins de reacțiunea neașteptată a celui din fața lui, era și un zâmbet de satisfacție neretținut al celui ce a reușit în sfârșit să mă scoată din sărite, să mă vadă reacționând la „spovedania” lui altfel decât printr-o placidă, politicoasă, chiar ușor plictisită atenție. Ar fi dorit, poate, o izbucnire mai violentă a mea, dar a trebuit să se mulțumească cu mai puțin. Reușind cu greu să mă rețin, i-am spus doar repede, cu câtă răceală izbuteam să dau glasului meu: „S-a făcut târziu, nu mai pot să rămân. Condu-mă, fii bun, până la ieșire”. S-a ridicat și el de pe scaunul său și a intrat într-o agitație febrilă. Șerpuind din toate mădularele, alerga de colo până colo, răsturna un gheridon, se precipita la bufetul mare, din fundul odăii, trăgea sertare, scotea dintr-unul o cutie neagră de abanos, o pune pe biroul de sub fereastra deschisă, scotocea prin ea, scotea câteva fiole, una îi cădea din mână și se făcea țandări pe parchet, o duhoare sulfuroasă se răspândea prin cameră. Și în tot timpul nu înceta să înșire din ce în ce mai iute vorbe fără șir, ce nu mi se adresau mie, ci erau un monolog frenetic, dacă nu cumva era vorbirea delirantă a unui energumen cu un interlocutor nevăzut, din întuneric. Deodată, se înțepeni, încetă să mai scoată un sunet, se întoarse încet spre mine și se apropie purtând delicat, între două degete, o fiolă. O ținea în dreptul ochilor mei. Mi-o arătă. Era goală. „O vezi? Într-asta se afla otrava care a omorât-o. Dar numai pe ea, domnule Balotă, numai pe ea!” Țipase ultimele cuvinte pe un ton sfâșietor.

Îeșisem și orbecăiam în culoar, apoi prin camerele scufundate în bezna plină de șoapte, gemete și scârțâituri, în timp ce, în urma mea, îl auzeam tot mai stins strigând din camera lui: „Va urma și el, va urma și el, va urma... vor urma cu toții!”

Când am ajuns jos, pe o alee a parcului, m-am oprit ca să nu mai aud nici măcar propriii mei pași și m-am lăsat cuprins, învăluit de liniștea parfumată dimprejur. Teii răsuflau generos în seara aceea.

Fragment din  
*Abisul luminat* – Cartea a doua



„Nu mori bine  
decît la tine acasă”

Marta Petreu

ÎN ULTIMII ani ai vieții, luptîndu-se cu moartea camuflată în boală, Georgeta Horodincă a avut încăpățînarea și eroismul de a-și duce la bun sfîrșit nu numai volumul *Duminică seara* (2006), pe care i l-am publicat noi la Biblioteca Apostrof, ci și o altă carte, scrisă în franceză: un roman intitulat *Visătoare: O afecțiune de lungă durată* (traducere din limba franceză de Magdalena Popescu Bedrosian, postfață de Geo Șerban, Iași: Institutul European, 2011). Este o carte autobiografică și presupun că își trage titlul acesta ambiguu, *Visătoare*, și de la coșmarurile care i-au întretăiat la un moment dat coma lungă și profundă („liniște neagră”, „negru profund”, „noaptea totală” etc.) în care a căzut, și pur și simplu de la starea de boală, ce o face „absolut sigură că este victima unui lung coșmar”, așa că „nu mai știe dacă visează în vis sau nu visează”, și de la starea ambiguă din scurtele perioade mai bune, cînd „și se trezește imaginația” și începe „o altă viață a spiritului”, o fantasmare cu ochii deschiși spre locuri și oameni dintr-un trecut de demult și de multă vreme pierdut.

Romanul Georgetei Horodincă are două planuri temporale: primul este prezentul narațiunii, adică anii 2000 la Paris, ai bolirii, ai navetei între spital și acasă și ai încercării de-a scrie o carte. Este timpul cînd „ea”, cum este indicată în roman cu litere groase, scotocește prin hîrtii sau recuperează din computere vechi frînturi de texte, bucăți dintr-un proiect se vede vechi de-a vorbi despre Bugaz, despre mare, despre far și despre ea însăși copil. Cel de-al doilea plan temporal se deschide ca un murgure al amintirii chiar în timpul coșmarurilor de boală și crește din acest prim nivel, vag și nesigur, al delirurilor înfricoșătoare cu doctorii Sinus și Cosinus. Iar al doilea nivel temporal deschide spontan și imperativ ușa copilăriei de la Bugaz: „Citeodată, stă pe malul mării, într-o noapte fără lună. Lumina unui far mătură cîteva clipe valorile întunecate, apoi noaptea devine de nepătruns. Un vis sau o amintire?” În jurul acestui nucleu care formează un roman în romanul propriei muriri se țese, încet și ezitant, o pînză epică, un roman de dragoste

delicat și misterios. Întîmplările cele mai importante se petrec între august 1939, cînd locotenentul Filip Aldan ajunge la Bugaz, și 2 august 1940, cînd civilii părăsesc localitatea, cedată, cu toată Basarabia, Uniunii Sovietice. Scena, localitatea Bugaz, este un sat de la granița de răsărit a României Mari (azi, stațiunea balneară Zatoka, din Ucraina). Sîntem, așadar, la granița de răsărit a României Mari, acolo unde Nistrul se varsă în Marea Neagră, iar vecinătatea Rusiei Sovietice și iminența celui de al Doilea Război Mondial transformă satul dintr-un loc paradiziac într-o „zonă” în tensiune, unde grănicerii așteaptă în orice clipă, ca-n *Deșertul tătarilor*, să apară invadatorii. Din cîteva linii, autoarea trasează epoca, cu toate ale ei: sărăcie, tuberculoză, antisemitism, răfuieii rasiale etc. Iar lumea este văzută din direcția locotenentului Filip Aldan, venit în „zonă” la regimentul lui, la unitatea de grăniceri ce păzește granița cu Uniunea Sovietică. Aici el se împrietenește cu oamenii locului, cu învățătorul Nicolae Gogonea, cu restauratorul Grigore și nevasta lui, grecoaica Panaiota din Creta, cu Nastia, cu care are și o scurtă poveste de amor, cu șeful gării și nevasta lui, Constantin și Caterina Moldoveanu.

Și mai ales Filip își descoperă aici destinelul, sub forma unei fetei, Nel (de la Irinel, Irina), pe care o întîlnește încă în prima zi a venirii lui, pe plajă: „Pe malul apei, un cîine mare, negru, culcat pe labe [...] păzea copilul care, stînd pe vine, aduna galete într-o găletușă viu colorată. Era o fetiță. Absorbită de ocupația ei, nu a ridicat capul cînd a trecut pe lîngă ea. Ceafa ei delicată culegea ultimele raze ale soarelui ca un caliciu”. Între cei doi se naște spontan „un pact de prietenie”, și numai tîrziu, după ce fami-

mari, Filip îi comanda micii și talentatei plasticiene, care face tablouri din pietricele colorate, albume cu mozaicurile de la Pompei, Nel îi face cadou un tablou ce-l reprezintă pe cîinele ei, Hector etc. Narațiunea acestui neconvențional roman de dragoste, care amintește, prin finețea detaliilor și structura tramei, de *Adela* lui Ibrăileanu, nu ne spune de ce s-au îndrăgostit cei doi și mai ales de ce s-a îndrăgostit Filip de fetița în paltonaș verde. Undeva în roman este însă dată, ca din întîmplare, o posibilă cheie a situației: prima imagine a fetei, văzută din spate, în vreme ce pe ceafa ei se adună ca într-o cupă de floare razele soarelui, comunică subteran cu singura amintire pe care Filip, orfan de la patru ani, o are despre mama lui: „Stăteam pe genunchii ei și îi simțeam respirația caldă pe ceafă și pe gît...” „Dragostea” lor, cu toate ghilimelele, durează cam un an, pînă la refugierea familiei șefului de gară din calea rușilor; iar pentru Nel, care a citit și ea mărturisirea lui Filip și știe că este iubită, iubirea se transformă într-o interminabilă așteptare, căci Filip dispare în război, probabil la Stalingrad, în toamna anului 1942. Așa că subtitlul romanului, *O afecțiune de lungă durată*, trimite și el în două direcții, și spre lunga boală a naratoarei, și spre lunga durată a iubirii lui Nel, iubire transformată într-o amintire ce durează cît viața. Viață care mătură tot: grupul de cunoștințe și prieteni este măturat de istorie ca un mușuroi de furnici, tatăl lui Nel moare de inimă, Panaiota ajunge la mănăstire etc.

Nel este un alter ego al Georgetei Horodincă. În romanul *Visătoare*, tot în planul trecutului, mai sînt inserate cîteva nuclee narrative, despre care autoarea, „ea”, ne spune că fac parte din povestea ei: un episod din viața unei tinere pe nume Margareta, studentă care urmează studiile la Leninograd; sau un alt episod, plasat la începutul anilor '60, cu o tînără femeie poreclită de soțul ei „Scufița Roșie”, din cauza unei berete roșii. Se poate presupune că și în aceste episoade există elemente autobiografice sau tangente cu biografia autoarei și că de fapt traseul acestor personaje feminine reconstituie lacunar etape din biografia unuia și aceluiași personaj.

În cartea sa, în fundal, prin detalii concrete și prin permanenta comunicare dintre cele două niveluri temporale, care curg unul în altul în ambele sensuri, Georgeta Horodincă reconstituie epoca, istoria nu nevinovată a României. Rezultă a un roman care are în miezul lui ceva suav și misterios, o finețe și un palpit viu și tandru precum *Adela* lui Ibrăileanu.

„Nu mori bine decît la tine acasă”, scrie la un moment dat romanciera. Pe moarte fiind, ea a scris acest roman frumos, în care învie persoanele din copilăria ei, părinții, prietenii, pe Filip, prima dragoste și revelația ei, Bugazul și frumusețea cea mai nepămîntească pe care a întîlnit-o, marea; și se întoarce prin acest vehicul iluzoriu al scrisului „acasă”: într-un *acasă* adînc, într-un adăpost care s-o apere, cît se poate – s-o ajute „să moară bine”, cînd nu se mai poate. Amin.



• Georgeta Horodincă

lia Moldoveanu a părăsit Bugazul, o scri-soare a lui Filip aduce mărturisirea că este vorba despre iubire: „O iubesc pe Nel, Constantin, și toată viața nu o voi iubi decît pe ea”, îi mărturisește acesta tatălui fetei. Semnele îndrăgostirii lor sînt presărate însă pas cu pas în narațiune – Filip se arată doritor să meargă la familia șefului de gară din momentul cînd știe că este vorba despre familia fetei, unde deci ar putea să o vadă, cei doi, Filip, de 26 de ani, și Nel, nouă-zece ani, vorbesc între ei ca oamenii

# micro



# lecturi

## Colecție cu poeți

Ion Bogdan Lefter

**C**OLECȚIA „POEȚI laureați ai Premiului național de poezie «Mihai Eminescu»”, coordonator Gellu Dorian, Editura Paralela 45, 2010 (numerele 1-16 și 18-20):

• Mihai Ursachi, *Marca înfățișare*, antologie și note biobibliografice de Daniel Corbu, postfață de Mircea A. Diaconu, 288 p. (nr. 1);

• Gellu Naum, *Exactitatea umbrei*, antologie de Simona Popescu, note biobibliografice de Aurel Sasu, postfață de Vasile Spiridon, 256 p. (nr. 2);

• Cezar Baltag, *Odihnă în țipăt*, note biobibliografice de Aurel Sasu, postfață de Mircea Martin, 256 p. (nr. 3);

• Petre Stoica, *Polifonia nopții*, note biobibliografice de Aurel Sasu, postfață de Cornel Ungureanu, 296 p. (nr. 4);

• Ileana Mălăncioiu, *Ardere de tot*, note biobibliografice alcătuite de autoare, postfață de Daniel Cristea-Enache, 144 p. (nr. 5);

• Ana Blandiana, *Pleoape de apă*, note biobibliografice alcătuite de autoare, postfață de Mircea Martin, 272 p. (nr. 6);

• Ștefan Augustin Doinaș, *Jucătorul de șah*, note biobibliografice de Aurel Sasu, postfață de Mircea A. Diaconu, 304 p. (nr. 7);

• Mircea Ivănescu, *Versuri alese*, antologie și note biobibliografice de Ioan Radu Văcărescu, postfață de Al. Cistelean, 272 p. (nr. 8);

• Cezar Ivănescu, *Rod*, note biobibliografice de Dumitru Ivănescu, postfață de Ion Pop, 232 p. (nr. 9);

• Constanța Buzea, *Roua plural*, note biobibliografice de Aurel Sasu, postfață de Nicolae Manolescu, 304 p. (nr. 10);

• Emil Brumaru, *Versuri*, note biobibliografice întocmite de autor, postfață de Mircea A. Diaconu, 312 p. (nr. 11);

• Ilie Constantin, *Coline cu demoni*, note biobibliografice întocmite de autor, postfață de Al. Călinescu, 272 p. (nr. 12);

• Angela Marinescu, *Probleme personale*, note biobibliografice de Aurel Sasu, postfață de Mircea Martin, 280 p. (nr. 13);

• Șerban Foarță, *Amor amoris*, note biobibliografice de Aurel Sasu, postfață de Mircea A. Diaconu, 272 p. (nr. 14);

• Gabriela Melinescu, *Stări de suflet*, note biobibliografice alcătuite de autoare, postfață de Mircea A. Diaconu, 272 p. (nr. 15);

• Adrian Popescu, *Ieșirea în larg*, note biobibliografice alcătuite de autor, postfață de Ion Pop, 272 p. (nr. 16);

• Cristian Simionescu, *Ținutul bufonilor*, note biobibliografice alcătuite de autor, postfață de Mircea Martin, 304 p. (nr. 18);

• Dorin Tudoran, *Pisicuț (Somnografii)*, note biobibliografice alcătuite de autor, postfață de Mircea Martin, 280 p. (nr. 19);

• Dinu Flămând, *Stive de tăcere*, note biobibliografice alcătuite de autor, postfață de Mircea Martin, 232 p. (nr. 20).

**A**NUL TRECUT, pe 15 ianuarie, s-a lansat la Botoșani o colecție de carte mai specială.

Data spune pe jumătate despre ce e vorba: trebuie să fi fost ceva legat de Eminescu. De peste 20 de ani, din 1991, în orașul presupus a fi al nașterii sale, în cadrul unor „Zile...” aniversare, se atribuie un Premiu național de poezie care-i poartă numele.

O inițiativă în sine laudabilă, de fapt cam stînjenoare prin plasarea laureaților sub unic patronaj eminescian, pe deasupra în plină mizanscenă a acelor „Zile...” festive, din al căror program nu lipsesc slujbele religioase și pelerinajele în locuri bătute de piciorul „poetului național”...

Dincolo de atari detalii, edițiile s-au adunat unele după altele, șirul laureaților crescînd implacabil. Fiind vorba despre un premiu „de carieră”, „pentru întreaga operă”, ideea de a include în ceremonial și cîte o carte recapitulativă nu putea să nu apară. Coordonatorul colecției lansate anul trecut, Gellu Dorian, poet botoșănean, principal organizator al „Zilelor...” cu pricina, menționează într-o notă că Ștefan Aug. Doinaș își dăduse în 1998 acordul pentru editarea unei asemenea antologii din opera sa

(cf. Șt. Aug. Doinaș, *Jucătorul de șah*, nr. 7 din colecție, p. 6). De ce abia în 2011? Poate că n-a putut fi mobilizat mai rapid bugetul necesar pentru publicarea unei serii cu toți autorii, de la primul premiu și pînă la zi. Pînă la urmă s-au găsit contributori, anunțați în fiecare volum: Primăria Botoșani, Consiliul Local și Fundația Culturală Hyperion-C.B. Una peste alta, s-au rotunjit cele 20 de ediții, s-au găsit fonduri și organizatorii „Zilelor Eminescu” au apelat la Editura Paralela 45 pentru publicarea colecției. Lucrate în vara-toamna 2010, pregătite pe rînd pentru tipar, cărțile au ieșit înainte de Anul Nou și au ajuns pînă pe 15 ianuarie la Botoșani, inclusiv cea alcătuită în ultimul moment, în pripă, după ce juriul a transmis – în mare secret! – cine urma să fie laureatul ediției 2011.

Iată-i pe toți cei 20 de premiați publicați în colecție: Mihai Ursachi, Gellu Naum, Cezar Baltag, Petre Stoica, Ileana Mălăncioiu, Ana Blandiana, Ștefan Aug. Doinaș, M. Ivănescu, Cezar Ivănescu, Constanța Buzea, Emil Brumaru, Ilie Constantin, Angela Marinescu, Șerban Foarță, Gabriela Melinescu, Adrian Popescu, Mircea Dinescu, Cristian Simionescu, Dorin Tudoran și Dinu Flămând, laureatul din 2011. Li s-a adăugat între timp, în ianuarie 2012, Ion Mircea, al cărui volum bilanțier urmează să apară în serie.

Pînă în anul 2000, juriul a fost compus din Laurențiu Ulici (președinte, autor – pare-se – al ideii premiului), Al. Călinescu, Mircea Martin, Ion Pop și Cornel Ungureanu. După dispariția celui dintîi, a fost cooptat și Nicolae Manolescu.

Apropo de cifre: cele 20 de ediții de pînă în 2011 încununaseră 20 de laureați, însă colecția editorială a fost lansată – totuși – cu doar 19 titluri, al 17-lea fiind „sărit” (cărțile fiind numerotate pe cotoare)! Motivul?: culegerea premiantului din 2008 n-a mai putut fi dată la tipar din pricina respectivului, și anume Mircea Dinescu, inițial de acord cu publicarea, după care s-a răzgîndit și a refuzat să mai cedeze copyrightul, păstrînd „monopolul” creațiilor sale pentru editura proprie. Ironie a soartei, atare lipsă la numărătoare menține în actualitate frazele scrise pentru coperta a IV-a a tuturor culegerilor din serie de către Nicolae Manolescu înainte de decizia pentru 2011, cînd erau în pregătire pentru tipar doar 19 titluri (cu tot cu cel al lui Dinescu): „Iată o colecție absolut necesară! Care nu

## Cărți primite la redacție

• Decretat optzecist discret și întîrziat, Liviu Georgescu este, mai degrabă, un poet român de la distanță. Autor a circa zece plachete și al unui volum de proză scurtă, el a tipărit de curînd încă două volume de versuri: *Ziua de dinainte*, Pitești: Paralela 45, 2012, 184 p.; *Katanamorfoze*, Timișoara: Brumar, 2012, 220 p.

Cu aceasta, creația fostului membru al Cenaclului de Luni atinge o dimensiune de la care marginalitatea literară, dacă a existat, nu mai are temeuri cantitative. Nici calitativ, această poezie nu mai poate fi trecută cu vederea, după cum semnaleză, ca niște jaloane sigure, inserarea unor texte-escortă, semnate de critici precum Nicolae Manolescu, Gheorghe Grigurcu sau Al. Cistelean. De altfel, ultimul a coordonat un *Atelier de lectură* (Târgu-Mureș: Editura Universității „Petru



Maior”, 2012, 142 p.) cuprinzător, în care mai mulți critici tineri, majoritatea încă neafirmați, au avut drept material didactic poezia autorului. Cu această exegeză redutabilă, poezia lui Liviu Georgescu recuperează atât din handicapul intrării ei în conștiința publică, cât și din acela al depărtării geografice. Recentele volume apărute în anul 2012 stau mărturie că localizarea newyorkeză a scriitorului bucureștean a întezit nevoia intimă a exprimării în limba patriei lăsate în urmă.

Etalându-și disponibilitatea lirică în mai multe direcții, cu bogăția imagistică tipică poezilor Sudului românesc, Liviu Georgescu

și exersează talentul literar atât în registrul grav, cât și în cel ludic.

Un reper literar-biografic important este și volumul de analiză a producției poetice a autorului, coordonat de Al. Cistelean. În această carte, 30 de critici, din afara capitalei României, pariază pe creația literară a lui Liviu Georgescu. Între *Ziua de dinainte* și ce va veni, într-un du-te-vino pe verticală ce antrenează transformări notabile, periplul liric al lui Liviu Georgescu, dincolo și dincoace de ocean, se recomandă atenției criticii și cititorilor.

AMALIA LUMEI

# ANA DRAGU

## ademenire

nici vârsta, nici morții  
nici soarele liniștit și frenetic  
n-au să mă-nvețe  
renunțarea

nebuna de la colț vrea țigări și nu se lasă  
o fantomă îndeajuns de norocoasă că și-a găsit  
o casă de băntuit

ce cauți tu pe-aici, mă băiatule?

– pe mine mă cauți  
deschide pachetul, dă-mi și foc  
să uit de femeile voastre ca niște țigări prea slabe

dă-mi o țigară, te duc oriunde se poate sta  
nemișcat

în iarbă  
oriunde se deschide noaptea o fereastră  
și pe ea intră liniștea

să nu mă trezesc  
să răsar

din pat să se vadă cerul  
să plouă și apoi să iasă  
soarele  
să nu știm nimic  
decât că plouă și iese soarele

– ce cauți tu pe-aici, mă băiatule?

el ridică din umeri și spune cuvântul ăla:  
dragoste



are decât un singur cusur: e, prin forța lucrurilor, incompletă. Cel de al douăzeci-lea poet, deocamdată necunoscut, își așteaptă rîndul. Sper ca acest premiu să aibă viață lungă. Micul joc, care nu face aluzie – poate – doar la autorul atunci încă nede-semnat ca laureat pe 2011, ci și, într-un sens simbolic, la utopia lovinesciană a „geniului necunoscut”, mereu așteptat la Cenuclul Sburătorului, a rămas pînă în ianuarie 2012 valabil: deși al 20-lea nume, al lui Dinu Flămând, a devenit cunoscut în ianuarie 2011, colecția a rămas, cu tot cu el, la doar 19 volume și e încă în așteptarea următorului, pînă să fie editat și Ion Mircea...

CÎTEVA GLOSE la aspectul colecției și al volumelor ei, fără să intru aici în comentarea efectivă a poeziei fiecărui autor.

Ansamblul – trebuie spus – e impresionant: colecția cu poeți ocupă un întreg raft de bibliotecă! Masive, elegante în austeritatea lor grafică, culegerile premianților oferă o imagine consistentă – chiar dacă parțială – a evoluției postbelice a genului, ba chiar și cu un rapel și mai în urmă, în cazul începuturilor de la mijlocul anilor 1930 ale lui Gellu Naum, cel mai vîrstnic laureat (născut în 1915, avea 77 de ani cînd a primit al doilea Premiu Eminescu). Avansînd pe firul istoriei literare, următorii sînt Ștefan Aug. Doinaș, „cerchistul” sibian din junețe (n. 1922), apoi „reformatorii” prozaizanți Petre Stoica și M. Ivănescu (n. 1931), apoi „șazicești” și „șaptezecești” – sau cum vor mai fi categorisiți – precum (grupați după anii de naștere) Cezar Baltag, Ilie Constantin, Cristian Simionescu și Emil Brumaru (n. 1939), Ileana Mălăncioiu (n. 1940), Constanța Buzea, Angela Marinescu, Mihai Ursachi și Cezar Ivănescu (n. 1941), Ana Blandiana, Gabriela Melinescu și Șerban Foarță (n. 1942), Dorin Tudoran (n. 1945), Adrian Popescu și Dinu Flămând (n. 1947), Mircea Dinescu (n. 1950). Mai puțin longevi, alți colegi ai lor de eșalon literar, poate la fel de merituoși, n-au mai putut fi onorați cu Premiul Eminescu, acordat doar autorilor în viață. Dintre laureați, șapte au plecat ulterior spre o lume mai bună: Naum, Doinaș, Stoica, M. Ivănescu, Baltag, Ursachi, C. Ivănescu.

Deși au un firesc caracter retrospectiv, de „revizitare” a carierelor fiecărui pre-

miant, culegerile din colecție nu urmează o rețetă unică. Edițiile postume au fost alcătuite fie de Gellu Dorian, cu pornire de la anterioare selecții antume, datorate – deci – autorilor înșiși, fie de legatarii testamentari, ca în cazurile Naum și Ursachi, antologatori de Simona Popescu, respectiv Daniel Corbu. Alți doi poeți au cedat alcătuirea cărților lor de „premianti Eminescu” unor mai tineri colegi: cazurile M. Ivănescu (încă în viață în 2010, cînd spuneam că s-au pregătit antologiile pentru tipar; avea să se stingă pe 21 iulie 2011) și Angela Marinescu, selectați de Ioan Radu Văcărescu, respectiv Gellu Dorian, cu acordul autorilor. Volumul Ileanei Mălăncioiu nu e o selecție din ansamblul scrierilor sale, ci o receditare doar a *Arderii de tot* (1976). Restul cărților din colecție sînt antologii noi sau revizuite, unii laureați urmînd cronologia volumelor pe care le-au semnat de-a lungul anilor, alții reorganizîndu-și scrierile fără să mai marcheze primele publicări. Cîteva adaugă la urmă texte recente, inedite. Dorin Tudoran decide invers: plasează un grupaj de poeme din ultimii ani în deschidere, înaintea selecției din volumele mai vechi.

Figură aparte face Șerban Foarță, a cărui *Amor amoris* e o rearanjare regizorală a poeziilor sale la temă, după mai restrînsa versiune din *Ethernul pheminin* (2004; nota editorială din *Amor...*, p. 6, conform căreia „Cartea de față conține poeme inedite”, e cel puțin în bună parte inexactă), cu pretextul anunțat într-un paragraf liminar: dacă premiul care i s-a acordat poartă numele lui Eminescu, autorul îi va „închina” aceluia primul poem din carte, care „nu putea fi (aș zice: *fatalmente*) decât unul erotic”, drept pentru care, „Tonalitatea (muzicală) a uverturii fiind aceasta, am socotit ca, din rațiuni de unitate, să-mi continui, pînă la capăt, partitura în cheia, timbrul și registrul amintite”; încît „Această carte nu e o crestomație” (p. 7) – ci o culegere tematică, de „poeme de amor”: subtile, amuzante, încîntătoare, pe atît de extinsa gamă de stilistici „foarțiste”, începînd cu variațiunea la *Atît de fragedă* din amintitul prim poem, un... *Eminescu sărutînd-o pe Mite*, cu motto din Veronica Micle!...

De remarcat și notele biobibliografice alcătuite de autori, de îngrijitorii de ediții sau de Aurel Sasu (de fapt, preluări din *Dicționarul biografic al literaturii române*

al aceluia, apărut la Paralela 45, 2 vol., 2006), ca și postfețele explicative semnate de membrii celor două jurii botoșănene (cel amintit și un al doilea care votează un premiu anual pentru volume de debut în poezie): șase de Mircea Martin, cinci de Mircea A. Diaconu ș.a.m.d.

Pe scurt: o preafrumoasă colecție cu poeți...\*

Text publicat inițial on-line,  
în revista virtuală  
*ArtActMagazine/www.artactmagazine.ro*,  
nr. 117, 31 martie 2011;  
versiune revizuită

\* Încă două paragrafe critice, unul despre Premiul Eminescu, celălalt privitor la colecția de cărți:

Cu totul nefericită e ideea ca înaintea fiecărei ediții organizatorii să anunțe public numele a cinci poeți „nominalizați”, ceea ce, după decizie, îi pune pe cei patru necîștigători într-o situație jenantă. Dacă selecția ar depinde de cărți apărute recent, alcătuirea unei „liste scurte” ar mai avea oarecare justificare. Așa, în cazul unei distincții – spuneam – tip „*opera omnia*”, e absolut inutilă menționarea a patru „perdanți”, unii dintre ei nemaipărînd în următorul set de „catindați”, peste un an, de unde o întrebare legitimă privitoare la criteriile avute în vedere: de ce au mai fost recunoscuți ca îndeajuns de merituoși pentru a putea cîștiga, pentru ca apoi aprecierea să le fie retrasă?! Iată cîteva nume de „nominalizați” nelaureați: Nora Iuga, Ovidiu Genaru, Nicolae Prelipceanu sau Vasile Vlad – poeți care ar fi meritat și ei, categoric, premiul (și nu am la îndemînă o listă completă). Din raza de selecție par să lipsească și alți poeți: oare vor fi fost „nominalizați” cîndva Nina Cassian, Gheorghe Grigurcu, Constantin Abăluță, Grete Tartler, Andrei Codrescu și alții la fel de îndreptățiți? ori, atîta timp cît s-au aflat printre noi, o Maria Banuș (m. 1999), un Geo Dumitrescu (m. 2004)? ori cei mai valoroși poeți români de expresie germană sau maghiară?

În sfîrșit – două mici erori onomastice: Doinaș își prescurta întotdeauna cel de-al doilea prenume de autor ca „Aug.”, nu-l folosea integral, „Augustin”, cum îi este acum atribuit; și nici opțiunea pentru „Mircea”, și nu pentru obișnuitul „M.” Ivănescu nu ni se spune cui îi aparține – autorului, îngrijitorului culegerii sau editurii?...

# LUIZA TEXTORIS călătorește în trecut

Corin Braga

ÎN PICIOARE în fața oglinzii venețiene mari din sufragerie, Luiza plonjă în fascinația hipnotică pe care i-o provoca privirea imobilă a propriilor ei ochi. Corpul, gâtul, părul, fruntea, nasul se topiră ca o formă de lut înmuiată de apă. Decorul din spate al camerei se dizolvă într-o pastă albă și doar în stânga ei o linie verticală vaporosă îi amintea prezența mamei. Pierdu simțul timpului.

– Privește încet camera, îi șopti mama ei în urechea stângă.

Fără să schimbe direcția privirii, Luiza își concentrează prudent atenția pe imaginile laterale. Pătratul luminat al ferestrei din spate își recăpătă conturul, ba chiar începu să se micșoreze, devenind mult mai mic decât fereastra cu ușa spre balcon a apartamentului familiei Textoris. Pereții din dreapta și stânga ferestrei păreau să fie goi, fără mobile sau tablouri. Mai aproape, între ea și fereastră, atârna o mogâldeăță întunecată. Crezu câteva clipe că era candelabru cu țurțuri de cristal, dar apoi văzu că era mult mai mic și avea forma unui con.

– Uită-te la rama oglinzii, o sfătui în ureche Regine.

Luiza își lărgi câmpul vizual și fu cât pe ce să țipe de surpriză. Oglinda în care se privea nu era încastrată în suportul cu model venețian de acasă. Era prinsă într-un cadru de lemn grosolan, vopsit în verde, era mult mai mică și atârna de o sfoară, sprijinită în unghi pe o policioară prinsă în perete.

Luiza se răsuci fulgerător, în timp ce un suflu înghețat acrișor îi urca incontrollabil pe esofag. Se afla în camera de zi a bunicilor ei din partea mamei. În copilărie, petrecuse multe vacanțe acolo, înainte ca Emma să fi vândut casa și să se mute cu Michael și cu Regine. Nu îi venea să-și creadă ochilor. Toate erau la locul lor, așa cum le știa, conul din mijlocul încăperii era apărătoarea de tablă a becului, atârând de un fir lung din tavan, soba cu plită de fier se lăfaia în colțul ei, mașina de cusut Singer aștepta cabrată și zveltă lângă ușa, cele

două canapele, cu un raft de cărți la capătăi, dormitau leneșe. Toate aveau o claritate de cristal. Luiza făcu câțiva pași în stânga și în dreapta, pipăind cu tălpile cergile de lână împletită, decolorate și roase, care țineau loc de covoare, pentru a se convinge că nu are o halucinație. Puse mâinile pe fața de masă, din fire groase de in țesute des, ba chiar o ridică, pentru a verifica dacă, la încrucișarea celor două lațuri transversale care uneau oblic picioarele mesei, se afla și acum mica sculptură decorativă, în formă de sticlă, cu care se jucase de atâtea ori în copilărie.

– Asta nu e un vis, nu, nu! murmura Luiza, șocată de limpezimea cu care percepea lucrurile din jur. Oare chiar sunt în casa bunicilor? Dar a fost dărâmată... Pot ieși și în curte?

Se apropie de ușa cu glasvand, pentru a verifica dacă aceasta dă spre curtea pietruită, acoperită cu o boltă de viță-de-vie, a bunicilor. Aruncându-și ochii afară, un al doilea fior de spaimă înghețată îi urcă pe esofag, dar de data aceasta dintr-o cauză opusă. Prima oară fusese șocată de familiaritatea camerei, de precizia cu care reproducea casa familiei Knall; acum însă, se cutremură descoperind afară un peisaj necunoscut. Casa sau camera părea să se afle pe o colină mică, dominând o vale ce se desfășura circular până în depărtare. Bătând din partea opusă a cerului, luna nu lumina decât suprafețele pe care Luiza le vedea pieziș; cele dinspre ea în schimb erau topite în pete lungi de umbră, de parcă luna ar fi aruncat asupra lor raze negre.

Peisajul părea nu de pe altă planetă, dar de pe un alt continent, fiindcă avea o vegetație exotică: pământul era ars de prea mult soare, scaieți și tușișuri uscate se îțeau dintre garduri din pietre culese de pe teren și strânse la un loc, ce tăiau linii peste dealuri. Din loc în loc se vedeau mici oaze de verdeață, tușișuri de doi-trei metri cu frunze crescând în zigzag pe crengi, copaci (palmieri, ananași?) cu coroana desfăcută în evantai, și câțiva stâlpi de telegraf negri, din

lemn vopsit cu smoală, uniți de o linie ireal de subțire de cablu electric. Iar în depărtare, între două coaste de deal, Luiza crezu că recunoaște, da, da, un golf și o plajă de nisip, iar apoi apa mării. Suprafața marină se întindea amenințătoare, ca o masă de mercur fără fund, doar la mal mici scilpiri întâmplătoare sugerau niște valuri spărgându-se de țarm.

Peisajul necunoscut de afară îi trezea Luizei o spaimă mult mai mare decât casa bunicilor. Avea impresia că, dacă ar deschide ușa și ar ieși, ar fi fost înghițită de o altă lume, fără putință de întoarcere.

– Nu, asta nu e visul meu, asta nu e trezia mea, nu știu a cui e, murmura Luiza, trăgându-se din ușa spre mijlocul camerei.

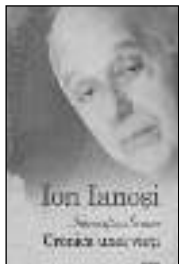
Apoi o fulgeră alt gând:

– Mamă, unde ești?! strigă în surdină, fiindcă se așteptase ca de data aceasta Regine să o însoțească în călătoria cu ajutorul oglinzii, cu atât mai mult cu cât, din ceea ce spusese mama ei, reieșea că aceasta fusese cea care vizualizase casa bunicilor.

Nu apucă să cerceteze mai mult încăperea, fiindcă pe ușa din partea opusă, ce dădea spre dormitorul lui Joseph și Emma Knall, își făcu apariția o fată. Era îmbrăcată cu o cămașă de noapte lungă, albă, și avea părul ciufulit de somn. Luiza o recunoscuse imediat pe Regine, arăta la fel ca într-o fotografie din albumul familiei, luată pe când avea vreo nouăsprezece ani. Da, fata care intră în cameră era mama ei, era la fel de înaltă, dar slabă ca o adolescentă, și cu trăsăturile tăioase ale chipului de acum îndulcite de tinerețe. Luiza, care iubea mult fotografia aceasta, fără să știe de ce, înțelese brusc: era din perioada fericită a mamei sale, de dinainte de povestea cu Gregor sau în orice caz de dinainte de exorcism, de avort și de moartea bunicului Knall.

Fata închise ușurel ușa în urma ei și se întoarse spre centrul încăperii. Luiza descoperi că purta în brațe, cu grijă, o pernă albă de dormit. O așeză precaut pe masă, pe o foaie deschisă de ziar. Nu păru surprinsă de prezența Luizei, îi făcu doar un semn com-

## Cărți primite la redacție



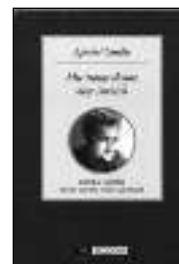
• Ion Ianoși,  
*Cronica unei vieți*,  
Iași: Polirom,  
2012.



• Marina Ivetaieva,  
*Povestire despre Sónecika*,  
București:  
Contempoarnul,  
2011.



• Corin Braga,  
*Luiza Textoris*,  
Iași: Polirom, 2012.



• Apostol Gurău,  
*Mic tratat despre arta invierii*,  
Iași:  
TimoMoldova,  
2012.

plice cu degetul la buze și o invită să asiste la ceea ce făcea. Arăta de altfel foarte agitată, chiar speriată. Purtase perna fără să o atingă direct, ci doar prin pulpana ridicată pe mâini a cămășii de noapte.

– Pipăie, se întoarse ea spre Luiza, arătându-i perna.

Vorbise ciudat: Luiza îi văzuse gura deschizându-se, dând drumul cuvântului, îi văzuse și expresia feței modificându-se, dar nu îi auzise vocea, de parcă ar fi fost într-un film mut. Cuvântul „Pipăie“ îi sunase ca o șoaptă în urechea stângă, acolo unde se afla Regine, mama ei, în locuința Textoris.

Luiza dădu urmare îndemnul și puse mâna pe fața pernei. La început nu înțelese ce i se arăta, până când fata nu îi făcu un semn sugestiv să apese puternic, să pipăie interiorul pernei. Începu să strângă masa albă frământând-o între degete până când, prin corpul de puf și pene, simți o formă vânoasă, ca o rădăcină de plantă.

Regine cea tânără îi făcu semn să se oprească și începu să taie cu o forfecuță cusăturile de la unul din capetele pernei. Când făcu o deschizătură de o palmă, dinăuntru răbufniră câțiva fulgi albi de gâscă. Pipăind, strângând și împingând prin suprafața de pânză, Regine trase încet până la margine, înotând prin masa de puf, forma pe care o simțise Luiza înăuntru. Apoi aduse vâtraiul de prins tăciuni de la soba de tuci și apucă un capăt al momăii, trăgând-o afară din pernă.

Luiza fu surprinsă. Nu era o păpușă, fie chiar și primitivă, din câteva cârpe sau sârme îmbrăcate cu haine miniaturale, cum se așteptase, ci o mogâldeată făcută exclusiv din fulgi și pene cenușii. Cotoarele penelor păreau să se fi lipit singure unele de altele, dând naștere unei forme învelite în puf. Nici nu imita simbolic ceva uman, semăna mai degrabă cu o rădăcină de mandragoră.

– Tu ai modelat-o? întrebă Luiza în șoaptă.

– Nici vorbă, tocmai am găsit-o, îi răspunse Regine-fata, cu vocea înfundată a Reginei-mama vorbindu-i direct în urechea stângă.

– Dar povestea nu era că tu ai făcut o păpușă voodoo, ca să-l vrăjești pe Gregor?

– Nu pe Gregor, răspunse sibilinic fata. Dar eu nu am făcut nimic. Tu ce crezi, a pus-o cineva în pernă?

– Mie mi se pare mai degrabă un accident, își dădu cu părerea Luiza. S-a format întâmplător, nu are nicio semnificație...

– Poate nu a pus-o nimeni, dar nu s-a format la întâmplare. A luat forma gândurilor cuiva. A creat-o cineva, poate fără să știe.

Regine-adolescenta apucase momăia de pene cu cleștele de cărbuni și o ținea în aer. Îi făcu semn Luizei să ia perna de pe masă



• Corin Braga

și așază mogâldeata în locul acesteia pe foaia de ziar. Având grijă să nu o atingă cu mâinile, împachetă ziarul și prinse șomoioag din nou cu cleștele.

– Să-l arunc la gunoi, sau în râu, sau să-i dau foc, ce ar fi mai bine? se consultă Regine cu Luiza. Mi-e teamă ca acela cu care e în legătură să nu pătească ceva. Am auzit o poveste cu o păpușă de vrajă aruncată în râu, după care posesoarea ei s-a sinucis sărind într-o fântână.

– Dar cine crezi că a făcut-o?

– Nu știu. Poate chiar eu... Poate diavolul...

– Înțeleg, murmură Luiza pentru sine. De asta a făcut bunicul exorcismul, ca să te elibereze de obsesie.

– Da. Și din cauza asta va muri! se întoarse Regine spre Luiza, cu cleștele și ziarul în mâna dreaptă, cu părul vâlvoi și cu o lucire dementă în ochi.

– Nu lăsa șopârla să intre în casă! continuă amenințător Regine, arătându-i cu mâna stângă, cea liberă, fereastra camerei. Dacă se amestecă lumile, suntem pierdute.

Deși o văzuse pe tânără vorbind, deschizând gura și articulând cuvintele, Luiza auzi din nou, distinct, spusele ei în urechea stângă. Se întoarse spre fereastră și văzu, lipită pe sticlă, burta solzoasă a unei șopârle verzi. În general, nu îi era frică de insecte și animale, ar fi privit cu simpatie și curiozitate reptila, dar mai știa că în curtea și în grădina bunicilor, și niciunde în zona unde trăia ea, nu creșteau asemenea șopârle mari, cu burta alb-roză și solzi sclipind în mii de ape pe margini. Era o viețuitoare

re dintr-o altă climă, din peisajul străin ce se întindea afară.

Revederea acestuia, dincolo de conturul șopârlei, pulsând în lumina neagră a lunii de afară, îi readuse fiorul de spaimă în suflet.

– Nu te panica, este momentul să pleci acum, îi spuse tânăra Regine.

Venise lângă Luiza, o apucă delicat de cotul mâinii stângi și o împinse către oglinda cu ramă verde ce atârna în unghi pe perete. Luiza se lăsă condusă până acolo, își aruncă ochii asupra imaginii și simți că intră mecanic în starea de fascinație a propriei priviri. Obiectele și decorul se tulburară împrejur, doar pe braț continua să perceapă strângerea Reginei.

– Au! făcu atunci când apăsarea se transformă într-o pișcătură.

Se întoarse și dădu peste mama ei, Regine, în rochia de macrameu alb, în picioare lângă ea, în fața oglindei venețiene. Se aflau în apartamentul Textoris. Luiza rămase încă o vreme pe loc, privind alternativ camera și imaginea ei din oglindă. Apoi o urmă pe mama ei la masă, pentru a comenta cele văzute.

– Așadar bunicul a crezut că e ceva necurat la mijloc și a exorcizat momăia?

– Nu credea nimic. A făcut-o ca să mă pedepsească.

– Atunci i-a cerut lui Gregor să plece?

Regine o privi mirată.

– Ce legătură are Gregor? El a plecat mai târziu, din propria dorință.

– Credeam că..., murmură Luiza contrariată. Și până la urmă cum ați distrus-o?

– Momăia? Tata a dus-o la biserică, i-a citit din Biblie, a stropit-o cu agheazmă, a exorcizat-o, iar la sfârșit a aruncat-o în sobă. Eu nu am văzut-o arzând, dar mi-a povestit Gregor.

– Și tu ai crezut că blestemul ei a căzut asupra bunicului, încât a făcut atac de inimă? Chiar dacă tu ai făcut-o ca să-l reții pe Gregor?

Regine o scrută lung pe flica ei.

– Nu știu ce povești ți-au ajuns la urechi, dar ai văzut că nu eu am confecționat-o, nu eu am vrut ca ea să apară, ci altcineva. Și nu era pentru Gregor.

– Dar pentru cine? Bunica așa spunea...

– Atunci trebuie să vorbești cu Emma. Nu mai doresc să continuăm discuția asta. ■

Fragment din romanul *Luiza Textoris*, în curs de apariție la Editura Polirom.

Este al treilea roman din ciclul *Noctambulii*, din care au apărut până acum *Claustrofobul* (Dacia, 1992, 2011) și *Hidra* (Imago, 1996, Dacia, 2011).

## Cărți primite la redacție



• Marius Ghilezan, *Medi, cu ochiul sticlos*, Timișoara: Brumar, 2012.



• Laura Dan, *Începe să doară puțin*, București: Tracus Arte, 2012.



• David Dorian, *Patul de sub fereastră*, Pitești: Paralela 45, 2012.



• Mihai Curtean, *17*, Sibiu-Hermannstadt: A.T.U., 2012.

# Academia Itinerantă

## „ANDREI ȘERBAN”

Eugenia Șarvari

„A fi o ființă umană este mult mai important decât a fi celebru.”

KRISHNAMURTI

ACADEMIA ITINERANTĂ „Andrei Șerban” – inițiată de Corina Șuteu, directoare a ICR New York, și sprijinită de Centrul de Cercetări Teatrale „Octavian Sava” din București, condus de criticul de teatru Alice Georgescu – a ajuns în acest an la a patra ediție. Inițiat în 2007, proiectul s-a materializat, precum antica „academie”, mai întâi într-un cătun cățarat pe înălțimile împădurite ale Apusenilor, la Plopi. A continuat la Horezu și Ipotești, pentru ca în această vară să se desfășoare lângă București, la Palatele Brîncovenesti de la Mogoșoaia, în două etape: 8-14 iulie și 15-21 iulie. Am avut privilegiul să particip la prima etapă. Foarte mulți dintre cei prezenți mai fuseseră și la Ipotești, alții, puțini, la Horezu, și niciunul la Plopi. Printre participanții foarte tineri, absolvenți proaspeți de școli de teatru, s-au aflat și actori consacrați: Ana Ioana Macaria, Marius Manole, Ioana Pavelescu, Enikő Györgyjakab, Rodica Lazăr, Camelia Maxim.

De fiecare dată, locul de desfășurare al academiilor a inspirat problematica abordată. La Plopi, sălbăcia muntelui a constituit o sursă de inspirație pentru cazul de la Tanacu, la Horezu a fost exploatată vecinătatea complexului brâncușian, iar la Ipotești, explozia naturii din care și-a tras seva geniul eminescian. De această dată, opțiunea pentru Palatul Mogoșoaia a venit în prelungirea ideii de forță pe care aceste ziduri o emană și care se mulează perfect pe unele dintre creațiile shakespeariene. Intrând în complex pe sub turnul de veghe, foișorul de pază, o alee pietruită te conduce la palat. În dreapta, cuhnia brîncovenească a stîrnit, prin acustică și ambianță, imaginația participanților. În stînga aleii se află casa de oaspeți unde am fost găzduiți, iar imediat lângă ea, biserica Sfîntul Gheorghe. Accesul în palat este posibil fie pe scara exterioară ce dă într-un pridvor cu arcade, ornamentat cu motive otomane în piatră, fie printr-o ușă laterală. În hol, o scară masivă din marmură duce la etaj, unde mozaicul auriu al pardoselii are ceva din somptuozitatea unui *palazzo* venețian. Încăperile sînt decorate cu covoare oltenesti și turcești, cu jilțuri și vase impozante, cu picturi și manuscrise, cu sculpturi în lemn și piatră. Într-una dintre aceste încăperi ne făceam dimineața exercițiile de concentrare și coordonare, de intrare și reșezare confortabilă în trup. Din holul auriu se pătrunde pe o altă terasă, în spatele palatului, unde ne adunam în răcoarea dimineții pentru exercițiile de readucere în corpul fizic a conștiinței desprinse de material în timpul somnului. De pe această terasă se deschide, prin grădina labirintică de trandafiri răsfîrîntă în oglinda lacului, o panoramă de vis, tulburată însă, din păcate, de vilele „somptuoase” construite de-a valma, pe celălalt mal, fără

nici cel mai mic respect pentru epocile apuse de cultură ori pentru măreția pe care acest loc o emană. Palatul este înconjurat de un parc-pădure în care, undeva pe o alee, se află cavoul familiei Bibescu. Am fost înștiințați că palatul întreg și împrejurimile lui vor fi în întregime la dispoziția noastră. Ne-am folosit de ele chiar și în exercițiile nocturne din pădure sau din foișor.

Într-o primă fază s-a lucrat pe șase piese din Shakespeare: *Romeo și Julieta*, *Hamlet*, *Richard al III-lea*, *Visul unei nopți de vară*, *Furtuna*, *Cum vă place*. Sarcina celor șase grupe de lucru a fost aproape imposibilă: în zece minute să se prezinte piesa folosindu-se câteva replici semnificative. Imposibilul devenit totuși posibil s-a concretizat în prezentarea celor șase spectacole, urmată de discuții cu cei implicați, păreri ale privitorilor și concluzii ale lui Andrei Șerban.

*Visul unei nopți de vară* a avut ca loc de desfășurare... sala de mese. Iar ca timp nu miezul nopții, cînd toate lucrurile sînt cu puțință, ci cumpăna zilei. Ineditului spațiu-timp ales i s-a mai adăugat inventivitatea cu care a fost folosit acest loc strîmt: pe sub mese, între mese, cu replicile spuse ca într-o doară, ca la un prînz absolut obișnuit. O comensie-gîlceavă zeiească banalizată și bagatelizată. Cei din grup au povestit dificultățile prin care au trecut în timpul repetițiilor. Momentul cel mai dificil li s-a părut a fi acela al decupării textului. Nu mai puțin dificilă a fost și coagularea grupului sau epurarea ideilor învîlmășite. Dar, după toate divergențele, discuțiile aprinse și contradictorii, aproape dizolvante pe alocuri, factorul unificator, despre care au vorbit toți cei prezenți, a fost procesul de solidaritate spontană în clipa „ieșirii la public”. Relațiile clare între personaje și modernitatea ideii au fost apreciate de Andrei Șerban: „Am văzut atît de multe *Visuri*, dar niciodată unul ca acesta. Nu m-am gîndit că piesa poate fi privită astfel... Aș putea spune chiar că ați făcut o mică descoperire, în felul în care ați tratat acest text ultracunoscut, ceea ce este o minune reală”.

Pentru *Furtuna* s-a ales ca loc de desfășurare bucătăria brîncovenească, cu o turlă înaltă, de biserică – de ce oare acest lucru m-a dus cu gîndul la ideea *împărtășirii* cu hrana, și nicidecum la mîncatul extrem de grăbit pe care îl practicăm? – prin care lumina de apus se filtra ușor, dînd efecte minunate pe pereții din cărămidă aparentă. Interpreții, așezați în cele patru colțuri ale încăperii, frazau cu religiozitate. Structurat poetic, textul și-a pierdut tensiunea, conflictul s-a voalat. Dificultăți asemănătoare cu cele avute și de grupul din *Visul* au fost semnalate și aici. Situațiile conflictuale, din care s-a ieșit în cele din urmă, au rostul lor, observa Andrei Șerban: „Trebuie să existe întotdeauna două forțe care se contrazic pentru ca să apară o a treia, care să fie creativă. Dintr-o fricțiune iese întot-

deauna ceva creativ. E nevoie de un «avocat al diavolului»...”

Ura lui *Hamlet* a fost jucată în pivnița palatului. Întinericul în care am pătruns era spart de mici lumînări, cărării de lumină, ca niște călăuze în noaptea neagră a arătării duhurilor. Măiestru amplasat în jurul pilonului central al pivniței și în nișele din pereți, micile luminițe sporeau misterul atmosferei încărcate de spaime și angoase. Era ca și cum am fi intrat în mintea neguroasă a lui Hamlet, bîntuită de frici și indecizii. Replicile spuse în cor sau intonate în canon au dus spre un punct culminant: indecizia lui Hamlet de a-l ucide pe Claudius aflat în rugăciune. Atmosfera – intermediu senzorial ca și ceața, crepusculul, nedefinitul – impregna locul și emana din indivizi. Interpreții se răspîndeau printre spectatori. Cu toții sîntem atinși inconștient de unde invizibile, captate de actori și retrimise înapoi. Apoi interpreții ne lasă singuri, ieșind în liniște pe poarta masivă de fier. Din povestea construirii momentului am înțeles că s-a pus un accent deosebit pe crearea atmosferei și că un lucru hotărîtor l-a constituit descoperirea acusticii fantastice a sălii, tot scenariul coagulîndu-se pe ideea edificării treptate a sunetelor într-un fel de armonie stranie. „Cînd am fost să văd repetiția, *Hamlet* era o piesă radiofonică. Nu vedeai pe nimeni. Toți erau ascunși în spatele paravanelor din pivniță. Se auzeau doar voci, se auzea doar textul, fără să vezi oameni”, povestea cu mult umor Andrei Șerban. Iar la explicația actorilor că „Pereții respiră, vorbesc”, replica regizorului a venit prompt și umoristic: „Da, dar respiră pentru două minute. Că altfel înnebunești. Am vrea să vedem niște oameni. Le-am spus că trebuie să iasă iute de după paravanele alea. Am venit eu pe post de «avocat al diavolului»”.

Pentru *Romeo și Julieta* s-a folosit, foarte inspirat, capela familiei Bibescu, care avea direct de-a face cu tema piesei: dragoste și moarte. Pe aleea de acces spre morminte sîntem opriți de doi străjeri ce-și încrucișează sulilele (bețe de bambus). În spatele lor, dinaintea cripei, doi tineri, cu spatele la noi, se țin de mînă. Din aceste prime imagini transparente întregul conflict al poveștii: dușmani de moarte, Capulet și Montague își încrucișează armele și se vor împăca doar după intrarea în mormînt a fiilor lor. Esența piesei a fost în acest caz cel mai clar surprinsă, iar procesul de elaborare a însemnat și aici o ciocnire a individualităților. Dar tensiunile, după cum s-a văzut în final, au fost creatoare. A fost reprezentarea care a primit întregul gir al regizorului: „Aici s-a văzut foarte clar cum au fost toți în aceeași barcă, chiar dacă au existat tensiuni. E modul cel mai frumos de a lucra. De aici omogenitatea și acel sentiment de adevăr de la sfîrșit. Totuși – așa cum se vede aici și nu s-a văzut la înscenarea noastră cu *Furtuna* – la un moment dat, povestea e importantă.

Să spui o poveste. De fapt, tot ceea ce ne atinge puțin câte puțin este povestea. Nu e obligatoriu, dar când poți să spui o poveste și poți să o spui concentrat, să crezi situații... e cu totul altceva“.

Cum acțiunea se petrece în pădurea Arde- nilor, pentru *Cum vă place* am ales, după mai multe plimbări, ca spațiu al reprezentării, chiar pădurea. La liziera pădurii, Rosalinda, Orlando, Tocilă, Phebe, Silvius, Jacques Melancolicul, Audrey și Celia își flutură brațele în chemări voioase, ademenind spectatorii, „castelani“ prăfuiți și sastisiți de intrigi și atmosferă irespirabilă, în spațiul acesta vegetal, mai sigur și mult mai lipsit de griji și mașinații decât palatul, curtea, orașul. Pe pajiștea largă, la îndemnul și strigătele îmbietoare, vedem alergând, la început ezitant, apoi din ce în ce mai hotărât, spectatorii. În fruntea „plutonului“, însuși Andrei Șerban, intrat cu totul în jocul giumbușlucar al „surghiuniților“, pătrunde în pădurea care ascunde multe surprize. De pildă, în copaci sînt agățate bilețelele de dragoste ale lui Orlando pentru Rosalinda lui iubită și pe care spectatorii înșiși au fost rugați, la masa de prînz, să le scrie. Era foarte hazliu să urmărești cum mulți își căutau propriul mesaj de dragoste. După scena travestiului Rosalindei și a jocului ambiguu de-a cererea în căsătorie a lui Orlando, privitorii sînt conduși să urmărească în alt spațiu scena Phebe-Silvius, apoi Phebe-Rosalinda/Ganymed. Urmează alte declarații de dragoste, de astă dată pe pajiștea verde, între Audrey și Tocilă, ca totul să se sfîrșească apoteotic, cu celebrul monolog, rostit în engleză, al lui Jacques Melancolicul, cocoțat pe o scară sprijinită de un falnic stejar. Observația Rosalindei a fost perfect adecvată momentului: „A meritat să ne muncim atît, pentru că l-am văzut pe Andrei Șerban alergînd cu spor ca să ne vadă“. Implicarea directă în acest minispectacol mi-a dezvăluit țările nebănuite ale propriului sine: mi se părea că numărul celor care mă priveau era imens. Și ochii lor, enormi, mă împresurau și mă copleșeau, așa încît cele două umile replici pe care le știam foarte bine mi-au rămas încreștate în grumaz și nu am putut scoate un sunet pînă cînd, pe furiș, am scos hîrtiuța din buzunar și am aruncat o otheadă. Dar asta, după ce m-am „agățat“ de ochii partenerei mele Rosalinda, dîndu-mi seama cît de important este să relaționezi, cît de covîrșitor poate să fie acest sentiment de trăire împreună, de pătrundere pe aceeași vibrație. Am fost felicitați pentru energia foarte bună pe care au simțit-o cu toții, pentru starea de bine pe care momentul a reușit să o transmită. „Era totul acolo, tot ceea ce nu mai avem la oraș, a spus Andrei Șerban. Interpretii au reușit, într-un mod foarte clar, să vorbească despre natură, despre dragoste, despre bunățate, despre sănătate, ba chiar să celebreze și teatrul, cu Jacques urcat în copac.“

Epura lui *Richard al III-lea* s-a desfășurat în micul cimitir de lîngă biserică și a fost gîndită pe ideea multiplicării personajului titular, recurgîndu-se la un colaj din monologurile lui Richard. Au fost cinci Richarzi, care au ieșit pe rînd de după pietrele de mormînt strîmbate și înverzite de mușchiul depus în vreme. Odiosul personaj, primind chipuri diferite, a putut fi descifrat în multiplele lui fațetele de o hidoșenie fascinantă.

Următoarea secțiune a atelierului a constituit-o descifrarea unora dintre *momentele* lui Caragiale, ca un omagiu adus la ceas aniversar marelui scriitor. Indicația a fost: descoperirea laturii întunecate a scrisului lui Caragiale, a comediei dureroase și triste din opera lui. Unele prezentări, chiar dacă lucra-



• Andrei Șerban

te în excesivă viteză (o zi), au fost foarte reușite, izbutind să redea exact ceea ce s-a cerut: aducerea la suprafață a laturii mlăștinoase din noi, surprinsă atît de exact de geniul caragialian și, chiar dacă nu intenționat, „*Românii verzi*“, *La Moși*, *Gazometru*, *Jertfe patriotice* au stîrnit un hohot uriaș de rîs.

Imposibilul a fost din nou atins în ultimele două zile, cînd s-a lucrat tot pe Shakespeare, pe o listă de piese care nu au făcut parte inițial din lectura „obligatorie“: *Iulius Cezar*, *Mult zgomot pentru nimic*, *A douăsprezecea noapte*. S-a impus în mod particular, prin coerență și forță a imaginilor, varianța feminină a lui *Iulius Cezar*, cu un Cezar înfricoșător în fanatismul lui, ucis pe treptele de pe fațada palatului, ori cu un Marc Antoniu care s-a transformat incredibil, sub ochii noștri, dintr-un personaj „mieros“ într-un dictator înspăimîntător. Ca frumusețe a imaginilor a fost apreciată *A douăsprezecea noapte*, cu Viola ieșind din lacul în care ultimele raze ale soarelui asfințind se reflectau în undă, sau *Mult zgomot pentru nimic*, prezentat în labirintul de trandafiri roșii și albi din fața lacului.

Cel care ne-a introdus în lumea complicată, dar mirifică, a ritmului a fost percuționistul Lucian Maxim. Vechi colaborator al maestrului Andrei Șerban – a semnat adaptarea muzicii pentru *Trilogia greacă* –, Lucian Maxim face parte din Orchestra Simfonică Radio. Într-o seară, în cuhnia palatului, am fost martorii unei bijuterii muzicale: un mix de jazz susținut de Lucian Maxim și de Alexandru Anastasiu (vibrafon). De altfel, Lucian Maxim a avut intermezzouri muzicale la fiecare dintre cele șase „pastile“ de teatru din ultima seară.

La debutul atelierului, în mod programatic, Andrei Șerban spunea că trebuie să ajungem „la un stadiu de izolare ca acela din *Furtuna*“, iar dacă efortul fiecăruia va fi sincer, saltul calitativ va fi simțit de toți cei prezenți. Va avea loc, astfel, o *întrupare* a noțiunii de bază din teatru – *relația*. Această *formă de școală (nu doar) de teatru* are o importanță covîrșitoare în peisajul teatral românesc, însemnînd, de fapt, o gură de aer proaspăt, un mod de ajustare a ființei, o punere nouă în pagină a importanței procesului de facere a spectacolului. Academia nu are ca unic scop deschiderea profesională în teatru, ci și conștientizarea nevoii de regăsire a echilibrului prin desprinderea din zbuciumul vieții de zi cu zi și retragerea într-un spațiu al liniștii reale. Așa cum s-a întîmplat la Plopi, la Ho-

rezu, la Ipotești și, acum, la Mogoșoaia. Pentru un timp scurt, ne-am aflat într-un laborator-schit cu orar strict. Mesele în sine au fost o ocazie minunată de punere în discuție a ceea ce înseamnă teatrul, cu citirea unor fragmente din interviuri sau cărți ale lui Peter Brook, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, dar și Krishnamurti. Lecturi despre prepararea unei căi de a trăi mai bine, despre a iubi ceea ce faci și despre a nu fi preocupat mereu doar de ideea de a deveni faimos, dar alienat: „A fi o ființă umană este mult mai important decît a fi celebru“. De pildă, într-un text, Brook spune că, în teatru, actorul poate explora de unul singur în măsura în care nu este interesat doar de sine, de propria persoană, ci este cu totul deschis spre o explorare *împreună*. Uitînd de egoism. Dezoltîndu-și experiența, dar fără să-și piardă inocența. Acest *altfel* a mai însemnat și a te pune în slujba celuilalt. A nu te așeza grăbit la masă și a înfuleca bucatele, ci a-l *servi*, mai întîi, pe cel de lîngă tine: „... oricine va vrea să fie mare între voi să fie slujitorul vostru și oricine va vrea să fie cel dintîi între voi să vă fie rob“ (Mt 20, 26-28).

Academia Itinerantă *este* – și îmi place să cred că nu a fost – o școală pentru trup, suflet și spirit, care, chiar din titulatura pe care o poartă, conține ideea transformării/mișcării/permanentei metamorfoze. A nu rămîne încremenit în formă, în spațiu, în timp. A fi „itineranți“, într-o continuă mișcare, evoluție, ascensiune, asemănîndu-ne, poate, într-un fel, cu cei care-l urmau odată, într-o continuă *pre-umblare*, pe Aristotel. A nu te lăsa năpădit de obișnuințe, ci a încerca să-ți lezezi deprinderile la intrare și a proba, și poate chiar a reuși, să fii cum ar trebui mereu să fii: atent la tot, la toți, îndatoritor, cu sufletul deschis și spiritul la pîndă, mereu treaz, să vezi, să auzi totul, cu o ureche și un ochi urieșești. Pentru ca, în final, să nu pleci și să frîngi bagheta, ca Prospero, constatînd că schimbarea nu este posibilă. Schimbarea e posibilă. Aceasta e mesajul pe care-l duce dintr-un loc în altul „academia“ lui Șerban. ■





## Vocația teatrului

Iulian Boldea

UNUL DINTRE cei mai înzestrați tineri teatrologi români ai momentului, Sorin Crișan este autorul unor cărți semnificative în domeniu care caută să circumscrie, cu metode moderne și cu o viziune eliberată de prejudecăți și poncife, fenomenul teatral în toate dimensiunile sale definitorii. *Cercul lumii la D. R. Popescu* (2002) e o exegeză exhaustivă a dramaturgiei lui D. R. Popescu, cu o adecvată analiză a simbolisticii, a temelor și motivelor, dar și cu decodificarea precisă a statutului și reliefului ontic al personajelor, cu permanentă oscilare între palierul fenomenal și cel mitic, arhetipal. Faptul că așază, în dreaptă cumpănă, intenționalitatea etică a operii dramatice a lui D. R. Popescu cu cea ontologică sau estetică reprezintă un atu al exegezei de care nu se poate trece. Rolul memoriei este acela de regăsire a rădăcinilor arhetipale ale ființei, dar și de a releva adevărul lăuntric al eroilor. Comentarii juste sunt consacrate funcțiilor și avatarurilor simbolisticii, ca modalitate de resemnificare superioară a cotidianului, dar și elementelor de teatralitate ale operii lui D. R. Popescu (proză sau teatru). Memoria, visul, masca, nebunia, femeia sunt teme așezate de eseist sub tutela carnavalescului, într-un demers ce nu exclude exercițiul comparatist (referințele la Frisch, Brecht, Ionesco sau Beckett sunt cât se poate de ilustrative). *Jocul nebunilor* (2003) e o carte ce valorizează unele teme fundamentale ale teatrului, din unghiul originii și al evoluției sale. În capitolul *Teatrul – povestea unei faceri* sunt inventariate, cu tact, etapele devenirii spectacolului teatral, în grilă ontologică, mitică și filosofică. Motivul „lumii ca teatru” e analizat în două capitole substanțiale, *Theatrum mundi* și *Circus mundi*, în care autorul își orientează atenția și asupra resurselor metalingvistice ale teatralității („teatrul în teatru”). Demne de inte-

res sunt, de asemenea, considerațiile despre funcționalitatea estetică și simbolică a măștii, despre bâlci, carnaval sau grotesc, dar și despre rosturile estetice ale figurii bufonului.

Volumul *Teatru, viață și vis: Doctrine regizorale* (2004) e impregnat de influențe heideggeriene, mai ales în excursul teoretico-filosofic de început (*Teatrul ca paradox*), în care receptarea spectacolului este „o trăire a evenimentului așa cum este, singura purtătoare de sens”. Interpretările doctriinelor regizorale ale modernității teatrale (Craig, Meyerhold, Stanislavski, Artaud, Brecht, Grotowski sau Brook) sunt aplicate și exigente, cu bune formulări de poziții metodologice și cu o situație optimă în spațiul ideologiei teatrale contemporane, cu analize riguroase ale reliefului imaginii scenice, într-un stil cu rezonanțe filosofice, ce nu exclude interpretările aplicate, examenul atent al stilisticii devenirii teatrului contemporan. *Teatrul de la rit la psihodramă* (2007) e structurată în trei paliere. Prima parte e consacrată unei analize atente a elementelor esențiale ale genezei mitice a fenomenului teatral, făcându-se conexiuni între teatru și rit sau între teatru și psihodramă. Demnă de interes este sublinierea relației dintre opera teatrală și timpul și spațiul său obiectiv, dar și cu spațiul și timpul subiectiv al creatorilor. Capitolul cel mai substanțial, „Ca și cum” sau *jocul cu altul*, inventariază unele concepte și teorii contemporane (Freud, Jung, Lacan, Derrida), punând în lumină noțiuni precum inconștientul, imaginarul, corporalitatea, alteritatea și problematizând raportul fantasmă-imaginar, ca sursă a construcției identitare. Cel de al doilea capitol al cărții înregistrează, într-o manieră hermeneutică adecvată traseul teatralității de la rit la psihodramă, prin intermediul unui personaj emblematic, Hamlet, și al măștii melancolicului, sugerându-se beneficiile autocunoașterii ca sursă a instaurării înțeleșurilor sinelui. Ultima parte, *Teatrul sau „înscenarea” suferinței*, e consacrată creatorilor de teatru și practicienilor, fiind puse în oglindă metodologiile unor oameni de teatru precum Artaud, Grotowski, Brook, Jodorowski etc. *Teatru și cunoaștere* (2008) e scrisă într-un limbaj sobru și clar, cu instrumente conceptuale adecvate. Primul capitol, *Teatru și comunicare*, subliniază valențele comunicaționale ale teatrului, invalidând aserțiunea lui Georges Mounin conform căreia schimbul scenă-sală s-ar edifica conform unui model al situației, și nu după unul al comunicării. Explicațiile și expunerile despre teatralitate și efectul teatral, despre metafora teatrală și despre corelațiile dintre acțiune, spațiu și timp, despre jocul teatral sau despre reevaluarea funcționalităților scenice ale corporalității sunt pe

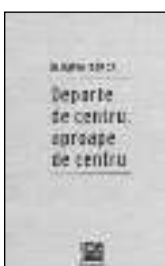
cât de eficiente, pe atât de clar și ferm conturate. În *Exhibarea memoriei*, eseistul subliniază semnificația artistică și teoretică a unor importanți regizori precum Tadeusz Kantor, Peter Brook sau Ingmar Bergman.

În *Sublimul trădării* (2011), Sorin Crișan reunește în propriul demers hermeneutic o gamă vastă și diversă de referințe conceptuale, de la estetica teatrului la filosofie, teorie și critica literară, psihanaliză sau semiotică. Multidimensionalitatea cărții este, astfel indiscutabilă, astfel încât creația teatrală este percepută și analizată din mai multe perspective metodologice, din multiple unghiuri apte să legitimizeze complexitatea inepuizabilă a discursului teatral. Cartea lui Sorin Crișan are o arhitectură minuțios articulată, fiind structurată în patru capitole: *Teatrul și (în)semnele sale*, *Jocul teatral sau „închiderea” ludică*, *Către lucrurile însele și Memoria teatrului*. Dacă „pretextul realității” i se pare teoreticianului „insuficient” în creația teatrală, rațiunea de a fi a teatrului este întrezărită mai degrabă în asumarea unei capacități de a „găsi forța depășirii realității și de a se consacra problemelor grave ale omului”. Evident că acțiunea scenică poate fi reprezentată și din unghiul investigației psihanalitice, care circumscrie registrul pulsionilor refulate, al fantasmelor inconștiente, dozate în diferite proporții în perimetrul creației scenice. Exegeza teatrului lui Mnouchkine, de exemplu, este una pe cât de aplicată, prin subtilitatea analizei de text, pe atât de riguros erudită, prin convocarea în spațiul demersului hermeneutic a unor idei, concepte, autori de incontestabilă anvergură universală. Splendoarea, irizările sacralității reprezintă elemente care definesc acest tip de teatru, privit și în articulațiile sale aparente, dar și în „filigranul reprezentației”. La fel de pregnante sunt și observațiile despre „teatralitatea” tablourilor lui Paul Delvaux, despre „lumea răsturnată” (*le monde à l'envers*), reprezentată prin nebun, păcălici, clown, prin care se traduce criza mimesisului teatral, sau despre Jerzy Grotowski, care legitimează, prin modalitatea sa de a înțelege teatralitatea, problematica fundamentală a artelor reprezentației, care este, cum observă Sorin Crișan, „cea a diferenței, a alterității și a schimbului, prin care actorul se exhibă, își expune corpul «în acțiune»”. În spațiul teatralității, un rol important, de acută pregnanță îl are spectatorul. Responsabilitățile spectatorului sunt decelate în mare parte în grilă etică, dar și printr-o subtilă retorică a asumării unui „rol”, a unui „statut” din care se desprinde o anumită opțiune ontologică și estetică. Reflecțiile lui Sorin Crișan despre statutul, rolul și importanța regizorului sunt cât se poate de elocvente pentru disponibilitățile teoretice și analitice ale cercetătorului. Dialogul

## Cărți primite la redacție



• Nemesius din Emesa, *Despre natura omului*, București: Univers Enciclopedic Gold, 2012.



• Olimpia Berca, *Departe de centru, aproape de centru*, Timișoara: Mirton, 2012.



• Gabriel-Vincentiu Mălăescu, *Templul nevăzut*, București: AmandaEdit, 2012.



• Lucica Sava, *Colinda umbrei*, Adjud: Armonii Culturale, 2012.

scenic presupune, într-un mod imperios, „întâlnirea cu altul“, raportul eu-tu, contextualizat într-un spațiu al viețuirii, al corporalității și al memoriei ca garant al legitimității, suveranității și continuității eului. Situând spectatorul „în orizontul creației“, teoreticianul percepe scena ca pe un „mimesis de grad secund“ (în măsura în care aceasta nu poate subzista în afara stilului, a elementelor de compoziție, de arhitectură teatrală). Opțiunea fenomenologică la care aderă Sorin Crișan, mai ales în capitolul *Către lucrurile însele*, are în subsidiar, ca miză metodologică clar asumată, identificarea și analiza „reperelor certe ale teatrului“. Apelul la conceptele unor filosofi precum Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty sau Lévinas desemnează spațiul teatralității ca un loc al dinamicii raportului dintre identitate și alteritate, în care sunt fructificate resursele semantice ale întâlnirii dintre eu și tu, într-un joc al analogiilor și corespondențelor în care strategiile metaforei își revelează disponibilitățile creatoare incontestabile, dar din care nu lipsesc nici resursele semnificatoare ale imaginilor simbolice. *Memoria teatrului* e capitolul care situează evoluția artei teatrale, oarecum, la liziera intenționalității creației, analizând, cu relevanță, și excesele limbajului scenic, și fantasmalele acestuia, dar și ipostazele și reprezentările postmoderne ale teatralității. ■

## Viziunea autosurpării zăgazarilor

Ovidiu Pecican

**O** PROBLEMĂ PE care o pun îndată prozele lui Gellu Naum la prima lor retrospectivă integrală – *Proză*, ed. de Simona Popescu, Iași: Ed. Polirom, 2012, 470 p. – este cea a codului de lectură potrivit. Cum citim proza avangardistă, în ce fel procedăm cu antiliteratura? Nimeni nu poate spune cu exactitate decât cum să *nu* o citim, ce fel de lectură să ocolim. Iar dacă e vorba de evitat, atunci ceea ce nu trebuie să se întâmple, pentru că ar fi un exemplu de o rea practică („malpractică“), este lectura liniară, în succesiunea operațiunilor uzuale de decorticare a sensurilor. Pornind de la aspectul de labirint-rețea al textului, criticul Simona Popescu propune mai multe metode ludice, dar care dau rezultat: lectura de la un detaliu la alt detaliu, din racord în racord, și procedura „din atol în atol“, prin familii de simboluri, concepte; ori cea centrată pe personaj. Este, fără îndoială, una dintre posibilitățile care se oferă cititorului, dar mai sunt și altele. De ce ar trebui, în fața ludicului sau a aleatorului, ca examinarea să urmeze căile creației? Chestiunea nu este de a reconstitui arheologic generarea textelor, ci de a le „metaboliza“ într-un fel cât mai plener și divers, căci lecturile plurale sunt cele care îmbogățesc valoarea de receptare a textelor, și nu conformarea la o rețetă unică, fie ea



chiar cea prescrisă de autor. Poetă ea însăși, nu doar exegetă cu expertiză fermă în moștenirea lui Gellu Naum, Simona Popescu nici nu absolutizează, căci ar fi greu să se recurgă la așa ceva în fața prozei lui Naum, care se metamorfozează continuu, când în aforistică, când în poem, când în excurs bibliografic, când în proză prozaică (dar nu și banală, monotonă). Domnia Sa dă numai întâlnire cititorului într-una dintre încâperile de lectură ale gellunaumisticii, întinzând o mână amicală celor dezorientați de originalitatea și forța de seducție a universului autorului. Nici nu se poate face altceva în fața unei producții unde fiecare volum – *Medium* (1945), *Teribilul interzis* (1945), *Castelul orbilor* (1946), *Poetizați, poetizați...* (1970) și *Zenobia* (1985) – aduce, de fiecare dată, altceva.

În *Medium*, dincolo de aparențele dialogului pe teme onirico-hipnotice cu Nerval sau poetul lui Maldoror, covârșitoare se arată a fi explorarea aproape sistematică (în orice caz, persuasivă) a autenticului și completitudinii vieții, dincolo de convenția realismului existențial (și nu literar). *Teribilul interzis*, în schimb, pare mult mai preocupat de recuperarea sau profetizarea dimensiunii poetice a existenței prin recursul la disperare și abolirea sistematică a poeziei înțelese ca literatură (*Cerneala surdă*). Hiatusul de aproape un sfert de secol dintre *Castelul orbilor* și *Poetizați, poetizați...* nu pare să marcheze distanța dintre două vârste ale creativității, subliniind mai degrabă coerența, dincolo de etapizările posibile, a unui tip de creativitate care nu și-a abandonat nici izvoarele, nici mijloacele. În fine, *Zenobia* reprezintă unicul roman al autorului, dacă se acceptă ca formulă românească nararea sistematică a neverosimilului, boicotarea cu bună știință și în chip perseverent a poveștii liniare și cu sens ușor dibuibil. Aici, detaliul realist este chemat anume pentru a asigura un și mai puternic contrast cu escapismul din logica mimesisului.

Important cu adevărat, în apariția tuturor acestor bijuterii stranii și selecte, este faptul că ele vin împreună pe piața de carte, într-un moment care poate marca începutul bilanțului istorico-literar, dar, mai cu seamă, al unei înțelegeri mai adecvate a prozei unuia dintre poeții importanți din sec. al XX-lea românesc și european. Ca o primă constatare, aș crede că proza lui Gellu Naum trebuie citită într-un anturaj format de prozele lui Emil Botta (din volumul *Trântorul*), de cele ale lui Nichita Stănescu, de cele semnate de A. E. Baconsky (poveștile din *Echinocciul nebunilor* și romanul *Biserica neagră*). Există deja un subcontinent al prozei noastre pe care exegeza, când nu îl ignoră – nereprezentând o tradiție canonică –, îl comentează sporadic, fără a face necesarele conexiuni istorico-literare. Pe de altă parte, curentul oniric al anilor '70, cu reluările și dezvoltările sale post-comuniste (inclusiv prin autori precum Corin Braga, în ciclul lui *Noctambulii*, din care au apărut până astăzi *Claustrofobul*, *Hidra* și *Luiza Textoris*, și în jurnalul de vise *Oniria*) se învecinează, din multiple puncte de vedere, cu unele dintre tendințele prozei gellunaumiene. După cum observa Alex Goldiș, în neoonirismul anilor 1990-2000, „Stilisticul e redus la minim în favoarea ontologicului. Romanul nu își afișează in-

strumentele, părăsește orice soi de autoreferențialitate, are orgoliul depășirii limitei estetice. Substratul genetic al imaginii lui Corin Braga constă într-un vertij al nuanțelor care își încearcă, în roman, o formă cristalizată. Personajele înseși au consistența jocurilor de umbre marcate de tentația individualității“ („Profilul unui autor abisal“, *Observator cultural*, nr. 266-267, aprilie 2005).

Revenind la textele scrise de Naum în convenție prozastică, aș vedea în ele o temă fundamentală, o permanență subiacentă care iese doar din când în când la iveală în formulări nete: este vorba despre tema lumii înțelese în dialectica alternanței dintre învăluire și dezvăluire. „Este timpul să ne dezbrăcăm până la oase“ (p. 75) este unul dintre multiplele imperative care înaintează în această direcție. Sau: „... schizofrenia a făcut mult mai mult decât rațiunea continuă în toate capetele timp de cinci secole. Cred că nu e departe ziua când schizofrenia, dincolo de aparentul ei subiectivism, va deveni unul din principalele instrumente de cunoaștere“ (p. 83). Lăsând deoparte asocierea cu pledoaria daliană pentru paranoia, se poate înțelege că Gellu Naum preconizează, în asemenea rânduri, mai mult decât o aliniere la programele avangardei artistice din prima parte a sec. al XX-lea, o pătrundere a lumii și a existenței dincolo de dimensiunea lor rațională. Este probabil că poetul român ar fi putut intra în selecția severă – dar neapărat germană – a lui Heidegger, interesat de poezia ființei (mă rog, a *Dasein*-ului), alături de Hölderlin, Trakl și Rilke, deși venind cu un alt mod al spunerii, unul îndreptat împotriva discursivității poetice consacrate, a literaturii („Sunt poet exact în măsura în care orice om e poet, cu minima deosebire, puțin diferențială de altfel, că n-am nicio încredere în această calitate comună“, p. 83).

„Schizofrenia până la ultima ei limită, refuzul total al oricărei alte realități decât cea a visului, al oricărui alt adevăr decât al viziunii“ (p. 86), iată programul tânărului Naum, de la care nici bătrânul nu s-a îndepărtat. Viziunea răstoarnă discursul și redimensionează lumea, abolind distanța dintre rațional și irațional. Probabil că în lumina acestui enunț, Gellu Naum ar trebui scos de sub eticheta limitativă de poet supraprealist, concedându-i-se un loc într-un panteon mai vast și mai complex, printre profeții ambigui ai dinamității modernității și ai decretării apocalipsei acesteia. Până acolo însă, mai urmează niște lecturi și niște analize... ■

# Fatalitatea ironică

Constantina Raveca Buleu

**O**INCITANTĂ MĂRTURISIRE (auto)critică, cum că „Am preferat să locuiesc în Caragiale și nu într-o ideologie“ sugerează o atitudine exegetică inedită, în care fascinația hermeneutului pentru subiectul său reverberază într-un exercițiu autoreflexiv genuin, lipsit de poza criticului a priori infailibil, ceea ce face ca I. L. Caragiale: *Fatalitatea ironică*, volumul lui Mircea A. Diaconu, apărut în acest an la Editura Cartea Românească, să devină nu numai o impecabilă și curajoasă analiză a poeticii caragialiene, ci și o cuceritoare incursiune în sinuozitățile profund umane ale unei aventuri critice construite în siajul unei obsesii.

Relativizarea ludică din titlul capitolului introductiv, *Șantierul Caragiale. Aproape o confesiune*, deschide contrapunctic arheologia acestei obsesii și revelează subtilul joc dintre succes și eșec, dintre definiție și acțiune în geneza unui proiect exegetic în care intuiția primă, potrivit căreia „în centrul poeticii lui Caragiale se află fatalitatea ironică“, „o conștiință lucidă a inconsistenței care capătă formă și sens prin text“, concentrează multiple ipoteze de lucru, dar suportă și incertitudinile unei priviri retrospective exigente, la capătul căreia discursul axiomatic se dovedește a fi insuficient în absența întregii povești care l-a generat. Mircea A. Diaconu este convins de faptul că „marile interpretări sunt mari narațiuni critice“, că povestea interpretării este cea care conferă credibilitate și legitimitate exegetice, motiv pentru care, cronologic vorbind, volumul său este multietajat, compus din texte care ies unele din altele, dezvoltându-se odată cu fiecare lectură.

Deja disecat sub varii lupe critice și identități mai mult sau mai puțin generice, I. L. Caragiale evoluează în acest volum în aria unui modernism în care congenerii îi sunt Baudelaire și Nietzsche, iar urmași, o bună parte dintre scriitorii români de după el, de la Cioran și Eugen Ionescu la Andrei Pleșu și Mircea Cărtărescu. Întâlnim, astfel, un Caragiale rebel și inovator în carte, „fascinat de neant și de geometrie“, pentru care textul și lumea se generează labirintic și denunță nimicul, în linia acestei intuiții, *Lumea ca tehnică și abisalitate* constituind o atentă decorticare a pasiunii lui Caragiale pentru arhitectura textului, pentru „textul devenit lume“, pe care privirea alertă a criticului o urmărește nu numai în mecanismele ei de organizare, ci și în prezența autorului în text, în strategiile sale (anti)-retorice și-n disponibilitatea edificării unui dialog cu multiple instanțe de receptare. Simultan, accentul textualist alocat discursului caragialian se armează concentric grație unor argumente de nuanță existențială și scoate la iveală complexitatea raporturilor dintre spectacolul luxuriant al cuvintelor și criza realului, orchestrate cu ironie și histrionism de autorul lui *Mitică*.

Preeminența tehnicii, a enunțării, în arealul caragialian reprezintă miza eseului următor, *Realul himeric: Text și context*, unde rafinamentul demonstrației o relaționează cu autoreflexivitatea. Altfel spus, criticul

împinge deja inconsistentă lumea a lui Caragiale pe o poziție terță, plasând între ea și text un sine, în funcție de care această lume este creată, iar întregul raționament îl ajută să denunțe orice situație a dramaturgului în zona realismului, din moment ce pentru acesta din urmă enunțarea este percepută drept o consecință firească a lumii. Prin contrast, la Caragiale „actul spunerii este esențial“, iar centrul de greutate se mută dinspre realitatea pulverizată „spre textul care devine autonom, semn al celui care, autarhic, scrie, gândește, proiectează lumea“. Parte intrinsecă a acestei conduite demiurgice, sinele prezent în textura operei și în exhibarea tehnicii evoluează pe fondul unei euforii discursive întemeiate pe scepticism și revoltă și își manifestă posibilitățile hermeneutice în alte două direcții complementare, narcisismul și absurdul. În sfera acestuia din urmă, „contextul devine text“, dezvăluind interesul lui Caragiale pentru marginal, pentru derizoriu.

Genealogia absurdului continuă în *Logica, acest paradis* cu un ireproșabil studiu consacrat regimului sofismelor în economia tehnicii caragialiene, ce insistă asupra irelevanței și inexistenței concretului într-un univers condiționat exclusiv filosofic, unde adevărul reprezintă o construcție a rațiunii, și nu o emanație a realității, totul verificând – ca de altfel întreaga atitudine caragialiană – aforismul nietzschean din motto, potrivit căruia „Ideea că adevărul are o valoare mai mare decât aparența este o simplă prejudecată morală și nimic mai mult. [...] De fapt, ce anume ne constrânge să admitem existența unui antagonism între «adevărat» și «fals»?“ Realul, oricât de inconsistent ar fi el, rămâne o obsesie retorizantă pentru Caragiale, motivul fiind – afirmă criticul – „curiozitatea sa epistemologică“ și „eșecul fascinant cu care această curiozitate se încheie“. Produsul direct al acestei conduite este *Absurdul înșurubat în real*.

*O vizită la castelul „Julia Hasdeu“* marchează punctul de plecare al periplului lui Mircea A. Diaconu prin nuanțele fascinației dramaturgului față de haosul lumii (în *Realul problematic*), oferă detalii interesante privind raportarea lui Caragiale la Hasdeu și la junimiști și sfârșește printr-o rafinată analiză a rolului transcendenței (mai bine zis, al iluziei ei) în „articularea labirintului nesfârșit al lumii“ și al reflexului ludic și emnamente interpretativ al realității în economia discursului caragialian. Într-o altă ordine a discursului, manipularea iluzoriului și a virtualității devoalează *Farsa ca transcendență goală*, reflex al unui accentuat gust pentru spectacol și parodiare.

Investigarea realului caragialian întreprinsă de Mircea A. Diaconu continuă, în *Fragmente despre tot – sau despre vid*, cu un diagnostic surprinzător, detașat de exegeza clasică și de automatismele ei, potrivit căruia lumea proiectată de Caragiale nu este lumea balcanică a sfârșitului de secol XIX și nici măcar lumea general-umană marcată de impostură și fals, ci „e lumea ca realitate fragilă, ca joc inconsistent, ca iluzie și reprezentare, ca oglindire, eventual joc al unui demiurg ludic și cinic deopotrivă. E lumea ca literatură, atacată de frisonul ne-ființei“. O asemenea perspectivă anulează din start orice impuls didacticist și îl înscrie pe Caragiale în spectrul unui modernism conștient de eșecul pozitivismului și al ra-

ționalismului iluminist, asumat însă cu euforie și ironie sceptică. Cu simțurile alimentate de peisajul social, Caragiale asistă „nietzschean“ la spectacolul materiei, care dă iluzia vieții, dar întruchipează în fond neantul, și (re)scrie lumea în cheia excesului și a opoziției contrariilor, așa cum o demonstrează Mircea A. Diaconu în radiografia *Moftului* din partea secundă a acestui capitol.

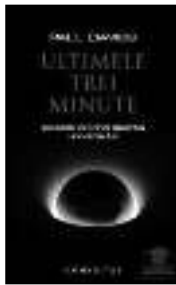
Amestec de savoare și exigență științifică, eseul *O lume de cuvinte* infirmă orice miză politică a gazetei umoristice *Claponul* și se lansează într-o cercetare minuțioasă a pârgurilor din spatele acestui „teritoriu carnavalesc, unde Caragiale se mișcă cu o exuberantă libertate, inventând lumi, generând ipoteze, toate așezate, însă, sub semnul verosimilității publicistice“, unde cuvintele dau existență lumilor, cauza lor ultimă fiind „fatalitatea ironică“. Sugerată în nenumărate pasaje, labirintul universului caragialian devine metodă de prim-plan în capitolul *O întoarcere în labirint*, în care criticul urmărește traseul său motivațional și atrage atenția asupra faptului că „acela care caută semnele le și creează“. Caragiale – se sugerează și aici – se lasă mânat de impuls ludic și de plăcerea înscenării, conștient fiind de variabilitatea lor semnificativă și de puterea lor modelatoare în raport cu instanțele receptoare. În ultimă instanță – observă Mircea A. Diaconu –, „pariul lui Caragiale [1] vizează pe cititor“, iar mediul său perfect este nietzscheana (și, prin extensie, postmoderna) axiomă „totul e interpretare“. El însuși *Un hedonist în labirintul lumii și al textului*, Caragiale își transformă fascinația față de lume într-un spectacol menit să uimească, ordonat de fatalitate și regizat de „o conștiință ludică și sceptică, creatoare de lumi textuale, împlinindu-se exclusiv în virtualitate“, așa cum se spune în *Euforia fatalității*.

E posibil, așadar, un nou Caragiale? La sfârșitul capitolului introductiv, Mircea A. Diaconu subliniază ludic relativizarea prin îndoială a demersului pe care-l declanșează și se joacă autoreflexiv cu o prezumție dură, vorbind despre „un Caragiale fascinant, însă, care nu mai are nevoie de mine“. Ulterior, scepticismul „cioranian“ e contracarat minuțios prin fiecare incursiune analitică în universul textual și uman caragialian, prin fiecare nouă temă sau perspectivă exegetică oferită. Concluzia, propusă voalat și ludic, este că opera lui I. L. Caragiale e un subiect continuu, care-și așteaptă criticii, tot așa cum textele lui Nenea Iancu își așteptau, avid, cititorii, între ei fiind un neant semnificativ, care-i leagă pe toți și pe care toți îl construiesc împreună. ■

# Sfârșitul etern al veșniciei

Mirel Anghel

CERUL DE un roșu difuz trimite către ultimii oameni de pe Terra o radiație ucigătoare. Orice formă de viață dispare, iar atmosfera planetei este pur și simplu măturată. Lumina se schimbă. Devine galbenă, apoi albă, amintindu-le celor rămași de Pământul de acum câteva miliarde de ani, când se vorbea de încălzirea globală și topirea gheții arctice. Stelele care au mai supraviețuit până acum explodează și ele. Căldura trimisă de Soare, care a devenit o stea pitică roșie, este prea mare pentru locuitori. Oricât de mult au reușit să își modifice structura genetică în evoluția lor, nu pot face față sfârșitului agonizant. În aceste ultime trei minute, galaxiile se strâng asemenea unui balon dezumflat. Sfârșitul e aici, printr-un „big crunch“ care anulează totul, inclusiv timpul, și face imposibilă existența unui „după“. Totul este pierdut. Chiar și amintirea.



Acest scenariu escatologic este doar unul dintre cele care pot fi concepute atunci când imaginația călătorește departe în timp, într-un viitor foarte îndepărtat. Paul Davies expune în cartea *Ultimele trei minute: Ipoteze privind soarta universului* (București: Humanitas, 2008) mai multe astfel de scenarii posibile ale sfârșitului. Unul dintre liderii institutului SETI, organizație care investighează posibilitatea existenței vieții extraterestre de mai bine de 28 de ani, Paul Davies este îndreptățit să scrie o carte vizionară despre felul în care universul va muri.

Teoriile care au apărut și au revoluționat știința și cosmologia de-a lungul timpului, oricât de cuprinzătoare ar fi fost și oricât de multe beneficii ar fi adus progresului umanității, au avut fiecare câte un neajuns. Chiar Albert Einstein a simțit nevoia să își ajusteze uneori calculele, să schimbe ceea ce enunțase și chiar să revină, recunoscând că a greșit. Nicio teorie nu a reușit să explice prezentul, să descifreze trecutul sau să anticipeze viitorul pe deplin. Ele pot fi piese dintr-un ansamblu uriaș care își va revela însemnătatea cândva sau se vor dovedi rezultate inutile ale zăburii noastre neîncetate de a cunoaște.

A încerca să explici procesele care au avut loc în primele trei minute scurse de la nașterea universului pare un demers absurd. Același gând le-a trecut prin minte și oamenilor de știință, în anii '70, atunci când au auzit că un fizician pe nume Steven Weinberg încerca să explice cum era universul chiar la început, în primele trei minute de la Big Bang. Timpul i-a dat dreptate lui Weinberg, viziunea sa bucurându-se, în cele din urmă, de aprecierea întregii lumi științifice, arătând că totul era verosimil, oricât ar fi fost de greu de imaginat. Totuși, începutul este mult mai aproape de noi decât este sfârșitul universului. Paul Davies privește prin primele trei minute ale universului spre ultimele trei, făcând o analogie care ne amintește de paradoxul nepotului care-și împușca bunicul din trecut: „După cum soarta unui glonț

tras către o țintă depinde în mod critic de linia de ochire, și soarta universului depinde de condițiile sale inițiale“ (p. 48). Unele procese care vor avea loc în clipele de agonie cosmică pot fi explicate pe baza legilor fizicii, ținându-se cont și de modul în care universul va evolua, pornind de la configurația lui inițială. Dacă în primele trei minute de existență totul era doar o supă cosmică, aceeași stare este anticipată și în clipele de pe urmă, atunci când nici măcar procesele fizice elementare nu vor mai avea loc.

Cartea nu oferă o perspectivă unică și nu dă verdicte. Paul Davies deschide noi posibilități speculative celor care vor să își imagineze, în limitele date de știință, felul în care va evolua universul. Sigur este că universul va avea și un sfârșit. În funcție de greutatea sa și de menținerea aceleiași viteze de expansiune, putem ști dacă universul va colapsa brusc sau va continua să se extindă la nesfârșit. Colapsul nu va fi unul brusc, ci desfășurat de-a lungul câtorva zeci de miliarde de ani.

Știința nu poate oferi întotdeauna dovezi experimentale, speculația găsindu-și adesea locul printre numere și formule. În această carte, autorul face apel la numeroase teorii științifice care iau în calcul sfârșitul cel mai probabil al universului: prin implozie (ori îngheț), prin explozie sau prăbușirea vidului actual al cosmosului. Speculativ până la capăt, autorul dă o șansă de supraviețuire oamenilor: ei se pot refugia într-un „univers-copil“ prin intermediul unei „găuri de vierme“ (p. 158). O viziune similară aparține și fizicianului rus Andrei Linde, cel care a propus ca variantă de a evita sfârșitul posibilitatea de a ne transfera într-o „bulă“ de univers învecinată, el fiind convins că viața nu poate dispărea dintr-un univers inflaționar.

Dominată în profunzime de un sentiment morbid, viziunea autorului este contrabalansată de accese de optimism care, de asemenea, dau o șansă infimă de supraviețuire celor care vor rămâne: evadarea într-un univers tânăr, înmugurit prin controlul exercitat asupra unei cantități uriașe de energie, sau manevrarea galaxiilor și a stelelor cu ajutorul tehnologiei. Astfel de speculații optimiste, înfățișate în capitoul 10 (*Moarte subită și renaștere*), scrie autorul, „au cel puțin rolul de a servi drept antidot la prognozele sumbre din capitolele precedente“. Chiar dacă multitudinea de teorii științifice indică, fără drept de tăgadă, sfârșitul lumii fizice așa cum o cunoaștem, „va exista mereu undeva un tip sau altul de ființe conștiente“ (p. 160).

Paul Davies preferă viziunea unui model ciclic, în care universul se extinde până la o dimensiune maximă, contractându-se apoi

până la implozie, fără a dispărea total. În acest fel s-ar evita anihilarea totală, dar s-ar șterge și cantitatea copleșitoare de informație acumulată.

*Ultimele trei minute* poate fi privită și ca o pledoarie pentru Big Bang, eveniment de a cărui existență se îndoiesc mulți astronomi care propun teorii alternative, printre care și unele care includ universuri paralele. Cosmologul aduce ca principale dovezi expansiunea universului, radiația cosmică de fond și abundența unor elemente chimice. Nimic nu este etern, ne asigură autorul, chiar și eternitatea având un sfârșit. Mai greu de anticipat pare soarta oamenilor. În cele din urmă, nu va mai rămâne nimic, toate stelele urmând să dispară lent și sigur. Civilizația umană, mult mai avansată decât în prezent, dacă va mai rămâne ceva uman peste zeci de miliarde de ani, nu va putea evita colapsul. Ar mai rămâne doar varianta evoluției dincolo de limitele galaxiei noastre. Ceea ce este astăzi benefic vieții se va întoarce împotriva ei. Soarele va îmbătrâni și va deveni tot mai amenințător. Acum, la cele cinci miliarde de ani, astrul nostru se stinge ușor, aflându-se la jumătatea duratei de viață, asemenea unei baterii care se consumă, dar nu se mai poate reîncărca. Găurile negre, resturi agonizante ale stelelor cândva strălucitoare, își vor găsi și ele un sfârșit previzibil: „Veșnicia durează mult, însă după o veșnicie toate găurile negre – chiar și cele supermasive – probabil vor dispărea; chinurile morții lor nu sunt decât scânteie efemere în bezna nopții cosmice eterne, fugitiv epitaf pentru strălucirea de odinioară a miliarde de sori“ (p. 106).

Sensul existenței universului în care trăim stă chiar în sfârșitul lui, crede Paul Davies. Doar dispariția poate da măsura rostului de a fi existat vreodată. Altfel, „perpetuarea lui ar fi gratuită și lipsită de sens [...] Moartea cosmică ar putea fi atunci prețul care trebuie plătit pentru succesul cosmic“, concluzionează autorul, sperând că urmașii noștri vor ajunge să cunoască scopul universului înainte ca ultimele trei minute să se fi terminat. ■



AUREL PANTEA, *Nimicitorul*, Cluj-Napoca: Limes, 2012.

\*\*\*

Am starea aceea când aș inventa o limbă atroce, un idiom ce ar numi cu săruturi sulfurice viața și moartea, m-aș trezi diminețile, aș spune bună ziua, iar ziua s-ar cutremura cu dalbe cenuși, aș numi cenușile și s-ar întrupa nimicitorul, când mi se întâmplă asta nu mai e nimic de numit, e doar vertijul, iar în vertigiu se află ascuns numele altei limbi, ce face să apară viața și moartea altundeva, altcândva

# 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	
• IN MEMORIAM			
S. Damian		2	
Constanța Buzea: Rânduri triste	Letiția Ilea	3	
Romulus Vulpescu		5	
• POEME			
	George Vulturescu	3	
	Ovidiu Vintilă	9	
	Radu Nițescu	12	
	Olga Ștefan	13	
	Ana Dragu	21	
• SECRETELE ORAȘULUI-COMOARĂ			
Răfuieli cu vecinii: Cum își apărau interesele clujenii în secolele trecute	Lukács József	4	
• PRIVIRE ÎN ACTUALITATE			
Epopei și realități	Ovidiu Pecican	5	
• PUNCTE DE REPER			
Călătorie și mărturie	George Banu	6	
• CRONICA LITERARĂ			
Marius Chivu și moartea umăr la umăr	Irina Petraș	10	
Antiutopiile clasice	Ștefan Borbély	11	
• SUB LUPA MEMORIEI			
Cioran despre diavol, păcatul originar și istoria universală	Vladimir Tismăneanu	12	
• CU OCHIUL LIBER			
Schiță pentru o autobiografie intelectuală „Nu mori bine decât la tine acasă“	Cristian Vasile	14	
Vocația teatrului	Marta Petreu	19	
Viziunea autosurpării zăgazurilor	Iulian Boldea	26	
Fatalitatea ironică	Ovidiu Pecican	27	
Sfârșitul etern al veșniciei	Constantina Raveca Buleu	28	
• DOSAR	Mirel Anghel	29	
Cazul Meyerhofer	Nicolae Balotă	15	
• MICROLECTURI			
Colecție cu poeți	Ion Bogdan Lefter	20	
• PROZĂ			
Luiza Textoris călătorește în trecut	Corin Braga	22	
• EVENIMENT			
Academia Itinerantă „Andrei Șerban“	Eugenia Șarvari	24	

## 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](http://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 Bindecuvântare**, 2007, 182 p. 19,95 lei

- ION VIANU, **Investigații mateine**, 2008, 112 p. 19,50 lei

- MARTA PETREU, **Despre bolile filosofilor. Cioran**, 2008, 128 p. 19,90 lei



### REDACȚIA:

**MARTA PETREU**  
(redactor-șef)

**LUKÁCS JÓZSEF**  
**VIRGIL LEON**  
**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](mailto: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 Editurilor Literare (ARIEL), asociație cu statut juridic, recunoscută de Ministerul Culturii și Patrimoniului Național.

Tiparul:  
Centrul de Presă Reformat

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](http://www.revista-apostrof.ro)