

Traian T. COȘOVEI

Dansul din port

Dresoarea de câini din porturile duhnind a rachiu ieftin
era sinceră sau doar se întreba?
Și câinii aceia cu butoiaș, cât de
devotați supraviețuirii... până la carne și os peste os
ca un simbol al pirateriei!

Din acest punct de vedere, mulți au văzut marea,
aproape toți
au înfruntat oceanul
și crestele de spumă lăsate în urmă de copiii piraților.
Și toți mușcau
din trupurile albe ale copiilor...

Dar nici unul nu a strigat sătul: Pământ!
N-aveau metafore, doar stenogramele lor întristate.

Așa că nu veniți la mine cu povești inventate.
Tocmai la mine, cel dezlegat de mări și oceane. Cel care
de pe țărnul pustiu a cules o piatră
ca să înceapă, de unul singur, războiul Troiei.

Lăsați-l, nu-l priviți, nu-l ascultați, –
el cântă și dansează doar ca să nu-și amintească!

Alexandru VLAD

Gramatica diavolului

Sunt la mare modă prozatorii tineri și dezinhibați, care nu se feresc s-o spună pe șleau dacă vine vorba, care folosesc cu insistență tocmai cuvintele care multă vreme au lipsit din dicționare, pe care atunci când eram copiii le foloseam doar în spatele casei când fumam chiștoace recuperate, și pentru care eram îndeobște pedepsiți dacă ajungeau la urechea celor mari. Cuvinte care apăreau în viața noastră odată cu acneea sau cu puțin înaintea acesteia. Deceniile de pudibonderie socialistă au creat o adevărată apetență pentru acest limbaj, problematica sexuală și limbajul de cartier au devenit un nou teren (oarecum viran) al libertății, pe care scriitorii se grăbesc să-l recupereze. Și astfel avem parte de romane, ce-i drept mai scurte, care sunt pentru literatură cam ceea ce este BUG Mafia pentru muzică. Horia Moculescu lauda virtuțile muzicale ale noului gen, alrmat să nu fie el însuși considerat un bătrânicos depășit. Și l-am văzut pe d-l Eugen Negrici, distins profesor universitar și istoric literar (cel care a scris despre imanența literaturii și despre expresivitatea involuntară), vorbind elogios despre aceste cărți într-o emisiune televizată pe TV Cultural, doar că – la finețea lui – se ferea să citeze.

În ce mă privește nu sunt împotriva acestei literaturi, nici pe departe. În context literar înjurătura nu mai este înjurătură, așa cum Fântâna lui Duchamp nu mai este un simplu pisoar. Și nu asta este preocuparea mea în acest moment. Altceva mă frământă: oare cum va trebui să privim în acest context cacofonia, spaima dintotdeauna a tuturor literaților, acest element dizgrațios, pentru mulți un act rușinos, ca o râgâială exprimată în scris sau diseminată într-un discurs și vânată cu neînduplecare de către redactorii de carte și corectorii din presă. Cea care ne-a dus la situația de a rosti în clar un semn de punctuație, menit altfel să fie un îndrumător discret și nerostit al intonației, un marcaj sintactic pentru logica frazei: ca, virgulă, Cosmin! Deci asta să-mi spuneți voi mie: ce se întâmplă cu cacofonia? Mai rămâne aceasta elementul jenant, ostracizat și ridicolă dovadă că suntem deficitari la stil? Un fel de păduche care (iat-o din nou!) trebuie depistat în text și extirpat în numele igienei stilistice și lingvistice. Am rămas ceva mai virgini în timpane decât în... Pentru că altfel limitele pudorii populare se află până și acestea într-o perpetuă evoluție. Dacă ați și te de aud eu la țară, când tinerii culeg porumbul!

Dar să revenim. Dacă vorbe până nu de mult de nerostit, cele care răneau pe pudibonzi, încep să apară, chiar cu abundență uneori, în textele scriitorilor români contemporani, întruparea fatală a cacofoniei între două cuvinte altfel inocente continuă să fie considerată o dovadă de criminală neîndemânare. Un hybris. Cum ai ține degetul mic depărtat atunci când se fac prezentările și ai în mână ceașca de cafea. O gafă, cum am spus, un vânt scăpat la un dineu, sau la festivitatea de comuniune. Ea este altfel insistentă, apre când nu gândești, scapă în focul pasiunii creatoare și nu lipsește nici de la scriitorii clasici. În unul din romanele sale, Rebreanu a înlocuit formularea *țuică care miroase* abia la a doua ediție, revizuită. Înainte de 1989, când citeam cu solemnitate, cacofonia era parcă și mai gravă, era o catastrofă fonetică, un afront adus societății și o încălcare a eticii socialiste. Ar trebui scris un studiu pe această temă.

Oricum cacofonia a fost totdeauna un mare mister pentru mine: există ea numai în limba română? M-am întrebat deseori dacă în alte limbi există cacofonii: în cea greacă, în italiană, franceză sau engleză? Nu sunt un poliglot, dar... Cine o fi decretat-o inițial? N-o fi ea mai degrabă în urechea ascultătorului? Oare nu cumva au confundat pudibonzi noștri gramaticieni *kakos*-ul grecesc (*kakos* – rău, *phone* – sunet) cu *căcatul* cel mai românesc? Și iată, cuvântul pentru care îmi cer scuze că l-am pomenit apare din ce în ce mai des în limbajul scriitoricesc și, culmea, nici măcar nu constituie cacofonie! Deci nu e vorba neapărat de ceva scatologic sau coprofrag, ori am impresia că în limba română a rămas în exclusivitate doar sensul acesta. Astfel problema n-ar fi urâtenia, ci excrementele. Cacofonia este considerată tot atât de rușinoasă ca un părț involuntar, unul scăpat în formă scrisă și care are ca efect poluarea textului în zona respectivă, și diminuarea prestigiului auctorial. Ca în viață. Un inventar exhaustiv al formulelor cacofonice uzuale ne-ar uimi: omul nu poate să stropească cu vin o friptură, nu poate nici măcar să întoarcă capul după o femeie frumoasă, nu mai poate aștepta încă câteva minute etc. Nu putem spune «îmi blocă calea» ci doar «îmi blocă drumul, șoseaua, ieșirea».

Am invidiat întotdeauna cacofoniile admise: Biserica catolică, Ion Luca Caragiale, tactica cavaleriei. O trinitate. Acestea sunt admise doar pentru că sunt inevitabile, și arată cât de ipocriți suntem. O adevărată voluptate să le pronunți, parcă a-i mânca carne în post! Na – iată c-am făcut-o! Ați văzut cât e de ușor? Dar ce facem cu altele, abia vizibile, dar aparținând indubitabil speciei? Pentru că de multe ori rezolvarea lor stângace le face să se vadă precum textul inițial într-o plastografie, sub o ștersătură cu radierea nepotrivită. Toate substantivele care încep cu ca- sunt potențiale creatoare de cacofonii: calul, capra, candidatul, cadrele, cartela, camionul, etc. Unele nu pot să mănânce, altele nu pot fi aduse (Spune-i să aducă camionul! O expresie altfel firească). Poate că acestea trebuiesc de-acum privite cu oarecare îngăduință. Iar cu altele trebuie să fim în continuare mai aspri. *Ca care, ca când* sau *ca cadou* (*ca catalizator* – pentru cei din disciplinele tehnice), *expus ca caz de indisciplină*, drept *ca cărarea* pe lângă calea ferată... oh, gata! să ne mărginim la acestea pentru că încep deja să mă cutremur, sunt desigur alăturări oribile și nu neapărat pentru sugestia scatologică, cât pentru dizgrația involuntară și ridicolă, sunt oarecum pornografice de-a dreptul, pentru că sunt rodul grosolăniei și mârlnăniei. Sunt oligofrene. Ne descalifică precum (ați văzut cu câtă grație am evitat o cacofonie ce m-aștepta la colț să se răzbune!) un șliț uitat deschis tocmai când îți cauți locul în biserică. Pe acestea nu pot să le apăr nici măcar în calitate de avocat al diavolului.

Și oricum nu mi-am propus să rezolv această delicată problemă. Dar nu voi încheia fără să spun că vânarea nefericitei juxtapunerii nu este nici pe departe o treabă pentru intransigenți. Pentru că tocmai aceștia ne fac să vedem cacofonia și acolo de unde ea a fost radiată.

AI. CISTELECAN

**Teledependența literaturii
(*Andreea Esca și studiile culturale*)**

Există, după câte ne asigură cei mai recentți înțelepți, doar ceea ce produce discurs; există, așadar, doar acele lucruri despre care se vorbește. Nu-i de mirare că gânditori mai îndrăzneți au pus semnul eminenței egalității între ființă (existență, realitate) și vorbărie; un fel de vorbărie cu imagini sau prin imagini. Realitatea – și asta se știe nu de azi, de ieri, ci de multă vreme – e un produs mediatic. Ca să existe, realitatea trebuie să fie telegenică. Televizorul – și, în parte, ziarele – face actualitatea; el redactează nu doar știrile despre lume, ci chiar lumea noastră. Măcar pentru că real e doar ceea ce ajunge la telejurnal și la talk-show. Uneori, desigur, această realitate ca produs mediatic vandabil le poate părea unora ficțiune. Nu neapărat prin faptul că e incredibilă, căci nici realul cel mai banal nu mai operează după legile verosimilului. Le poate părea ceva fictiv prin exces, prin excedență; printr-un fel de supradimensionare, cum ar veni. Dar așa-i regula: ca să devină demnă de standardele realității mediatice, un fel de suprarrealitate imediată, de peliculă, care se aclamă ca singura realitate, realitatea ordinară trebuie să accepte să devină spectacol. Consumăm azi realitate cu sentimentul cu care înaintașii noștri consumau teatru. Cel mai adesea, firește, bulevardier.

Ca să rezum, pe scurtătură, câteva cărți de înțelepciune pregnantă, realitatea e teledependentă.

Și literatura e teledependentă; și ea e comandată de televizor. N-am aici în vedere, firește, timpul pe care televiziunea îl acordă literaturii; nici *ce* timp și nici *cît* timp. Nu despre emisiunile literare sau culturale e vorba, emisiuni care, indiferent cu câtă bunăvoință și profesionalism ar fi făcute, fie că vor, fie că nu vor, demonstrează – și demonstrează numaidecît, din primele clipe – că literatura e ceva deplin adormitor și plictisitor. Nu mă voi referi nici măcar la emisiunile anume dedicate cărților care, și ele, se străduiesc, pe cît pot, să prezinte măcar cărți neliterare, dacă tot e treaba lor să prezinte cărți și nu pot face altceva, mai puțin ingrat. Toate aceste relații dintre literatură și televiziune sînt la vedere și sînt relații amicale, măcar în principiu; ele constituie un fel de cooperare, de care, fără îndoială, televiziunile s-ar lipsi cu bucurie; dar nu face pentru prestigiu, de dragul căruia, măcar câteva minute pe zi sau pe săptămînă, se sacrifică pînă și audiența, cel mai sacrosanct dintre criterii. Și-apoi, despre aceste lucruri se vorbește chiar prea mult; vorbesc mai ales scriitorii, etern nemulțumiți că nu sînt staruri mediatice. Dar, fie vorba în paranteză, pot ei fi, cînd numai ce apar pe ecran și acesta începe să iradieze o plictiseală nu inefabilă, ci de-a binelea substanțială, în valuri? Dacă industria noastră de somnifere va intra vreodată în criză, rețeta garantată de a adormi națiunea e de a aduce scriitori la televizor.

Dincolo de aceste emisiuni – mult dincolo de ele – există o teledependență profundă și – poate – iremediabilă a literaturii. Și nu atît o teledependență a literaturii ca atare, care, ca artă liberă, poate face ce vrea și poate cocheta cu cine-i place. Ci o teledependență a cercetării literare. Adică a acelui domeniu riguros pe care-l practicăm, de regulă, oameni gravi ce nici n-au vreme să se uite la televizor și care, oricum, și cînd o fac, se uită de sus, cu suveranitatea savantului față de frivolitatea contingentă. Dar oricît dispreț s-ar profesa la acest nivel al cercetării față de fenomenul mediatic, temele cercetării sînt teme date – sau chiar dictate – de televiziune. Literatura nu mai are temele ei specifice, literare, critice, istorice, cum or fi fost. Ea nu mai interesează pe nimeni ca literatură. Poate să exagerez aici, poate să mai fi rămas câteva pîlcuri de cititori de literatură. Dar cercetătorii de literatură, savanții literari nu sînt printre ei.

Oamenii din afara literaturii își închipuie, probabil, că e treabă grea să-ți faci un plan de cercetare a literaturii. Au văzut la școală că literatura nu-i, totuși, cea mai simplă materie; că are dificultățile ei, nu-i o simplă materie de plăcere. Ei bine, dacă mai cred asta, se înșeală grozav.

Iată cum se face mai nou un plan de cercetare literară, iată cum se alege, foarte simplu, perspectivele de abordare și temele de cercetare. Savantul literar, ca orice om, se uită la telejurnal și la talk-show-urile care urmează. Vede, ca tot muritorul de rînd, din ce e compusă realitatea, actualitatea; vede care e agenda ca atare a actualității, structurile ei de interes, temele ei fondatoare. Și ce vede, mă rog? Ca toată lumea – terorism, răpiri, corupție, criminalitate, discriminări, abuzuri, multe sexuale. Asta e, prin urmare, existența; prin asta fascinează ea. Asta rentează mediatic din realitate, asta ordonează interesul față de ea. Nu cine știe ce metamorfoză de specie lirică, nu cine știe ce secret de artă. Unele dintre aceste componente ale realității imediate au căpătat – fatal – și prestigiu academic. Discriminarea femeii, a minorităților sexuale, a minorităților în general au devenit, de mult, preocupări cu prestanță academică. Și cu avantajul că academicitatea lor e una legată de actualitate, nu e una eminentă de bibliotecă.

Astea sînt, prin urmare, temele realității, temele actualității. Mai departe e de tot simplu. Se ia această agendă, această grilă de teme și se așează pe literatură; poate chiar pe istoria ei. Și ce rezultă, pe loc, așa, ca prin minune? Lucrări savante despre “Mineriadele în poezia simbolistă românească”, “Corupția în literatura secolului XVI”, “Problematika integrării europene în folclorul urban”, „Imaginea turcului în ermetismul românesc”, “Terorismul în literatura de avangardă”, “Condiția femeii în letopisețele moldovenești”, “Contracepția în romanul realist rural”, “Discriminarea rasială în *Ţiganiada*”, „Idea europeană în doinele populare”, “Pedofilia în romanul psihologic”,

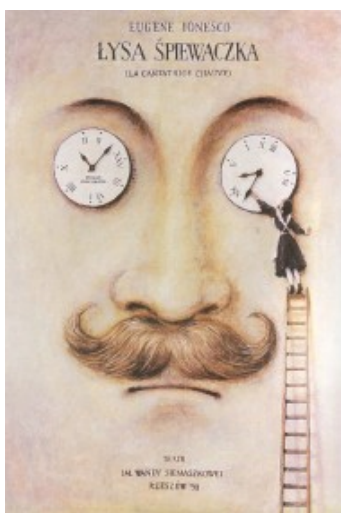
“Feminismul pe vremea lui Anton Pann”, “Traficul de persoane în poezia religioasă” etc; sau, cu un și mai înalt grad de știință, lucrări de felul “*Instalațiile sanitare în literatura secolului XVII*”, “Evoluția tehnicilor agricole în povestirea rurală”, „Mecanismele financiare în baladele haiducești”, „Obiceiurile culinare în poezia patriotică”, “Materialele de construcție în poezia vizionară” etc. etc. Poate că unora dintre cititori acestea le vor fi părînd lucruri trase de păr, invențiuni fictive, ori treburi glumețe, de caricatură; oricum, lucruri de șagă. Poate vor crede că am exagerat dinadins. Nu ascund, firește, că tocmai asta mi-era în gînd; dar cărțile astea, dacă nu există deja în librării (dar există, eu n-am făcut decît să modific ceva în titlurile propuse), vor exista în curînd. Poate că atunci vor concede și ei că nu era o simplă glumă.

Dar cum ar putea, de fapt, să fie o simplă glumă (și încă destul de... așa-și-așa) cînd tocmai de astfel de treburi se ocupă fundații serioase, universități și mai serioase, ba chiar și ministere de educație – care prin condiție sînt serioase de tot? Dacă i-ar trece cuiva prin cap să obțină, să zicem, o bursă de studii sau de cercetare pe spinarea literaturii, atunci nici în ruptul capului nu trebuie să propună un proiect despre arta sonetului la români, ci neapărat unul despre “violența sexuală în sonetul românesc”. Asta, desigur, dacă e vorba să obțină vreo bursă românească sau să primească avizul pentru vreun grant românesc. Dacă are ambiții mai mari, europene sau mondiale, tema trebuie modulată corespunzător, la dimensiunile respective, cu o pompă specială. Nu va fi vorba de “drogurile în literatura română”, ci de “drogurile în nuvela europeană”. Dar de aici se pornește. Temele literaturii de cercetare nu sînt date de literatură. Ele nu sînt date nici măcar de Academie. Ele sînt dictate, seară de seară, de Andreea Esca. E vorba, firește, de o Andreea Esca mai generală, mai “categorială”. Dar de o categorie mult mai decisivă pentru agenda cercetării decît ar putea fi, laolaltă, Eugen Simion și Nicolae Manolescu, cu tot cu instituțiile și prestigiile din spatele lor.

Sigur cineva va sări îndată să-mi reproșeze că aici e vorba, de fapt, de prestigioasa categorie a “studiilor culturale”. Da, da, chiar așa e, de această prestigioasă categorie e vorba. De aceste studii foarte interesante care nu mai știu ce folos și ce folosință să dea literaturii; și atunci îi dau orice întrebuintare, cu condiția doar ca ea să nu mai fie tratată ca literatură, ca ordine de valori de artă. De altminteri, literatura ca literatură și cercetarea ei sub această specie nu numai că nu mai rentează de mult, ca să invoc un termen drag lui Garabet Ibrăileanu, dar nici nu mai figurează printre domeniile care ar putea beneficia de vreo bursă, de vreo susținere. De cîte ori se anunță vreun astfel de concurs, istoria și critica literară sînt din capul locului eliminate cu maximă rigoare. Nu e, firește, prea glorios ca acest domeniu de înaltă savanterie și de extremă erudiție al studiilor culturale să-și recunoască dependența de televizor. Dar el de telecomandă ascultă. Andreea Esca îi spune ce să cerceteze. Iar Ministerul de resort se conformează numaidecît. De fapt, nu știu ce nevoie mai are el (Ministerul adică) de experți, de comisii de evaluare etc., cînd ar fi mai simplu și mai cinstit să apeleze direct la prezentatorii de știri. Dacă tot a devenit buletinul de știri inspiratorul temelor de cercetare...

Noi, ca popor norocos și inspirat, protocronist ba de la sine, ba de nevoie, am mai avut un val de asemenea studii. Anii '50 sînt plini de cercetări despre “eroul timpurilor noastre în proza actuală”, despre “condiția femeii în nuvela” nu știu care, despre “țăranul reflectat” nu știu unde sau despre “rolul briceagului în nuvela rurală și al strungului în cea urbană”. Cercetări care, și ele, la vremea lor, numai de literatură nu se interesau cînd citeau o carte de literatură.

Nu e același lucru, firește. E doar același principiu de la care se pornește: literatura e un simplu depozit de teme și probleme. De teme și probleme actuale, de la știri. Atîta doar că, pe vremea aceea, partidul era cel care spunea ce e aceea actualitate și realitate; el făcea știrile. Acum ne-o spune televizorul. Partid sau televizor, pentru literatură, la urma urmei, e cam totuna.



Claudiu KOMARTIN



Sporind, se cutremură

Sporind, se cutremură ceva în făptură
și carnea începe să crească, omul aleargă prin încăperi
încercând să scape
scos din minți se cațără pe ziduri și urlă spre lună
dar nu e loc sub cer în care să nu-l ajungă carnea din
urmă,
crescând tot mai mult
de parcă ar anunța un sfârșit

bărbatul așteaptă încercând să se stăpânească
șlefuieste la imagini și vorbe în lungi nopți de iarnă
cu trupul izbucnind peste el, sufocant
e-o creștere împânzită de senzații și fantezii încleiate
se năpustește sămânța peste grămada înfierbântată de
coapse și burți
când carnea icnește și pieptul înăbușă orice zgomot
când se răsuțește în sânge gheara imemorială
sfâșiind dintr-o dată umărul, sânii în așteptare și sexul
femeii

încremenește mireasma-n deschizătura în care
un soare minuscul își privește viitorul cu groază.

Numai în singurătate mă pot adula

Numai în singurătate mă pot adula
îmi pipăi cu îndrăzneală corpul
ca pe un sac
plin cu pământ ud
încetul cu încetul mă adâncesc
sub piele
mă înșurubez în mușchi forez
în țesuturi
întru-n grăsimea groasă ca lutul
precum un eschimos exaltat
după vânătoarea de foci
și totul doar pentru liniștea
cărni acestora
rele și înfricoșate de moarte
pentru care nici hrană nici sex
nici durere
nimic nu este vreodată destul.

Osip Mandelștam

Ți-e inima un fruct de măceș
pe care îl duc cu poftă la gură, pe rând
viii ce-și poartă povara, prin ani,
cu demnitate și trudă.

Voyeurism

Am zărit multe lucruri prin fereastra
deschisă pentru o clipă către privirea ta:

o sută de ciocuri strângând negreala din cerul gurii
mortului
o mie de brațe întinse peste umbra tăcerii viitoare

glorie și spini, în tufele de la capătul lizierei
prăbușire și cioburi, peste grădina de trandafiri a
călăului

printre petale, un ochi dușmănos
îți pândește cu poftă

gura
și sexul.

Reziduuri, reverii

lui Eugen Suman

Aștepți desfigurat în spelunci cu muzica arsă
osemintele răbufnesc din pereți
ca lumina prin pleoapa subțiată de băutură și de nesomn

reziduuri și reverii amuțite
cu bufnet înfundat de corp trântit la mânia pe jos
prea multe glasuri inundă străzile într-o pastă sonoră
întinzându-se în noaptea cu sunete joase vedenii și leșuri

„în gura ta mai e loc pentru o minune”

fratele geamăn, mândria familiei
zâmbește împietrit în osânza rece.



Papa Ioan Paul II (1920-2005)



Închinare

**„Am devenit catolic spre a putea fi un bun ortodox”
Monseniorul Vladimir Ghica**

1. Acum puțin timp, într-o seară premergător duminicii „mizericordiei divine”, sîmbătă, 2 aprilie 2005, la orele 21,37, s-a stins din viață – după o lungă și crispată luptă cu suferința – Papa Ioan Paul II, pe numele său polonez, originar, Karol Wojtyła. A fost ales în suprema funcție pontificală cu 27 de ani în urmă (1978) și a păstorit Biserica lumii catolice pînă în clipa în care a intrat în agonie, cu o zi-două înainte de a pleca dintre noi.

Este greu a nu recunoaște în viața, acțiunile și opera teologică și umană a Papei Ioan Paul II harul divin sau, cum spunem noi, Români, „mîna lui Dumnezeu”. „*Deschideți larg porțile lui Dumnezeu*”, „*să nu aveți teamă!*” au fost primele sale cuvinte adresate mulțimii adunate în Piața San Pietro, după ce, prin fumul alb al conclavului cardinalilor, s-a anunțat solemnul *Habemus Papam!* în seara de 16 octombrie 1978. Cardinalul de Cracovia devenise conducătorul suprem al Bisericii creștine și al lumii catolice.

Dacă astăzi oamenii trăiesc mai liberi, mai încrezători în spiritualitate, aceste cutremurări în mentalitatea noastră se datoresc și prezenței exemplare a Papei Ioan Paul II. O prezență care aduna laolaltă continentele și regimurile politice, etniile și confesiunile diferite ale religiei creștine și religiile necreștine, pe cei tineri și pe cei bătrîni din toate popoarele, oferind lui Dumnezeu cel atotputernic, ca un nou Apostol al lui Hristos, mulțimi și mulțimi umane care îl înconjurau și îi urmau îndemnul.

Totus Tuus era deviza lui închinată Fecioarei Maria, *mater Ecclesiae*, așa cum stă scris pe inscripția clădirii din Vatican sub „apartamentele” pontificale.

2. Papa Ioan Paul II s-a născut, a studiat și a trăit în Polonia de sud, între Wadowice, Lublin și Cracovia, relativ aproape de hotarele noastre moldovene de nord. A luat calea preoției în Polonia de sud, urmînd un seminar teologic clandestin al cardinalului Adam Sapieha, o mare figură a rezistenței poloneze contra nazismului și comunismului, a scris o teză de doctorat în teologie, *Spiritualitatea lui San Juan de la Cruz*, și alta, în

filozofie, *Fenomenologia lui Max Scheler (1874-1928)*, un filosof german adept al lui E. Husserl, prin care se apropia și de opera lui Edith Stein, cunoscuta gînditoare germană de origine ebraică, botezată, intrată în călugărie, dar deportată și ucisă la Auschwitz în 1942. Toate aceste evenimente și persoane au avut o însemnătate deosebită – ca model – în formația spirituală a viitorului Papă.

Karol Wojtyła era – am putea spune – un om „de prin părțile noastre” – chiar dacă noi, Români, aparținem confesiunii creștine ortodoxe. Și noi, ca și cei din Polonia lui Karol Wojtyła, cunoscusem dictatura militară germană, crimele naziste împotriva Evreilor și, mai ales, ocupația sîngeroasă sovietică. În Moldova noastră trăiau laolaltă etniile și confesiuni diferite: Polonezi, Ucrainieni, Ruși, Evrei și Români – împărțindu-și, în pace, viața socială și comunitară.

Putem oare noi, cei de aici, din Orientul năpăstuit de dictaturi și de samavolnicii politice, cei de care puterile Occidentului nu se preocupau după ce ne aruncaseră, trădînd nobilele idealuri ale dreptului națiunilor și ale omului, în brațele murdare ale colosului comunist sovietic – să nu ne recunoaștem în acțiunile acestui mare om al Bisericii catolice poloneze ridicat în scaunul Sfintului Petru, la Roma?

Noi am crescut și trăit în cultul multiseclar al iubirii aproapei indiferent de religie și de etnie („iubiți-vă unii pe alții!”). Noi am unit întotdeauna – în rugăciune – credința profundă cu evlavlia și, îngenunchiați la imagini sfinte, am sperat în grația Celui de Sus. Înțelegem acum și mai bine faptul că acest Papă a apărat demnitatea femeii, rațiunea familiei unite, că s-a împotrivit exceselor lumii contemporane occidentale aducînd o nouă „evangelizare”. În numele bunei tradiții înrădăcinate în părțile noastre orientale.

Aceleași gînduri le aducea la Roma Papa Ioan Paul II, îndemnînd Occidentul să se depărteze de materialism (precum se ruga la Fatima, în 1991) și să respecte conceptele religioase eterne ale rugăciunii și ale speranței în Divinitate („rugați-vă și sperați!”).

3. Noi, cei de aici, din Europa orientală, am știut să transmitem copiilor noștri credința și religia noastră – în ciuda opresiunii și a prigoanei (sau a prigoanelor) istoriei. Iată-l pe acest Papă adunînd în juru-i mii de tineri, în „zilele mondiale ale tineretului” ce se țineau, repetîndu-se, în marile centre ale lumii. Tinerii îl primeau ca pe un părinte al lor, scandînd „Papa, un tînăr ca noi!”. Tot astfel cum se adunau, la Cracovia, copiii, în jurul Arhiepiscopului Karol Wojtyła.

Rezultatul: în Piața San Pietro din Vatican, în zilele de veghe și după anunțul încetării din viață, ca și în zilele înmormîntării – *sute de mii* de tineri își plîngeau părintele... Puterea credinței Papei Ioan Paul II trecuse în sufletele lor – spre viitor.

4. Acest Papă al catolicilor de la Roma și din întreaga lume s-a considerat pe sine *un servo di Dio* și ascensiunea sa în fruntea Bisericii latine, *o misiune (missio)* apostolică. Atunci cînd, la 15 august 2004, s-a dus să se închine, pelerin umil, la Fatima, prăbușindu-se, în puterea mistică a rugăciunii, la picioarele Madonei, cuvintele lui au fost (aproximativ): „Sînt la capătul acestui pelerinaj”.

Peregrinare, pelerinaj – era însăși trecerea lui prin viața terestră.

5. Papa Ioan Paul II ne-a învățat multe – pe noi, creștinii catolici și ortodocși, precum și pe cei care – necreștini – au vrut să-l asculte. Viața noastră este, mai întâi, o apărare forte a valorilor umane – ale iubirii, ale binelui, ale speranței și credinței divine – dar și „o veșnică trecere” – o continuă, zburciună peregrinare pe pământ – înainte de intra în eternitatea nevăzută a Cerului. De-acum înainte, prin Papa Ioan Paul II, ni s-a întărit puterea de a trece cu seninătate dincolo de acest prag al vieții pămîntești – precum de altfel ne-au învățat și înmurrile noastre bizantine.

Papa – cel care a trecut, de curînd, acest prag, în lumea nemuritoare a infinitelor cerești, ne-a arătat și nouă cum să murim.

Dar ne-a mai învățat și cum să trăim. Să admirăm mărețiile munților și împăcatele echilibre ale naturii libere. Să ne considerăm viața în libertatea ce ni s-a dat drept o datorie de împlinit *usque ad finem*, pentru că nu putem abdica din drumurile ce ne-au fost stabilite de Sus, pentru noi și pentru alții, cei care au nevoie de noi.

6. Am crezut multă vreme că ar fi dorit să se odihnească lângă ai săi, în cavoul familial din Wadowice... „Servitorul lui Dumnezeu” își îndeplinesc „misiunea” și, împăcat, se întorcea între ai săi, în pămîntul natal.

Nu a fost așa – precum ar fi tradiția noastră. Acest *Papa polacco*, primul Papă de origine slavă din istoria Bisericii Romei – deși a reușit să transmită Occidentului valori ale creștinismului tradițional răsăritean – a fost înmormîntat într-o criptă a Basilicii San Pietro din Vatican. Dar într-un sicriu de lemn de stejar, în pămînt, în „țărîină”. Karol Wojtyła devenise de mult și pentru totdeauna un simbol al Bisericii, Papa aparținea și umanității pe care a iubit-o și, în numele lui Dumnezeu, a servit-o. Locul lui – oricît ar fi așteptat Polonia „întorcerea” celui pe care încă de pe acum îl consideră „sfințit” – nu putea fi decît acolo unde se găsea locul de veci al întemeietorului Bisericii Romei, Sfințul Petru. La mormîntul acestuia, Papa Ioan Paul II obișnuia să rămîină, în reculegere, ore întregi – mai ales în momentele cruciale ale activității sale. Toate hotărîrile luate de Papă erau luate după intense și lungi ore de rugăciune.

Înțelegem acum că Papa Ioan Paul II a fost un adevărat – un ultim – Apostol al religiei lui Iisus. El a reușit să reînvie, în lume, blîndețea iertării creștine (bunăoară, coborînd în celula în care se afla condamnat Ali Agça, cel care a atentat, în 1981, la viața sa). A înălțat pe altarele sfințeniei mari personalități ale credinței creștine, recunoscîndu-le spiritualitatea sacră (el a fost cel care – ca Papă – a consacrat cel mai mare număr de sfinți din toate colțurile lumii). A introdus în Biserica Romei transparența, sinceritatea și responsabilitatea ierarhilor. A predicat – a apărat – unitatea tuturor confesiunilor și a religiilor în numele unui singur Dumnezeu – căruia el, mai întâi, i se supunea, la Zidul Plîngerii din Ierusalim, în moschei, în sinagogi și în temple ale lui Buda. Vocea lui a răsunat, în 1985, la Casablanca, adresîndu-se tinerilor musulmani: „Noi avem împreună același Dumnezeu”. A

ținut să viziteze oficial, ca șef de stat, țări oprimate de dictatură și țări sărace, aducînd pretutindeni cuvîntul mîngîietor al libertății. Iar atunci cînd Polonia sa era în pericol de a fi invadată de URSS, sovieticii au știut că vor fi întîmpinați de Papa Ioan Paul II – hotărît să-și apere Patria. Omul blînd al Bisericii a înțeles întotdeauna să devină, în rezistență, un militant.

7. În ultimele sale zile și ore, pe patul alb al suferințelor îndurate – după cum am aflat – în liniște profundă, chiar ușor surîzătoare – îl însoțeau, de departe sau de aproape, rugăciunile credincioșilor din lumea întreagă. Între milioanele de pelerini, tinerii au constituit o imensă majoritate. În Coasta de Fildeș, a fost înălțată, pentru el, o capelă aidoma Basilicii San Pietro din Roma, în care tineri, femei și bărbați, se rugau pentru că el „a înțeles că Africa are nevoie de ajutor în nenorocirile ei”. În Asia catolică – mai ales în Filipine – alte mari mulțimi de credincioși se adunau în lăcașurile de rugăciune.

Un Papă al Bisericii catolice, al creștinătății sau un părinte spiritual „fără frontiere” al tuturor celor care aveau nevoie de mîngîierea divinității? Un Papă înzestrat de Sus cu mirifice puteri carismatice? Ioan Paul II a fost un papă care va intra în curînd în legendara beatitudine a sfinților. Nu o singură dată s-au auzit, din mulțime, voci care spuneau, crezînd, „Papa este acum alături de Dumnezeu și de Fecioara Maria, pe care a venerat-o atît de intens”...

La ceremonia de înmormîntare a Papei Ioan Paul II au participat sute de șefi de state creștine și non-creștine alături de patru milioane de pelerini din toate părțile lumii. Președintele George Walker Bush și soția sa, la fel tatăl său, George Bush, ca și Bill Clinton, foști președinți ai S.U.A. – care nu sunt catolici! – au ingenunchat, în reculegere, lângă sicriu. Papa Ioan Paul II aparține acum întregii umanități. Nu-i oare acesta un semn – încă unul și cel mai mare – al miracolului divin, al harului cu care era împuternicit de Sus, din Cer, acest „om al lui Dumnezeu”?

8. Avem datoria și dreptul de a mulțumi Divinității că ne-a trimis, în aceste timpuri involburate, un asemenea mesager al atotputerniciei Sale. Dar și noi, Românii, în acest colț de țară europeană, putem să fim bucueroși și mîndri că un Papă al lumii întregi venea, în fond, din lumea noastră.

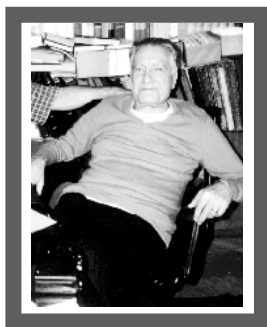
Karol Wojtyła din Wadowice, Arhiepiscop Cardinal de Cracovia, devenit la Roma *Pontifex Maximus Ecclesiae*, Papa Ioan Paul II. a fost de-a lungul vieții și activității sale un înalt exemplu *per miracol mostrare* – cum spunea Dante. Un om singur a adunat în jurul său o bună parte a omenirii din Filipine, Africa și Asia până în America Latină. A propagat credința și a apărat fundamentele doctrinei creștine, dar triumful său este dincolo de toate acestea: el a arătat lumii de astăzi binefacerea virtuții, ale iubirii, ale iertării, ale păcii, ale comuniunii cu Divinitatea.

Nouă, cei de pe meleagurile românești, valorile propovăduite de Papă ne-au însoțit existența. Poate, pentru aceea, avem dreptul de a-l considera și un Papă *al nostru*, pe care îl purtăm în noi, cu noi, *in aeterno*.

Paris, aprilie 2005

Alexandru NICULESCU

Adrian Marino



Dispariția lui Adrian Marino lasă, indiscutabil, un mare gol în spațiul criticii și teoriei literare românești, un gol ce va fi cu greu suplinit. Cărțile sale reprezintă repere fundamentale ale gândirii critice, modele de rigoare, erudiție și stil conceptual. De la *Viața lui Alexandru Macedonski*, *Opera lui Alexandru Macedonski*, la *Introducere în critica literară*, *Modern, modernism, modernitate*, *Dicționar de idei literare*, *Critica ideilor literare*, până la *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, *Hermeneutica ideii de literatură* sau *Biografia ideii de literatură*, cărțile lui Adrian Marino au impus figura unui cărturar cu deschidere incontestabilă spre universalitate, spre valorile literaturii dintotdeauna, un spirit al amplitudinii creatoare și al nuanței totodată. Un „inclasabil printre contemporani” (Sorin Alexandrescu), Adrian Marino a avut șansa asumării unui destin de excepție, atipic în literele românești, un destin sustras cu totul improvizaiilor și glisărilor „eseistice”, pe care le detesta cu asupra de măsură, destin, dimpotrivă, pus în serviciul unor studii fundamentale, unor proiecte de dimensiuni neobișnuite. Una dintre calitățile de căpătâi ale criticului și teoreticianului este tocmai natura lea cu care izbutește să stăpânească un material documentar proliferant, care e sistematizat, asimilat și valorificat în funcție de finalitățile demonstrației.

În primele două cărți, fundamentale în domeniu, consacrate biografiei și operei lui Macedonski, Adrian Marino caută să redea un contur coerent al unei personalități literare marcate de contradicții deconcertante și de ambiguități de viziune artistică. Criticul pornește, cum scrie N. Manolescu, „dinăuntru al ființei intelectuale a poetului, spre a dovedi cum izvoarele ei externe, departe de a fi întâmplătoare, răspund unui apel al ființei înseși”.

Critic și hermeneut cu vocația totalității, arhitect și constructor de ansambluri teoretice vaste, deschizând orizonturi noi în critica românească, Adrian Marino a fost interesat, în studiile sale de maturitate, de structurarea unor modele teoretice care să se înalțe deasupra reliefului particular al operelor literare, conturându-le acestora, *ipso facto*, un statut aparte. Aceasta, laolaltă cu încercarea, reiterată, de reformulare a datelor conceptuale ale unor discipline ca literatura comparată, teoria literaturii sau hermeneutica literară.

Nu poate fi eludată statura utopică a unor proiecte ale lui Adrian Marino, sugerată tocmai de amplitudinea și masivitatea unei creații de certă anvergură conceptuală și, în același timp, marcată de o relevanță epistemologică dincolo de orice discuție. Marian Papahagi, spirit oarecum afin cu Adrian Marino, sublinia cu pregnanță calitățile demersului critic al hermeneutului „ideii de literatură”, considerând că studiile și sintezele lui Adrian Marino sunt „unite între ele, dincolo de punțile problematice specifice, de o tensiune spre totalitate, spre epuizarea oricărei posibile implicații sau relații presupuse de obiectul luat în examen. Există la autor o aspirație spre întemeiere și, concomitent, spre enciclopedism, ce nu mai are nevoie de

demonstrație (...). În mod numai aparent paradoxal, voința subliniată de personalizare a discursului critic, de urmare a unui drum propriu – ale cărui coordonate sunt trasate de întreaga «situație» a criticului într-un timp și un spațiu cultural dat, sub semnul unor «preconcepții» inevitabile, irepetabile, ce dau întreg cadrul tratării – este urmată de un refuz al speculației lipsit de orice echivoc”.

Pledoaria lui Adrian Marino pentru o „critică totală” derivă tocmai din această vocație a documentării riguroase, a repudierii improvizaiției și a asumării unei voințe de cuprindere a totalității unui domeniu, a unei opere, a unui efort artistic. Adrian Marino este tranșant în acest sens: „Înainte de a deveni un program, critica totală constituie în ea însăși o realitate organică. Orice lectură critică traduce o atitudine totală față de text, o sinteză operând la toate stadiile și etajele sale. Judecata critică, prin cuprinderea integrală, în același timp analitică și sintetică, a obiectului, prin producția acestuia la structura organizată a percepției, are toate caracterele rezultantei, ale concluziei cristalizate. În același timp, judecata critică pune în joc totalitatea resurselor sensibile și intelectuale ale criticului. Ea este produsul unei totalizări de date subiective și obiective, de impresii și concepte, de sedimentări concrete și procese abstracte, întrunită într-o sinteză logico-sensibilă. Demonstrația a fost făcută. La rândul său, procesul de cultivare, raționalizare și conceptualizare a sensibilității estetice conlucrează la același act global de recepție, determinat și fortificat de totalitatea datelor și «metodelor» asimilate de critic. Altfel spus, acesta vine în fața operei cu întreaga sa experiență indistinctă, solidară și deci, totală. În actul lecturii, conștiința sa nu poate disocia nici unul din elementele componente, dând curs doar unei convergențe, respectiv unei impresii și judecăți finale. În sfârșit, așa cum sensul unei opere constituie, prin el însuși, o sinteză de semnificații, judecata critică nu poate să nu devină, la rândul său, o sinteză de obiective și procedee, și deci o totalizare de metode, la fel de deschisă în faza sa finală, aplicată, așa cum se dovedește și în punctul său de pornire”.

Nu mai puțin importantă este, în ansamblul demersului critic și teoretic al lui Adrian Marino, pledoaria sa pentru europenitate, pentru deschiderea spre valorile universalității, pornindu-se de la premisa că „orice defetism critic trebuie exclus”, în contextul necesității integrării literaturii române în ansamblul literaturilor europene și al cunoașterii sale adecvate. Cărțile sale din ultima perioadă (*Pentru Europa*, *Evadări în lumea liberă*) ne vorbesc tocmai despre identitatea europeană a culturii și literaturii române, după cum altele (*Politică și cultură*, *Pentru o nouă cultură română* și *Al treilea discurs*, *Cultură, ideologie și politică în România*) deplasează, în mod adecvat, accentele asupra raportului dintre cultură, politică și ideologie. Notele de călătorie ale lui Adrian Marino (*Ole España*, *Carnete europene*, *Prezențe românești și realități europene*) au, în ele însele, o alură intelectualizantă, distilând impresia nudă în retortele livrescului și descifrând, cu obstinație, același „mesaj” al europenității noastre. Încercând să traseze un portret credibil al lui Adrian Marino, Sorin Alexandrescu surprinde, cu o fină intuiție, condiția sa în contextul culturii și a criticii literare românești: „Adrian Marino este un mare domn al literelor românești. Cel mai cunoscut critic român în Occident, cel puțin în anii '70-'80, cel mai publicat, dar și cel mai admirat (...) este mult mai puțin influent în România. Înconjurat cu respect, dar de la distanță, premiat ritual, dar puțin citit, un om de atitudine, dar a cărui demnitate culturală nu a fost acreditată și politic, precum în cazul altei mari figuri clujene, Doina Cornea, un spirit academic prin erudiție, dar neintegrat universității, un cititor

admirativ al tinerilor, dar nefăcând școală, un măsurat om de centru, dar pasionat în tot ce spune, scrie și face, un spirit senin dar cu plăcerea contradicției, Adrian Marino a fost și rămâne un inclasabil. Un inclasabil printre contemporani, care aparține însă acelor mari europeni români care, de la Cantemir la Titu Maiorescu, și de la Tudor Vianu la Andrei Pleșu, «au adus Europa acasă». Acest europenism a fost deja consacrat cu unul dintre marile premii ale continentului, Premiul Herder”.

În critica literară românească de azi, Adrian Marino a fost un mare singuratic.

Julian BOLDEA

Monseniorul Octavian Bârlea sau exemplaritatea unei vieți

Personalitatea Monseniorului Octavian Bârlea a intrat demult în conștiința diasporei românești ca un simbol cu puternice și definitive iradiații semnificative. El a traversat categorii răspândite în Europa și America de români trăitori în afara granițelor țării, ducându-le mesajul cald al solidarității sufletești, sprijinind acele idealuri pentru care o viață merită a fi trăită și chiar jertfită. A dus pretutindeni mesajul unității noastre în cadrul marii familii a latinității, dar și cel al integrării noastre în țările de adopțiune. Mesajul purtat a fost o lecție de simțăminte biblice – și ce poate alcătui un model de virtuți concrete dacă nu învățăturile din Biblie transpuse în manual practic de viață?

A fost peste tot unde destinul l-a purtat încarnarea vie a vieții dăruite în spiritul idealurilor. De aceea, a lăsat pretutindeni urme, răspîndind cultură, viață curată și bună-înțelegere. Cu acest scop a înființat societăți, a stimulat publicații, a fost un activ promotor al inițiativelor de afirmare națională și spirituală. Exemplaritatea lui s-a alcătuit tocmai din suma valorii acestor inițiative, fiindcă viața și-a închinat-o îndeplinirii lor. Toți care l-au cunoscut l-au iubit, fiindcă le impunea altruismul, curățenia conduitei sale, modestia care i-a dat măsura nobleței sufletești, imparțialitatea lui înțelegătoare. Într-o largă arie de activitate, într-un timp îndelungat și într-un ritm dinamic care-i asigura eficiența, Monseniorul Octavian Bârlea a reinvestit tradiția culturală de acasă în grupurile de români din exil. Prezența sa în mijlocul exilului a ilustrat paradigma unei replici: aceea pe care o dădea umanitarismul creștin și epifania binelui teologal infernului comunist din țară. Personalitatea sa a imprimat desfășurării acestei acțiuni un strălucit conținut de înnobilitare umană. Eforturile vieții sale au fost esențial constructive, iar învățăturile lor s-au desprins din semnificația înfăptuirilor. Efectul de așazare în valori venea în consecința stării fundamentale afirmative. Spiritul său tolerant era departe de tranzație, el cultiva înțelegerea normată de idealurile poruncilor biblice. Ecumenismul îi exprimă cel mai bine generozitatea conduitei la care colabora moralitatea creștină și învățămintele cristice. Peste tot s-a impus ca un ferment de spiritualitate și un exemplu de abnegație.

Pe foarte mulți i-a ajutat, la modul cel mai direct. Pe mulți i-a salvat, când se părea că greutățile începutului de viață nouă pe pământ străin copleșesc și omul balansează primejdios pe marginea prăpastiei. Actele lui caritative au trasat o dîră luminoasă în conștiința exilului. Nu a obosit să trăiască pentru alții. Ce a rămas pentru dînsul a fost fericirea de a fi putut să facă bine, să ajute, să edifice. Exilul românesc a constituit adevărata lui familie, iar dînsul rămîne pentru noi toți simbolul suprem de *pater familias*. A fost, cu alte

cuvinte, un *sfînt al exilului*, în accepția de marcă a valorii spiritului, tot așa cum folosise cuvîntul ardeleanul Peter Neagoe despre Brâncuși. A fost mereu un factor de echilibru la antipodul agitațiilor și în spiritul legii canonice.

Fiindcă mai presus de orice Monseniorul Octavian Bârlea a fost *om al bisericii*, devotat al mării Biserici Universale, purtător integral al elanului și strategiei născute din izvorul gîlgîitor al Vaticanului. Biserica Română Unită a găsit în dînsul un erou al devoțiunii. Nimeni nu i-a scris ca dînsul istoria zbcuimată, nu i-a preamărit martirii și nu i-a fixat identitatea prin delimitări clare, atît față de ortodoxie, cît și față de romano-catolicism. Nimeni nu a crezut mai mult în valoarea creștinească a ecumenismului și în destinul unitar al Bisericii lui Cristos. Conduita lui pare a ilustra acel „fluid miraculos care la catolici, de pildă, întreține neconținutul fiorului mistic al creației”, despre care scrisese Octavian Goga, în *Însemnări zilnice*.

Coborîtor din dîrzenia moșilor, entuziat al culturii desprinse de pe băncile Blajului, eminent propagandist al fideismului frecventat la Roma, îndrumător și ocrotitor, erudit al misionarismului biblic, tănuitor de învățăminte cît o întregă bibliotecă, Monseniorul Octavian Bârlea a trăit o viață deplină în sens moral și spiritual. Firea dînsului a cristalizat în unicitatea unui destin aceste componente fericite-depline izvorîte dintr-o sorginte complementară: tenacitatea moștească, impresionantul izvor de cultură latină, toleranța și ecumenicitatea învățăturii apostolice, dăruirea în continuul proces tranzitiv al smereniei creștine. El a fost în lume continuator și exponent al școlilor Blajului, despre care Mircea Eliade scrisese aceste adevărate cuvinte: „Făclia aprinsă la Blaj acum 200 de ani n-a mai putut fi stinsă de atunci – și nici nu se va stinge vreodată. Episcopul Inochente Micu n-a trecut-o numai în mîinile vrednicului său urmaș, Petru Pavel Aron, el a încredințat-o sutelor și miilor de tineri ardeleni care au învățat de atunci în Școalele Blajului. Odată trezită conștiința latinității noastre, nimeni și nimic n-a mai putut-o nimici; de generații, ea face parte din însăși conștiința noastră de români. Limba, literatura și cultura românească modernă poartă pecetea făurită la Blaj – cu cîte lacrimi, cu cît sînge și cu cît geniu o știe numai istoricul care și-a închinat viața cercetînd această epocă eroică. Asemenea creații spirituale n-au moarte, căci ele s-au identificat cu însuși geniul neamului care le-a dat naștere” (*Pecetea Blajului*, în vol. *Omagiu Școlilor din Blaj. 1875-1954*, Paris, 1955).

Octavian Bârlea s-a născut la 5 mai 1913, în comuna Mogoș din jud. Alba. A studiat la Mogoș, Deva, Abrud, Baia de Arieș, Alba-Iulia. Studii teologice a urmat la Blaj și le-a continuat la Roma, între 1937-1940, obținînd doctoratul în 1943. Al doilea doctorat îl va trece în 1945, la Institutul Pontifical Oriental. În 1945, pleacă în Germania, ca membru al Misiunii Vaticane pentru refugiați. Între 1945-1952, este vicar general pentru românii din Germania și Austria. Este apoi transferat la Paris, ca vicepreședinte al Misiunii Catolice Române pentru Europa de Vest și rector al Misiunii Catolice Române din Franța. În 1945 a devenit paroh al parohiei catolice române din Paris, iar din 1955 este numit misionar pentru românii de rit latin din Franța.

Revenind la Roma, între 1955-1961 face studii istorice, ocupîndu-se în paralel de emisiunile în limba română ale Radioului Vatican. În 1957 reunește intelectualii români în „Societatea Academică Română”, iar între 1968-1973 îndeplinește și funcția de șef al secției române de la Radio Vatican. Între 1973-1977, este trimis ca vizitator apostolic pentru românii de rit bizantin din S.U.A. Din 1978, își continuă activitatea pastorală pentru românii de Germania, cu titlul de „Oberseelsorger”.

Pentru laborioasa și multiplă sa activitate spirituală, ecumenică și culturală, a fost numit: capelan al

Cavalerilor de Malta (1961), prelat papal (1964), consultant la Sfintei Congregații pentru Bisericiile Orientale (1978), președinte al Societății Academice Române (1957), președinte al Academiei Româno-Americane (1975-1977). Sub semnătura sa au apărut numeroase cărți, studii și articole, în special privind istoria Bisericii Române Unite, a publicat portrete de episcopi martiri, a scris despre istoria Blajului, îndeosebi în revista *Perspective*, pe care o redacta la München, continuatoare a publicației *Indreptar*, tipărită tot de dînsul. La München este stabilit din anul 1978, preluînd funcția de rector al Misiunii Române Unite din Germania. Locuința lui din capitala Bavariei a oferit o adevărată binefacere românilor refugiați, care găseau acolo încurajare sufletească și sprijin financiar. În inimile lor, dar mai ales în memoria locurilor prin care a trecut și pe care le-a înobilat, personalitatea Monseniorului Octavian Bârlea va rămîne o amintire prețioasă și de neșters – o fărmă de eternitate omenească din imensitatea tăcerii în care a coborît.

Monseniorul Octavian Bârlea a fost înmormîntat la München, în ziua de 8 aprilie, în clipele în care cel care a fost Papa Ioan Paul al II-lea era coborît în locașul de veci al sepulcramului de onoare al Vaticanului. Ceva l-a ținut în viață, pe cel care ar fi împlinit 92 de ani, pînă la această grea despărțire.

Gloria acestei vieți dăruite conține și omagiul recunoștinței noastre la săvîrșirea sa dintr-o viață pilduitoare de fecundă, condusă după preceptul *ad maiorem Dei gloriam*.

Titu POPESCU

Ioan FLORA

Țesut viu

F(rumoasă aidoma unei cauze de război pierdute, că abia reluînd discuția de unde s-a rupt data trecută, cînd ea îi întinse mîna peste masă — “Așa fac eu cunoștință!” —, o mîna numai gest, au și ajuns la stația terminus. “E suficient să mă închipui la doi metri adîncime, cu oasele culcate într-o direcție ca niște bețișoare de chibrituri, gămălie la gămălie, în cutia de întunerice a mormîntului, pentru ca numai gîndul morții să mă mai țină în viață. Poți să-ți învingi, prin lecturi, *quamanec* sau practici ezoterice & ascetice, F(rica de) M(oarte), nu și oroarea de cadavru. Pute! Alioșă Karamazov se împacă firesc cu moartea lui Zosima, dar creștinul din el — imaginează-ți o religie desăvîrșită, în care sfințenia defunctului se cunoaște (era cît pe ce să spun: se trage) pe nas, după mirosul pe care-l emană moaștele candidatului la beatificare; fiecare sfințit cu parfumul lui; cîți «fericiți», atîtea mireme; unde și unde cîte-un iz de... doamne, iartă-mă, vorbesc prostii!... muceniță — nu-i poate ierta stărețului că *s-a împuștit*. D’ia iese din chilia acestuia cu ușa în cap! De-a dreptul în lume. Mă prăpădesc după *Hoitul* lui Baudelaire, dar de crezut tot pe F(iodor) M(ihailovici) îl cred. Și pe tizu-meu de la Paris: *Să trăiesc și să mor la persoana a treia*. Nu vreau nimic altceva. Nimic”. Bărbatul caută privirea fetei în timp ce vorbește ca din carte — “Una din fetele lui Papini, Viola, își amintește și lucrul acesta: în 1917, Ungaretti, venind de pe front la Bulciano, rămînea ceasuri întregi întins pe iarbă, privind cîțiva nouri zdrențuiți risipindu-se alene pe cer. Întrebîndu-l odată ce vede, Ungaretti i-a răspuns: *Nulla*” —; îi observă lentilele de contact, minuscule meduze transparente sugîndu-i vîzul din pupile. “Vreau să fiu incinerată”, vine răspunsul fetei la o întrebare care nu s-a pus. Își aprinde o altă țigară — Luky Strike/ AN AMERICAN ORIGINAL —, el numără

mucurile — ”Patru” — din scrumieră. “Și eu, se bucură bărbatul strecurîndu-se sub plapuma aceeași dorințe, iar cenușa să fie dată pe vînt”. Chelnerița schimbă scrumiera, ambii așteaptă în liniște să se îndepărteze — e un privilegiu al celor “*bien nes*” să vorbească în prezența servitorilor, fără a-i băga în seamă —, apoi el reia: “E un pod în Voronej, *Moarte alcoolicilor*. Legenda spune că într-o noapte treceau pe pod doi prieteni, mort beți. Unul a vrut să se ușureze, de la înălțime! A făcut-o. Direct pe liniile de tensiune înaltă care treceau pe sub pod. Un curcubeu al morții, de urină, s-a arcuit între sarcina electrică și om; într-o fracțiune de secundă din el nu s-a ales decît puțină cenușă, cam cît ar încăpea în scrumiera aceasta. Ceea ce înseamnă că insul a sărit peste cadavru, ca la denii, de-a dreptul în moarte”. Cuvintele-i au efectul unui termometru bine scuturat — sînt pentru liniștea altora; chiar dacă nu mai arată *febra Dostoievski*, discursul său trădează o lehamite greu de descris, din categoria “ce mai ațîta grijă pentru astă pustie de gură!”. Bărbatul se aprofundează în tăcere — “Nu te *gruzi*!”, își încearcă fata vocea ca pe-un șperaclu —, inventariînd cenușa umană, de la Auschwitz la *E la nave va*. E felul lui de a intra în subiecte grave, pe ușa din spate a anecdotului, urcînd apoi scara în spirală (dialectică!) a parantezelor pînă-n mansardă, ca pentru a sparge acoperișul. “Am spus-o la toată lumea, nu și la ai mei, chestia cu cenușa pe vînt. Ca să fiu pregătit, să fie pregătiți! Mi-e absolut cu neputință însă să redactez un simplu *Testament basarabean*. Subsemnatul..., domiciliat în..., strada..., casa..., las cu limbă de moarte.... Tocmai acum cînd municipalitatea a hotărît ca toți scriitorii să fie înhumați în Cimitirul Central, cimitir în care, literalmente, am crescut în anii de ucenicie. Din care am crescut...” “De ce? De ce?” Este întrebarea ei favorită sau, pur și simplu, este întrebarea ei; pusă dădăori, are rezonanța unui camerton care dă tonul necesar discuției. “Încerc să-ți explic mai tîrziu, în scris”. “Cînd mai tîrziu?” “În scris: în timpul vieții mele”. Ea insistă din priviri, și atunci lui nu-i rămîne decît să recurgă la trucul din copilărie. Rostește rar, pe silabe: “La po-pa la poar-tă/ Es-te-o mî-ță moar-tă/ Ci-ne-a rî-de și-a gră-i/ Drep în gu-ră i-a țîș-ni!”

(C'est un homme. C'est une femme.

Qu'est-ce que c'est?

C'est un stylo.

J'écris

tu écris

il/elle écrit.

Tîrziul se întîlni cu timpuriul a treia zi, la prima oră, la aceeași oră la care, acum *n* ani, a venit un trimis să-l ia, ca din ou, la război. Tocmai visa cum este înmormîntat cu onoruri militare — el, un civil prin excelență! — cînd răsună, probabil la radioul uitat deschis peste noapte, Imnul național. Se smuci din așternut cu atîta violență, încît reuși să-și surprindă corpul visat întins, cît era de lung, în sicriu, cu mîinile pe piept strîngînd un capăt de luminare. *Se împuștise!* “Și eu...” Dintr-odată aflase *cum e*; așadar, nu mai putea amîna la nesfîrșit. “Subsemnatul, @@@ — murea de plăcere auzind-o la telefon, serile: “Buna, Emgepe, ce faci?” — domiciliat..., strada..., casa...” Trebuia să scape de cadavru (să înghită “mîța moartă”, cum ar veni), cu orice preț, pentru a gîndi nestingherit la moarte. Intră sub duș și-n clipa cînd răsuci mînerul robinetului, simți cum de undeva de sus țîșniră, o dată cu apa abia caldă, lungi degete subțiri de femei care lau mortul. Curgeau neînterupt — le percepea unghiile făcute coborîndu-i pe șira spinării pînă la noadă —, urmîndu-i fiecare parte a corpului, pe dinafară și pe dinăuntru. Curgeau în el. Le reteză dintr-o mișcare, răsucind brusc mînerul nichelat, și-un răpăit de amprente digitale îl urmă

la ieșirea din baie pînă la masa de scris. “Credeți voi că *veți muri*? Da, omul este muritor, sunt om: prin urmare... Nu, nu e așa: știu că voi știți asta. Dar vă întreb: vi s-a întîmplat vreodată să fiți *încredințat* de asta, să credeți definitiv, să credeți nu cu mintea, ci cu *trupul*, să simțiți că odată și odată degetele care țin uite chiar această pagină — vor fi galbene, de gheață...” Fraza lui Zameatin, transcrisă în jurnalul său la data de 29 ianuarie ‘94, i se deschise ca-n palmă — uneori, diminețile și le începea cu citirea jurnalului, pe sărite, în căutarea eului pierdut —, o piele de șagri micșorîndu-se văzînd cu ochii pînă la “degetele care țin uite chiar această pagină”, “această pagină”, “pagină”. Trebuia să scrie, cît mai avea timp. Mai exact, pentru a trage de timp, ca și cum viața i-ar aparține doar în scris. “Subsemnatul, @@@, domiciliat în..., strada..., casa..., nu vreau nimic”. Dubla negație nu însemna însă contrariul?! Și atunci? “Subsemnatul, @@@, domiciliat în Ch-ău, vreau nimic”. Nu sună rău, pentru autorul *Trilogiei nimicului* — reținuse din cronica lui Aurel Pantea la carte (vezi *Vatra*, nr. 4/98) ideea: “... o posibilă aproximație a *nimicului* lui @@@ ar fi tocmai lumea conștiinței ca spectacol nestăvilit de forme” —, doar că “vreau” și “nimic”, cel puțin pentru unul botezat ortodox, se cam băteau cap în cap. Nu putea scrie așa ceva. Boți foaia și o aruncă la coș, ca pe o maimuță indiană în trei fețe, “Nu văd nimic”/ “Nu aud nimic”/ “Nu spun nimic”, după ce i-a consumat creierul. Abia atunci își dădu seama că ceea ce-l trezise în cea dimineață nu a fost Imnul național — putea foarte bine să-l asculte și-n vis, cum stătea lungit pe catafalc în somn de veci, primind onorurile militare cuvenite celor morți *pro Patriae* —, ci gustul morții de pe limbă. De parcă ar fi fumat toată noaptea sau — expresia o auzise chiar din gura ei — s-ar fi sărutat c-o scrumieră. Nu mai pusese țigară în gură de la *Război Civil*, cînd, urmînd întocmai rețeta lui Flaubert, stricase un pachet întreg de Marlboro — adevărat, de producție sovietică (chișinăueană!), cu nelipsitul avertisment adresat tuturor fumătorilor de limbă rusă: “MINZDRAV SSSR PREDUPREJDAET — KURENIE OPASNODLEA VAȘEGO ZDOROVIA!”²² — pentru cele cîteva pagini de text. Totul a început de la replica lui Cioclea “Cutare, că-i viu...” (și nu era, dar despre asta avea să aflăm mai tîrziu), decupată din context de N. Popa, pentru frumusețea ei desăvîrșită, ca să se ajungă, aproape instantaneu, la povestea cu “de ce nu-și aprinde țigara, de la același foc, cel de-al treilea fumător”. (“... că tocmai reușea să-l ia la ochi țintașul din tranșeea de vis-a-vis”, venea cu precizările Cioclea.) S-au prins, tustrei, să pună pe hîrtie cîte-un text “de lăsat fumatul”; în cele din urmă, doar el s-a ținut de cuvînt, chiar dacă scrisul a luat o cu totul altă turnură. Acum, din perspectiva lui — “Cine știe, în ce dată suntem astăzi?” —, se apucase să recitească “în oglindă” proza datată “18-19 octombrie, ‘89, Moscova”, cu sentimentul că și-ar dicta ultima dorință, fără a uita că, în ‘92...

*(Cînd două oști de-aceeși tărie
se măsoară în luptă,
cea care cu jale se bate învinge.*

“Practica fute gramatica”, îi plăcea să repete în situații neprevăzute de regulament. Că i-au rămas doar trei țigări și avea de executat tot atîția prizonieri, iată ce nu-i dădea pace. “Hm, bine zis — nu-i dădea pace! — pe timp de război”. Obișnuia, după executarea sentinței capitale, să-și tragă sufletul, pe loc, fumînd în tăcere mormîntală și urmărind cum se amestecă fumul de tutun cu cel de praf de pușcă. În suflet era poet, chiar dacă pe trup purta uniformă (“Desigur... dar ea, uniformă, așa petică cum e, reprezintă patria”). “Futu-ți morminții mă-ti de Război Civil, dacă un învingător nu este în stare să-i îndeplinească ultima dorință unui învins”. Print-un decret al Președintelui statului, tot el Comandant Suprem al forțelor armate și garant al integrității teritoriale, erau considerați

de pe-acum învingători: 1. fiindcă anume ei, se specifica în comunicatul oficial, luptau pentru o cauză dreaptă și, ceea ce nu se mărturisea nici în gînd, de frica de a nu vorbi prin somn, de-a dreptu-n urechea turnătorilor, 2. pentru a ridica moralul armatei naționale, la pămînt în ultimele zile. Faptul că același Comandant-Suprem-garant-al-integrității îl subminase din temelii, dînd ordinul de retragere de pe poziții — și asta după ce au reușit să cucerească podul peste N-u, “stropind cu sînge fiecare petic de pămînt natal” (ah! farmecul inegalabil al clișeului) — conta mai puțin în economia generală (-ului Creangă, altul decît povestitotul) a războiului. Deloc chiar, pentru cei cîțiva morți pentru Patrie din unitatea sa. Se vorbea tot mai insistent de o înțelegere între cele două maluri, la nivelul “conducerilor de vîrf”, ca, pentru a nu uza zadarnic prețioasa tehnică militară și a folosi combustibilul pentru lucrările de primăvară, fiecare dintre părțile beligerante să-și efectueze acțiunile militare pe propriul său teritoriu. Astfel s-ar fi calculat media de morți pe zi, atît într-o tabără, cît și în alta, fiecare dintre părți urmînd să asigure numărul acestora (al morților) cum s-ar zice din propriile resurse umane, în spiritul, nu, în litera postulatului daoist — *Poartă războiul în chip nefiresc* —, bineînțeles, sub stricta supraveghere a organizațiilor internaționale și a forțelor multinaționale de menținere a păcii (în persoana armatei a 14-a ruse). Monitorizarea începea imediat după Imn, cînd crainica de la radio citea solemn listele de pierderi suferite peste noapte, la început nu rare fiind cazurile cînd două-trei nume de pe o asemenea listă mai erau purtate bine-mersi chiar de posesorii lor de drept care, sărmanii, nu știau nici cu spatele că “au căzut la datorie cu moarte de erou”. Pînă-n seară aflau, în fața plutonului de execuție, cînd, o dată cu decretul de conferire a titlului de erou al Republicii (*post-mortem*), li se citea și sentința. Poporul are nevoie de martiri; ei sînt, ca să zicem așa, mortarul națiunii. Se întîmpla ca, nefiind găsit în unitate (și “carnea de tun” are urechi, nu neapărat de măgar! care nu doar ascultă de superiori, dar și de instinct), “mortul viu” să fie dat în urmărire generală, pe ambele maluri. Și atunci... “*Scappa, che arriva la patria!*” Pînă s-a găsit o soluție — listele cu pierderi erau citite pe o frecvență specială, 100.1 FM, Frecvența Șaherezadei, la ora la care postul național de radio transmitea emisiunea “Ranița cu melodii”, în timp ce malul secesionist răsuna de “Pesnia s privetom”. Dar, la fel de bine, s-ar putea ca toate acestea să fie doar zvonuri, uneltiri ale dușmanilor statalității, deși nu-i mai puțin adevărat că pînă nu faci focul, nu iese fum...

...că avea de executat trei și toți trei vor avea o “ultimă dorință”, aceeași, și nu i-au rămas decît trei, ultima — ca și ultimul cartuș — rezervîndu-și-o sieși...

Din senin începu să joace de unul singur — “Hm, ca prostu’...” — o partidă de “fotbal aristocratic”. Neîntrecut în unitatea lor de elită, cu excepția papagalului vorbitor Lao Zi, de la care a și învățat trucul cu răsucirea cutiei în așa fel încît să cadă de fiecare dată în cap, camarazii i-au alăturat poreclei — toți aveau porecle, pentru conspirație — particula de noblețe *de*, acum ex-studentul



facultății de Litere (3 ani de limbi străine) răspunzînd la numele de *Proust de Rage*. Punea cutia pe muchia mesei, cu un capăt ieșit puțin în afară, apoi cu o mișcare calculată o proiecta în aer, la înălțimea “mîinii votînd pentru”. Cutia făcea un *salto mortale* — cel puțin —, apoi cădea pe tablă de lemn (din dotare). Fie “zero”, fie “cinci”, “zece” sau “cincisprezece”. De regulă jucau pînă la o sută, pe cartușe. După o lovitură ratată, cutia se lovi de pod — dacă poate fi numit pod carapacea de beton a beciului — și o întregă cazarmă de chibrituri se risipiră pe podeaua de ciment. Făcu un gest să le strîngă de jos, dar numaidelic se opri. Albe, fragile și subțiri, cu gămăliile ca niște rotule, bețișoarele semănau cu oasele unui schelet dezmembrat, căruia i se luase capul, să-i zicem *Maria Antoaneta (marioaneta)*, în rostirea lui Lao Zi). “Zdes’ bilo serdțe... Zdes’ bil pup... Zdes’ bil clen...” “Ne bil, a bival! Eto jenskii skelet”³. Hamletiza *a la russe*. “Bil ili bival?... A fi sau a fi intru?...” În cele din urmă a trebuit să le adune de jos; erau din dotare — o cutie pe săptămînă. “Execuția? Execuția... o formă înjumătățită de duel... moarte pură, fără replică... moarte sută la sută! *Classic instant death*”. Îl nelinișteau încă din primele zile ale Războiului orele dinainte de execuție cînd, știind numărul exact de condamnați, încerca să și-i închipuie, pe fiecare în parte, să-i rețină... gestul cu care va extrage țigara din tabacheră, felul în care o va fuma, cu care mîna, pînă la filtru sau pe jumătate, cu plăcere sau doar pentru a o strica. Era un fel al lui de a se solidariza cu condamnații — “Toți sîntem condamnați, pe unii însă îi mai amînă...” —, servindu-i de fiecare dată din tabachera sa, ca pe niște egali în grad. Cei cîțiva condamnați (nu i s-a întîmplat niciodată, în practica lui de locotenent, să fie unul singur!) și el, comandantul plutonului de execuție, urmau să demonstreze că, indiferent de locul și timpul acțiunii, pînă nu faci: “Foc!” nu iese fum. După execuție, cînd soldații cărau trupurile neînsuflețite pe cîmpul minat (aveau o hartă specială, dar se mai întîmpla să calce pe-alături), el strîngea mucurile de țigară într-o cutie goală de chibrituri, scria pe sertărașul interior al cutiei data și ora execuției, numele condamnaților, o scurtă maximă latină pe post de epitaf (morții vorbesc latină, nu?!), apoi o ascundea în raniță. De cînd Războiul Civil se transformase într-un nesfîrșit lanț de execuții, la ambele capete, reuși să-și încropească un întreg cimitir ambulant de asemenea “gropi comune”, cimitirul ideal, *Cimitirul Ultima Dorință*, cum îi spunea el în taină micii sale comori. Alții își însușeau vreun obiect de uz personal al împușcatului, ca amuleta împotriva glontelui; nu ajuta. Prinși, erau scoși “v cisto pole, lițom k stenke i — puliu v lob”⁴.

Dormea cu rucsacul sub cap, în loc de pernă, ca Ivan Turbincă în slujba generalului Creangă. Moartea îi torcea la ureche, îi spunea povestea de seară, îi trimitea vise profetice. Ca acum cînd, în așteptarea zorilor, avu un *reve eveille*. Se făcea că scoate din buzunar tabachera, o deschide și în loc de țigări descoperă trei condamnați, doi vii și unul mort. El extrage mortul din tabacheră și-l fumează, dîndu-l pe cerc celorlalți doi. Se-nțeleg din priviri că, la cine cade scrumul, urmează la rînd. Mortul se fumează greu, e cam muced, probabil a făcut pe el de frică sau l-au trecut sudorii reci. Ceilalți doi sînt uscățivi, oare cum vor fi la gust? Chiștocul trece din mînă-n mînă, în curînd îi va frige cuiva degetele, dar nu se îndură să-și lepede căciula de scrum. Aceasta crește cît un mușunoi de cîrțiță, cît o termitieră, crește, crește, cît un buncăr albanez, cît mausoleul lui Lenin, cît o piramidă egipteană și-n clipa în care F(araonul) M(ort) revine pe cerc între degetele comandantului, o bubuitură în ușă îl smuci din somn. În prag se iți aghiotantul, proaspăt ras — i se vedea sîngele jucînd în obraji, tînar, sănătos, ca și cum ar face gimnastica de dimineață; mai mult ca sigur s-a dat cu “Troinoi” —, dar cu urdori la ochi, și-i raportă că prizonierii sînt gata. “Viu și eu, tot acum”. Ieși ca din

pușcă, nici n-avu timp să constate: “Hm, ca din pușcă...”, călcîndu-și pe călcîie aghiotantul. Afară, ziua albă îi aruncă o găleată de soare în față. Văzu negru în fața ochilor, apoi... “Ce-i cu... F(ata) M(organa) asta?!” Aghiotantul se grăbi să precizeze: “E lunetistă! Scrie negru pe alb în documentele însoțitoare. Și..., nu știa dacă merită să-i spună, lui însă îi făcuse mare plăcere s-o audă și pe-asta, băieții zic că se f(ute) m(ișto)...” Comandantul nu-l auzea; stătea țepăn cu capul pe umeri ca o piramidă-n deșert (de pe bancnota de un dolar, în circulație — clandestină — și pe la dîșii) privind concomitent cele patru părți ale lumii. Nitam-nisam se pomeni întrebîndu-l: “Sîngerete, tu ce înțelegi prin război?” Lăsă să-i treacă răspunsul acestuia pe lîngă urechi; altminteri, vorbea pentru sine, ca-ntr-un film mut ale cărui subtitre — “Cît o țin minte, bunica țesea la război. Hainele *purdate*, în limbajul ei — ieșite din uz, erau făcute fișii-fișii și acestea, la rîndul lor, îndesate bine cu vătala în textura vreunui lăicer sau păretar; războiul transforma materialul ieftin și care mai păstra uneori căldura corpului uman în țesut viu, de așternut pe jos sau de îmbrăcat casa. Țesea întruna, pentru nevoile gospodăriei, dar și pentru tot felul de neamuri, mai mult sau mai puțin apropiate, din boarfele cui venea cu comanda. Era ca și cum le-ar fi dat o a doua viață, trențelor. Cîte scoarțe, atîtea cronici de familie. Fără știință de carte, bunica *scria* la război și pace! Scoarțele și păretele ei erau adevărate misive pe care doar generația veche mai e în stare să le citească. Aceeași generație preferă să zică: «Pe aici a trecut frontul», sau: «Omul meu s-a prăpădit pe front», în nici un caz «la război»; la război te așezi cum ai lua loc pe scăunel, dimineața și seara, să mulgi vaca familiei, ținută în casă și care, la rîndu-i, ține casa...” — nu prea coincid cu acțiunea de pe ecran. “Unde-s?”, întrebă el în sfîrșit. Prizonierii, ghemuiți unul în altul, îi dădură o puternică senzație de frig. Îl priveau rece, nu atît indiferenți, cît duși, de *dincolo de bine și de rău* (ca cel de-a zis), așa cum cere regula jocului. Le făcu semn să rupă rîndul; doi dintre ei făcură cîte un pas în lături, ăla din mijloc — *F(eminin)? M(asculin)?* — rămînînd locului. Fără a mai pronunța sentința, care-i întotdeauna aceeași — “Rastreliat’ i ne dopustit’ bumajnoi volokitit!”⁵ (V.I. Lenin, *Opere complete*, vol. ..., pag. ...) —, scoase tabachera din buzunarul tunicii și i-o întinse primului. Luă și femeia, cu sîntina (“Chiar e femeie?!... Te pomenesti c-o fi și mamă!”). Nu i se mai întîmplase să tragă în sexul frumos. Mîna celui din urmă schiță un gest de nerăbdare, cînd comandantul îi închise tabachera în nas. “Temp?”, întrebă condamnatul, nici n-a înțeles cum, cu interes camuflat sau cu indiferență prost simulată. Comandantul se simți ofensat, nu atît pentru el, cît pentru Țară: “... ? *te-m pizda mă-ti!*... Marlboro!” Abia atunci îl recunosc. Sau mai degrabă se lăsă recunoscut: “Nimic personal, cum s-ar zice...”

Doi fumau, al treilea făcu un mic pas în urmă. “Ce-i?”, îl întrebă din privire comandantul. “Vreau afară... pentru mine”. “Du-te!” N-avea un’ se duce. De jur împrejur — nici zare de gard sau copac; totul s-a pus pe foc. Se desprinse de ceilalți doi ca o umbră — cum soarele bătea pieziș, ar fi fugit mîncînd pămîntul! —, dar încremeni pe loc. I se sculase, tocmai acum. “Nu pot...” Reveni în zid, ținîndu-și mîinile în față, ca la fotbal înaintea loviturii de pedeapsă, sub privirea dusă a locotenentului care tocmai isprăvi să recite, în gînd, “La popa la poartă...” Nu avea de unde să le ia alt popă. Bun și ăsta, din cimilitură. “Foc!” O rafală scurtă îi culcă pe tustrei, din prima. Țigările mai fumegau între degetele lor țepene, ca niște lumînări în care tocmai a suflat cineva, cînd comandantul se aplecă să ridice chiștoacele, să le închidă ochii. Palma lui stîngă se mulă pe fața primului mort, cea dreaptă luă conturul feței femeiești; își privi apoi mîinile cum ar privi două măști mortuare. Al treilea zăcea cu fața-n pămînt, în uitare de

sine. “Ăsta da, băftos! Să intri cu organul stîrnit în moarte, ca bărbat, iar acum să-i fie pămîntul mască mortuară...” Le mai aruncă o ultimă privire, peste umăr, ca pentru a-i pierde.

La masa de scris comandantul transcrie caligrafic numele celor doi, *el și ea*, împușcați — a fost oare cel de-al treilea?!... — pe sertărașul cutiei cu mucurile de țigară, apoi maxima latină — EX NIHILO NIHIL —, cite-un cuvînt pentru fiecare. Aplecat o după-amiază întregă deasupra foii de hîrtie, “cu capul între parantezele palmelor” (vezi foto), eu trebuie “să născocesc mereu vorbe în stare să alunge duhoarea de stîrv într-o parte, să nu-mi vină mie sau cititorului în față” cît gîndesc cum să-l scot basma curată în următoarele 10-15 rînduri, timp în care comandantul își fumează liniștit ultima țigară. Simt că îmi scapă, a și ieșit glonte pe ușa adăpostului, se duse să verifice plantoanele. Parcă-l purta duhul rău: a fost văzut ba ici, ba colo, ba dincolo, ba aici, colo și dincolo concomitent. Fiecare își caută moartea de unul singur; fericite dacă se găsește cineva s-o consemneze. Despre el, nu altcineva — A.S. Pușkin va fi mărturisit, *avant la lettre*, cu clarviziunea proprie genilor: “S gheroem onoi uje ia ne vstrecialsea. Skazîvaiut, cito Silvio, vo vremea vozmușenia Alexandra Ipsilanti, predvoditelistvoval otreodom eteristov i bîl ubit v srajenii pod Sculeanami”⁶, cît despre subsemnatul...)

...nu altcineva, Grigore Vieru în persoană — autorul poeziei *Cămașele* din care a ieșit, nu-i așa? lirica șaizeciștilor moldoveni; vă mai amintiți: “A fost război./ Ecoul lui/ Și-acum mai este viu...” — scria expiditiv, în chiar numărul de Paști al hebdomadurului “Literatura și Artă” din 23 aprilie 1992, într-un P.P.S.: “Cine va citi atent și mai ales, cine știe să citească psihologia omului, va observa ușor în articolul «Bun pentru răsărit» o mare deznădejde care învăluie sufletul acestui tînar nu chiar atît de tînar. Or, deznădejdea, spune cineva, înseamnă a nu cunoaște motivele pentru care lupți și dacă într-adevăr trebuie să lupți. Oprește-te, omule. E loc sub soare pentru toți. Și e destul loc sub gloanțele căzăcești. Mai coboară și prin tranșee...” Avu mîna ușoară, maestrul proaspăt înaintat de Academia Română la... Premiul Nobel pentru pace! Acum, la *n* ani de la consumarea cazului, bărbatul simți aceiași fiori ca-n dimineața zilei de iunie '92 — dacă ora 5,40 nu-i cumva totuși “cu noaptea-n cap”, ca un sac pe care și-l trage pe ochi, pe post de scufiță de noapte, împușcatul —, cînd cineva îi sună, apoi îi bătu insistenț în ușa. “Astfel soarta...” Era un trimis venit să-l ia, fără multă vorbă (“Sărăcia omului!”), la război. Deschisese femeia lui, trează demult la acea oră — ca și cum îl aștepta! —, nu înainte de a ascunde încălțările bărbătești. În aceeași clipă înțelesese totul — citația, semnată de Executorul General al Războiului, era pe numele lui @@@, care nume (literar) e un... pseudonim! “Nu este”. Trimisul, însă, nu vroia — nu avea voie! — să plece *fără nimic*. “Dați-ne în scris că nu-i. Sobstvennorucino!” Scenă mută: trimisul din prag cotrobăind cu ochii prin unghere în căutarea semnelor prezenței bărbătești, femeia străbătînd tot coridorul pînă-n cabinetul de lucru al soțului pentru a scrie — la aceeași masă la care el redactează acum aceste rînduri — că “omul nu i-i acasă”, iar între ei, în dormitor, ascuns sub plapumă, bărbatul căutat. Femeia nici nu reuși să închidă bine ușa în urma trimisului, că răsună Imnul național — uitase, pesemne, radioul deschis peste noapte —, *Deșteaptă-te, române...* Era ca o erecție sănătoasă, Imnul, după o operație la apendicită. “Dumnezeule! se lovi cu palma peste frunte bărbatul, păi... Imnul care m-a sculat din morți azi-dimineață — dacă, bineînțeles, m-a sculat anume Imnul! — n-a fost *Limba noastră*, ci ăla, din '92, *Deșteaptă-te, române...* Ora matinală, Imnul național, F(emeia) M(ea) trează demult — verigile se compuneau rapid —, lipsește... Trimisul”. Ba nu, își anunțase, *altfel*, prezența. În gura lui,

gustul acela nesuferit de pe limbă! Trebuia să-l vorbească, să-l scoată. Într-un cuvînt, să-l “dea în scris că nu-i”. Reciti *Război Civil* din '89; textul nu avea nevoie de nici o altă redacție, poate de niște comentarii la zi. “Patriamamă! Au avut-o toți străinii, întîi la Prut, apoi la Nistru, și ea continuă s-o facă *pă țalca*! Teritorialinaia țelostnost'!, care va să zică integritate teritorială! Și asta după ce a tot pus la bătaie, din '812 încoace, cînd o deschizătură, cînd alta, “pe-o margine de pătuț/ pînă pizda-n cur i-o muți” (vorba cîntecului). Iar în '92 i s-a mutat c-o șchioapă spre Răsărit, să fie mai la-ndemîna muscalului, *încrăpătrunderea!*” Da, ratase șansa vieții lui de-a muri pentru patrie, “sub gloanțele căzăcești” (urarea de Sfintele Paști a maestrului Vieru), iar ca să trăiască în văzul lumii pentru patrie (de fapt, *cu patria* — “Pociuvstvuite raznițu!”) trebuia să-și scoată bilet de voie, nu?! Or, el se mulțumea să se atingă de lumea din jur cu economie, ca pentru a nu se/o scutura. Reluă lectura, tîrș-grăpiș. “...*te-m pizda mă-ti!*... Marlboro!” În realitate — informația o deținea de la fotoreporterul N., coleg de clasă cu unul dintre ofițerii superiori ai armatei naționale care, în perioada războiului din Transnistria, se ocupa cu distribuirea ajutoarelor umanitare pe front —, conform celor mai modeste calcule, fiecare soldat de rînd ar fi fumat zilnic cîte un cartuș de Marlboro și ar fi mîncat cîte 5 kg de ciocolată neagră. Se poticni de chiar rîndul următor, ca de-un prag peste care nu se poate trece: “Abia atunci îl recunosc. Sau mai degrabă se lăasă recunoscut...” Povestea S., pe-atunci corespondent de război la “Sfatul Țării”, cum, ajuns pe linia întîi, i se păru că recunoaște printre prizonierii care săpau la cca două sute de metri în spatele frontului o groapă pătrată — ascunziș pentru tanchetă? mormînt frățesc?... unul Dumnezeu știe! — un fost coleg de facultate, secția rusă, originar din Tiraspol. Se opri să-l cerceteze, ceva mai cu luare aminte decît i s-ar fi convenit unui simplu prizonier. Simțindu-se observat, acela îi aruncă o cătătură întrebătoare și nu-l mai slăbi din priviri. Ochii lui de jeratic îl scrumuiiau, dar, continua S., trebuia să-i suport privirea, pentru a-i da curaj. “Nu l-am mai văzut pe băiatul acela, nici nu știu măcar dacă era *el* sau *altul*; probabil l-au împușcat la grămadă. Dar privirea lui mă mai caută...” Cît despre apariția citatului din Pușkin în finalul *Război-ului Civil*, pe post de *Deus ex machina*, ei bine, nu a fost om în toată U.R.S.S.-a Mare care să nu-l fi invocat, ori de cîte ori intra în impas: “Cine va face curat (va spăla, găti, scrie, învăța etc., etc.) pentru tine, Pușkin!” Pur și simplu bărbatului i se făcu milă să-și omoare personajul, asta e, nici să-l lase în pace nu era cu putință, și atunci... “Ai da Pușkin! Ai da sukin sîn!!!”¹⁰

Călușul de fum — de țigară? de praf de pușcă?! — din gură se încâmoșă de-a binelea, pînă deveni de pîslă. Stătea nemișcat la masa de scris, prins ca-n chingile unei mașini infernale, așteptînd parcă să i se imprime cu grapa pe trup porunca pe care o încălcase. “*Nu ucide!*” Simți că se sufocă dacă nu... și atunci... sub clopotul de sticlă al dimineții... Strigătul, bont, cu muchii reci, precise, ca un sicriu cu mort înăuntru și șase bărbați invizibili pe din lături, izbi pereții casei de-a oarba, ușa dormitorului, geamurile care dădeau în curte, iarăși pereții coridorului labirintic dintre cabinet și bucătărie, rezonînd puternic sub cupola cutiei craniene, fără a găsi însă o ieșire. Stătea singur singurel în mijlocul casei — o “rubașcă” hrușciovistă răscoită, strîmtă la mînci și guler, în care a fost mai ușor să intre decît va fi să iasă —, lungit în sicriul de cristal al strigătului, acum consumat. Nimeni nu l-a văzut. Nimeni nu l-a auzit. Numai F(ecioara) M(aria) l-a văzut și l-a auzit...)

Picior peste picior — ca un gest abia schițat al degetelor arătător și mijlociu de la mîna stîngă ținînd o țigară fină, atît de fină încît nici nu se vede —, fata agață de poalele umbrelei de pe terasă perdele transparente de

fum — cortine ale cărui teatru de acțiuni militare? — din care se arată ca o cetate asediată. Poartă un nume predestinat războiului, Elena. “Nici măcar incinerată! reînnoadă ea firul discuției. Ideal e să te stingi dintr-o dată, fără rest, cum se întrerupe lumina electrică serile la țară”. Chelnerița schimbă pentru a treia oară scrumiera și face să i se simtă prezența, aruncând peste umăr în direcția fetei: “Eu de mult te urmăresc. Da fuuuuumezi!...” Pe moment, scurtcircuitează dialogul lor; e nevoie de o “proteză culturală” — și bărbatul o scoate cu ușurință din memorie: “Între omul care are sentimentul morții și cel care nu-l are se deschide abisul dintre două lumi care nu comunică între ele” — ea discuția să reintre pe făgașul ei. “Crezi că femeia, și bărbatul arată cu capul spre chelneriță, îl are? Cum să mori când porți o uniformă nouă?! Mai ales albă, chiar dacă pătată... Un șorț bine scrobbit te apără de baba Anica — a propos, la voi tot se zice așa? — mai ceva ca o armură!” “Tu..., începe ea cu o prefăcută indiferență, ce-ai vrea să fii într-o existență viitoare?” El știe că ea știe răspunsul — “Nimic” — și-i așteaptă întrebarea următoare, întrebarea ei — “De ce?” —, pentru a și-o readresa sieși: “De ce-s?” Și, tot el: “De F(lorile) M(ărilor)” Fata se preface că i-a intrat ceva în ochi și, în timp ce-și curăță răsfrîngerea din oglinjoară, îl întreabă, în treacăt: “... ai putea să verși sânge?” El râde, în sinea lui: “Fată să fie...” “Nu te gîndi la prostii, se revoltă ea aproape copilărește. Am în vedere — să omori pe cineva?...” Bărbatul îi caută privirea și-i fixează ochii cu minuscule lentile de contact, ochi “cu burcă, luna a șaptea”. Din unghiul său de vedere i se arată *un corp foarte fin, aproape non-corp și aproape deja suflet; sau aproape non-suflet și aproape deja corp*, adică paranteză închisă și deschisă totodată, încorporîndu-l sau lăsîndu-l în afară, încă nu a aflat-o. Este orizontul dorinței sale, de neatins, după care *figuri irreparabile tempus*-ul lui, ce-a mai rămas acolo, cîtă vreme ei doi stau la o țigară pe terasa “Anotimpuri” din Ch-ău. “Am avut o pisică în copilărie, pe cînd încă trăiam la țară. Mînca pui. Avana pisică! Puteai s-o bați cu toată pădurea, nu aveai ce-i face. Pînă-ntr-o zi au intrat în orgada noastră verișoarele mele drepte, Silvia și Snejana, într-o doară, dar cu sacul de-acasă (trăiau peste gard), oferindu-se să ne scape de ea. Acum trebuie să-ți închipui cît de greu ne-a venit să băgăm mița-n sac... Alor mei le-au spus că tocmai se duc la mica, în satul vecin, și că de ce n-ar face un bine și n-ar lua-o cu dînsele, în timp ce fetele, abia ieșite pe poartă, au cotit-o spre rîpă. M-am ținut după ele, la oarece distanță; credeam că au s-o înec. Odată ajunse pe mal, cea mai mare, Silvia, a legat strîns-strîns sacul la gură și... în ultima clipă parcă se răzgîndise, cînd de-odată o văd pe Snejana alergînd spre casă. Baremi, era peste drum de rîpă. Nu trece mult și iat-o venind cu două sape. Și atunci Silvia unde trîntește sacul la pămînt! Ce să-ți spun?, nu-mi puteam lua ochii de la ele: două mogîldețe orfane de tată, una întra treia, alta încă preșcolară, izbeau din răspuțeri cu sapele în sacul legat la gură din care răzbeau niște miolrăituri ce-ți sfășiau auzul. Trebuia să vezi cum se zvîrcolea-n țărînă (și crede-mă, nici gînd sa-l parafrazez pe T.S. Eliot), pe măsură ce se impregna de sânge și necurățenii, sacul de pînză — țesut viu, nu alta. Și, știi, cum le priveam, aș fi dat totul de pe lume să mă lase și pe mine măcar o dată să dau și eu cu sapa!...” “Mița urma să fete, nu?...” “De unde știi?!” sare ca ars bărbatul. “Cinci motănași...”, se face a nu-l fi auzit fata. La mesele din jur mai mulți tineri beau bere, fumează și schimbă replici, cu aerul că ar comunica înde ei. În realitate, un aer de absență pune stăpînire pe terasa “Anotimpuri”, absența căscîndu-se în ființa fiecăruia ca o copcă de gheață și ei se duc pe copcă, unul după altul, fără ca cineva să observe disparițiile succesive, lăsînd în urmă o duzină de scaune goale. Nu mai rămîn decît ei doi pe terasă, F(ata) și M(inotaurul), într-un labirint infinit de cuvinte și tăceri. “Știu

cine-mi ești! Te-am recunoscut atunci cînd, ridicîndu-te să mergi la W.C., ai călcat în gol — tocmai tu, dansatoare cu un staj de 10 ani! —, deoarece ți-a amorțit piciorul drept. Și asta la puțin timp după ce ți-am povestit de prietenul meu Aurel, poetul nemțean care, înainte să pună mîinile pe piept, s-a cerut la toaletă, să moară curat”. Bărbatul ia o gură de minerală, să-și tragă sufletul; apa are gust de picior amorțit. “Acum, că ți-ai dat seama... În ‘92 te-am căutat pe front, la Coșnița; formal, venisem pe linia întii cu un spectacol de dans popular. Mi-ai dat chiar tu întîlnire, în *Război Civil*, la N-u la mărgioară... Trebuia să fii acolo; au și trimis după tine. N-ai venit! Am dansat, am cîntat în gura mare “F(a) M(arie cu bariz...)”, am făcut poze cu soldații din unite — unul îmi pusese un Kalașnikov în gît! —; acum, uitîndu-mă pe ele, ghicesc care din ei s-a întors din război, care a rămas acolo. În locul tău!” “Nu ține, chestia cu «în locul tău!», fiindcă tocmai atunci ne luasem frați de cruce cu Ioan Flora, la un festival de poezie din Țară, și, cum nu puteam schimba înde noi cămășile, după datină — tu știi cum arată Flora?! —, eu am pus în buzunar pașaportul lui, el — pe al meu; abia apoi am realizat: în plin război balcanic/transnistrian, schimbasem între noi pașapoartele (încă valabile) a două state inexistente, URSS și RSF Iugoslavia. Acum, ‘cearcă de-l ghicește care-i în locul cui...” “...și cînd v-ați despărțit, după încheierea festivalului, cine era Flora și cine... fauna?” Vorbește calm, cu privirea-n gol, cu năsucul (cîrn!!!) pe vînt, ca și cum și-ar citi în direct, la Pro-FM, buletinul informativ de la 17,30: “Tu n-ai dragoste de viață...” El rînjește, de-o amintire: “Aveam o colegă de facultate. Săraaacă! Se împrumuta de la toată lumea, fără a mai întoarce datoriile. Iar atunci cînd ziceai: *N-am!*, te întreba pe loc: *Zile ai?* În ultima vreme n-o refuza nimeni...” Fata întinde mîna după o țigară — ”Ultima!” —; privirile lor se întîlnesc pe pachetul de Lucky Strike. “Spune-mi o dorință”, zice ea. “Vreau să-ți las ție *Război-ul civil*, la păstrare. L-am scris acum *n* ani, ca să fiu pregătit. Pentru tine”. “Alteva? Pentru tine...” Tace el. Tace ea. Tac amîndoi. “Lasă-mi un fum”. Cade scrumul. Cad clipele. Cad ghilimelele. Care era jocul tău preferat în copilărie? De-a Omu’ Negru! Cum să-ți spun, era ca o inițiere în F(rica de) M(oarte) și, totodată, o lecție-model despre timp. Tace. Apoi, după o pauză de-o viață. Pot să te întreb și eu ceva? Și, fără a mai aștepta acordul ei. Cînd ai să vii? Acu)M

Emilian GALAICU-PĂUN

Note:

- (din rus: “gruziti”; aici) nu-ți încărcă mîntea cu tot felul de fleacuri; n-o lua în grav.
- (rus) MINISTERUL SĂNĂTĂȚII AL URSS AVERTIZEAZĂ: FUMATUL ESTE PERICULOS PENTRU SĂNĂTATEA DVS.!
- (rus) “Aici a fost inima... Aici a fost buricul... Aici a fost membrul...” “Nu a fost, ci a fost *întru*. Este un schelet de femeie”.
- (rus) “în cîmp deschis, cu fața la perete și-un glonte în frunte”.
- (rus) “Să fie împușcați fără mare vînzoleală birocratică!” (Telegramă prin care V.I. Lenin îi cerea comisarului însărcinat cu colectarea pîinii să pună capăt revoltelor țăranilor înfometatei din Povoljje — așa-zisele “golodniie buntii”.)
- (rus) “Cu eroul acestei povestiri nu m-am mai întîlnit. Se spune că Silvia a condus, în timpul Eteriei, un detașament de răsculați și a murit într-o luptă de lîngă Sculeni”, după Aleksandr Pușkin, *Dama de pică*, traducere de Grigore Chipereț, Ed. Cartier, 2004.
- (rus) manu propria.
- (din rus: “telka”; aici) s-o facă pe mironosița.
- (rus) Pricepeți diferența.
- (rus) “Așa da, Pușkin! Așa da, fiu de cățea!”

Gheorghe SCHWARTZ



1. Lucrați la un nou roman, din care revista *Vatra* publică acum un fragment. E un roman care se poate povesti? Are eroi, conflicte, epică?

2. Țineți cumva cont, la scriere, și de precepte teoretice? Dar de publicul cărui îi meniți cartea?

3. Care ar fi locul acestui roman între celelalte romane ale dvs.?

4. Aveți un loc în romanul românesc. Sunteți mulțumit de el? Anticipați cum va fi primit noul roman de către critici? Dar de cititori?

5. Cum vă apare starea romanului românesc de azi?

„să ne autocompătimim fericiți!”

1. *Bineînțeles*, răspunsul este doar pentru adevărații cunoscători ai fenomenului literar românesc. (Ceilalți, desigur, știu despre ce este vorba în ciclul *CEI O SUTĂ*.) Pentru adevărații cunoscători ai fenomenului literar românesc, pot spune despre *CEI O SUTĂ – AXA LUMII* că este al șaselea volum din lungul șir, iar întregul se vrea o istorie livrească a devenirii, de la începuturile atestate, adică de la căderea Babilonului și până prin anul 2040. Nu știu câți dintre protagoniștii reali sau imaginari ai istoriei merită să fie numiți eroi, însă de conflicte sunt sigur că nu duce lipsă nici acest volum. Cât privește epica, cred că întâmplările se pot povesti, dacă la asta vă referiți. Iar de modul cum sunt povestite, depinde și poziția în conștiința publică a personajelor atestate sau nu. Se spune că istoria este ceea ce povestim noi, scribii. Faptul că eu nu am fost înzestrat de către ursitoare cu multă memorie, mă face să nu-mi mai amintesc prea bine ce am inventat și ce am preluat din surse. Așa că, pentru mine, miile de pagini ale acestei încercări se contopesc într-o saga pe care o cred în întregime reală. Senzație stranie: odată cu trecerea vieții mele – sacrificată acestui proiect –, parcurg toată istoria, dar trecutul rămâne mereu în umbră. Eu nu fac decât să mănuiesc o lanternă peste tot acel întuneric și să văd ceea ce îmi descoperă fascicolul de lumină. Apoi uit, asemenea tuturor oamenilor, restul. Îmi rămân în memorie doar cunoștințele obișnuite ale unui om cât de cât informat, ale unui “om cult”, dar nespecialist în nimic. Iar mâna care ține lanterna nu este nici ea decât mâna unui “om cult” de azi. Imaginea mi se revelează asemenea unui tablou de Rembrandt: aur – fascicol de lumină; umbră – tot restul. Tot restul legat prin firul speranței și al unui lung șir de crime.

(Dar, încă o dată, toate astea sunt bine cunoscute de cititori: cel mai paranoic proiect din literatura română - proiect devenit, de acum, într-o măsură însemnată realitate - este extrem de comentat și de mediatizat de atenta noastră critică de specialitate, așa că mi-e teamă să nu devin redundant.)

2. *Bineînțeles* că țin cont de precepte teoretice: am mereu un vraf de “Manuale de scris romane” pe masa mea de scris, pe care, în fiecare marți, se plimbă un djin cu o bufniță pe umărul drept. În ceea ce privește imensul meu public, mărturisesc smerit că nu sunt în stare să țin cont de miile de sugestii și păreri – exclusiv pozitive – ale

admiratorilor, păreri ce au devenit un adevărat calvar pentru poștașul ce se îndoie zilnic sub povara lor.

3. *AXA LUMII* este a 25-a carte a mea. Ea joacă rolul volumului VI din ciclul *CEI O SUTĂ*. Fix acest loc. Adică istoria Celui de Al 58-lea, Al 59-lea, Al 60-lea, Al 61-lea, Al 62-lea, Al 63-lea și Al 64-lea. Nici Einstein nu v-ar fi putut răspunde mai precis.

4. Bănuiesc faptul că întreaga critică contemporană românească va aborda ediții speciale. Faptul că un asemenea proiect – *care nu mai este proiect...* - a fost ignorat aproape cu desăvârșire – nefiind comentat nici măcar cu condescendență pentru nebulie, dacă merite nu-i pot fi găsite – ține de o discuție pe care nu mai vreau s-o reiau, dar care a dus cultura românească la gradul de evaluare la care se găsește azi. *O cultură împărțită endemic pe cluburi exclusive nu va putea depăși niciodată izolarea pe care o binemerită.* (Apropo, de când ne tot plângem de conjurația mondială care ne văduvește de un atât de așteptat premiu Nobel pentru un român trăitor în România? Dar știți că un asemenea om există? Că a fost medic și a luat premiul Nobel pentru pace în 1985, de aici, din țară? Nu știți. Principalul este să nu ne pierdem dreptul moral să ne tânguim în continuare.) O carte este (și) marfă. Și *AXA LUMII* este o carte. Fără publicitate, fără recunoaștere, ea n-are nici o șansă. Cel puțin pentru moment. Dacă îmi va mai fi îngăduit răgazul necesar pentru a termina întregul ciclu, s-ar putea ca, postum, să fiu foarte fericit de recepționarea *CELOR O SUTĂ*. Dacă aș mai visa la o recepționare oarecare a celor scrise de mine, ar trebui să fiu suficient de dezamăgit pentru a mă apuca de altceva. Însă, fiindcă nu mă pot apuca de altceva, continui să scriu la cel mai mare proiect al literaturii române, fără să-mi mai fac iluzii deșarte.

5. Ocupat cu truda zilnică spre a câștiga traiul pentru familia mea și pentru mine, ocupat cu *CEI O SUTĂ*, cu zecile (!) de materiale de presă pe care le public într-o lună, nu mai pot urmări în profunzime cele scrise de către confrăți, așa că mi-e frică să nu completez și eu lunga listă a celor ce-și dau cu părerea în toate problemele lumii de ieri, de azi și de mâine. Dar, ținând cont de ierarhiile care se vehiculează în 2005 – nu foarte diferite de cele din 1985 -, de unii clasici de pe care nu mai ștergem praful, de bibliografia școlară și de catastrofala receptare critică – disciplinat clientară diferitelor cluburi de care aminteam – romanul românesc de azi se aliniază perfect întregii noastre suferințe că n-avem și noi faliișii noștri, că n-avem și noi un premiu Nobel și că n-avem și noi Everestul nostru. Iar faptul că avem, măcar din când în când, toate astea reprezintă un amănunt care nu face decât să ne strice imensa plăcere de a ne căina.

Autocompățimirea reprezintă un parametru al dispoziției în *psihologia transversală*. (Un concept creat și publicat de mine la Arad, o disciplină despre care, bineînțeles, n-aveți de unde ști. Provenită din exteriorul clubului, nici n-are rost să vorbim despre *psihologia transversală*!) Cum fiecare acțiune umană este motivată doar de nevoia de satisfacție – imediată la copil, (și) mediată la adult -, autocompățimirea reprezintă sursa satisfacției din insatisfacție.

Să ne autocompățimim fericiți! Iar, în timpul rămas și dacă o să am norocul să mai pot scrie câțiva ani, eu, frustratul – însă nu orice frustrat! - voi termina și celelalte volume din ciclul *CEI O SUTĂ*.



Richard le Noir la Roma^x

La Roma, cavalerul a dat de o veche cunoștință, Arnaldo di Brescia, cu aproape 20 de ani mai bătrân decât el. Richard îl întâlnește pe incomodul călugăr la Bernard de Clairvaux, după ce, mai devreme, asistase la disputele teoretice dintre Arnaldo și Abelard. Foarte buni vorbitori și extrem de coerenti, cei doi au reușit, o vreme, să adune la discuțiile lor o asistență numeroasă, cucerită de logica argumentelor și participând cu pasiune de o parte sau de cealaltă în controversă. Acum, Arnaldo tocmai primise permisiunea papei Eugen III să revină în Cetatea Eternă, iar călugărul a acceptat să nu-și mai predice în public convingerile atât de limpezi, însă atât de greu de digerat. Convingeri de la care i s-au și tras toate necazurile de până atunci și cele și mai cumplite, care îl mai așteptau. (Deja episcopul de Brescia a spus despre Arnaldo, atunci când l-a destituit din funcție, că asemenea oameni reprezintă “mucegaiul bisericii”, întrucât nu sunt decât “florile putrede ale unor idei generoase. Asemenea fanatici nu apără simplitatea, ci se revoltă împotriva frumuseții. Ei apar, periodic, din întuneric și vor fi întotdeauna aruncați înapoi de unde au venit.” “Episcopul a avut dreptate: mereu au apărut asemenea oameni, mereu au fost încrâncenați și hotărâți, <fanatici>, cum i-a numit el, terminând execuția, după ce, la rândul lor, au fost ei cei care au trimis la moarte oamenii ce li se părea că nu le respectă crezul”, a spus și abatele Suger. “Tunând și fulgerând fără de încetare, ei n-au putut fi, totuși, niciodată combătuți până la capăt cu argumente”¹. Exilat din Italia, Arnaldo și-a propagat ideile la Zürich, dar și printre franci, precum și în răsărit, când, însoțindu-l pe cardinalul Guido în Moravia și în Boemia, a propovăduit sărăcia și despărțirea totală a bisericii de puterea laică. În special plebea era cea care se înghesuia, peste tot, la discursurile lui, plebea care vedea în ele o ripostă asupra ierarhiei și asupra luxului demnitarilor și al prelaților.)

Cu toate astea, era greu să-i răspunzi lui Arnaldo di Brescia. Când episcopul Albert din Regensburg l-a întreabă retoric:

- Ți s-ar părea firesc să vezi reprezentanții lui Dumnezeu pe pământ ținând sfintele predici în straine rupte? posomorâtul călugăr va replica:
- Și apostolii au spus Adevărul neavând asupra lor odăjdii, ci, de multe ori, doar zdrențe. Ori nici atât. Și, iată, lumea i-a ascultat.

La Roma se instaurase Comuna. Deși se străduia să-și țină promisiunea față de papă și să nu facă exces de retorică publică, în curând, încetul cu încetul, Arnaldo devenise capul religios al orașului - care nu se mai supunea suveranului pontif. Nu predica încă în piață, întrucât primise numeroase avertismente, dintre care le reținuse pe cele care îl combăteau cu propriile sale argumente: dacă slujitorii bisericii trebuiau să se țină cât mai departe de puterea mireană, nu se cădea ca tocmai el să ocupe o poziție de conducător în Comună. Treptat, însă, așa cum se întâmplă de fiecare dată, severul orator a început să răspundă celor ce veneau cu alte fapte și cu alte argumente decât cele pe care le putea el admite. Lipsa oricărei ierarhii lumești se dovedise din nou că nu este posibilă, întrucât nici cea religioasă nu accepta doar supremația divină și născuse ranguri succesive de organizare ale prelaților pe acest pământ.

Richard le Noir se întâlnește la Roma cu o cunoștință de demult, motiv întotdeauna suficient pentru un străin de a o cultiva drept reper palpabil al propriului trecut, al



propriei conștiințe de sine. Cel puțin o vreme. În afară de aceasta, între monahul sever și mereu încruntat și tânărul frumos și foarte dispus spre cele lumești mai exista, totuși, o punte de legătură: în vreme ce călugărul fulgera cu ochii în numele chipului pe cât de ideal, pe atât de secret, căutat de el, cavalerul avea acea privire scrutând peste cele văzute, privire cu fascinația misterului căruia reușea să cucerească, fără nici un efort, atâția bărbați și, mai ales, atâtea femei. Arnaldo și Richard erau două figuri cu un renume consolidat, mai ales după ce Comuna fusese amenințată de mai multe ori, iar simpla prezență a cavalerului în cetate a schimbat planurile agresorilor.

Arnaldo nu și-a schimbat discursul nici față de Richard, numai că era evident că îl tolera pe frumosul tânăr, cu toate dojenile ce i le aducea. Și pe al îl rodea, poate mai mult ca pe alții, un gând nerostit. Acesta a fost, poate, mobilul uneia dintre atât de multe întâmplări pitorești ce ne-au rămas despre el: într-o zi caldă de vară, călugărul, care, așa cum am spus, s-a abținut vreme de peste doi ani să-și mai propage ideile în discursuri fulminante în for, agitând masele, a întâlnit întâmplător pe o stradă pustie din pricina arșitei amiezii un personaj elegant, purtând bogate straie orientale și fiind urmat de un pâlcă întreg de servitori. După opulența portului, era evident că nu putea fi vorba decât despre un demitar bizantin, dintre cei ce, profitând de alianța bazileilor cu Veneția și cu Stauferei, se plimbau prin lume ca și cum s-ar afla în propria ogradă, sfidând pe oricine întâlneau în cale, prin aroganța luxului și a fiecărei mișcări. Arnaldo îi bară calea și începu să-l dojenească aspru pentru faptul că, beneficiind de împrejurări și nici măcar de propriile-i merite, se poartă ca un cuceritor nemernic, ațâțând lumea prin nerușinare și dând un exemplu atât de rău tinerilor. Străinul ascultă amuzat tirada și intui că modul cel mai eficient de a-l enerva și mai tare pe nebun este să tacă. Și, într-adevăr, Arnaldo se autoambala tot mai mult.

- Care tineri? întrebă totuși străinul, făcând un gest larg spre ulița pustie.

Străinul, un bărbat de vreo 35 de ani, cu tenul măsliniu și cu o cicatrice bărbătească brăzdându-i obrazul stâng, își trăda dezinvolt atât originea asiatică și rangul înalt, cât și educația specifică prinților orientali: o conștiință de sine fatalistă, un rol de spectator al unei lumi conținând destule momente interesante în nimicnicia ei, precum și un rol de actor în acel spectacol în care personajele nu sunt decât niște ficțiuni, umbrele palide ale urmelor divinității. Străinul era creștin abia de vreo trei generații și purta peste tot cu el un amestec de uimire cu încântare, pentru el jocul neprimind miză decât dacă iei în serios ceea ce, prin efemeritatea-i organică, nu are, de fapt, mai mult decât valoarea clipei.

Străinul își spunea Constantinos Dukas, deși apartenența sa la puternica familie nu era cătuși de puțin certă. Însă și numele grec nu făcea parte decât din piesa în care regizorul ceresc se amuza cu niște fanteze caraghioase. Ca, de pildă, omul acesta uscățiv – numai piele și oase – și guraliv peste măsură. Constantinos încercă să și-l imagineze fără barbă: sigur că obrazul aceluia nici nu exista și că smocurile de păr rar își aveau rădăcinile împlântate în nimic.

- ..., simplul fapt că te tragi dintr-un neam bogat nu înseamnă mare lucru în fața lui Dumnezeu! Omul nu poate să-și depășească nimicnicia prin haine scumpe și priviri

^x Fragment din romanul CEI O SUTĂ – AXA LUMII

disprețuitoare. Doar părăsind spiritual acest loc lipsit de greutate în sine, îți poți depăși condiția de vierme...

- De vierme, da, acceptă străinul, păstrându-și, însă, zâmbetul subțire.

- ..., iar viermele nu devine altceva doar ascunzându-se sub straie scumpe și rozând la rădăcina copacilor sau din leșurile pe care le consideră mana căzută de sus, din cer...

- Măcar în privința aceasta suntem de acord: viermii nu prea au mare valoare și nu este o nenorocire când se mai prăpădește vreunul. Constantinos lăsă ecoul vorbelor să i se stingă, după care, cu o mișcare bine învățată, cabră calul deasupra lui Arnaldo. Și, manevrând animalul doar din călcăie, îl făcu să revină cu toate picioarele pe pământ, fără să-l atingă pe bărbatul din fața sa. Suita străinului aplaudă respectuos. Acum, te întrebi, probabil, de ce nu te-am strivit de țărână. Constantinos mai făcu o mișcare din călcăie și porni mai departe, urmat de suita sa, încredințat fiind că nebunul va căuta zadarnic, câte zile o mai avea, răspunsul la întrebarea pe care i-a pus-o.

Și, într-adevăr, seara, întâlnindu-se cu Richard, monahul, scărpinându-și barba sălbatică, se mai străduia să-și lămurească tâlcul celor întâmplare. "Nu pentru că viața mea ar avea o valoare atât de mare încât să merite atâta osteneală explicația", repeta el la fiecare câteva minute. Iar, câteodată, completa: "Și este limpede că străinul nu pune nici el mai mult teame pe o viață de om. Numai că altfel se nasc aprecierilor noastre".

Din tainițele sufletului, i-ar fi răspuns Țipor, numai că Arnaldo nu stătea de vorbă cu un evreu.

Richard își aminti despre o întâmplare petrecută cu puțini ani în urmă: fusese undeva la mieznoapte și asistase la alegerea unui rege. Candidatul unic era evident cel mai puternic dintre seniori și fiecăruia dintre electori îi era limpede că doar el îl va putea reprezenta. Numai că, după un vechi obicei, votul era secret, participanții la scrutin primind câte o piatră albă și una neagră, pe care trebuiau să le țină ascuse în pumn, astfel încât să nu se vadă pe care dintre ele le lasă în sacul bogat brodat cu perle și pietre prețioase și pe care în sacul simplu, unde erau depuse voturile nefolosite. (Curând se va renunța la această practică: din exces de zel, unii votanți introduceau două ori mai multe pietre albe ori negre în "urnă"...). Când s-au deșertat pietrele pe marea masa rezervată doar aceluși scop, s-a dovedit că favoritul a devenit într-adevăr rege cu o majoritate zdrobitoare: pe tăblia rotundă din lemn scump, negru ca smoala, mulțimea de pietre albe strălucea asemenea stelelor pe veșnic întunecata noapte cerească. Printre ele, o singură piatră neagră. Noul ales ceru să se numere pietrele și se dovedi că, de data aceea, fiecare elector nu-și folosise decât votul convenit. Ani de zile, regele își bătu capul să afle cine a fost unicul trădător care a îndrăznit să introducă în mod laș piatră neagră. Îi ținu bine minte pe toți electorii și, cum se ivea o ocazie, mai scăpa de câte unul dintre ei, trimitându-l în iad cu cuvintele: "Piatra neagră să-ți fie pernă de acum înainte!". Sacrificiul, era el încredințat, nu a fost zadarnic: chiar dacă au murit atâția nevinovați, a fost pedepsit și ticălosul care, până la urmă, asemenea unui măr putred într-un paner cu fructe sănătoase, reușește să le îmbolnăvească pe toate. "Chiar dacă unii dintre ei n-au fost încă vinovați, în mod sigur ar fi devenit!" se justifica el în fața lui Dumnezeu și tot restul vieții încercă să termine eliminarea tuturor celor ce l-au ales. Până ce, până la urmă, a fost otrăvit și el. Și, murind, păstră regretul că nici măcar în clipa aceea n-a aflat cine a fost cel ce a introdus piatră neagră în sac.

Întâmplarea nici măcar nu a fost originală, cu aproape un veac în urmă, Karl der Pfaffe a descris o istorie asemănătoare. Dar ce este original în lumea aceasta creată de un Dumnezeu cu o imaginație aproape fără limite? Și ce nu este original? Iar scribul, ca să întărească interogația, va aminti că și Der Gescheite Karl va relata, peste aproape

încă un veac, un alt fapt aproape identic. Ascultând povestea întâlnirii lui Arnaldo cu Constantinos Dukas, Richard îl va privi lung pe monah și realizează că întrebarea pe care i-a pus-o străinul la despărțire îl va roade pe bărbosul și uscățivul orator până la sfârșitul zilelor. (Al Șaizeci și patrula nici nu știa câtă dreptate avea în intuiția sa: când, peste doar puțini ani, Arnaldo va termina în ștreang, înainte ca trupul să-i fie ars și cenușa răspândită în Tibru. Călăul a povestit că osânditul se tot tânguia cu fraze fără înțeles, așa cum fac, de multe ori, condamnații: "De ce ai oprit atunci calul, străine? De ce nu ți-ai făcut treaba până la capăt?". Desigur, fraze lipsite de sens, întrucât, în fața morții, oamenii învață deja alt grai, graiul de Dincolo. Numai că Arnaldo va fi rostit acea frază de nenumărate ori și înainte, uneori chiar și în mijlocul unei propoziții adresate publicului.

Privindu-l pe Arnaldo, în seara zilei întâlnirii aceuia cu Constantinos, Richard l-a prevenit că lucrul cel mai bun ar fi să scape pe loc de fantoma care l-ar putea urma peste tot. Dar brescianul nu-l asculta și-și punea doar sieși, cu voce tare, aceeași întrebare. Și, continuând să-l privească, frumosul tânăr avu și a doua intuiție: monahul – și nu numai el – vorbește atât de bine în fața oamenilor, însă nu și cu ei. "Eu mă adresez lor, încercând să ghicesc doar ce ar spune El", a recunoscut, într-unul dintre puținele momente de dialog, Arnaldo. "Dar nu e voie să recunosc acest lucru: îndrăzneala este prea mare. Când devin conștient de asta, tac și aștept ca doar El să vorbească prin mine". Ceea ce explică și lungile perioade de abțință totală de la cuvânt a aceluși om temut tocmai pentru puterea vorbelor lui. Nici pomeneală să fi contat atât de mult pentru brescian condiția pusă de papă pentru a se putea întoarce! Dar cine să știe fantomele mișunând ascuse în viețile fiecăruia dintre noi? Terorizându-le, însă oferindu-le, totodată, și cele mai puternice legături cu dorința imensă de a continua, în orice condiții, peticind, fără încetare, un sac ce se tot rupe într-un loc sau în altul?

După ce s-a obișnuit cu orașul și a cunoscut și multe alte persoane, Richard s-a întâlnit tot mai rar cu monahul. Agitată, viața Cetății Eterne se desfășura frenetică și, întrucât nimeni nu putea fi sigur de ce avea să se întâmple a doua zi, iar zvonurile alarmiste se succedau fără încetare, romanii se grăbeau să-și trăiască prezentul pe care-l mai aveau. Alternând momentele de bigotism, mai ales când se anunța o nouă nenorocire, cu cele de un libertinism extrem, cetățenii Comunei profitau cu încântare de privilegiul de a-l avea pe celebrul cavaler printre ei: Richard le Noir inspira atât sentimente de securitate, cât și promisiuni doar pe jumătate interzise. În această atmosferă, avea să se nască Al Șaizeci și cincilea, dintr-un tată pe care nu-l va cunoaște niciodată și dintr-o mamă și ea cu o biografie dispusă să nască legende.

Adoptând maniera vechilor patricieni, fără a fi constrâns de un program anume, Richard va fi, așadar, extrem de ocupat. Totuși, după câteva săptămâni, când Constantinos Dukas părăsise de mult Roma, Al Șaizeci și patrula a dat din nou de un Arnaldo, cocoțat, de astă dată, pe un soclu gol, de pe care statuia dispăruse de cine știe când. Ca de obicei, în jur, un număr destul de mare de oameni umplea piața. Fluturându-și, la fiecare vorbă, barba sălbatică, brescianul tuna, de data aceea, împotriva papei însuși, "un om în carne și oase și nu trimisul lui Dumnezeu". Totul pornise de la un fapt petrecut chiar în acea zi, când șeful milițiilor Comunei, Giordano Pierleoni, i-a spus că șeful ierarhiei bisericesti, colindând Franța, aduna bani de peste tot, "desigur pentru a respecta vechiul obicei lumesc și în nici un caz sanctissim, de a avea cu ce plăti dușmanii poporului roman".

- Gerardo Caccianemic² a sfârșit lovit de o piatră, atunci când a încercat să asedieze Capitolul. Dacă era cu adevărat trimisul lui Dumnezeu, nu i s-ar fi putut întâmpla

așa ceva, strigau oamenii. Și în legătură cu abatele de la Sfinții Vincenzo și Anastasio³, Dumnezeu va arăta în curând impostura! se agitău alții.

Arnaldo nu se arătă de acord:

- Dumnezeu nu lovește după dorințele oamenilor! tună el. Și hulitorii Mântuitorului au pus la îndoială Adevărul și Credința, atunci când i-au cerut să facă o minune pentru a se salva pe El însuși spre a scăpa de calvarul de pe cruce. Dumnezeu lovește tocmai prin Adevărul și Credința relevată în hotărârea oamenilor. Iisus a murit prima oară pentru a mântui de păcatele lor nenunțate pe cei ce cred. Dacă s-ar fi salvat pe El, nu ne-ar fi salvat pe noi! Cel ce și-a spus Lucius a murit de piatra aruncată de un om hotărât în voia lui Dumnezeu. Cel ce-și spune acum Eugen va muri oricum, dar voi sunteți datori să-I arătați Domnului voința voastră inspirată, asemenea celui ce a aruncat piatra de pe zidurile Capitoliului împresurate de farisei. Cel ce-și spune acum Eugen strânge, ca toți fariseii, banii lui Iuda, spre a-i mai folosi o dată și încă o dată! Voi nu trebuie să loviți cu piatra doar în marele mincinos, voi trebuie să zdrobiți, în primul rând, arginții mereu disponibili pentru distrugerea Adevărului și Credinței! Și știți care este marele nostru noroc? Faptul că marii mincinoși iubesc atât de tare banii lui Iuda încât nu se pot despărți prea ușor de ei și îi folosesc pentru propriul huzur și îi dau nemijlocit împotriva apărătorilor Voinței Lui doar atunci când simt că pericolul cel mare, care îi și distruge, este aproape!

Însă chiar atunci, tocmai când le vorbea oamenilor despre modul cum trăda papa înțelegerea convenită, care i-a permis, în sfârșit, pontifului, să vină, de Crăciun, să-și ocupe tronul, înainte de a fugi iarăși, de undeva, dintre vechile coloane ce străjuiau piața, o săgeată trecu pe lângă urechea stângă a oratorului. După o secundă de liniște, mulțimea se repezi la vinovat, îl imobiliză chiar în clipa când acela își potrivea o nouă săgeată, îl trânti la pământ și-l omorî în doar câteva clipe. Arnaldo își dezveli pieptul supt, arătând că, pentru Adevăr și Credință, este gata să primească orice lovitură. Și chiar dacă făcu acel gest teatral abia după ce agresorul fusese doborât, purtarea călugărului fu primită cu aplauze entuziaste.

- Iată, continuă el, iată pentru ce are nevoie un papă de arginți! - Iar n-ai sfârșit săritura calului, străine! - Chiar și pentru a cumpăra ucigași puși să omoare pe unul dintre cei mai mărunți servitori al Domnului.

Richard le Noir fusese, poate, singurul care a priceput ce a vrut să spună vorbitorul cu saltul acela al calului. "Amestecul de înțeles și de neînțeles îi dă lui Arnaldo forța discursului. Câtă lume își rostește în modul asta obsesiile?"

Dar Richard le Noir, care urmărise scena din apropierea locului de unde a fost slobozită săgeata, văzuse că asasinul nu operase singur – așa cum procedează, de obicei, criminalii plătiți -, ci că fusese însoțit de alți doi complici, care au reușit să se facă dispăruți. Al Șaizeci și patruea știa că ucigașii nu se pot retrage cu totul, regula fiind să încerce să repare cât mai repede un eșec. Altfel riscău să-și piardă credibilitatea, or ei de pe urma credibilității trăiau. Credibilitatea e singura ce-i ține departe de eșafod. Când dezamăgesc, nu-i mai apără nimeni. Ca în orice privință, totul nu este, întotdeauna, decât chestiune de timp. Așadar, era incredințat Al Șaizeci și patruea, cei doi vor încerca foarte repede să-și ducă din nou sarcina până la capăt. Și, în vreme ce Arnaldo, întărit de atentatul din care tocmai a scăpat, continua să-și țină ascultătorii sub vrajă, de la înălțimea iepei Roura, ca dintr-un turn de veghe, cavalerul cerceta atent ferestrele clădirilor din jurul piațetei. "La ce mi-ar fi de folos să văd cu câteva clipe mai înainte o nouă săgeată urmându-și drumul?" se întrebă el, dar, rob al acelei străji inutile, privirile continuau să îi scormonească,

mai departe, împrejurimile. Cavalerul era conștient de lipsa de eficiență a demersului său, însă, mijindu-și pleoapele, Al Șaizeci și patruea se concentră să o vadă pe Ea și i se păru că, pentru o fracțiune de secundă, în golul unei ferestre, o și zări. Ea își întoarse chipul ușor umbrat de voal și Richard îi urmări privirea și descoperi că, din spatele unei alte ferestre, vârful unei săgeți tocmai își căuta ținta. Frumosul tânăr nu putu să-și înfrângă sentimentul de mare satisfacție: chiar dacă aparent atât de inutilă, prezivunea îi era confirmată! Inutilă?

Mai târziu, oamenii au povestit că Richard le Noir a fost văzut făcând cu celebra sa iapă un salt incredibil peste toată mulțimea adunată în jurul soclului de pe care-și ținea discursul călugărului și, respingând cu scutul săgeata, dispăru în cealaltă parte a pieței. Săgeata s-ar fi implantat în metal chiar în centrul soarelui de pe temuta emblemă. Alții povesteau că și numeroase alte săgeți s-ar fi înfipt în stema atât de cunoscută. Cavalerul sări peste marea de oameni, însă nimeni n-a fost rănit de copitele calului. După momentele de uluială, oamenii s-au dezmeticit și l-au ucis și pe cel de al doilea asasin. Un al treilea criminal, cu arcu și săgețile alături, a fost descoperit cu capul retezat, zăcând pe ulița strămtă pe unde a dispărut cavalerul.



Legenda a avut mai multe versiuni, dar toate se întâlneau în concluzia că Richard n-a făcut decât să permită mersului firesc al lucrurilor să se desfășoare până la capăt, adică până la momentul când călăul avea să răspândească în Tibru cenușa trupului hulitorului: dacă Arnaldo ar fi murit asasinat în plină glorie, erezia sa ar fi venit de la un martir. Era cazul că păcătosul să-și arate în întregime ticăloșia. Așa ar fi hotărât cei drepti, așa ar fi poruncit papa.

Însă chiar dacă fiul Genealogului l-a văzut de mai multe ori, la diferite procesiuni, n-a vorbit niciodată cu papa. Totuși, din cine știe ce motiv, credința că Richard ar fi fost cel ce îndeplinea, prin vitejia sa nemaîntâlnită, voința divină - la ordinele pușinilor care o puteau descifra - a rămas legată pe vecie de numele și de însemnele sale. Stema ??0, iapa Roura, credinciosul scutier Raul au devenit, pentru secole, ingredientele poveștii mâinii înarmate a Adevărului și a Credinței, singurele care forțază istoria să se împlinescă chiar și în cele mai dificile situații, întocmai după cum a fost scrisă de Unicul Care O Hotărâște. De aceea, numeroase fapte de ale Sale sunt atât de greu de înțeles de către muritori: nici *cum* de a putut face un alt muritor, chiar dacă unul ales, lucruri aparent imposibile pentru puterile limitate ale omului, dar și *de ce* le-a făcut. Și, așa cum toate minunile nu trebuie cercetate, și tot ce se povestește despre Richard le Noir trebuia crezut, așa cum sunt crezute sublimile pilde din scripturi.

Note:

1. Completarea lui Carol cel Înțelept.
2. Papa Lucius al II-lea, predecesorul lui Eugen al III-lea.
3. Papa Eugen al III-lea.

Dan PERȘA



„cine ar mai putea crede că se poate reveni la eroi și acțiune?”

1.- „Câta vreți!” Se poate, are. Romanul (se numește *Painjăni* – titlu luat din versul: „e țesută de-un painjăn”) e alcătuit din trei „Cărți”. În prima, apar secvențe din istoria catolicizării Transilvaniei. Drept reacție, doi transilvăneni sunt delegați să plece către Petersburg, ca să ceară împăratului Rusiei să apere ortodoxia. În a doua, apar câteva din figurile sfinților mărturisitori ai ortodoxiei și periplul lor prin Transilvania: Visarion Sarai, Sfântul Nicodim (acesta „inventat” de mine, dacă permiteți, din motive literare), Sofronie din Cioara și „Popa Tunsu” (Ioan Molnar) – canonizați de Biserica Ortodoxă, cu pomenire la 20 octombrie, dacă nu mă înșeală memoria asupra datei). Am numit, această „carte”, Cartea a II-a, la un moment dat, „Carte de citire”, deoarece ia toate aparențele - fiind în perspectivă ortodoxă - a tradiției „naționaliste”. În a treia, câțiva dintre acești vrednici bărbați, ce au ochi „sfințiți” și pot vedea „istoria ascunsă”, se întâlnesc și purced spre a da piept cu Tartorul, care țese păienjenişul diavolesc ce sufocă lumea. Încât, personaje sunt cu duimul (din realitatea istorică: Antonio Caraffa, Paul Bárányi și Gavril Hevenessy, cardinalul Leopold Kollonich, mărturisitorii de care am spus, popa Gheorghe din Abrud, popii uniți din Reșinar, Man și Vasile, popa Taban din Orlat, popa Dan din Seliște, popa Mecinic din Sibiel, popa Bucur din Poplaca, popa Sima din Porcești, Popa Ioan din Gura Râului, popa Opre din Glâmboaca, popa Manic din Nucet, ca și călugării din schiturile Arpaș, Porcești, Scorei, mulțimea credincioșilor parohiali, Gavrița Bistru, Dimo Nino, zis și Dimo Grec, George Nicola, obercneazul Petco, femeile din Colun, șpani, solgăbirăi, soldați, locotenentul imperial Halmagy de Somlyo, generalul Bucow, Beria, Stalin – și n-aș sfârși să le enumăr toate, fiindcă le-a scormit istoria, lumea, nu eu: eu doar le-am preluat. Alte personaje, e drept, sunt „inventate”, dar pornind tot de la fapte istorice: bădia Vasile și Ionuț, criticul imperial Iștvănescu: sunt puține acestea, din pricină că ne ținem pe urmele istoriei în carte. Eroii, sunt și ei bugăți, conflicte și mai și, epică din plin.

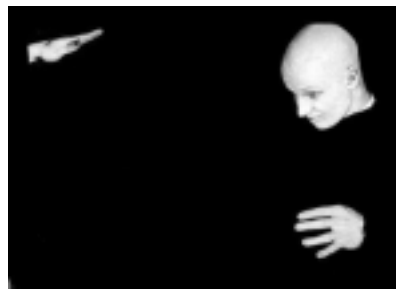
Să-i fac o primă posibilă descriere. Într-o latură a sa, *Painjăni* e un spectacol de marionete cu firele la vedere. Spectacol de marionete, poate deoarece romanul e o *parabolă* – una în spirit ortodox. Iar firele poartă aici un nume „conștiință”. Când folosești vorba *conștiință*, trebuie să-i alături alt cuvânt și să faci o sintagmă, așa cum se întâmplă și cu vorba *lumea*. Totuși, când spui simplu „lumea” se mai înțelege ceva, mai ales că Ortega y Gasset a definit înțelesul cuvântului luat singur. Oare la ce se referă conștiința de care spuneam – fire ale

marionetelor? I-aș zice: „conștiința auctorelui”. Ea înseamnă măsura conștiinței mele față de „lume”. Dar atunci, cum atârnă dragele mele personaje de ea? De câte ori ajung cu gândul aici, spiritul analitic mi se ruinează, lăsând în loc o veselie stearpă. E, pesemne, conștiința asupra lumii omenești, ce adună o *imago mundi*. Dar această *imagine* se alcătuiește din două părți. Una: a serviciilor existenței omenești în lume. Cealaltă: mai mult ghicită, misterioasă deci în adâncul ei, ce alcătuiește altă lume, cea a naturii divine a omului. Aceasta din urmă nu poți decât s-o contemplezi, mai mult creând-o din fragmentele mărunte, ce-ți stau la îndemână, despre oameni, decât cunoscând-o – și oare nu simți o bucurie stearpă în fața ei, lume înălțătoare, dar aburoasă întru totul?

Dar am amintit de perspectivă, „perspectiva ortodoxă” - și sunt dator s-o lămuresc, fiind partea delicată (și consistentă) a romanului.

Întâlnindu-mă într-o zi cu Marian Dopcea, la care țin foarte mult, mi-a spus: să știi că am citit fragmentul din romanul tău *Painjăni* (într-o revistă), eu sunt greco-catolic, dar nu m-am supărat. Bine-bine, am bânguit eu, dar e un roman „metafizic”, nu „politic” – adică nici prin cap nu mi-a trecut să fac partizanat, cum se întâmplă în „politică”. Mai cu seamă că dinspre familia mamei sunt la rândul-mi greco-catolic, iar bunicii mei au fost oamenii cei mai evlavioși pe care i-am cunoscut și le păstrez cea mai plină de dragoste și duioasă amintire și nu le-aș răni memoria prin ceva. Apoi, foarte religios nu sunt, trecând prin furcile comunismului, care ne-a înstrăinat pe mulți de biserică, dar în suflet păstrez un „ce”, un crez, o credință mai mult intimă decât sfărăitoare: și, deci, nefiind legat musai de confesiune, nici zămbre nu port celor dincolo de ograda ortodoxiei, de unde începe și până unde sfârșește ea. Însă, e drept, luând ca suport pentru subiectul meu „metafizic” niște întâmplări istorice, a fost ca ele să cadă din perspectiva cronicarului ortodox. Dacă eram arab, aș fi scris o carte cu exact același înțeles, doar că aș fi construit trama epică după vreo întâmplare din istoria Siriei, Iranului sau Palestinei... Dar, azi știu, minoritățile comunitare sunt sensibile la tot ce le privește, iar sensibilitatea ușor dilatată de existența într-un mediu majoritar diferit, le face un pic mai susceptibile și le poate procura antipatie sau iritare față de orice ar putea să pară că le este ostil. Mental, nu am făcut vreo deosebire între românii de diverse confesiuni, dar semne că alții le fac, am avut încă de timpuriu. Trecut în Moldova cam de la patru ani, mai eram gratulat uneori cu vorba „ungur” de colegi. Dar mi-a fost ușor să nu-mi provoc o sensibilizare, ajutat de o fire destinată, bine apărată de refulări. Cuvintele lui Marian Dopcea mi-au reamintit că, în alte cazuri, totuși, sensibilizarea există, și din pricina asta există vorbe, chiar dacă neintenționate, ce pot răni. Ori nu acesta e rostul cuvintelor, în ce ne privește ca scriitori, ci, dimpotrivă, să producă oaze de frumusețe, de bucurie. Cum spuneam, în roman apare perspectiva cronicarului ortodox, iar cine va fi citit în paralel, cum am făcut documentându-mă, aceeași istorie (a „războaielor religioase” din Transilvania împotriva uniației) scrisă de Augustin Bunea (greco-catolic) și de Silviu Dragomir (ortodox), știe despre ce vorbesc: aceleași fapte, dar valorificate cu totul opus la unul față de celălalt. De ce s-a întâmplat să fie perspectiva cronicarului ortodox în roman, de vreme ce, în cursul pregătirii cărții, am găsit și segmentul din istoria noastră potrivit perspectivei greco-catolice: prigoana greco-catolicilor după 1945. Aș fi reușit să „speculez” despre

„rădăcinile profunde ale Răului” și în acest caz, mai accentuat încă decât am făcut-o și, probabil, ar fi fost posibil ca niște ochi „sfîntiți” ai unor oameni credincioși (preoții greco-catolici prigoniți), să vadă „semnele” postmodernității, să vadă, veniți ei din trecut, cu ochii lor mai apropiați de divin, lumea în care trăim noi astăzi. Dar, în acest caz, ar fi fost necesară o cu totul altă textură a cărții, cu o țesătură mult mai strânsă, și ca scriitura, și ca dramatizare, mult mai înclinată spre gravitate. Iar eu am trăit în mediul ortodox al Moldovei și sunt impregnat de spiritualitatea indusă de contactul cu valorile ortodoxiei. O spiritualitate căreia îi plac desfășurările largi și spațiile deschise, luminoase, ce atenuază gravitatea și care, având în centrul viziunii credința că Dumnezeu poartă pașii omului pe pământ, nu vede cu ochi buni acțiuni ca aceea de a „urma cu râvnă o programă” și a civiliza spațiul locuibil, ori strădania spre confortul occidental, căci spațiul „civilizat” se delimitează, cu cât e mai civilizat, de natura înconjurătoare, printr-o amenajare făcută de voința, mâna și efortul omului, cum e, de pildă, citadela lui Brunelevski, iar spiritul ortodoxului e stresat de geometrie, de proporții, de linii trasate cu rigla într-un mod raționalizat și e stresat de orice altceva îl desparte de codru, de natura în care sălășluiește, pentru el, Dumnezeu și în care firea cea dată dintâi omului e liberă să fie. Pentru ortodox, a vieții în citadelă, înseamnă a simți tristețea existenței într-o transcendență goală, într-o lucrare a omului ce a înlocuit lucrarea divină. Impregnat de această spiritualitate, cartea mea nu se putea constitui aidoma spațiului „civilizat”, programată, delimitată, articulată („preciziile” definind pentru ortodox artificializarea). Nici nu mi-a părut rău că e așa. Pe de o parte, nu mă puteam împotrivi, deoarece spiritualitatea căreia fiecare aparținem ne oferă o viziune și o stare mentală ale cărei particularități au natura credinței, a adevărului luat ca atare, față de care nu există un punct exterior pentru pârgia punerii sub judecată, iar acest punct exterior apare într-un singur caz: prin confruntare... Așa cum anticii credeau una despre spațiu și timp, iar noi cu totul alta, doar confruntând viziunile diferite știm că spațiul și timpul pot fi considerate în mod diferit, altfel n-am avea deloc cunoștință că încredințările noastre de azi sunt adevăruri relative. Aidoma, putem judeca despre spiritualitatea confesiunilor, adică să punem parantezele relativității asupra adevărilor fiecăreia, doar așezându-le față în față... Pe de altă parte, în plan literar, supus fiind spiritualității ortodoxe, am găsit că e bine ce fac: în condițiile globalizării, care tinde să uniformizeze spiritualitatea și „culturile” naționale (la noi se vorbește despre postmodernism din anii '80, iar în Rusia, spre surprinderea mea, crezând-o mai greu penetrabilă, încă și mai de dinainte), romanul *Painjăni* oferă perspectiva spiritualității românești ortodoxe, a majoritarilor, adică, perspectivă, în caz că romanul va fi fost împlinit, negășibilă în altă parte a lumii. Nici la grecii ortodocși, nici la sârbii ortodocși, deoarece, cred eu, creștinismul vine pe un strat de spiritualitate și sensibilitate mai vechi, și foarte persistent, la fiecare neam. Nu bag însă mâna în foc că e așa, că există o falieră a spiritualității și sensibilității europene de la regiune la regiune, deși violența cu care s-au despărțit catolicia (spre a evita termenul impropriu de catholicism) și ortodoxia și violența cu care a luat naștere protestantismul, par să mărturisească asta. Și nu bag mâna în foc, deoarece nu știu în ce măsură mediul spiritual și educația sunt hotărâtoare. Dacă, trăind în Transilvania, între rudele



greco-catolice, aș fi fost mai socotit, mai aplicat, mai „realist”, mai puțin înclinat să-mi las „Pegazul să-mi strechie”. În orice caz, ce știu e că, trăind în Moldova, n-am suferit stresul nici unei impuneri: nici de disciplină, nici de autodisciplină, nici de prevedere, nici vreun îndemn la efort și voință, încât mi-a părut, mereu, că m-am „dezvoltat” cu totul liber, după firea-mi. Încât, dacă-mi sunt dragi proporțiile, e pentru că ele fac parte din mine. Dacă îmi place geometria, e pentru că ea se află în mine. Doar că, atunci când trasez contururi, le și estompez, le „obscurizez”, drept condiție a fuzionării, reunirii într-un întreg sintetic a teritoriilor altfel poate că distincte. Valențele negative ale unei asemenea abordări literare le-am analizat mai puțin. Când spun „obscurizare”, de pildă, îmi vine în minte un fragment de vers: *una selva oscura*, tradus la noi ca *pădure înfricoșătoare*. N-am punctul exterior de sprijin pentru pârgia aprecierii. Dar se va găsi cine s-o facă. Și, cu siguranță, n-o să-mi repereze cartea domn Mitică, oricât va fi el de-al dracu’.

Pornind de aici, se poate da și o primă “interpretare” (repovestire) a romanului *Painjăni*: acțiunea lui începe în vestul european, în artificiozitatea (literar vorbind) citadelei bruneleschiene, pentru a înainta cu vremea în teritoriul obscur al spiritualității creștin-ortodoxe.

2.- Sigur, după întâia întrebare despre personajii, eroi și epică, nu se putea să nu vină și întrebarea asta. Care să fie conștiința auctorelui față de actul scrierii, ce și asumă el, știe el ce face acolo pe hârtie, sau e mână de voință shopenhaueriană, cum e cea a fluturilor ce trec din floare în floare? După ce s-au făcut atâtea încercări de a „revitaliza” proza, cu „nou roman”, „nou-nou roman”, onirism, inginerii textuale (fapte ce de altfel nu țin de substanța romanului ci de tehnica lui) cu descrieri de obiecte (roman fără iubite personaje) - cine ar mai crede că se poate reveni la „eroi” și „acțiune”? Din acele experiențe ce sparie gândul, eu am preluat ceva: expresivitatea scriiturii și imagisticii. Nu-i expresivă descrierea unei raderi a părului din cap? Un cap săpunit bine și ras cu briciul, descris totul, cu clăbuc, pe treizeci de pagini! Ba da! Nu mă arunc însă la așa lungime, o iau mai cătinel, adică pe mai puține pagini, din pricină că romanul nu te lasă să întinzi prea mult coarda: deci produce un mecanism de amplificare, în spațiu mic, a expresivității... Revenind la întrebare, se înțelege acum că nu mă supun decât legilor prozei (nevoii de expresivitate), nu teoriilor, de orice soi ar fi. Cine a căutat să scoată romanul din criză, e de răs. Pentru că romanul n-a fost în criză, nu este și nu va fi (asta însemnând că e într-o perpetuă criză). Există doar o criză de romancier, de creator, de genialitate. Dacă am avea pe unul de talia lui Shakespeare, ne-am uita la el orbiți, iar după ce ar trece, romanul tot în criză ar rămâne, fiindcă geniul a trecut ca meteorul și-a lăsat în urmă doar guri căscate și epigoni. Creativitatea nu se învață de la nimeni. E ca banii: o ai sau nu... Care va să

zică, teoria mă lasă indiferent. Ceea ce nu înseamnă că până s-o uit, s-o „indiferențez”, n-am asimilat-o, încât e parte din viziunea mea despre proză. Sunt un adevărat arsenal, dar tot ce folosesc, e o știință a expresivității scriiturii. (Care n-ar folosi la nimic în lipsa simțului limbii. Mă ajută doar s-o aleg, din multitudinea de posibilități, pe cea a timbralității mele). Pentru că există următoarea problemă: un roman, înainte de a fi pe hârtie, se află în mintea autorului. E un întreg ce va fi scris cu încetul, secvențial. Trecerea aceasta de la mental la cuvânt scris, e condiția estetică a literaturii: nu are valoare nimic din ce nu poate avea acoperire estetică (pentru că în minte, vai, câte nu se perindă!). Trebuie să poți pune pe hârtie „viziunea” din minte și trebuie să știi să faci asta onorabil estetic. Dincolo de acestea, însă, stă cu adevărat proza. Dacă mintea nu-ți detună ca să dai (acesta e rolul scriitorului) frumuseți ce nimeni nu le-a bănuț, visat sau cunoscut (că doar nu-i dai cititorului ce-i place, așa cum zice Alex Ștefănescu: atunci mai bine fierbi, în cazanul cu ulei încins, gogoși, că astea plac), n-ai făcut mare brânză.

În privința publicului, aici chiar că nu am decât un public virtual, pur mental, mai degrabă din viitor decât de azi, dar eu îl bănuiesc a fi din trecut: niște capete plutind într-un văzduh cețos al singurătății: culmea e că le văd în caftane boierești ponosite ori în rase călugărești, mai degrabă decât în costume de astronauti (o fi o premoniție?!). . . De fapt, ca să spun adevărul, scriu pentru propriu-mi plac.

3.- Rea întrebare! Fiindcă răspunsul se vrea cât un ditamai tomul.

Antecedentele viziunii din *Painjăni* (un roman, s-ar putea spune - dintr-o anume perspectivă - ce tratează, metaforic spunând, lucrarea diavolească în lume), există într-un roman anterior, în *Vestitorul*. Octavian Soviany identifica, în persoana colonelului Vărzaru, cuvântul devenit Antilogos, „sinonim al neantului”, „ghem de energii decreative”. În cartea sa însă (*Textualism, postmodernism, apocaliptic*), el nu a încercat și ipoteze asupra motivului pentru care „scriptorul nu se teme de diavol”, lăsând să se înțeleagă că ar fi complicitatea scriitorului cu diavolul. Romanul *Vestitorul* ar este, în această perspectivă, o scriere satanică, deci o carte capabilă să demonizeze. E o eroare gravă aici. Dacă se simte, cumva, în text, lipsa frisonului față de Întunecat, e datorită faptului că eu văd mirajul ca miraj, nu ca pe o structură a lumii. Cartea satanică nu are putere decât asupra minții omului, nu asupra Realului (Creația divină), și doar astfel ea poate demoniza. Eu nu iau mirajul drept realitate. Nu am deci cum să mă tem de diavol și nu scriu o „carte satanică”, ci, dimpotrivă, o carte care dezvăluie mirajul satanic, deci tinde să-l destrame, căci sensul scrierii e de a dezvălui mirajul - aparențele prin care dare diavolul parazitează lumea. Teoretizările lui Soviany au catalizat însă și au împlinit viziunea ce o adunam pentru romanul *Painjăni*. Am putut face și corecția necesară spre a nu mai da loc la confuzii (iată că proza e pândită de tot soiul de capcane, mai mult decât subtile) - și voi da seama despre ce și cum.

În *Painjăni*, există o trombă de miraje. Sunt mirajele diavolești. Ceea ce nu înseamnă că aceasta ar fi și funcția literaturii, de a procura miraje, ci dimpotrivă, de a căuta Realul. Lectorul devine, în acest caz, un similar al discipolului transcendental. El se eliberează și poate identifica atunci aparențele prin care diavolul parazitează lumea. Și poate avea o reacție, o atitudine sau alta față de miraje. Eu rîd de ele. Râdeam demult, citind fraze ale lui Cioran, căci uneori Cioran reușește fraze nihiliste perfecte

(fraze dictate de diavol, care e goliciune, vacuum). În loc să mă înspăimânte, mirajele mă distrează, mă binedispun, căci îmi par cele mai reușite clovnerii ale lumii în care trăim. Diavolul e un clown. Face clovnerii subtile, dar fără finalitate, căci nu pot afecta Realul, ci doar îl pot ascunde celor orbi. Dacă reușește să orbească omul, diavolul devine periculos. Farsa încetează de a mai fi farsă, și chiar diavolul însuși nu mai e conștient că e producător de miraje de care bănuiesc că el însuși râdea până atunci, și râdea de credulitatea celor păcăliți, și ajunge să aibă pretenția că Nimicul ar fi materializarea unui plan al universului (al unui univers vid, deci). Producând omului durere în acest fel, iluzia parazitara se materializează: în suferință. Suferința transformă iluzia într-o realitate. Atunci, da, cartea care ne face să credem că mirajul satanei e Realul, însăși se înconjoară de o gravitate ce instituie o siluire a spiritului, pe care tinde să-l ia în sclavie. Un spirit aflat în sclavie, e unul ce a pierdut contactul cu Realul, cu planul Creației divine. O carte scrisă în acest spirit, e de-creativă. E carte satanică, într-adevăr. O porție de răs o poate însă oricând spulbera, dacă teama nu îl face pe om neputincios să rîdă. În multe cărți sacre, inițiatului îi este atrasă permanent atenția că toate făpturile de groază ce vor fi să îi apară după ce va muri și sufletul îi va porni spre lumea cealaltă, sunt doar miraje. Iar de se va teme de ele, va fi luat în stăpânirea lor. Teama e premiza trecerii în posesia satanei. Și putem exemplifica ușor cu situații din lumea noastră. Steinhard nu exprimă, în mărturiile sale, oare, lupta contra fricii? Sub acest semn stă cartea lui *Jurnalul fericirii*: „nu fi jidan fricos” (cuvintele părintelui său). Totuși, Steinhard se temea, dar și-a învins teama. Dacă ar spune, cineva, în acest caz concret, că Steinhard se temea de diavol, el ar face o metaforă: diavolul ar fi Securitatea. Literatura folosește în mod regulat metafora. Ea este expresia literară a unei priviri scrutătoare asupra lumii în care trăim. Ficțiunea se dezvoltă drept o formă de conștiință a scriitorului față de contemporaneitate. (De ce unii fac „realism” și alții sunt „vizionari”: e o chestiune de gust, de structură psihică). Ce e drept, în *Vestitorul* se putea identifica ficțiunea cu mirajul pus într-o carte (un loc lăsat pentru confuzii, speculat de OS - pe atunci credeam că totul e ficțiune, deci mirajul intra în categoria ficțiunilor: astfel am lăsat loc de-a se înțelege că ficțiunea se poate identifica aparențelor parazitare). În *Painjăni* nu mai fac această eroare. Ficțiunea e o construcție ce caută să se asimileze Realului - deci diferă fundamental de miraj.

Atunci când a fost lansat *Vestitorul*, Ioan Buduca, afirmând în spici că e un nou mod de a scrie roman istoric, m-a întrebat apoi dacă am de gând să urmez proiectul acesta. I-am spus că nu, pe de o parte pentru că nu-mi făcusem nici un proiect, pe de alta pentru că gândul meu intim nu era să scriu în alt mod roman istoric, ci să scriu în alt fel roman. Încât *Painjăni*, ar putea să pară continuarea proiectului început cu *Vestitorul*, proiect de roman istoric, dar nici *Vestitorul* nu e roman istoric. E, mai degrabă, un roman metafizic și în același timp realist, doar că eu văd realismul altfel decât, de pildă, Rebreanu. Nu mă interesează cătuși să am un narator „obiectiv” (un privitor - fără îndoială obedient fără rest autorului), să mă situez în această convenție mincinoasă. Eu nu privesc, ci investighez. A investiga înseamnă că nu știi nimic sigur, ci te afli în căutare. În căutarea a ce, se va vedea. . . Prefer să spun că mint, permițându-mi așa să adopt o convenție metaforică. Și asta nu de dragul artei. Ci pentru că încerc să investighez și să exprim ceva aflat la limita orizontului puterii noastre de a cunoaște. Atunci când îți pui întrebări

despre condiția umană, despre rostul vieții, despre sursa răului, nu ai decât două căi: ori ești credincios, ca Iov, și atunci faptul de a exista Dumnezeu îți dă răspuns tuturor întrebărilor, ori, dacă nu poți să crezi, atunci te situezi în orizontul interogațiilor. Întrebările sunt metafizice, de vreme ce nu există răspunsuri la ele. Ajungi să le contempli ca pe ceva în sine. Cred că măsura spiritualității în plan profan e dată de numărul acestor întrebări asupra cărora poți specula. Acesta e orizontul ce formează limitele, marginile universului construit în romanul *Painjăni*. Oamenii din el se află cuprinși în acest orizont, cum ne aflăm noi cuprinși în orizontul fizic al Terrei. În alt plan, cel artistic, am făcut în roman ceva ce n-o să mai fac: o artă a spectacolului, poate deoarece fenomenele ce ne însoțesc existența nu sunt decât spectacole, miraje produse de spiritul omenesc aflat în căutare, în meditație față de condiția umană. Am făcut spectacol imagistic, artistic. Am adunat arta *Vechului Imperiu* (proză și cinematografie mai ales), căutând o sinteză și o rafinare a ei. Nu știu dacă mi-a reușit tocmai așa ceva, dar sper ca, prin ricoșeu (asta am urmărit de fapt), încercarea să fi oferit romanului un nivel artistic mulțumitor, o trecere de calitate de la „viziunea” aflată în mintea mea ca întreg temporal, la secvențialitatea în care se preschimbă scriind-o. Această trecere de la viziunea din minte la cuvântul așezat pe hârtie, spuneam, e tocmai condiția estetică a literaturii. Spre deosebire de alți romancierii, eu o consider deosebit de importantă, chiar până la a fi esențială. Ca viziune, *Painjăni* e un roman scris între ape, între două perioade de meditație, între două viziuni asupra existenței și literaturii. Cumva, e scris aproape de poarta infernului, pe când ieșeam de acolo și mă îndepărtam de ea umblând înapoi spre lumea noastră. El poate fi citit sub diferite unghiuri: ca: *roman istoric*: „războiul” împotriva uniației și viața unora dintre mărturisitorii ortodoxiei; ca un mai ciudat *roman de aventuri și călătorii*: niște oameni mai din vechime, cu ochi mai curați (sfînțiți), ajung în vremea noastră, a postmodernității și ceea ce văd e păienjenitul diavolesc întins peste lume - diavolul fiind aici Răul personificat într-o metaforă străveche, dar cu o mare încărcătură culturală și apercptivă pentru creștini; *roman metafizic*: roman al întrebărilor duse până la orizontul puterii omenești de a cunoaște; *roman inițiativ*: câțiva oameni străbat drumul spinos al „inițierii” și găsesc că pentru a te spiritualiza, e nevoie să renunți la putere (povestea exlocotenentului imperial de Somlyo; roman „religios”. Nu am dat în el nici un răspuns vreunei întrebări asupra condiției umane: la aceste întrebări nu există răspuns. Nici nu am speculat prea mult asupra posibilelor ipoteze. Dar câteva din răspunsurile deja existente, le-am atins în trecere. Cititorul le poate recunoaște. Sunt adunate din toate părțile. De la gânditori religioși, din mituri (cum e cel bogomilic), din comentarii la Biblie. Dar nu m-au interesat răspunsurile, ci orizontul însuși al întrebărilor, *sfera* noastră spirituală, care dublează *atmosfera* terestră: două sfere întrepătrunse – spirituală și fizică – în care ne ducem viața.

(Parabola catolicului și parabola ortodoxului)

Acum ceva timp, mi-a căzut în mână, proaspăt tradusă, cartea lui Faulkner *O parabolă*. Am luat-o de la coadă și-am citit întâi postfața lui Mircea Mihăieș. *O parabolă* e un gen de carte foarte asemănătoare cu *Painjăni*. Eram foarte curios să aflu în ce mod a rezolvat Faulkner problemele (stilistică, structură etc – pentru că „genul” impune o anumită tratare din punct de vedere artistic). Dar am început să observ și deosebirile. La el parabola e foarte clară: e o alegorie a Noului Testament, o

alegorie cu caracter moral. „Romanul” s-ar putea intitula „Iisus răstignit a doua oară”, semnificație, din punctul meu de vedere, fără importanță (propune o morală banală despre răutate și inconștiență: fiecă om repetă aceleași greșeli făcute de înaintași, e inconștient – fapt cunoscut nouă, tuturor). În vreme ce eu înțelegeam prin parabolă o metaforă a lumii în care trăim. În ce privește romanul lui Faulkner, cred mai degrabă că în spiritul întocmai al parabolei este (mă refer la partea de adâncime a parabolei, la înțelesul ei profund, ce o face cu adevărat să existe ca parabolă), este să crezi că Iisus e răstignit simbolic în fiecare secundă a existenței lumii omenești și în fiecare secundă El ne răscumpără și în nici o secundă noi nu suntem salvați prin ceva din noi, ci numai prin El. De aceea mi se pare chiar un non-sens să-l aduci pe Iisus în scenă pentru a fi răstignit efectiv. Dar, bineînțeles, nu asta e important la Faulkner, ci „faulknerismul”, viziunea lui asupra oamenilor și vieții și lumii, indiferent de subiectul de la care pornește.

O parabolă și Painjăni intră într-un același „gen”, în „genul fabulă”, din multe motive: prin faptul că au majoritatea caracteristicilor esențiale comune. Înainte de toate, e vorba în ambele cazuri de „parabole”. Ce zice Frederick Karl (apud Mircea Mihăieș) despre romanul lui Faulkner, e valabil și pentru *Painjăni* (*de fapt ar fi chiar una din definițiile „genului”, admitând că „parabola” e un gen – un gen ca și utopia, să zicem, dar mult mai elastic și subtil, iar în substrat, atunci când e într-adevăr ce trebuie, adică un „întreg vizionar”, romanul parabolic nu e marcat de nici o teză, nici literară, nici socială, nici ideologică, nici filozofică și de nici un alt soi. De altfel dacă mă gândesc la Vestitorul, Painjăni și O parabolă, primele două diferă de romanul lui Faulkner prin aceea că parabola faulkneriană se naște din replierea pe care textul literar o face la un alt text, cel biblic, în vreme ce romanele mele fac replierea la real: ele nu vin din „mit”, ci dau naștere unui mit – ce poate avea legături cu un mit din trecut, dar asta numai pentru că lumea noastră seamănă cu lumea din care s-a născut acel mit vechi. Deoarece eu consider că mitul nu este decât o hieroglifă ce rezultă dintr-o interpretare pe care oamenii o dau la un anumit moment lumii pe care o locuiesc și cred că literatura (deși aici e vorba de un autor, nu de o creație colectivă și îmbrățișată colectiv), se aseamănă mitului. Astfel că parabola, în ce mă privește, transcende mecanismul ce face „genul” și aș numi romanul pe care îl scriu eu mai degrabă roman vizionar, sau roman hieroglific, sau roman metafizic. Și e ceva din toate acestea la un loc, inclusiv „roman parabolic”). Revin. Zice Karl: „Multe dintre secvențe nici nu au nevoie de suportul realist sau probabilist asociat romanului. Parabola oferă mult mai mult spațiu fanteziei și posibilului – ea e legată de magie și de fabulos și poate fi citită ca un poem în proză”. MM despre „problema personajelor”: „acestea sunt construite astfel încât să nu-și dezvăluie identitatea decât după multe ezitări și ocolișuri”. Aceasta se întâmplă la Faulkner din cauză că el „forțează” parabola, își forțează cartea să fie o parabolă, dar faptul e valabil în general și în *Painjăni*, doar că aici ambiguitatea aproape că se absolutizează. La Faulkner e necesară, deoarece demersul său presupune o identificare mecanică: Marthe e Marta, Marya e Maria, Caporalul e Iisus, Comandantul Suprem e Dumnezeu (singura figură atinsă de altfel de o ambiguitate esențială, căci e problematică din punct de vedere moral; uneori, poți crede că e de fapt Tartorul) etc. În *Painjăni*, ambiguitatea asupra*

personajelor aproape că se absolutizează, în sensul că ele nu se identifică nici simbolic, nici metaforic și nici în alt fel, cu vreun personaj istoric real dintre cele care constituie un prototip. E drept, am sumedenie de personaje din istorie: de Somlyo, Pallovich, mărturisitorii (afară de Sfântul Nicodim), contele Laszlo, generalul Buccow, căpitanul Hanner și mulți alții, dar nici unul nu e un personaj care să fi marcat conștiința oamenilor, să fie deci reprezentativ pentru credința și cultura omenească. Anonimi fiind, identificarea lor cu persoana reală nici nu contează și nu exprimă din punct de vedere parabolic (în înțelesul pe care parabola o are la Faulkner) nimic. Există însă o trimitere (vreau să spun doar cum funcționează parabola de adevăratele, nu să ofer parabola romanului meu, care ea însăși e atinsă de polisemie, ca să spun așa): în povestirea cu de Somlyo care se lasă înfrânt de călugărul Sofronie (povestire la care am stat multă vreme împotmolit, pentru că era aproape imposibil de scris), apare aluzia că Sf. Nicodim ar fi însuși Dumnezeu. Consecința se poate întrevădea, în lanț: fiecare dintre eroii cărții și, extrapolând, fiecă om, e un avatar al dumnezeirii în lume, dar nu ca la Kant, prin înstrăinare în scopul autocunoașterii, ci pentru a institui în neșimțirea neantului o sensibilitate și o lege morală. Cel Căzut în Carne poate fi ispitit - Ispititorul e atunci tot un avatar al Domnului Suprem – și are ocazia de a lupta împotriva ispitei, sau, dacă s-a lăsat ispitit, împotriva păcatului. Deci, dacă fiecare om e Dumnezeu „încarnat”, scopul vieții fiecărui om ar fi acela de a se dezvălui ca Mântuitor. Al altora, sau măcar al lui. De aceea polisemia personajelor mi se pare că trebuie să rămână aproape absolută. A identifica pe fiecare om cu Dumnezeu nu e posibil, așa cum nu poți să-l identifici pe Iisus cu Dumnezeu în vremea cât a fost om și-a pățimit, a fost crucificat, a murit, a înviat și s-a înălțat la ceruri. Nu spun că aceasta (omul – avatar al Domnului: chestie discutabilă de altfel și care nici nu rezultă din roman) e singura parabolă posibilă, că aceasta ar fi cea mai importantă și interesantă, ci e una dintre ele. Pot fi încă multe alte judecări și interpretări ale „parabolei”, ale „romanului parabolic”. Tocmai această „egalitate” semantică, tocmai acest caracter semantic democrat, este esențial pentru a avea de a face cu o parabolă. O parabolă e parabolă tocmai pentru că evită să fie o aserțiune, pentru că evită să fie o teză, pentru că evită să stea în contact cu vreo ideologie. O parabolă e lumea deschisă spre multiplele ei înțelesuri. Parabolei îi repugnă să forțeze pe cineva să creadă în ea, ci se prezintă drept una din posibilele viziuni asupra lumii, oricare alta având egală îndreptățire. Aceasta poate că am fi îndreptății să spunem că e „parabolă” așa cum o vede un scriitor care a trăit între valorile ortodoxiei, în vreme ce „parabolă” așa cum o utilizează Faulkner, e parabola unui scriitor care a trăit într-o cultură impregnată de valorile catolicismului. O cultură impregnată de valorile ortodoxiei este mult diferită de o cultură impregnată de valorile catolicismului, încât atunci când e vorba despre literatură, specificul fiecăreia și diferențele specifice ar trebui explicate, pentru ca un catolic să înțeleagă ce spune un ortodox și viceversa.

Dar bucuria că mi-a căzut romanul *O parabolă* în mână se trăgea de la aceea că aveam un termen de comparație pentru romanul meu: cât de bine am rezolvat cartea în zonele de servitute ale „genului”, cât de bine m-am descurcat stilistic în gen, care sunt scăderile cărții mele ce încearcă o anume imagine și care scăderile cărții lui Faulkner, el cercetând altă imagine, vrând altceva. Faulkner, fiind unul dintre cei mai buni romancieri, romanul lui trebuie considerat un prototip (însă fără să

trebuiască ca de aceea să-l absolutizăm). Romanul lui Faulkner e tezist, al meu nu (pe mine mă interesează „viziunea” ca atare și care nu e una prefabricată, ci se relevă în cursul propriei ei apariții, sau, mai exact, se relevă în cursul propriei ei revelații, („apariție” sau „revelație” având un sens ca acela dintr-o teofanie: divinitatea se „dezvăluie”, semnificând pentru protagonist, cel ce asistă, un nesfârșit moment de grație – dacă poate fi înțeleasă sintagma „nesfârșit moment” în legătură cu cele divine; de aceea parabola, percepută în întregul ei, ar trebui să ofere protagonistului o clipă de beatitudine).

O altă caracteristică a „genului” este „imprecizia scopului urmărit de autor”. „Imprecizia”, de fapt ambiguitatea, sau și mai exact polisemia este o caracteristică a „genului”. Dar asta cred că se vede limpede, în *Painjăni*, chiar din roman și mai ales din „Moto compus pe loc”. *Vestitorul* e un roman bine controlat. Nu a rămas pe dinafară aproape nimic din ce am vrut să spun în el. Cu *Painjăni* lucrurile stau cu totul altfel. Tot ce-am vrut să spun în el a rămas pe dinafară, în sensul că în jurul textului citit ia naștere o sferă ce nu e scrisă, ci doar, să spun așa, sugerată.

Aș pune acest fapt pe seama ambiguităților ireductibile ce definesc romanul „vizionar”, ambiguități ce se consumă la limita, la orizontul capacității omului de a cunoaște: stăm în pragul Porții păzită de Sf. Petru, dincolo de care se află Cerurile și unde se află Dumnezeu, incognoscibil, e drept, dar imaginabil. Însă imaginabil nu este El Însuși, ci doar „aerul” din jurul lui, fenomenele „imponderabile”, „extaziante” ce-l însoțesc. Dar ne ating ele? - și atunci ne întrebăm cine le naște, ce sursă au și cum arată ea - sau totul vine dinlăuntrul nostru? Romanul *Painjăni* nu știu dacă e un roman ce poate fi citit de un om credincios, dar de fapt nu la omul credincios mă gândesc, întrucât și acesta poate fi atins de îndoieli, ci la omul beneficiar de absolute certitudini. Nu îl văd a fi el omul secolului ce a început – și romanul e al omului ce dialoghează cu universul, cu micro- și macro-universul, cu limitele puținței omenești de a cunoaște. Nu mă refer însă la cunoașterea pragmatică, lipsită cu totul de interes în ce mă privește: ea se află mereu pe urmele cognoscibilului fără rest (chiar dacă uneori uzează de ipoteze asupra a ce urmează să afle și ipotezele pot da, până ce faptul ajunge să fie determinat, avânt imaginației; aș spune despre cunoașterea pragmatică sau științifică următorul lucru: e importantă și interesantă prin ce nu cunoaște; din clipa când a cunoscut, cunoașterea îi devine simplă utilitate). Ci mă refer la cunoașterea ce rezultă din cercetarea incognoscibilului, fapt ce diferențiază literatura de știință.

O altă caracteristică a „genului” („gen”, când nu te poți gândi la cinci cărți măcar așisderea – e doar o proptea teoretică) este una pe care MM o numește „procedeu” (dar o consideră așa deoarece nu-i stau și alte cărți aidoma la îndemână): „Marele dezavantaj al acestui procedeu constă în dispariția ierarhiei secvențelor: discursul se organizează pe orizontală, ca însumare a unor episoade egal de importante – cel puțin în intenția autorului – pentru relevarea semnificației majore a cărții”; dar, dacă ținem cont despre cele afirmate de mine privind o parabolă a unui creștin ortodox, făcând corecția, formularea devine din: „pentru relevarea semnificației majore a cărții”, pentru relevarea „viziunii”. „Semnificația majoră” a parabolei faulkneriene stă într-o interpretare univocă, în timp ce „viziunea” e atinsă de ambiguitățile (pe care le și tratează) ireductibile ale condiției umane și ale puținței cunoașterii

omenești, e o „viziune” și o interogație și un dialog. Dar faptul pe care îl amintește Mircea Mihăieș, aici, se potrivește bine cu interpretările date de Wilson Night structurii dramelor shakesperiene, iar el numește această structură „întreg vizionar”. Secvențialitatea este abolită, scenele temporal imbricate producând „spațializarea” structurii dramei. Aceasta structură, pe motive întemeiate, ar mai putea fi numită și „structură dramatică” (însă nu e locul amănuntelor aici). Autorul are de la început o vedere a întregului (mai mult sau mai puțin aproximativă față de rezultatul final, însă destul de exactă în liniile principale), iar singurul efort cerut cititorului este ca el să adune în minte imagine după imagine, pentru ca în final, alăturându-le, să recompună întregul. Dacă nu reușește, ceea ce a citit îi poate părea, așa cum îi apăreau lui Voltaire piesele shakesperiene, barbar. Încălcit... Întregul vizionar (el este de fapt dedesubtul parabolei, întreg sensul ei și al existenței ei) este, în cazul unui roman parabolic, o vedere metafizică asupra existenței și o vedere prin care din cotidian se extrag miturile eterne, se re-scriu după sensibilitatea umană și recuzita civilizației noastre modernă și postmodernă. A citi un roman parabolic, aparent fragmentat, fisurat, rupt în miteme, fără coeziune, nu prezintă nici o dificultate pentru cel avizat în chestiune. El recompune în minte întregul, iar în acel moment, toate părțile capătă înțeles.

Mitul e o poveste ce înfățișează o „realitate ireductibilă” (M. Eliade). „Romanul parabolic” al unui ortodox nu diferă foarte mult de mit. Mitul / proza – *realitatea ireductibilă* / hieroglifa: sunt viziuni ale unui grup uman / autor asupra „lumii”, existenței, universului, omului. „Viziunea” e realizarea supremă a unui prozator și miza oricărui roman sau cărți de proză aceasta e: viziunea. „Gândirea poetică” (de fapt echivalentul acesteia pentru proză, dar care nu și-a găsit un nume) e o gândire asupra *realității ireductibile*, ce se realizează în proză cu ajutorul mijloacelor estetice. [Dacă am vrea să spunem mai mult despre „gândirea poetică”: acel „ce” misterios, empatic numit de unii talent, de alții har, transmută realul în imagini, metafore, simboluri ce converg într-o „hieroglifă” și atunci la nivelul întregului se poate vorbi de o „gândire romanescă”. Aceasta hieroglifă este, în mod evident, *realitatea* așa cum o deslușește un autor. Proza nu e niciodată o simplă fantezie, ci o prezentare a realității (o „viziune”). Fantezia intervine doar în modul de a manevra tactic pentru realizarea concretă a „gândirii romanesti”: metafora, transfigurarea, simbolul, arta cuvântului – pentru a reuși o imagine pregnantă, artistică a hieroglifei]. Mitul, ca și romanul, prezintă o *stare* a universului și pentru că nici grupul uman creator de mit și nici romancierul nu sunt conștienți de ce e etern și ce „efemer” în condiția umană, absolutizează starea universului uman gândit de ei, o consideră referință absolută. De fapt, romancierul nu face decât să spună adevărul despre timpul pe care îl trăiește, iar acest „adevăr” este unul absolutamente subiectiv, este o „viziune”. O viziune care este un mit - extras din existență. Miturile descriu condiția umană în univers funcție de problemele cu care omul, societatea se confruntă. Astfel că într-o anumită civilizație ele au o față, pe când în altă civilizație, ele au alt chip. Romancierul scrie „mitul” contemporanilor săi, așa cum omul primitiv a scris un mit contemporan sieși. Cum unele probleme ale omenirii rămân prezente în „veșnicia” ei, romancierul pare a re-scrie un mit „bătrân”, adaptat timpului trăit de el. Acesta este adevăratul sens, în ce mă privește, al „parabolei”.

Una dintre caracteristicile importante ale romanului parabolic așa văzut, este aceea de a avea mai multe nucleu

de semantizare, dintre care nici unul nu caută să își asume un loc central (îndată ce ar face-o, ar deveni teză). Metafizica înfățișată de un roman parabolic poate fi extrasă din viața de zi cu zi a oamenilor – și prin aceasta se poate coborî în istorie atât cât e posibil, ori chiar istoria se poate folosi ca simplu pretext pentru înfățișarea viziunii. Pot scrie un roman a cărui acțiune se petrece în vremea geților, dar numai pentru a vorbi despre prezentul pe care îl trăiesc. *Painjâni* poate părea roman istoric, dar nu m-a interesat propriu-zis nici istoria scrisă în carte, nici chestiunea națională, nici ortodoxia – însă toate acestea transpar și sunt prezente în roman, pur și simplu pentru că hieroglifa vine la mine din lumea estului european, din țara în care m-am născut și a cărei cultură și spiritualitate am asimilat-o. O zonă și o țară având o civilizație și o cultură specifice, o istorie proprie, un mod anume de conviețuire a oamenilor, tradiții, cutume proprii, coduri culturale și sociale personalizate. De aceea *Painjâni* e o carte și despre România și despre Transilvania și despre orașele transilvane și despre istoria dezrobirii religioase și despre sfinții mărturisitori ai ortodoxiei, despre biserică și martiri. Însă transpar în el doar mișcările sociale având teme religioase, pentru că așa vrea „metafizica” acestei cărți, dar s-ar putea scrie la fel de bine o alta pornind de la teme sociale, la fel de pregnante în Transilvania (dar cartea ar fi atunci mai „catolică”).

E motivul pentru care un roman parabolic scris de un creștin ortodox poate părea un teren al șovăielilor, ambiguităților dar el nu face decât să prezinte o lume cât mai aproape de adevărul ei (așa cum concepe „adevărul” un ortodox). Universul mental și impulsurile ortodoxului sunt cu totul altele decât ale catolicului – aparțin la două culturi diferite. Dreptul de a exprima lumea din care face parte, de a exprima spiritualitatea și cultura căreia îi aparține, este egal fiecărui om. Așa s-a născut *Painjâni*. Proiectul inițial al romanului, era legat de temeiurile sociale ale mișcărilor sociale, dar însuși universul mental ce mi l-a dat cultura impregnată de valorile ortodoxiei, m-a dus spre a trata cu totul altfel tema: pornind de la religie, de la credință. Și, privind retrospectiv, cred că în Europa cel puțin, temeiurile religioase sunt teribil de puternice ca forță de structurare socială. O „political correctness” europeană ar trebui să așeze înaintea de orice altceva dreptul la existență și expresie a fiecărei culturi și civilizații: fie franceză sau bulgară, fie engleză sau română, fie spaniolă sau albaneză, fie italiană sau maghiară șamd, toate merită să fie ascultate și nici una nu trebuie ignorată ori izgonită, ceea ce ar însemna înlăturarea ei ca voce, înlăturarea dreptului ei de fi și a se exprima.

Structura romanului vizionar, cum am văzut, este spațială, iar nu secvențială. Acțiunile se petrec concomitent, indiferente la timpul lumesc în care se desfășoară. Aș spune că romanul vizionar prezintă un timp cosmic, sau un timp total al omenirii. O viziune însă nu poate fi percepută într-o singură clipă decât într-un tablou. Proza își suferă cunoscuta servitute. Căci fie prezentând scene ce se petrec concomitent, nu o poți face decât tot numai secvențial. E motivul pentru care „imaginea” (tabloul) propusă de romanul vizionar nu poate fi percepută decât după ce întreg romanul a fost parcurs secvență cu secvență. Atunci memoria recompune întregul. Dar până atunci, în actul citirii, romanul vizionar poate părea unul corintic – și într-adevăr labirintul e una dintre problemele lui. E totuși un avantaj că tehnic romanul este secvențial, atunci când vorbești de un roman vizionar. Pentru că astfel el este obligat să se plieze

structurii lumii, care este ea liniară? O dată în plus, romanul vizionar descrie lumea, identificându-se structurii ei, misterului ei, subtilităților ei emanate din ceea ce este. Desigur, lumea nu e pentru toți oamenii la fel, dar pentru o parte dintre ei, este corintică.

Nu e mai puțin adevărat că un roman vizionar e tot un roman, adică dincolo de toate aceste probleme mai mult sau mai puțin grave, frivolitatea amestecă pachetul de cărți. Uneori jocul fanteziei stilistice și al imaginației dobândește întâietate, exprimând, prin plăcerea neconstrânsă pe care o conține, profunzimi omenești esențiale ca gratuitatea, pofta de a visa a omului, de a se cufunda în ludic, de a se desprinde de servituțile materiei, societății, de a se smulge, grație unui imens impuls lăuntric, gravitației gigantului planetoid al problematicii lumii omenești. Se naște și de aici, în însuși romanul, o altă ambiguitate, o altă șovăire. Acea între a considera arta o pliere cât mai exactă peste universul omenirii sau a crede a fi cu adevărat artă doar ceea ce poate evada din el. Este o șovăire pe care o prezint aici conceptual, însă măsura ei adevărată o dă prezența ei perpetuă între sentimentele mele: arta e și mit (abstracție extrasă din structura lumii), dar și joc gratuit. Mai e însă un fapt, cu mult mai terestru. Una dintre ambiguitățile pe care o produc se datorează tocmai dublei priviri cu care țintesc spre roman: el este pe de o parte o construcție metafizică, unde fiecare scenă și personaj sunt supuse viziunii întregului, semanticii globale. Pe de altă parte însă, nu pot să nu privesc romanul drept literatură. Și când îl scriu, personajele, întâmplările, faptele dobândesc autonomie. Este posibilă, de aceea, o dublă lectură. Cea a lectorului cu simț metafizic: el va „citi” convergența simbolică a drumurilor ce se încrucișează în carte, sensul căutării și citind astfel, va putea să vadă structura întregului. E posibilă însă și lectura „simplă”: personaje și faptele lor, întâmplări, sau, mai precis: niște peripeții, niște istorie și olecuță metafizică.

Dacă privesc cu atenție romanul *O parabolă*, constat că, spre deosebire de alte romane ale lui Faulkner, acesta iese, ca să spun așa, din pagina scrisă, pentru a se adresa conștiinței cititorului, conștiinței oamenilor, conștiinței omenești. Romanului parabolic îi e specific acest fapt. Problema pe care o pune Faulkner, poate intra cu ușurință într-o dezbateră. Dezbateră e tipic catolică. O diferență foarte pregnantă între parabola scrisă de un catolic și parabola scrisă de un ortodox, este că primul va oferi un roman alergic, pe când al doilea un roman vizionar. Romanul alegoric se adresează unui teritoriu mental bine cucerit de valorile catolicismului. Se adresează intelectului, rațiunii, dorinței omului de a înțelege limpede, pozitivist chiar, realitățile înconjurătoare. Se adresează simțului etc. Catolicismul e militant, uneori până la exces. (Sunt lucruri bine știute acestea, dar acum rezultă din alt loc, din cercetarea specificității unui roman). În vreme ce, de cealaltă parte, romanul vizionar se vrea o hieroglifă a lumii întregi, o totalizare nu a nivelelor existenței, cum spunea Eliade, ci o totalizare în sensul integrării cosmice a omului, cam în felul în care stau lucrurile în *Miorița*: omul trăiește într-un cosmos care e însăși viziunea sa. Conștient sau nu (dar de fapt în modul cel mai natural cu putință, întocmai cum și paingul își țese plasa sau albina face miere), ortodoxul e mereu în căutarea, depune în permanență, fără răgaz, efortul de generare a viziunii în care să fie integrat. Ortodoxul nu dezbate, nu militează și nu se bazează pe intelect și rațiune, decât numai în măsura în care acestea îi pot oferi suport pentru

nașterea viziunii, sau nuclee de condensare a viziunii. Funcționează poate că aici sentimentul mistic, dar aceasta e doar o supoziție a mea, lipsită de probe. În mod sigur funcționează un jind al integrării omului în cosmos. Dar am văzut că pentru ortodox cosmosul e o viziune a sa. Și viziunea sa e cosmosul. Să privim în dedesubtul acestei chestiuni. Ortodoxul nu spune despre viziunea sa că este cosmosul. Nici măcar nu vorbește de viziune. Ci problema lui, problema lui de viață, este aceea de a cunoaște cosmosul, iar ceea ce află, nu consideră că este viziune, ci însuși cosmosul real, pe care a reușit să-l cunoască. (Nu mai intru în problema foarte complicată a aprecierii despre cât de real este cosmosul acesta). Uneori, un ortodox poate ajunge la sfârșitul vieții fără ca viziunea sa integratoare să se fi desăvârșit – și cu cei mai mulți oameni se întâmplă așa. *Miorița* nu este decât cazul particular ce exprimă cosmosul, poate al unui spirit ortodox, ajuns la desăvârșirea viziunii. Autorul ei anonim a „cunoscut” cosmosul așa cum e, s-a integrat în viziunea sa și a povestit ceea ce a văzut, într-o baladă. Acest bard care își povestește viziunea, e iluminatul ortodox nu prin rit, ci prin spirit) ... Se poate observa că în acest paragraf nu am folosit sintagma *creștin ortodox*. Poți ajunge ortodox pornind de la a fi creștin de rit ortodox, deci prin religia în sânul căreia te-ai născut, prin educație, prin tradiția culturală ce ți se impune de la sine, deoarece ești trăitor în ea, așa cum munteanul e trăitor la munte, dar ortodox ești nu obligatoriu datorită acestora. Un arab poate fi ortodox, dacă simte tentația integrării sale cosmice într-un cosmos sacru. (Să fie limpede: nu fac apologia ortodoxiei – au făcut-o prea destul alții. Din contra, am pornit de la cu totul alt gând. Și nu fac aici decât să constat niște lucruri. Și îmi dau seama, poate că nu într-un total surprins, că sunt mai ușor de explicat și înțeles cele catolice decât cele ortodoxe)...

Acum nu îmi rămâne să mă întreb, spre a cerceta unde mă aflu, decât dacă ”viziunea” mea se apropie de clarviziunea, de viziunea esențializată, dusă la desăvârșire, cum ar fi cea din *Miorița*. Dar întrebarea nu e bine pusă așa. Mai degrabă trebuie să mă întreb dacă „viziunea” mea are șansa de a ajunge vreodată la o restrângere sintetică la fel de bine structurată cum e cea din baladă. Din câte îmi dau seama, nu. Însă de aici nu trag concluzia nici că nu sunt într-atât ortodox și desăvârșit în ortodoxie încât să ajung la viziunea perfectă (adică univocă - alt mod de a spune că de fapt sunt cu totul sedus de întruparea viziunii, de cuprinderea întregului și sunt mulțumit cum se întâmplă ea în ce mă privește – atingerea interogației mi se pare realizarea supremă). Și nici nu trag concluzia că aș fi un ortodox îndeajuns de dăruit (ceea ce probabil nu e adevărat), încât să-mi fie musai să ajung la o „esență” cum se află ea în *Miorița*. Dar câteva detalii cred că sunt necesare. Gustav René Hocke revendică manierismul literar de la tensiunea dintre spirit și natură, tensiune care îmi e total străină. Impresia corintică pe care o lasă romanele mele vine din alt loc. Nu știu exact de unde, însă pot încerca o aproximare. Există „Cerurile” și lumea omenească și ambele ne sunt necunoscute (avem o cunoaștere relativă a celei de a doua). Labirintul se naște în romanele mele dintr-un efort de înălțare către „ceruri”. Labirintul este o cale. E o formă simbolică, dar născută din cunoașterea relativă a lumii noastre, e un modelaj făcut după ea. Căci dacă nu avem decât o cunoaștere relativă a ei, nu putem extrage direct din ea ideile care să ne apropie de „ceruri”. Și eu produc un modelaj, din care se ivesc întrebările, tot mai multe întrebări

și întrebările se înalță, se duc, ajung la orizontul dintre lumea noastră și „ceruri”. Nimic nu poate ajunge mai departe decât întrebarea. E singurul mod pe care îl am la îndemână pentru o „înălțare” spre cele divine. Cu cât întrebările sunt mai multe, cu atât concretul se disipă și se depersonalizează, spre a fi transformat din materia lui într-o altă substanță, mult mai subtilă și mai aptă să penetreze „înălțurile”. Interogația e singura modalitate prin care putem apropia lumea necunoscută în care trăim, de lumea necunoscută a „cerurilor” sau de univers. Interogațiile (formă de dialog) nu-i pot apărea celui care le urmărește din afară (lectorului de roman) decât drept labirint, în caz că nu a ajuns cumva el însuși la o interogație echivalentă celei pe care o propun. Deci problema e de a descoperi întrebările, de a ajunge la ele. Am depășit vârsta de patruzeci de ani și am parcurs o lungă experiență a „scrisului”, și doar abia tind spre ele. Ar merge aici o vorbă de-a lui Petre Țuțea: „obiectele ideale sunt inspirate”. Cu cât ești mai dăruit cu inspirație (și în plan literar cu imaginație) și îți apropii „obiectele ideale” (deci mergi spre limita cunoașterii, ajungi să pipăi orizontul ei, care separă două lumi), cu atât întrebările vor fi mai abundente. Întrebările nu se nasc de la sine, interogația nu este formă a curiozității sau neștiinței, ci este o formă născută la limita cunoașterii. Am resimțit de multe ori și faptul că aceasta e o experiență în același timp la limita limbajului, a expresiei, ce nu poate da seama despre ce întreabă într-un mod direct, ci doar prin echivalențe de limbaj, printr-un soi de metafore sau parabole, dar care nu sunt nici metafore și nici parabole în înțelesul lor, dar produc un sens figurat, deoarece limbajul nu le poate spune direct pe nume, nu posedă lexicul necesar acestei întreprinderi – și e firesc, căci te exersezi asupra necunoscutului, printr-o cunoaștere relativă a ceva, anume a lumii în care existăm, ce nu posedă decât un limbaj relativ, care nu poate fi utilizat la orizont decât cu sensuri figurate (ce par un labirint).

Romanul *Vestitorul* a fost deseori aproape acuzat că e un roman dedalic, corintic – așa l-au numit unii critici. Și s-a zis despre el că e încălțit, ba Dan Stanca a spus că par a mă îneca în pasta talentului meu. Dacă *Vestitorul* le-a apărut așa chiar unor lectori profesioniști, ce aș putea spune despre *Painjăni*, un roman, cred, și mai „încălțit”. Decât că o fi el încălțit, dar nu pentru mine. Mă aflu în el nu ca Tezeu cu firul Ariadnei în labirint (un rătăcit cu un fir, ce nu știe ce drum parcurge și care îi este labirintului esența), ci asemenea lui Dedal, cel ce a construit labirintul și îi știa orice cotlon, îi știa planul, ieșirile și intrările secrete, înțelesul. „Labirintul” romanului meu se naște dintr-un întreg pre-vizualizat, dintr-o imagine a cosmosului pe

care o port în mine. Nu mă îndoiesc că vor exista curând și cititorii corinticului (unii din ei poate născuți, alții creați doar) – și încrederea mea în cei din urmă este încredea în capacitatea interpretativă a criticii literare, care treptat va face lumină în hățiș, descoperind că „barbaria talentului” este doar aparența unei pripite judecăți critice.

- Cum știți, românul e născut poet. Nu puteam face excepție. Cum se manifestă „poeticul” în ce mă privește? Nu mi-am făcut vreodată planuri raționalizate pe hârtie, ca să scriu un roman sau un grup de romane. „Realistul” Rebreanu făcea așa ceva. Eu nu fac decât să adun în minte o imagine a lumii, pe care-am numit-o hieroglifă sau „viziune”. E o imagine în continuă mișcare. „Viziunea” nu e ceva static. E aidoma unui nor purtat de puterea vântului. Lovit de o rafală, coada lui poate înainta și să învâluie mijlocul, ori s-o ia înaintea începutului, devenind începutul. Se frământă în sine. Se reformulează. Așa stând lucrurile, s-au născut etape de „creație”. Încât, fiind obligat să gândesc acum, pentru *Vatra*, la asta, descopăr că există o structurare a ce scriu ca „operă”, dar, cum mărturisesc, fără un plan exterior, ci urmând un impuls lăuntric irepresibil. E un fapt, acesta, propriu poezilor.

Din câte văd, în centru stă întotdeauna, în ce mă privește, un roman „istoric”, însoțit de câțiva sateliți, cărți mai mărunte ce ating direct prezentul, contemporaneitatea. Din ce am scris până acum, *Vestitorul* e însoțit de *Șah orb*... (eram, pe atunci, preocupat de problema identității noastre după 45 de ani de comunism, de ravagiile produse de acesta asupra duhului, caracterului, mentalității noastre), iar *Painjăni* de *Cronica naivă*, *Scorbura veveriței* (un roman care văd că se întinde, cu traiectoria-i excentrică, pe mai multe etape și nu știu ce va ieși din el, nici dacă îl voi termina). Iar în ce privește etapa traversată de mine acum, romanul istoric central va fi, *Cărțile vieții* (din care am scris o bună parte) și se va însoți cu sateliții: *Cu ou și cu oțet* (hărțuire textuală), un roman din care mai e de hărțuit textul unui prieten literar și îl termin; *Atlantis* (un roman impregnat cu sentimentul *sfârșelii*); mai am și alte proiecte de roman în jurul romanului *Cărțile vieții*, dar nu știu de se va finaliza vreun altul, pentru că proiectele, nu-i așa, întrec mult putirintele omenești și important e doar *făcutul*. Etapa actuală e una a unei priviri foarte apropiate de oameni. Mă uit și la telenovele uneori, ceea ce nu am mai făcut vreodată înainte. Mai citesc câte-un roman *Love swept*. În linii generale, viziunea de acum e o îmbinare, o împletire de vederi: viața e o melodramă (într-o conotație pozitivă); există, în postmodernitate, un sentiment al *sfârșelii* (ai sentimentul că lumea e cuprinsă de sfârșeală; nu se mai poate vorbi despre apocalipsa aceea energetică, dinamică, în care fluidele vieții erau tumultuoase și nestăvilite; problema etică nu mai există nici ea, s-a neantizat, dar într-atât, încât sentimentul *sfârșelii* nu-ți mai permite să-ți ardă să faci vreun rău - sau vreun bine); viața văzută ca un fluviu în curgerea lui majestuoasă și trândavă și neîntreruptă, ce lasă pe maluri fecundele mături. Însă, mai ales, e vorba despre căutarea adevărurilor simple. Aici chiar aș avea nevoie de un maestru, iar de-ar fi, s-ar numi Alexandru Paleologu. El a scris *Despre lucrurile cu adevărat importante*, iar acestea sunt adevărurile simple. Le-a și atins, în ultimele interviuri. Îmi vor trebui ani buni să-mi cizelez ciopliturile de topor ale ființei, ca să ating acele gânduri – poate voi reuși, sau voi rămâne un simplu ficționar. Dar, ca să vorbești public despre ceva, e nevoie ca mai întâi să oferi acea valoare de întrebuințare socială în jurul căreia să te



mărturisești. Cum romanele de care spun sunt ori în lucru, ori în sertar, mă voi mulțumi cu acest minim necesar deja mărturisit...

4.- Sincer să fiu, sunt mai preocupat de banii pentru pâine pe ziua ce urmează decât de vreun loc ocupat undeva. Trufaș, totuși, mai am reverii, perindându-mi prin minte că Villon nu era decât un golan, că Rimbaud, devenind negustor, n-a mai pomenit vreodată că a scris poezii, că Eminescu considera, într-o vreme, că a avut în tinerețe oarece ușurință în a versifica și nimic alta. Lucruri de care, de altfel, nu-mi pasă. Reverii cu receptarea critică și aviditatea cititorului pentru lectura cărții mele nu am. Mai degrabă cu un „țiriac”, un sponsor cu portofel gras, sau că voi ghici într-o zi loturile lui Lefter Popescu, dar nu pe dos ca el – dar astea sunt chiar pure reverii, o chivără ce mă ferește de lovitura drept în frunte a *cotidianului*.

Oricum, a scrie e un fapt ciudat – și nu-mi pot aroga nici un merit în asta. E un dar. Nu ține de cele prin care un om își poate defini identitatea: puterea judecătii, forța morală, capacitatea de a se sacrifica, de a emite principii din spiritul cărora să nu iasă. Nu am aproape deloc aceste calități de „personalitate”, deci îmi spun că fără ele nici nu scriu cu adevărat „bine”. Dacă iese ceva, e doar fiindcă există un har dăruit, deci meritul nu e la mine, ca să mă mândresc eu, sau ca să fiu mulțumit de „loc” și aprecieri pentru ceva ce nu-mi aparține (asta chiar dacă, uneori, sunt apostrofat că: „bre, păi noi și dacă tragem un părț vrem să stărnim vâlvă!”). Doar că mă mir de ce e în stare acest dar: lenez levantin în toate, în scris sunt perseverența întruchipată; ignorant, am aflat câte-n lună și-n stele inventând în scrise, ca să aflu apoi că toate cele inventate sunt reale sau adevărate. Încât azi, gândind la ce înseamnă scrisul, (am dat și alte răspunsuri de-a lungul timpului), spun așa: scrisul e bucurie și rostul lui e să ofere oamenilor bucurie.

5.- Eu cred că trăim într-o perioadă fantastică a prozei românești și mai ales a romanului. Există, în primul rând, mai multe generații de romancierii care scriu. Cei „vechi”, cu Țepeanag, Breban, Simionescu, Fănuș, Buzura, Țoiu, „optzeciștii” cu Mircea Cărtărescu, Șlapac, Crăciun, Vighi, Cușnărenco, Alex Mihai Stoienescu, cei și mai noi cu extraordinarul Aldulescu, cu Oțoiu, cei și mai tineri cu Răzvan Rădulescu, Alexandru Vakulovski – o diversitate de generații, de stiluri, de viziuni, de mijloace artistice, de conștiințe la lucru față de lumea în care trăim. Romanul Norei Iuga, romanul unic al lui Johannes Calvus (Ivan Chelu), „Orbitor”-ul, ne-onirismul lui Corin Braga, romanele lui Daniel Bănuțescu, romanele lui Petru Cimpoșu, ale Aurei Christi, ale lui Mircea Danieluc, Dan Lungu, Țârlea, și să nu uit romanele lui Dan Stanca, romanele lui Liviu Stoiciu – ce, e de coala ca numai înșirând la nume și la titluri să nu mai termini? Desigur, când judeci starea romanului ca pădure, poți vedea că avem un codru ca în basme. Din alt unghi, se judecă starea romanului românesc prin vârfurile lui. Sunt și acestea, destule. Trăsând o linie valorică medie, cred că ea se află deasupra celei a romanului românesc interbelic. Însă probabil că vârfurile nu sunt la fel de bine pronunțate. Dar mai e timp. Am avut la dispoziție doar doisprezece ani (în primii ani după revoluție cine a stat să scrie?). Ce mai e necesar, e acel roman total, cum a fost pentru Spania Don Quijote. Un roman care să adune în el spiritul întregii păduri. Cred că, după atâta literatură câtă s-a făcut la noi, trebuie să ni se acorde șansa de a ni se naște un geniu al prozei.

Tartorul

Așa s-au aflat în acea toamnă, pe drumul ce ducea spre Rășinari, Paul Bărâny și ardelenii, iar Iștvănescu merea pe urma lor. Ca o coajă de nucă era bolta cerului în vremea aceea din cauza războiului, căci batalioane române loveau în Carpați pe austro-unguri. Chiar a spus Ionuț într-o vreme: Bădie, parcă ne-am afla închiși într-o nucă, așa de lemnos și roșcat ca nisipul e cerul. Și sub acel cer tare ca lemnul și zbârcit ca o coajă de nucă, ei înaintau spre Rășinari... Multă vreme, mai multe zile, Paul Bărâny a mers pe urma lor, ferindu-se să fie văzut, deși, nu-i bai, nici ardelenii noștri nu-și crăpau ochii-n patru, ca să știe cine i-ar iscodi, ci-și chiteau de țintă. Nu pe un drum tocmai drept, fiindcă, precum în Atlantic, unde curentii apelor i-au purtat alandala, aici potecile îi rătăceau printre casele rare ca niște ciuperci. Iștvănescu ofta și cum era silit să tacă, migălea pe zi ce trece mai înscrisuri în carnetul său - să-și curme oful. Afla vești de mirare pentru unul ca el, ce nu se știa rățâcit în păienjenii – și cum de un mareșal german ca von Hiedenburg își mâna oștirile spre Franța? Grele zile pentru francezi. La Verdun, fortul Douaumont și fortul Vaux erau căzute, nota Iștvănescu... Nota, însă desprins de lumeștile faceri. Căci de o vreme i se năzărise ca noaptea să fiarbă iruri, pomezi și ghiloseli, aidoma alchimistilor mercurul sulful și actaniul, cu mare pagubă la somn, în căutarea pietrei sulimanului.

Și pe când se apropiu de Rășinari, bădia Vasile și Ionuț văzură, la marginea unei păduri crescute pe un deal, un om mai aiurea. Ședea nemișcat, călare pe cal, cu sulița ținută ca un sfeșnic, dar... căa un păratrăznet, își nota Iștvănescu - și curând vom vedea de ce. Omul de la marginea pădurii, călare pe cal cu valtrapuri, purta pe cap, drept cască, un lucitor lighean de alamă, iar hainele lui erau de husar. N-o fi greu, pentru noi cel puțin, să-l recunoaștem: era fostul locotenent Halmagy de Somlyo, și fost vânător de recompense, ucenic al lui Sofronie apoi. Ardelenii nu se mirară de fel văzându-l, căci așa le era firea. Mai tare se uimi Iștvănescu. Își duse mâna la gură și gândi unele de-ale lui, despre care noi nu am aflat și în veci nu afla-vom... S-o fi mirat el de una, de alta, dar prost nu era. În vreme ce umbla, ca un munte, urmând pe ardeleni, știrile primite de aiurea îi dădeau vești despre o altă lume. Un alt secol, ce mai, își spuse Iștvănescu și îndată mintea sa ascuțită îi dădu ghes către noile explorări. Comandă de la Paris iruri și pomezi proaspete pentru obrazul său, pachete cu nămoluri sărate din lacurile bulgărești, pastă de dinți din laboratoarele Nottingham - și intui că, nu peste mulți ani, va fi inventat aparatul minune: oglinda parabolică din nichel care emite infraroșii. Ei bine, își va putea bronza chipul, fie vară, fie iarnă, fără a mai avea nevoie de serviciile capricioase ale soarelui. Se și închipuia stând ore în șir, cu ochii mijiiți, în fața acelei oglinzi, în timp ce pielea sa va fi să capete frumusețea măsliniu-rubicondă a fecioarelor stepei. Un secol fără opinteli, gândi marele iezuit, avid de instruire, înflăcărat de știință - și își nota, în delir, neîndurătoarele ei savantlăcuri: becul, radioul, trinitrotoluenul, tiroxina, psihoza, curbura spațiului și timpului, dinamul, inoxul, tancul, dar dintre toate îi plăcu mai mult și mai mult paratrăznetul, care întrecea suveica zburătoare, ba chiar și lucrarea *Statul și revoluțiunea*. Astfel că fu încântat de sulița cu vârf de argint a lui de Somlyo, pe care o urmărea ceasuri în șir, săltând ca o suveică, în marșul

calului ex-locotenentului imperial... Bunul iezuit Iștvănescu era un om al zilei, nu, nu pentru că admira secolul XX; Iștvănescu era un om al luminii - și cum ar fi altfel, dacă noaptea nu te poți oglindi? Căci mai mult decât nitrotoluenul și sulfu ca o suveică a lui de Somlyo, iezuitul îndrăgise propriul său ochi. Holbându-l, și-l privea în oglindă, când pe stângul, când pe dreptul, atâtea clăile de fire stângi... fiindcă ochiul său era ca un lac, ce reflecta oglinda, iar în oglindă era ochiul său. Așadar Iștvănescu sta ochi în ochi cu el însuși. În ochiul său se afla ochiul său din oglindă, în care era oglindit ochiul său, ca între oglinzi paralele - și astfel cunoscuseră iezuitul infinitul. Iată, își spuse, grație ochiului și unei oglinzi, poți să cunoști nesfârșitul, până la limite fizice ale imaginii observabile. Frumusețea mea, care e născută de natură, gândi, conține în ea infinitul. Și asemenea asceților, ce în clipa supremă nu-și pot opri strigătul: Eu sunt Dumnezeu, Iștvănescu exultă într-un răget: lumea este frumoasă! Încât, mai târziu, când au ajuns să se cunoască, celălalt iezuit, Paul, afirmă sec: omul acesta e orb. Căci vede în lume propria-i frumusețe și nu percepe Răul. Spui de parcă răul s-ar putea vedea cu ochii, a răspuns Iștvănescu. Nu te încrezi tu în ochii tăi? Întrebă Paul și încheie discuția. Dar criticul imperial nu se lăsă: tu istoricizezi Răul... Recunosc, nu am înțeles nici până astăzi cuvintele lui, poate că totuși nu atât de obscure cum par. Dar e în infirmarea pe care o conțin ceva din pocnetele soteriologice ale lemnului bătut de soare. Ați auzit, cu siguranță, lemnul pocnind sub presiunea luminii, sub puterea căldurii care îl dilată... Gura păcătosului adevăr grăiește, ar fi spus atunci bădia Vasile. Dar nu-l luați în seamă nici pe el, nici pe critic: nici unul nici altul nu știau nimică-nimicuță despre Rău. Și cum nici noi nu știm, pentru ce ne-am bate capul cu asta? Doar Socrate, de s-ar mai afla printre noi, ar putea desluși ce și cum. Dar el nemaifiind, noi vom ține vreme lungă de aici înainte discurs despre virtute, ca Menon.

Așa l-au luat ardeleni pe ucenicul lui Sofronie cu ei și au mers, hăt, până la Rășinari. Dar cum să nu se crucească rășinarieni de așa ceată peștriță! Și cine să-și mai aducă aminte de bădia Vasile și Ionuț și cine să-i creadă că ei sunt porniții, cu două veacuri și mai bine în urmă, către capitala Rusiei, Petrograd, întru apărarea ortodoxiei! Așa că în ziua ce urmă, după ce au fost găzduiți o noapte în casa unui gospodar (doar Iștvănescu dormi în cortul său pe un tăpșan - însă nu înainte de a culege mitul lui Asrafiel în seara aceea, la clacă, notându-l în carnet), porniră. Nu știau ardeleni încotro, de Somlyo nici atât. Har Domnului însă că avea cine îi conduce: Paul Bărânyi. El vedea păienjeniișul diavolesc și cum studiase cu atenție consistența lui, se putea călăuzi după desimea-i: într-acolo vom merge, gândi, către unde păienjeniișul se îndesește. Căci așa vom da de tartorul care îl țese și de unde se revarsă peste fața pământului.

Porniră dar spre Miază-Noapte și drumul lor ba peste câmpuri, ba peste coline, prin păduri și prin vaduri, rar pe drumeaguri clevetite de pas omenesc, îi ducea pe calea bătută în vremuri apuse de bădia Vasile și Ionuț întru apărarea ortodoxiei. Încât Paul Bărânyi se mira, fiindcă bezna, din câte știuse, pogora asupra Transilvaniei dinspre Viena, dar iată că acum tartorul se mutase, fugise, ori a găsit un loc mai bun de-a crește, înspre septentrion. Numai bădia Vasile, cu inima cât purecul, ghicea încotro au purces, iar acea muzică batjocoritoare ce sufla abia auzită peste pajiști, îi amintea de Rock'n'Roll. Iștvănescu, cu busola lui nouă, tot cerceta direcția și nici lui nu-i era pe plac încotro au purces, deoarece păstra în memorie

duhoarea gurii Tătucului și n-ar mai fi stat la vorbe cu el. Ionuț, sârmanul, visa noapte de noapte Kremlinul, cum crește.

Și au mers, s-au tot dus, până ce Rășinariul nu se mai zări în urma lor. Încotro merem rapidie-rapidie, gândi bădia Vasile, că tot într-acolo ne-am dus ca să cerem apărarea ortodoxiei, cale lungă, să ne-ajungă. Și își aminti întinsa Rusie, cu ocalele-i de nea, de rotatele clopotnițe sumețite peste case, de mestecenii albind și zurgălăii abrașilor la troici. Spre acolo ne-am dus, unde știam că nu-i hotar și timp spre a cunoaște, dar am ajuns în altă Rusie, gândi bădia Vasile. Asta îl frământa acum, că au plecat spre Rusia să ceară apărare, iar Rusia nu se putea apăra nici pe sine.

- Tocmai la dracu' ne-am dus să-i cerem să apere ortodoxia, vorbi Ionuț din senin, de parcă ar fi ghicit gândurile bădiei...

Spre zări, la marginea unui lan de porumb, ardea un foc mare, fumegos și ochiul ager al bădiei nu se putea desprinde de acel foc. Ba chiar parcă vedea și omul care-l aprinsese, era cât un punct în foc. Pasămite e chincit și prăjește cucuruz, gândi bădia. Însă nici ochiul lui Paul Bărânyi nu sta de bou. Și ce vedea, ar părea de mirare s-o spun. Focul și omul erau la o întretăiere de fire, într-un nod al păienjeniișului diavolesc. Când s-au apropiat, popa Gheorghe din Abrud, căci el era, săltă de pe vine, cu proțapul în mână, în care avea înfipt știuletele pe care-l rumenea la foc. Bună vreme, dădu el binețe drumeților. Bună să-ți fie inima, răspuse bădia Vasile. Și părintele, cuprins în anterul negru decolorat lung până la călcăie și cu camilafca îndesată pe teastă până la sprâncene, îi pofti la masă, fiindcă bețe de proțap și cucuruz erau bugăt. Așa au mas.

- Ce-i omul, întrebă apoi, întrebându-se parcă pe sine doar, popa Gheorghe. Un punct, un punct la întretăierea lumilor, răspuse tot el, încât Paul Bărânyi îl privi holbat, cu fiori pe șira spinării, bănuind că și acela vede păienjeniișul diavolesc. Dar apoi luă seama că ochiul nevăzut al popii nu e îndeajuns sfințit, spre a privi cele ascunse. Însă apoi, când puse pe cântar vorbele lui, găsi că în ele e mai mult adevăr și înțeles decât în faptul real pe care el, Paul, îl vedea. Căută atunci să-și închipuie lumile și în punctul lor de unire, se afla omul. Da, e mai mult adevăr și înțeles, gândi Paul, întrucât eu văd doar păienjeniișul și nodurile lui, pe când popa acesta vede lumile și la întretăierea lor nodul păienjeniișului nu e decât o fărâma ce participă la nașterea punctului întreg. Eu văd o parte doar, pe când el ghicește întregul. Însă tot atunci când își spuse vorbele acestea, Paul Bărânyi le uită și din înțelesul lor nu îi mai rămase nimic în minte.

- Dar încotro, oameni buni? întrebă popa Gheorghe, în vreme ce-și scutura din barbă firmiturile aurii ale boabelor de porumb.

- Eu sunt ucenicul lui Sofronie, zise atunci de Somlyo cu stinghereală, și pustnicul mi-a spus că în toți anii în care am stat ucenic pe lângă el, nu m-a învățat alta decât mi-a dat un soi de putere a minții, ca să nu mi-o poată lua diavolul în stăpânire. Și apoi mi-a spus să umblu, fiindcă voi da de niște oameni, care și ei umblă, numai că vor să dea piept cu Tartorul, iar eu să-i ajut când dracii vor face mișmașurile viclenești asupra lor.

Paul fu uimit peste măsură de vorbele acestea, la care nu se aștepta. Gândi câteva clipe și vorbi.

- Oameni cu minunate însușiri, nu știu ce, care și cum ne-a adunat spre a fi împreună. Dar într-o noapte din aceea bolnavă, când nu știam de văd aievea ce văd - și de

atunci nu mă mai încred în ochi - mi se ivi în față Tartorul. Avea trei fețe și pe fiecare din ele, două găuri în loc de nas, două găuri în loc de ochi, iar în aste găvane avea carbuni încinși. Se afla într-o mare cetate străjuită de turnuri și sta pe un tron în fier strunjit, mâncat de rugină, în care erau încrustate, în loc de diamante și safire, copite de capră și gheare de cotoi. Tartorul ședea pe tronul lui și se făcea că nu mă vede - dar mie spaima îmi săltase părul măciucă și-l încrețise în spirale de oțel, iar nădragii uzi îmi înțețeau groaza. L-am privit o vreme - și el torcea, țesea. Din el ieșise o pânză, un păienjenis, ce trecuse de zidurile cetății și peste turnuri și se răspândea, dincolo de oraș, peste câmpii și munți. Era un diavol mic, crunt, îndesat, cu trei chipuri și ochii de jar, roșii. Așa am văzut păienjenisul cum se întinde peste fața întregului pământ.

La vorbele acestea Ionuț fu cuprins de fiori.

- Nu era cetatea - intră el repezit în vorbă - cu zid de cărămizi și piatră, de douăzeci de turnuri străjuită: Spaski, Borovițki, Narojnâi, Troițki, Nikolski...

- Ea era - strigă Paul Bárányi uimit peste măsură.

Iată că oamenii aceștia văd păienjenisul, își spuse în gând, fiecare în felul său... au în ei un dram de sfințenie.

Și atunci, peste câmpuri, se stârni ca o ceață subțire o muzică, un moody-blues batjocoritor, care nu știai de unde vine. Au privit toți în jur cu spaimă și la o poștă distanță de ei, căteaua Nauka, mai mare ca un taur, îi privea fix. Apoi râncheză, își aplecă botul cu dinți lați, părea că taie iarba, și cu buzele sumețite o aduna în bot, dar Paul Bárányi vedea cum căteaua se hrănește din păienjenis. A crescut cămele, își spuse, căteaua.

-Într-acolo mergem, spre cetatea cea străjuită de turnuri, unde Tartorul stă pe tron și țese. Dar cine va fi vrednic să-l pocnească în creștet cu crucea?

- Eu mi-s acela, strigă popa Gheorghe din Abrud, fiindcă eu i-am însoțit vreme lungă pe măritul Sofronie - și-l sărut pe ucenicul acesta al lui, spuse părintele sărutând obrazii lui de Somlyo - și pe dreptul părinte Ioan, purtătorii de cruce, care-au aghesmit diavoli și le-au făcut în frunte benghi cu sfânta răstignitoare pe care-a stat Iisus, Fiul lui Dumnezeu, spre-a pătimi, muri și învia.

Paul ghici îndată curățenia părintelui Gheorghe deși vorba-i, unei urechi profane, i-ar fi părut necumpătată. Îl scrută Paul, cu ochii săi hipnotici, exoftalmici, dar în ascuns: teama de vorbele-n vânt îl făceau precaut pe iezuit. Fanfaronii, deși de partea răului nu sunt cu voia, nici un bine oarecare nu știu face. Iar părintele Gheorghe, în neștiința lui, nici nu ghicea cu cine avea să dea piept. Dar de ar ști, ca mine, de n-ar da bir cu fugiții, n-ar cădea el în posomorală? Căci doar închipuie-ți pe vreunul dintre draci în adevărul lui prăpăstios și îndată veselia ți se duce, zilele îți seacă, scofălcite ca pruna uscată, sângele din obraji ți se scurge, iar celui uns cu har dumnezeiesc, miera de pe buze îi pier. Da, fiindcă diavolul cel mai mărunț, mic, îndesat și bucălat, spătos și rotofei, cârn, negricios, ori fie și în acvaforte, atât îți poate chinui mintea, de te face asemeni animalelor turbate, te face să ajungi asemeni unor oameni mici, îndesați și bucălați, în care firea vârcolacilor s-a adunat chiar de sub talpa iadului cu-atâta sârg, ca viermii pe un hoit... Paul scrută iar chipul părintelui Gheorghe. În curăția lui, diavolul nu s-a putut apropia de el să-i facă zămbre. A rămas naiv, neștiutor, cu toată puterea pe care Dumnezeu o dă la naștere fieștecărui prunc... Paul putea gândi acestea, căci sfințenia-i dobândită prin chin, a răsucit-o pe toate fețele, încât știa că scos din suferință prin propria-i putere, iar nu prin mila Domnului, nu poate fi decât călăuzitor al celor virtuoși, fără a mai avea harul să-l lovească pe tartor

cu crucea în creștet... Am știința căii, își spusese el încă de mult, dar nu știu cutezanța creatoare.

Așa porniră tuscinci mai departe, către Pasul Prislop, ca să treacă în tânguita Basarabie... și Rusia cea largă. Dar a le povesti pe toate câte-au fost, întocmai cum s-au întâmplat, ușor nu-mi vine. Căci dacă având muzica după care se dansează din buric, atunci poți dansa din buric, apoi nu e totuna cu a spune despre cum au dat piept sfinții cu dracii. Și cine-mi erau dracii? Ia, nu unii de colea, ci Tartorul cu ceata-i. Am mai amirosit noi în urma lor, și am dat cu tămâie, ca să curețe sfânta mireasmă duhoarea pucioasei, care le pare dracilor duhovnicie. Dar în zilele noastre disodia-i așa grea și în așa măsură - mai că fără măsură! - împrăștiată în lungul și în latul lumii, încât părul ți se zburlește și mai că, biet mirean, mintea ți se cufundă drept în puțul fobiei topite ca smoala, puț înfipt drept în talpa iadului, fiindcă nu mai vezi cale, nici la sfânt nici la om, și nici năzuința măcar, de a scăpa din ghearele satanei omenirea... sfânt fior... Așa că pe când abia făcură slăvitele noastre personaje... dragii noștri actanți... pe care i-am urmat atâta cale, nu mai mult de câțiva pași, cam câți să fi fost, nu știu, cam cât o seamă de cuvine, le apăru în față, nici a-ți veni să crezi, calea ferată. Apoi una ca asta n-am mai pomenit, roști, spus-a cu glas tare adică, Iștvănescu. Și glăsuind el așa, le fu dat tuturor să cadă pe gânduri, căci din gura marelui iezuit, critic imperial, cuvintele ieșiră direct în românește, întocmai cum s-a întâmplat într-o vreme cu vorbele în ungurește gândite de Gavril Hevenessy și scoase de el de pe limbă, din propria-i gură și cu buzele lui, cu bolta palatină ce nu a altuia era, direct în românește. Dacă i-o fi trecut cuiva prin cap acum, în clipa asta chiar, că limba, buzele și cerul gurii, corzile vocii, laringele, faringele și esofagul le-a fost luat vreo clipă celor doi în puterea drăcească, acela se înșală. Nu, alte pricini concură la o atare situație. Nu, nu e aici vreo aluzie la bietul Hippias, care una gândea și alta spunea, Hippias, aidoma căruia toți suntem. Ci o fi vreo cauză ascunsă, dar netulbure în adâncimea ei, cu mâna pe inimă spun asta, o cauză atât de ascunsă, încât de-ar fi să înlătur acum prepusurile cititorului, că nu-i nici laie, nici bălaie, nu mi-ar ajunge zece tomuri. Nu, nici de tărâmul Transilvaniei nu-i vorba, deși nu-i el străin de aste întâmplări, nici vreun sfânt trecut între cei drepti n-a coborât din cer, trimis de Domnul, să îndrepte vreo rea alcătuire, nici n-a urcat vreun drac să facă pocinogul, să-și vâre coada-mbârligată, ca să împoncișeze gândul și cu vorba. Atât era, nimic mai mult și fără nici un înțeles aparte, că vorbele ieșeau din gura iezuiților în românește... Nu, nu fiindcă erau iezuiți și nici vreun apropo nu bat la dragii mei compatrioți. Nesfârșit de departe de mine asemenea gând... Și de-ar fi să caut încă să îndrept pricina, tot mai rău m-aș încurca în ițe, încât... Nu, dragii mei, nu-i vorba de ițele satanei, pe care cu-atâta osârdie le țese. Așa că mai bine spun de-a dreptul: în astă întâmplare nu-i vreo aluzie la absolut nimic, la nimicică. Așa a fost - și întocmai trebuie s-o luăm... Apoi alta, iaca na! că am spus de linia ferată și va crede vreunul mai cu carte că bat cu gândul spre locomotivă, la care m-aș uita chiondorăș, ca la vreo diabolică invenție a civilizației noastre, fiindcă, de, grozav mai era huțanul, încălecai, hop, în șa și te duceai încotro îți vedeau ochii, nu știai unde. Pe când trenul! Din haltă în haltă, cu gărilă însemnate pe harta CFR, te poartă tot pe-un drum bătut. Dar ajungi rapidie-rapidie unde ți-a fi ținta, iubite cetitor și nu mai e azi om fără țintă, vreunul măcar zăcut în dorul lelei, cu frunza doinașe între dinți. Nu, nu de trenul cu labe de tuci, care-a întrecut prizăritul

de mânz, este vorba. Dar, totuși, când Iștvănescu puse urechea pe șină, ca să asculte sunetul acela nesfârșit al benzii de oțel, pe care-l bănuia, simți tac-tacul roților de fier și auzi?... un moody-blues batjocoritor? Poate s-a înșelat, fiindcă Paul Bărânyi, căzut pe gânduri, nu urmă îndemnul fratelui său întru Hristos de-a asculta, cu toții, muzica aceea - care gustului critic versat al criticului imperial îi păru sublimă. Căci mărturia lui Paul Bărânyi de-ar fi rămas, am fi știut fără câr-mâr despre șina ferată că ori cânta drăcește, ori ba. Dar el nu și-a plecat urechea... Bădia Vasile însă, după ce ascultă, bătutu trei mătâanii și șapte cruci mici. Ionuț rămase cu gura căscată: melodia semăna cu sumbra armonie auzită de dânsul în piața Kremlinului. Iar de-ar fi fost acolo vreun oarecare dintre noi, ar fi rămas holbat pe veci și cu limba ca un caltaboș în gură. Ah, limbă ce te faci parodică și impoștoare îndată ce vine un diavol pe tine. Stuche-l iute! Dar cum să-l stuchești de pe limbă, când soarta noastră, iubite cititor, e să sfârșim opul și greu va fi să ne ferim a numi dracii. Noroc măcar că nici sfinții părinți, nici patriarhii nu s-au sfiit să le rostească numele, care-or fi fost, dar limba lor, știu bine ei, despățimită și cu vlagă sfântă, nu are cum se preschimba în boț de carne cu sângele și limfa curse, ca a noastră. Să ținem minte asta de câte ori vom spune Belzebuth, Astaroth, Beuhol, Gorgon, Temnut, Hamos, Asmode, Dagon, Mamuth, Baal, Astoret, Isis, Horus, Moloh, Balmol, Briaroh, Brinmutter, Rimnon și Belial, ori chiar numele slutului Asrafiel, ori fie de vom pomeni draci necunoscuți lui Heliade Rădulescu... Asta e... Ce-i diavolul dacă nu golătate, încât a scrie despre el înseamnă mare pacoste pentru un scriitor, fiindcă dă peste un scris gol, vid. Să ne facem dar cruce, cu limba măcar, de ne vor fi înțepenit mâinile, spre a putea citi mai departe, nu, nu fără teamă, că asta nu se poate, dar măcar luând seama la primejdii și cu viu cugetul îndreptat spre cele sfinte, astfel că puterile pitonicești să nu ia stăpânire asupra noastră... Când Iștvănescu puse urechea pe șină, auzi tac-tacul roților, căci trenul venea și îl văzură: avea un ochi în frunte. Au luat-o, care-ncotro, ca potârnichele, la goană. Până și bădia Vasile o tulise, nu de frică, dar una ca asta nu i-a fost dat să mai vadă. Paul Bărânyi crezu întâi că e căteava Nauka și stătu, pasămite o să treacă pe lângă el și-o să-i vânture hainele, cum mai făcuse. Dar când a înțeles că nu-i cu șagă, o porni în pripă pe-un drumeag, care de-ar fi dus la Cucuieți, acolo ar fi ajuns iezuitul. De Somlyo goni și el, nu că s-ar fi temut, dar cum fugeau toți, gândi să nu facă altfel. Ba și părintele Gheorghe, ridicând poalele anterului în mâini, porni spre detunata. Ionuț Pirofobie atât șopti: focul, focul - și dispăru pe loc din ochii celorlalți. Un ceas mai apoi, bădia Vasile îl zări pe cer, plutea în roate largi, în senin. Ni, mă, Icar, grăi cu ironie transilvană bătrânul, fiindcă spaima îi trecuse. Și-a dat căciula de pe fruntea asudată spre ceafă, ca să-l vadă mai bine și făcea semne cu mâna, să afle băietanul că primejdia a trecut, dusă. Nu-i nimic, a trecut acceleratul, zise cu voce ascuțită părintele Gheorghe și tuși, rușinat, să-și dreagă glasul. Dar nu era acceleratul. Întrucât, martore notițele criticului imperial Iștvănescu, singurul ce a rămas pe loc, *à trecut un mărțăr*... și pe fiecare vagon scria *Olah pop*, adică preoți valahi. Dar nu ce scria pe vagoane îl uimi pe Iștvănescu, ci arătarea aceea tuciuire, locomotiva. Era ca un țilinder flinder, scrise el în carnet, ori, de mi-ar fi ieșit vorbele din peană englezește, cylinder flinders, pe care numai așa le pot traduce românește, cum le-a tradus și Iștvănescu: țilindăr flindăr și, poate, careva, odată, va înțelege ce-a spus criticul imperial cu aste vorbe, căci eu nu le pricep.

Și cum înserase de-a binelea, s-au tras toți, hăt, la două poște depărtare de linia ferată, ca să scape de primejdie și bădița Vasile a scos cremenea și amnarul și au făcut focul. Ni un chibrit, a spus Iștvănescu, dar ardeleni priveau cu suspiciune alcătuirile tehnologiilor moderne. Și flăcările au săpat un puț în întuneric și în puț, jur-împrejurul focului, s-au așezat. Popa Gheorghe cu ochii umflați de praf și nesomn, de Somlyo cu ligheanul de alamă pe cap și coada sulitei în pământ sprijinită, Ionuț, cu imaginea Kremlinului în globii ochilor, bădia Vasile cu cocoșul în brațe și cine mai era... a, Paul Bărânyi. Spuneți că-i omul un țilinder flinder? se întrebă el, privind, dus pe gânduri, în foc. Apoi îi așé, o tristete... cujetă bădia Vasile cu glas tare. De Somlyo tuși sec și îl sperie pe Ionuț, care pasămite adormise cu ochii deschiși. Îi un alean, zise și popa Gheorghe. Din pricina somnului ce ne-a cuprins, iar noi mai credem că suntem treji. Nu știu dacă dormeau într-adevăr, când i-a trezit un huruit de care și un întreg convoi veni spre ei. Dar știu că atunci când a trecut convoiul mijea de ziuă și în aerul rece ca în preajma unui fluviu, convoiul trecea, cu oamenii dormind în timp ce mergeau, cu mâna sprijinită pe stîngiile carelor. Apăi ce să fie, oameni buni, a întrebat bădia Vasile pe un om bătrân ca și el. Ce să fie? întrebă și acela, oprindu-se în loc. Este că au prins preoții din toată Transilvania, i-au urcat în vagoane de marfă și îi duc la Oradea-Mare, să-i închidă. Iar noi ne bejenim dincolo de munți, că altfel ne deportează. Cine? spuse bădia Vasile, curios să afle. Diavolul, răspunse în locul omului Paul Bărânyi. Apăi tăt ținutul s-o pustiit, spuse și omul și se duse în drumul lui. Și în ceața ce se lăsase, Paul se îndepărtă de ceilalți. Prinse cu mâna un fir al păienjeniișului și trase. Era tare și elastic ca o viță, nu se rupea. Frigul, ceața, l-au pătruns pe iezuit, dărdăia, dărdăia ca atunci când a fost cuprins de milă. Dar acum tremur din cu totul alte pricini, își spuse. De frig, doar de frig. Iar senzația aceea că o mare greutate îi apasă pieptul, îi strânge toracele, încât îl făcea să răsufle găfâit, părea a fi un sentiment. Și întreaga căldură a trupului îi urca în obraji, încingându-i, și tot sângele i se aduna în craniu, ca o mare presiune ce îi înfiora arcadele, zburlindu-i sprâncenele. Și părea sângele că vrea să-i iasă prin urechi, așa îl dureau timpanele și vâjâiau. Acesta sunt eu, gândi Paul, aș vrea să fii altfel, să fii un Gavril Hevenessy. Sau măcar aș vrea ca Gavril să se afle aici, fiindcă, iată, l-am părăsit în somnul lui. Și gândi în acel ceas la viitor și avu revelația ciudată că viitorul e întotdeauna prezentul. Da, o revelație ciudată pentru mine, cel ce scrie de Paul Bărânyi, o revelație ciudată pe care oricât am răsucit-o ș-am întors-o, tot fără vreun înțeles limpede mi-a rămas. Adevăr spun, ochii mi-au lăcrimat gândind la ea, mai cu seamă cel drept, dar nu din pricina vreunei impresii aparte, care să-mi fi stârnit lacrimare, mai ales cea din colțul ochiului drept. Mi-am repetat de mai multe ori cuvintele ce exprimau revelația lui Paul (firește, în gând, ca să nu mă audă careva și să mă creadă scos din fire), cam în felul acesta: viitorul e întotdeauna prezentul... viitorul e întotdeauna prezentul... și așa mai departe, zile în șir, până când am simțit că mintea e gata să îmi coboare în inimă și atunci, de spaimă, am tăcut. Da, de spaimă, întrucât, dacă mintea îți coboară în inimă, pe dată devii cu totul altul, rupi cu toată viața trecută, din care nu mai înțelegi o iotă, pentru o altă viață, cu totul nouă și de neînchipuit. Și tocmai asta m-a speriat, anume că viața cea nouă e de neînchipuit și deloc nu mă îngrijorase că aș fi părăsit viața mea cea veche, ba chiar mă bucura asta.

Cum!?, unui nevrednic asemenea mie, să-i coboare în inimă mintea, de la câteva vorbe pe care le-a rostit în zorii unei zile cețoase Paul Bărânyi? Și după ce mi-am cerut iertare de la Domnul pentru lipsa mea de îndrăzneală spre cele cerești, am cercetat vorbele, să văd de se află în ele ceva sfânt, căci mă bătea gândul că s-ar putea să aibă puterea pe care ruga inimii o are. Dar întrebând apoi oameni sfințiți, ei mi-au mărturisit că nu ce vorbe spui contează, ci doar să le repeți de-atâtea ori, până când orice înțeles de-al lor pier și atunci mintea nu mai are pe ce se sprijini, fiindcă toate minciunile pier, încât inima devine simțitoare și cuprinde în ea mintea. Nu știu de vor fi având dreptate cei sfinți, dar trebuie să-i credem, fiindcă sunt cu mult mai vrednici și mai adânc cunoscători ca noi. Așa am pățit și era s-o pață înaintea mea și Paul. Căci după ce avu revelația, repetă și el, la nesfârșit, cuvintele, până ce mai că fu să părăsească lumea de alean și de chin, pentru alta, de neînchipuit. I-ar fi crescut și lui aripi, ca lui Ionuț? Cine o poate ști! Iar eu, nevrednicul și neîndrăznețul, nu pot da mărturie că s-ar fi întâmplat așa, fiindcă în clipa cea mare, prielnică prefacerii, m-am oprit, m-am întors, am dat bir cu fugiții din fața minunii. Deoarece asta ar fi însemnat schimbarea vieții mele: o minune. Ieșire din fire și dintre cele trecătoare. Iar de m-aș fi ales cu vreo pereche de aripi, apoi sigur puteam spune că și Paul Bărânyi se putea alege. Iar acum nici nu știu de am făcut bine ori ba, dar sigur e că de m-aș fi încumetat să fiu altul, bun ca Adam înainte să muște din fructul oprit, cartea aceasta n-o mai scriam. Căci așa se nasc cărțile, din mult încercarea de griji inimă, iar nu ca faptele sfinților, dintr-un prisos de cumișenie. Și de nu am fi păcătoși, netrebniți și doldora de neștiință, nici nu am avea nevoie de cărți, fiindcă toate bucuriile științei întregi le-am avea adunate în suflet și nimic nu am tăgădui și nimic nu ne-ar mai întrista. Dar dacă din păcat se naște cuvântul omului de rând, ca mine, nu i-or prisosi inimii doar cele rele, ci vor fi în ea și unele puse de Dumnezeu în plinul ei. Și-acest prisos bun e cuvântul. Iar acum, că știu asta, se poate înțelege și cum de-am avut îndrăzneala să scriu despre sfinți: cu gândul curat am scris. Doar că așa nevolnic cum mă aflu, am făcut încât sfinții par oameni de rând - și astfel trebuie să-ți fi părut ei și ție, iubite cititor, citind rândurile de mine însăilate. Dar cum eu nu-i pot înfățișa după măsura lor întocmai, tu păstrează în minte că ei sunt cu adevărat sfinți. Întocmai Paul Bărânyi, care ne-o fi părând un biet și nevolnic muritor, plin de gânduri ce pe noi, păcătoșii, mai că ne-ar face a încolți vreun zâmbet, dar care e cu totul altfel decât pare și, adevăr spus - ca să zic așa -, nici nu ni l-am putea închipui, de-ar fi să-l descriu întocmai cum e. Pe când astfel, înfățișarea lui e cea pe care i-o puteam zugrăvi și pe care o putem înțelege. Căci a scrie despre ceva de neînțeles, cum ar veni? Cel ce scrie n-ar pricepe o iotă, iar dintre cei care citesc, doar celor aleși de li s-ar vădi adevărul... De înțeles ori nu să fie cartea, cum o fi, adevărul stă fără îndoială în ea. Fiindcă nu noi scriem și nu noi citim, ci doar Dumnezeu scrie și citește. Cine știe, altfel de ce-ar fi pus scânteia în noi? Sau n-o fi nici ea decât un țilindăr flindăr? (Pauză de respirație).

Și cum se luminase de-a binelea, Paul Bărânyi vru să se întoarcă alături de tovarășii săi, spre a le spune că e vremea să plece. Căci iezuitul cercetase consistența păienjenişului, pentru a vedea încotro au de mers și credea că găsisse drumul. Acela era, tot spre nord, fiindcă într-acolo păienjenişul se îndesea. Dar nu făcu decât doi pași până ce câinele Nauka îi ieși înainte ca taur și îi aținu calea. Fornăia, boncăluia și bătea cu copita. Se vede treaba

că e cu adevărat furios de data aceasta, își spuse Paul, privind ochii roșii ai taurului. Și vru să-l ocolească, dar Nauka iar îi aținu calea. Își plecase capul, pentru atac, iar când îl ridică, pufni pe nări un abur spurcat, ce se răspândi peste câmp și care îl ascunse cu totul. Și îndată ce nu mai văzu taurul, ci doar ceața din jur, Paul Bărânyi, până atunci, cât a avut fiara în față, stăpân pe sine, se înspăimântă. Mai stătu doar o clipă locului, apoi se întoarse și porni șovăielnic prin pâclă. Merse până ce văzduhul iar se limpezi. Câte un mort, gol și dezmembrat, îl întâmpina ici-colo pe câmpul pustiu, întins ca o tavă, în care sta înfipt câte un singuratic copac pipernicit. Iată, diavolul își face lucrarea, gândi Paul Bărânyi... Iar când ceilalți s-au trezit din somnul lor nefiresc, nu l-au mai aflat pe iezuit alături de ei. Parcă l-ar fi înghițit pământul, spuse popa Gheorghe, deoarece o clipă mai devreme l-am zărit lângă copacul acela. Iar acum, privind spre copac, în crengile lui erau atârnați duium de oameni schingiuiți. Și nu era strop de sânge închegat în jur. Părintele Gheorghe își făcu cruce și spuse o rugă. Apoi, le vorbi celorlalți: de-ar fi părintele Ioan aici, ar ști ce înseamnă aceasta, dar noi nu știm. Pasămite diavolul lasă stărvurile fără sânge și ar fi bine să pornim în calea noastră, încotro ne-or vedea ochii. Și întocmai făcură, pornind să rătăcească peste câmp... Estimp, Paul, întors în sine după spaima, ce-l petrecuse o vreme, îngreșându-i rărunchii, i-a trecut, apucase să se întrebe și începuse să ghicească. Iată, mai întâi trenul ne-a răzlețit, dar ne-am adunat înapoi. Însă câinele Nauka a reușit să mă rupă de ceilalți. (Căci, vorba povestariului: mare-i Dumnezeu și meșteru-i dracul!)... De Somlyo, cu sulița săltând ca o suveică, înălțată ca paratrăsnetul și cu ligheanul de alamă pe cap, *Să-mi arunci, te rog, voinice și cel cal, să pot pleca*, spuse aceste vorbe ce ieșiră fără vrere din el, încât duse mâna la gură, privind mirat în jur, ca să caute de nu cumva altul le-a spus. Că doar n-o-i da bir cu fugiții, se muștră el. Și nu dădu, ci își aminti cam în ce fel s-au adunat iar la un loc după ce trenul cu labe de tuci, i-a împrăștiat care încotro, unul hăis, altul cea: băietanul, cel zburat în cer, gândi de Somlyo, el ne-a adus la un loc - și spuse aceasta celorlalți. Atunci Ionuț, îndemnat de ei, neavând alta a face și cum se împotrivi, s-a înălțat în slavă pe aripile lui. Paul Bărânyi nu era prea departe și îl zări copilul la o aruncătură de băț, rătăcea peste câmp, fără puțința de-a hotărî încotro să pornească. Dar și Paul îl văzu pe băiat, urcat în cer aidoma unui ciocârlan, însă atât de mare, că-ți dădea fiori pe spinare și lacrimi de bucurie în ochi, fiindcă o făptură târătoare, iată, se putea sălta între nouri, încât gura iezuitului se lărgi într-un zâmbet și îndată găsi drumul către prietenii săi. Când se alătură lor, cocoșul bădiei Vasile cântă cucurigu, prelung, cu foc. Pasămite îndrăgise pe Paul. Acum nu ar fi rău să stăm la sfat, spuse bădia Vasile cuminte, deoarece dacă până atunci istoria merea în treaba ei, în vreme ce bădia gândea la ale lui, acum simțea cum istoria îl apucase de glezne, gata să-și întindă iederile către genunchii lui, iar tălpile bătrânului călcau deja în bâhla ei. Nu m-oi pricopsi carecumva cu reumatism, gândise bădia, încât, când și când, își sălta un picior din lăcoviște, apoi pe celălalt, ca un bătlan când se plimbă netulburat prin bălți... Dar care să fie vorba bună a sfatului, cercetarea lor n-a deslușit. Încât Paul Bărânyi îi îndemnă la drum, dar rătăciseră deja calea... Așa se face că n-au mers mult și pe câmpul brăzdat de răpe roșii, pe care din an în paște răsărea câte-un copac sleit, li se înfățișă înainte o masă regește îmbrăcată în brocarturi și catifea grenă, alesături țesute-n aur și argint și doldora de bunătăți: pite ce abureau, mistreți

copti și cu mărlu în gură, lubenițe tăiate felii, sosuri și mirodenii care mai de care, vinuri bisericești ce aromeau din balerci pântecoase, ciosvârte de miel rumenite pe jar, lămâi tăiate în felii, praz cu frunza atârnată și brobonită de rouă - și guri flămânde ce plescăiau, purtate de zefir, în jurul acestor bunătați, dar nici una nu era lăsată să ajungă la ele. De Somlyo înghiți în sec, dar văzând că toți ceilalți se prefac a nici nu vedea îmbelșugata masă, trecu și el mai departe. Eu aș fi mâncat un pește, bădie, spuse Ionuț tânguios, dar nu era nici un pește pe masa aceea. Ba să nu aud de caracudă, spuse bădia Vasile, căci își amintea vremea când a fost bucătar pe râbnița din Oceanul Arctic. Așa că numai Iștvănescu îndrăzni, când trecu pe lângă masă, să întindă mâna și apucând între degete o măslină, o înghiți cu totul. Nu vă spun, dar îndată i se răspândi în toate simțurile, de parcă papile gustative ar fi fost, gust de cenușă și iz de pucioasă. Iștvănescu scuipe, scârbit, dar era prea târziu. Frate întru Iisus, se căină Paul, au oare nu știați că diavolul ne scoate în față bogăția, care nu-i decît un miraj ce ascunde răul? Noroc baremi că ai luat măslina, îi ieșiră părintelui Gheorghe din gură vorbele acestea, încât privi în jur, să vadă de nu altul a vorbit, întocmai cum făcuse de Somlyo un ceas mai devreme. Apăi n-o fi bine să ne așezăm la sfat? întrebă bădia Vasile. Ba da, bădie, spuse Ionuț, fiindcă locotenentul a vorbit fără sineși, iar acum părintele Gheorghe a vorbit fără sineși, încât de ne vom sfătui, poate vom afla ce și cum. Însă nu îndrăzniră să stea locului și încă aproape de masa ce acum era un morman de tăciuni, ci se sfătuiră din mers, ducându-se încotro le vedeau ochii. Dar cu cât înaintau, criticul imperial simțea cum îi înlemnesc mădularele, care au început să-i scârțâie într-o vreme, ca un copac scorburos pe vreme de furtună... De ce ai spus: noroc baremi că ai luat măslina? întrebă Ionuț către smerit părintele Gheorghe, căci începuse sfatul, prin cercetarea întâmplărilor. Apoi iaca așa mi-a venit, spuse părintele. Iar de cuget mai adânc, e fiindcă în măslină nu se poate aduna doldora otrava, căci sub măslin a stat Iisus, ca să cugete la cele sfinte. Iar de cumva peste omul acesta a da vreun rău din măslina cea înghițită, lesne nu va fi să-l lecuim, dar până la urmă leac tot vom găsi. Pe când de-ar fi luat alta din masa cea îmbelșugată, pierit era. Așa grăi părintele Gheorghe, iar Ionuț întrebă pe de Somlyo: spune-mi, locotenente, de ce ai spus cum ai spus: să-mi arunci, te rog, voinice și cel cal, să pot pleca?

- De se va ascunde în aste vorbe un înțeles, apoi eu nu știu, zise de Somlyo îmbufnat, căci se simțea rănit în sentimente. Credea, din câte îi păruse, că a fost la un pas să-și lase tovarășii în voia sorții, iar el să purceadă încotro i-ar fi văzut ochii, numai de urmă de copită de drac să nu dea. Dar a mărturisi una ca asta, nu-i era la-ndemână. Au nu oare cumva, întrebă atunci Ionuț, Calul și Cuvântul sunt una? Și toți se mirară de înțelepciunea băietanului, dar nimeni nu înțelese ce-a vrut să spună cu vorbele lui și nici de sfat n-au mai avut vreme. Căci Iștvănescu, bată-l vina, mai că rupt de firea ce face din om sărman rătăcitor pe aceste meleaguri pe care pământești le credem, se oprise în loc, nu din vrere, ci din neputința de-a urma. Șleahță de pehlivani, se auzi un glas, nu v-a fost care cumva să gustați din bucatele drăcești? - și în fața lor se ivi un pustnic urât în cap și picioare, cu un săculeț de linte la gât. Măncați de vă săturați, zise și scoase săculețul, îl desfăcu la gură și turnă fiecăruia în pumnul căuș linte. Așa să vă desfătați, spuse, cum se desfăta făcătorul de minuni Visarion, cu astfel de dulțețuri. Iar în vremea în care a vorbit, lui Iștvănescu îi ieșise din degetul mare al mâinii un ram de măslin. Părintele Gheorghe recunoscu

pustnicul și căzu în genunchi. Multe am auzit despre domnia ta, preafericite Nichita, spuse el. Iar călugărul nu-l lăsă a sfârși. Eu mi-s Nicola Ciurcia Cojocariu, grăi el și mulți mă știu ca Nicodim. Acum ați făcut pocinogul, zise el și nu-i ușor de îndreptat... Căci, adevăr grăiesc (spre a spune așa), prin mădularele lui Iștvănescu ieșeau la soare lujeri și ramuri de măslin, de-a gata înverzite. Și cum trupul lui mare se făcea crăcuros, numai ochii îi mai erau vii în cap, încât privea în toate părțile, holbat de spaimă. Iar de-ar fi vrut să spună o vorbă, nici geamăt măcar nu-i mai putea ieși din gură, căci înlemnise... O fi blestemat vreun profet: să te piardă lăcomia, omenire, roabă poftelor și ahtierii! Nu știu, dar cărturarii sigur vor ști și mă vor îndrepta, de greșesc eu, iar de mă vor pune în astă omenire roabă poftelor și firii, păguboasă, căci e gata să piară îndată ce pune o boabă de dulceață pe limbă, ei nu vor greși. Fiindcă vezi, dumneata, darul drăcesc e dar grecesc. Așa ne învață buni dascăli, iar noi să-i credem, căci de te vei înfrupta din bunătați, îndată o să te vezi înjunghiat. Postește, deci și fă rugă zilnică spre Domnul să-ți dea doar iertare de păcate, ca să ajungi în Rai și nu cerși alta, vreun bun pământesc, fiindcă toate cele pământești sunt grecești. Chiar și măslinile, cu care s-au hrănit unii sfinți, ba până și acrele lămâi, tot de la greci ne vin. Numai că nu ne-om teme noi de cele ce-a pățit Iștvănescu. Necumpătatul! Căci criticul imperial de-a dreptul înflorise. Era un ditamai măslinul, deloc pipernicit, dar noduros și plin de vână, încât vântul abia de-i clinea frunzarul, necum crengile. Noroc cu Sfântul Nicodim! Care făcând semn în aer, în spatele lui se ivi un preot. Sărut-mâna, părinte, spuse îndată bădia Vasile, își descoperi capul și îi sărută poala stiharului. Cântă una de-a ta, un Irmos, îl îndemnă Nicodim pe părintele Ioan (Popa Tunsu, cum îl știm noi mai bine pe nume), întrucât de aceea te-am adus. Iar părintele Ioan slobozi cântecul și pre când cânta, ramurile cele groase ale măslinului se subțiau, nodurile se sugeau ca baloanele ce se dezumflă, iar frunzele îngălbeniră și căzură ca toamna, lăsând un așternut molatic pentru pas. Și îndată ce Iștvănescu fu iar pe picioarele lui, om ca toți, iar nu măslin înfipt în glie cu rădăcini, Sfântul Nicodim, fără a mai scoate o vorbă, adică fără a rosti divinul discurs ce s-ar fi cerut în acel ceas, discurs în care să-și dea mâna figurile retoricei bătrâne și vocea înălțată, pocni din degete și dispăru, împreună cu părintele Ioan. Știm ce-ar fi putut spune Nicodim, de ar fi fost orator, dar știm nu din pricină că ne-am aflat acolo, căci nu ne-am aflat și nici din pricină că ne-ar fi povestit cineva, fiindcă nu ne-a povestit, ci știm fiindcă scribul faptelor omeneste, e musai să aibă, întocmai cum grăiește Ion al lui Platon, „*cunoașterea a ceea ce e potrivit să vorbească bărbatul și se cade să spună femeia, sclavul și omul liber, supusul și cărmuitorul*”. Știm, dar din toate vom păstra numai închipuirea blândeii muștrării ce-ar fi făcut și lauda, cu potrivire în gura acestui schimnic, nepregetatului ajutor, pe care l-ar fi dat în orice chip acestor oameni sfinți, dar pătimași, gata să înghită o măslină... Pătimași, dar și mult mai cumiți de-ar fi fost, cu ispită diavolului nu te pui, tu, biet muritor, căci de ți s-ar ivi înainte o masă, și umilă, cu bucate umile și tot nu te-ai putea împotrivi tochturii cu mămăligă aburindă și mujdei, necum să te înfrupți doar cu-o măslină, ca bunul Iștvănescu. Ba încă ai mai vrea și-o brudie iubeață pe urmă și te-ai boieri atunci ca un vel-vornic... Iștvănescu, scos din pacoste de cei sfinți, cam torturat ce-i drept de cele întâmplare, își scoase oglinda-oglinjoară, își netezi cu grijă șuvițele rebele ale meșei cănite, își iră vârful nasului cam roșcovan și laba-găștei de la

colțul ochilor, apoi își palmui cu grijă fața, s-o mai îmbujoreze. Nu spuse un cuvânt, fiindcă făpturii sale semețe i se potrivea mai bine tăcerea, iar nu ca pricajitului de scrib, locvacea iscusită născocire. Apoi, de s-ar fi dat în vorbă cu oamenii aceștia, cum oare i-ar mai fi putut spiona? Căci spionul e bine să fie neștiut, mut, ba chiar și nevăzut, fiindcă altfel, de s-ar amesteca poporului, ar fi bun de nimic: s-ar lega la prieteșug cu unii poporeni și mai va apoi să-i torni! Iar criticul imperial nu era un scârbelnic neștine, care să-ți lingă fața și să-ți muște dosul. Ci avea poftă mării, pe care cine dintre oameni nu o are, fie de n-o mărturisește, cum trufașii, fie de-o strigă-n gura mare, precum orgolioșii. Dar, ce-i drept, limba îl mânca pe criticul imperial, fiindcă avea multe de povestit, de mirare chiar și pentru un om blând, darămite pentru ardelenii, scoși din fire de veghea la cele cerești și pământeste. S-a visat, cât i-a fost să fie măslin, s-a visat măslin, de nici nu mai știu cum să zic, întrucât acestui măslin, cu rădăcini așa adânc înfipite-n glie, de ajungeau la borta prin care se trece în târâmul de veci, măslinului acesta care era Iștvănescu, i-au crescut mândrețe de aripi, largi ca de vultur, dar din care bătea ca păsăruica, neputincios să se înalțe, căci rădăcinile îl țintuiau de tină. Iacătă, un copac cu aripi! Una ca asta n-am mai auzit, până ce visul criticului imperial nu l-a vădit c-ar putea fi... De asculta așa basnă Ionuț, el singur dintre toți, mai ager și aprins la minte și la închipuire, îndată ar fi zis: întocmai omului e copacul cel cu aripi și toți se minunau de bunul gând al băietanului. Dar noi nu știm ce și cum, așa că n-om spune vreo trăsnaie, ca să-i stea mintea-n loc dragului cititor. Ci vom spune cinstit, iar și iar, că nu știm. Așa a fost să fie - și mi-am tot închipuit apoi, zile în șir, un copac cu aripi, care se tot întinde să zboare și cât chin încape în el că nu poate. Astfel cu Iștvănescu, dar nu vom lua seama la el, fiindcă deși om de ispravă, cum îl știm, dacă interesu-i poartă fesul, chiar de l-am îndrăgit, ne-om face că nici nu-l vedem. Căci fie de e dorință interesul, nu e o dorință tocmai curată, fiindcă te îndepărtează de oameni, într-un ascunziș păcătos... Apoi nu-i vorbă, că am spus și eu asta numai așa, că ne-om face că nici nu-l vedem pe Iștvănescu. Tulai, Doamne, cătu-i de mare, îți sare în ochi. Și nici tăcut cum am spus că ar fi, nu era. Mai zicea una, alta, încât până la urmă chiar și ardelenii mai că au înțeles ce-i cu el. Dar bine crescuți cum erau, s-au făcut că nu aud, iar nu ca locotenentul de Somlyo, care a izbucnit în răs, de gata să se prăpădească. Fiindcă, așa cum a spus, era trecut prin lume și atâta naivitate nu mai văzuse la alt om. Auzi, tu, frate dragă, zise de Somlyo, cum vrea iezuitul să se căpătuiască! Nu i-o fi de ajuns că a mușcat din fructul satanei, din măslina cea neagră, ci vrea, nici mai mult și nici mai puțin, decât să ajungă grămatic imperial, umblând ca spion.

- Frate dragă, nu-ți fie cu bănat, i-a spus lui Iștvănescu, dar ca să ajungi mare în lumea asta, trebuie să fii tare de virtutea cea rea, să ai un ochi la spate, fiindcă doar prostul se uită numai înainte, să râzi de toți pe care n-are rost să-i lovești și să dai în toți ce râvnesc ca și tine. Să ai coate tari și piele groasă. Dar precum văd, cu obrazul tău așa sulemenit, că pielea îți pare de prunc, cum să ajungi mare în lumea asta? Mult mai târziu, după câteva luni, după un an, poate, părintele Gheorghe avu și el o vorbă bună despre Iștvănescu: iată că naivitatea l-a adus între sfinți. Mi-a plăcut vorba asta, fiindcă așa am înțeles că naivitatea e o cuminenie și o curățenie a firii, dar mai cu seamă fiindcă dacă o fi să ne luăm după ea, sfinții se înmulțesc în lume cu mult peste ce știm noi: că doar n-o fi un singur naiv printre oameni, ci vor fi destui. Paul Bárány

judcă și el asupra acestei vorbuțe, dar nu spuse nimănui ce înțelese. Dar scribul știe, fiindcă asta e treaba lui, să știe cele neștiute, chiar dacă de cele știute n-are habar și e un prost pe lume: naivul nu poate fi prins în lucrarea satanei, așa a gândit Paul și pe bună dreptate. Căci omul naiv n-are cum dobândi puterea, care e partea dracului... Să lăsăm însă vorba, nu de alta, dar cale lungă mai au de făcut sfinții și ardelenii, cu Iștvănescu dimpreună, care-i spiona, nici el nu știa musai de ce, dar așa apucase, încât mai că spionatul îi devenise rost, ca acelora ce pândesc de la ferestre ascunși după perdele, adică spiona tam-nisam de florile mărilor, fiindcă nu avea cui raporta vreo faptă de-a celor urmăriți, decât numai o încredința carnetului său, într-o cronică ritmată și rimată - și bine a făcut! După el urmăm și noi scrisa, căci ne-a ajuns carnetul în posesie printr-o întâmplare ciudată, pe care n-oi povesti-o acum, ci altădată. Și mare noroc de carnet, mărturisesc cu inimă deschisă asta, că altfel lăsam baltă istoria ce m-am încumetat s-o scriu, istorie pe care nici cu gândul n-aș gândi-o, nici mi-aș putea închipui-o cum a fost, încât de-ar fi să fie de la mine, slabă nădejde de-a se închea am nutri și m-aș spăla de ea pe mâini, fiindcă munca e ostenitoare, iar când te gândești că azi-măine vine cutremurul cel groaznic, care o casă măcar n-o lăsa în picioare pe pământ, la ce bun să te mai ostenești? Poți merge în Rai și odihnit, cu mintea limpede și fără poveri. Nu de alta, dar istoria așa cum o cunoaștem, aș scri-o eu, dar ce te faci cu istoria ascunsă, încât n-aș putea cu nici un chip da seama de ea, de n-ar fi carnetul criticului imperial, ce-i drept sărăcăcios și el, fiindcă mai mult de oglindiri și chipu-i de nimfă a scris Iștvănescu în el, decât despre cum au făcut dracii lucrarea. De ar fi rămas de la Paul Bárány mărturii, alta ar fi fost treaba, eram în stare să spunem istoria aceasta fără a răsufla, fiindcă el a văzut-o cu ochiul sfințit, ba și așa istoria drăcească tot rămânea neclară, fiindcă dracul e în stare să pună așa păclă pe cele făptuite, încât de oameni credem noi că sunt făcute și așa relele cad, toate, în seama lor. Întocmai cum în seama mea cad cele în ultima vreme scrise aici, fiindcă m-am tot lungit cu vorba, însă nu cadă păcatul asupra capului meu! Căci m-aș duce înainte ca Ionuț în zbor, numai că, vezi dumneata, până și căile Domnului sunt ascunse, fără ca măcar El să vrea să le ascundă, ci pe toate cele ce se cad ni le-a spus prin sfinți și profeți și prin Fiul Său încă, darămite căile satanei, care anume le-mbârligă, de-ai crede că sunt alta. Așa că sărăcan de mine, să mă descurc în ție nu mi-e lesne. Că treaba o fac de unul singur și n-am măcar cum întreba pe cititor de o ști cum a fost, ca să nu îndrug eu verzi și uscate. Numai că nefiind gata cartea, nici cititor nu este încă, drag cititor - și tare mă simt însingurat. Dar mă voi strădui să duc la bun sfârșit azbucnea, fiindcă vom desluși din ceața drăcească adevărul și vom descurca țiile diavolești, măcar dacă nu depănându-le, cum am vrea, răzbindu-le cu spada, cum a răzbit vânosul Alexandru Îmbârligatul Nod... Doamne, atâta te rog în ceasul de-acum, fiindcă văd că nu-mi pot curma vorba, spre a spune povestea mai departe, cum a fost: trage-l pe cel drac ce mi-a luat limba în stăpânire de zbenghiul din frunte și trimite-l drept în iad, ca să pot urma pe cale. Că nu mă pot opri din vorbă și anume vrea astfel Sarsailă, căci de îi va fi dezvăluită istoria, va fi să-l vedem despuiat și una ca asta nu intră în socotelile lui, fiindcă nu-i altă făptură aflată dincolo de fire, care să-și sporească atât anonimatul și să pună pe seama altora faptele-i întru ascuns făcute. Așa.

Robert MUCHEMBLED

Robert MUCHEMBLED, agregat de istorie, profesor la Paris-XIII, autor a 16 cărți traduse în principalele limbi de circulație. Laureat al premiului Descartes-Huygens (1997), conduce un program internațional de cercetări cu privire la transferurile culturale în Europa de la 1400 și pînă la 1700, precum și Școala Doctorală Literară de la Paris-XIII. A publicat mai multe studii asupra istoriei vrăjitoriei. Cărți editate:

Culture populaire et Culture des élites dans la France moderne (XVe-XVIIIe siècle), Essai, Paris, Flammarion, 1978; reed. în 1991, în colecția "Champs", cu o prefață inedită (trad. în germană, americană, italiană).

Prophètes et Sorciers dans les Pays-Bas (XVe-XVIIIe siècle), în colaborare cu Marie-Sylvie Dupont-Bouchat și Willem Frijhoff, Paris, Hachette, 1978.

La Sorcière au village (XVe-XVIIIe siècle), Paris, Gallimard-Julliard, colecția "Archives", 1979; reed. în colecția "Folio Histoire", 1991.

Les Derniers Bûchers. Un village de Flandre et ses sorcières sous Louis XIV, Paris, Ramsay, 1981.

Nos ancêtres les paysans. Aspects du monde rural dans le Nord-Pas-de-Calais des origines à nos jours, în colaborare cu Gérard Sivéry ș.a., Lille, CRDP, 1983.

Sorcieres, Justice et Société aux XVIe et XVIIe siècles, Paris, Imago, 1987.

L'Invention de l'homme moderne. Culture et sensibilités en France du XVe au XVIIIe siècle, Paris, Fayard, 1988; reed. Paris, Hachette, colecția "Pluriel", 1994 (trad. în germană, olandeză, japoneză).

La Violence au village. Sociabilité et comportements populaires en Artois du XVe au XVIIe siècle, Turnhout, Brepols, 1989.

Société, Cultures et Mentalités dans la France moderne. XVIe-XVIIIe siècle, Paris, Colin, colecția "Cursus", 1991; reed. 1994.

Le Temps des supplices. De l'obéissance sous les rois absolus, XVe-XVIIIe siècle, Paris, Colin, 1992.

Le Roi et la Sorcière. L'Europe des bûchers, XVe-XVIIIe siècle, Paris, Desclée, 1993.

Cultures et Société en France du debut du XVIe siècle au milieu du XVIIe siècle, Paris, CDU-SEDES, 1995.

Les Civilisations du monde vers 1492, în colaborare cu Michel Balard, Jean Boulègue, Jean-Pierre Duteil, Paris, Hachette, 1997.

La Société policée. Politique et politesse en France du XVIe au XXe siècle, Paris, Seuil, colecția "L'univers historique", 1998 (trad. în română: *Societatea rafinată. Politică și politețe în Franța, din secolul al XVI-lea pînă în secolul al XX-lea*, Cartier, 2004).

Une Histoire du diable, Paris, Seuil, 2000 (trad. în română: *O istorie a diavolului*, Cartier, 2002).

Sub egida sa au apărut:

Magie et Sorcellerie en Europe du Moyen Âge à nos jours, Paris, Colin, 1994 (trad. în română și cehă).

Les XVIe et XVIIe Siècle, Paris, Breal, colecția "Grand Amphi", 1995.

Le XVIIIe Siècle, 1715-1815, Paris, Breal, colecția "Grand Amphi", 1994.

Schimburi culturale și mituri unitare în Europa. 1400-1700*

Există oare o cultură europeană între anii 1400 și 1700? Iată o întrebare ce condiționează modul de cercetare a noțiunii de schimburi culturale. Pentru a răspunde la ea, trebuie să evităm a proiecta în trecut concepte anacronice și, totodată, să ne ferim a subestima anumite fenomene unitare ascunse sub aparența unei epoci de tulburări și de conflicte interminabile. Însăși noțiunea de Europă urmează a fi examinată cu precauție, pentru a nu cădea pradă unei iluzii retrospective născute în mare măsură în urma dezbaterilor de idei din secolele al XIX-lea și al XX-lea, respectiv din impulsul de dată recentă datorat consolidării comunității europene. Să plecăm de la o ipoteză: ar fi fost oare posibil ca acest continent să-și cucerească un loc primordial pe glob, în special între 1750 și 1950 (date aproximative), fără a avea anumiți fermenți ascunși ai unității, un dinamism colectiv, o perspectivă comună asupra civilizației? Un *nu-știu-ce* unitar pare să fi indus o coeziune profundă în ciuda unor interminabile sfîșieri interne, în special prin opoziția față cu Celălalt, identificat drept dușmanul absolut: Islamul, sau păgînii din America, respectiv figura mitică

a lui Satan, pentru a ne limita doar la cîteva exemple marcante. Bornele cronologice globale, 1400 și 1700, nu corespund perfect unor rupturi clare. Cu toate acestea ele au o oarece validitate, încadrînd un timp al unei dureroase gestații a Europei și a culturii sale. Începînd cu Trecento, umanismul și Renașterea realizează o integrare crescîndă a Marii Tradiții culturale europene, din Italia spre restul continentului, pe fundalul unor conflicte religioase, al unei penibile gestații a statului modern și al unor rezistențe, nu fără anumite mutații, ale Micilor Tradiții culturale (preponderent la nivel parohial și comunal). Ruptura de la începutul secolului al XVIII-lea, oricît de artificială ar fi ea, corespunde totuși unor inflexiuni majore: cucerirea Asiei și a Africii, mai cu seamă începînd cu mijlocul secolului al XVIII-lea; sfîrșitul erei confesionalizării; avîntul urban manifestat; nașterea timidă a societăților de consum, cel puțin în cazul cîtorva metropole devenite gigantice, cum ar fi Londra și Paris, toate acestea marchează intrarea treptată într-o lume nouă în care Luminile filozofice pun baza drepturilor omului și pregătesc Revoluția franceză.

1. Două-trei cuvinte a propos de cultură

A defini noțiunea de cultură este o sarcină deosebit de anevoioasă. Într-o lucrare recentă, *Europe. A cultural history*¹, istoricul Peter Rietbergen evită s-o facă, mulțumindu-se să deosebească Marea și Mica Tradiție. Optica mea va fi una graduală, pentru a încerca să ajung în cele din urmă la o definiție operatorie.

De la bun început e cazul să îndepărtăm ceea ce, în opinia mea, nu constituie definiții istorice ale conceptului. A vorbi despre o *unitate spirituală* ca element central al culturii europene este în același timp tautologic și tendențios, cel puțin în ochii mei. O bază morală, o judecată implicită cu privire la rolul istoriei susțin atare afirmații, mereu solide în zilele noastre, după ce au dominat anumite forme ale gândirii începând cu secolul al XIX-lea. Istoricul nu dispune de mijloace pentru a demonstra sau a infirma o alegere ce scapă domeniului său, o credință legată de noțiuni metafizice, morale, filozofice referitoare la natura umană.

În aceeași ordine de idei, legătura intimă între civilizația europeană și *drepturile omului sau democrația*, frecventă în zilele noastre, ar trebui făcută cu cea mai mare prudență pentru perioada respectivă. Cum aceasta precede în mod cert momentul de explozie al acestor noțiuni din secolul al XVIII-lea, cu siguranță trebuiau să existe anumite lucruri în străfundurile culturale. Dar care, sub ce formă și unde? Poate că în calitate de conștiință a opresiunii, de rezistențe, de curaj al exprimării? Dat fiind că aceste secole sînt veacuri ale intoleranței dominante, ale tiraniei de stat, ale controlului strict al gesturilor și conștiințelor, ale inegalității dintre sexe și dintre grupuri sociale. Absolutismul, dar și creștinismul obligatoriu nu constituie singurii vectori. Spațiile reputate drept tolerante, mai degrabă rare, nu sînt astfel decât într-o măsură relativă, în comparație cu constrîngerile dogmatice impuse aiurea. Provinciile Unite sau Anglia (mai tîrziu) dispun cu siguranță de sisteme mai echilibrate, mai tolerante decât Franța. Cu toate acestea trebuie să evităm a le idealiza în mod excesiv². Arheologia drepturilor omului, asta da! Dar manifestîndu-se cît se poate de timid înainte de Lumini, pe fundalul unor dogmatisme teribile, al nenumăratelor superstiții, inclusiv în Provinciile Unite ale pastorului Balthasar Bekker, curajosul autor al unei cărți enorme denunțînd puzderia de credințe demoniace și al unor atitudini de o intoleranță cum rar se întîmplă³, ceea ce l-a costat pierderea funcției, dar și lauda lui Voltaire, sarcastic totuși la adresa unui "preot" ce nu crede în diavol, trebuind să suporte suficiente tracasări într-un univers reputat pentru toleranța sa ieșită din comun...

— Ce înseamnă așadar cultura europeană pe la 1400-1700? Cel mai mic numitor comun, dedus de istoric, ar fi afirmarea unei *diferențe* în raport cu restul lumii, a unei specificități în comparație cu alte popoare. Un tipic discurs justificativ al Marii Tradiții, adică al clericilor, gînditorilor și artiștilor? Discurs ce conține o noțiune de superioritate asupra căreia va trebui să revenim.

— Reducînd raza de cercetare la nivelul statelor, în general europenii aderă sau se resemnează la/cu sisteme politice ce refuză orice toleranță religioasă (cu rare excepții, altminteri relative, cum ar fi paranteza Edictului de la Nantes în Franța, 1598-1685), cerînd o supunere necondiționată pe față, practicînd inegalitatea profundă în funcție de naștere și de sex (nu fără anumite nuanțe ce se referă la femeile de viță nobilă sau la suverane). În realitate, nici

aristocrații, nici supușii de rînd nu sînt încă bine încadrați, înaintea epocii lui Ludovic XIV în cazul aristocrațiilor, de "civilizația moravurilor" atît de dragă lui Norbert Elias. Violența relațiilor este un dat ce domină pretutindeni, în relațiile sociale, familiale, cotidiene, cu anumite atenuări aduse de noile modele ale curtezanului, ale omului cinstit, ale gentlemanului. În Europa occidentală, evantaiul tiparelor se deplasează de la polul unor puternice încadrări politice, religioase și morale (Franța lui Ludovic XIV, statele confesionalizate...) spre un model "tolerant" ale cărui limite urmează a fi precizate, reprezentat de Provinciile Unite din secolul al XVII-lea sau de Anglia de după Stuarti.

— La nivelul Marii Tradiții culturale, aceasta se articulează din ce în ce mai solid, de-a lungul Renașterii și Umanismului, mai cu seamă grație limbii de legătură (latina), idealurilor, felurilor de viață ale intelectualilor și artiștilor. Fuziunea, uneori conflictuală, a moștenirilor greco-romane și creștine, se accentuează tot mai pronunțat. Schimburile culturale fac același lucru pe continent, o dată cu dezvoltarea deosebit de viguroasă a unei republici a literelor ce depășește toate frontierele comunicînd în latină, dar și în italiană, spaniolă, apoi începînd cu secolul al XVII-lea și în franceză. Orizontul intelectual și artistic nu este totuși unul senin, fără frontiere ascunse. Una dintre cele mai importante frontiere separă creștinătatea occidentală de Ceilalți: Islamul, care altminteri a constituit un rezervor de idei și de cunoștințe al Antichității clasice; popoarele recent descoperite, pe care unii le văd cu ochi buni (Las Casas, Montaigne), dar pe care gîndirea dominantă le plasează pe treapta inferioară a scării umanității, dacă nu chiar în afara acesteia. Alte frontiere ascunse separă, sau cel puțin nuanțează, această cultură superioară occidentală pe care avem tendința s-o vedem de o manieră prea unitară. Europa este separată de o axă Nord-Sud din ce în ce mai pronunțată, de o alta Est-Vest, apoi tot mai mult, după Luther, de viziuni diferite asupra rolului intelectualului și al artistului în Cetatea creștină, de exemplu în perioada barocă. Asta fără a uita de naționalismele din ce în ce mai puternice, cum ar fi bunăoară în Franța unde poezia, arta, ideile se orientează către o afirmare a superiorității acesteia, inclusiv pe baza modelelor antice, în timp ce rațiunea de stat pune în cauză ideea universală de creștinătate (alianțele protestante pe durata Războiului de Treizeci de Ani) revitalizată de Contra-Reforma romană. Cu atît mai mult nu trebuie neglijate rupturile deschise în sînul universului gînditorilor, cum ar fi opoziția dintre universalismul tolerant al lui Erasm sau umanismul și spiritul Reformei sau al Contra-Reformei, în special umanismul creștin preocupat să controleze de aproape și să elimine legatele antice.

— La un nivel regional și mai ales local Mica Tradiție culturală, mai exact numeroasele variante dominante grație ponderii lumii rurale (între 75 și 80%, sau chiar mai mult, cu cîteva excepții) și a micilor sau foarte micilor orașe. Pulverizată, neglijată de numeroși istorici (cum ar fi Rietberger), această sferă constituie totuși unul dintre principalii stîlpi unitari ai culturii europene, sub o formă orală și concretă în mod esențial. Mai mult de un mileniu de creștinism și de adaptare la universurile temperate marcate de tirania "grîului" a produs asemănări fundamentale ascunse de variații infinite ale obiceiurilor și moravurilor. Un calendar agro-liturgic asemănător, metode de supraviețuire și de difuzare a tradițiilor identice,

credințe variate dar de unde fișnesc similitudini importante conferă o coerență specifică acestui univers, sub diversitatea aparențelor. Dumnezeu, ca și liturgia pînii, a vinului și a sării, ca și ritmurile alimentare și datele agricole diferă în general la marile civilizații contemporane: aztecii cu abundența maisului și a numeroși zei înainte de 1519, sau societățile asiatice, Imperiul Otoman...

Masivă, cultura țăranilor este și cea mai greu de analizat. Cu toate acestea, nu poate fi ignorată, deoarece ea domină de departe asupra restului civilizației europene, asupra nobililor de la țară (și nu doar în regiunile slabe implantări urbane sau în Europa centrală), obligînd Biserica să-și adapteze discursurile, iar autoritățile să țină cont de revolte, de nenumărate rezistențe (care nu marchează doar Franța secolului al XVII-lea dar care explodează, de exemplu, în Provinciile Unite în ciuda unui sistem politic și social foarte diferit). Neconținute schimburi reciproce există între Marea și Mica Tradiție. Nu doar prin aculturație, într-un singur sens impus de sus, după cum pretindeam eu însumi, cu ceva naivitate, în tinerețe⁴. Identificarea unor asemenea fenomene cere totuși multă prudență și răbdare, în căutarea unor “curele de transmisie” dintre două lumi, a unor medieri și probabil, înainte de toate, a unor mediatori dragi lui Peter Burke, capabili să joace un rol de ștafetă: colportori și meseriași; notari; grădinari; cîrciumari etc.

O primă concluzie, mai degradă provizorie, ne face să definim cultura europeană din secolele al XV-lea și al XVII-lea drept un element de *coeziune ascunsă, inserat într-un câmp de conflicte intense*. Războaie, dezordine, intoleranțe puternice, violențe cotidiene (inclusiv în relațiile sociale, familiale, sau între sexe — tot atîtea teme de cercetare pentru *gender history*) domină scena istorică. În general negative, aceste elemente au și o încălcătură pozitivă prea neglijată. Un atare ansamblu de tensiuni nu este doar distrugător al civilizației. Drept dovadă, aceasta a rezistat bine mersi și chiar a reușit să pregătească avîntul secolului al XVIII-lea. Acest pat de suferințe european constituie totodată trama culturii, în sensul larg al termenului. El obligă ființele și societățile să caute soluții, să se auto-depășească, de exemplu inventînd diverse forme religioase, morale, politice și sociale de explicație (cultura tragică prezentată în partea a treia). Cum violența răspîndită pretutindeni, inclusiv în chiar inima satelor⁵, nu este doar distructivă, dar participă la supraviețuirea colectivă și urmează coduri riguroase, dezordinea furioasă vizibilă pretutindeni pe continent nu constituie o marcă de pură morbiditate ci de căutare dezordonată a echilibrului. Există o intensă contradicție între pretențiile universaliste ale Bisericilor și ale marilor suverani, pe de o parte, și șocul turbat al intoleranțelor ce rezultă de aici. Acest mecanism intern ce lipsește Imperiului Otoman nu constituie oare o marcă specifică a vitalității occidentale și a unei forme de unitate paradoxală întemeiată pe dorința dezlănțuită de a impune un vis de hegemonie universală unor realități care-l resping? Această tensiune specifică, vizibilă la suveranii habsburgici, la regii francezi, dar și la ultimul misionar, produce o frustrare fundamentală, germene al unor noi intoleranțe și al unor vise unitare mereu tot mai vii. Rezultă de aici un sistem de civilizație proiectat în același timp asupra cuceririi acestor părți intime și a tuturor oamenilor de pe glob, în timp ce turcii, din contra, se orientează în special asupra cuceririi exterioare. O ipoteză, sigur că da. Cu toate acestea mi se

pare că Marea Tradiție, înglobînd sisteme politice și religioase, utilizează această tensiune fundamentală pentru a depăși ruptura unității creștine, inaugurînd o dublă fază de cucerire a eului și a lumii care permite să-i dăm dreptate, în parte, tezei lui Norbert Elias cu privire la dinamismul particular al Europei⁶.

Cultura comună ascunsă a Europei acestor timpuri îmi apare drept un compozit instabil de contradicții fondatoare, care obligă elitele culturale, politice, religioase și sociale să meargă înainte pentru a căuta mijloace de a se elibera de angoasa născută ca urmare a unor asemenea tensiuni formidabile. Acolo unde Weber vede efectul predestinării calviniste, eu tind să identific o marcă europeană comună, oricare ar fi confesiunea religioasă, o amănitoare producție a angoasei (eschatologică sau doar umană?), cu rare excepții, hotărîită să impună certitudini și unitate cu forța tuturor reticențelor. Sentiment al superiorității? Cu certitudine, dar totodată și în același timp nevoie irepresibilă resimțită a oricui de a se asigura că are dreptate, într-o lume teribilă și instabilă, aliniindu-i pe toți ceilalți conform convingerilor sale.

2. Structuri și mutații

Cultura este ceea ce dă coeziune unei societăți.

În cadrul complex și vast al Europei, această definiție simplistă nu poate fi operatorie decît dacă este aplicată unor ansambluri sociale administrate de autorități concrete și se ține cont îndeaproape de evoluțiile sensibile pe durata acestor trei secole avute în vedere.

— La bază, în parohia sau în comunitatea de locuitori, în majoritatea rurale, sentimentul de apartenență este produs pretutindeni de către o adeziune pozitivă, adeseori concretă și practică, ce urmează coduri, simboluri, practici admise în general. Dar și un pol negativ joacă, deopotrivă, un rol fundamental: mecanismul de respingere a Celuilalt, a celui din satul vecin, a străinului, a cetățeanului... Tirania mediului local pare să fi creat o închidere relativă, uneori o ostilitate pe față, în jurul unei arii de endogamie restrînsă (niciodată depășind raza de 5 km de la centrul parohiei). Cultura vizează aici mai degradă perenitatea față cu străinii și cu nouitatea. Uneori ea le integrează, deoarece există mediatori culturali cu lumea exterioară, iar obiectele și credințele circulă. Tensiunile, vii și numeroase, se exprimă mai cu seamă la nivel local, devenind incomprehensibile pentru un observator exterior, totodată acuzînd un profund aer de asemănare în diverse regiuni ale țării.

— La un stadiu superior, cel al *sistemelor politice înglobatoare*, de trei feluri, cel puțin, apar diferite logici culturale:

Marile orașe italiene sau flamande, dar și alte numeroase orașe din aceste arii, probabil anumite metropole cum ar fi Lyon, Paris, Napole sau Londra, au — în ciuda modernității lor economice evidente — un aer vag de asemănare cu lumea parohiilor. Mai amplă, mai diversă, mai puțin închisă, cultura păstrează aici totuși forme de tirania a mediului local, exprimate prin rivalități intense, o puternică violență a relațiilor, o anumită închidere (aristocrația venețiană, patriciatul din Gand...), anumite practici ale acomodării în afara cadrului legal pentru a încheia vendete cumplite. În jurul principalilor poli, cum ar fi Anvers pe la 1550, gravitează un *contado* și un sistem urban mai mult sau mai puțin ierarhizat. O cultură particulară, bazată pe libertățile urbane reclamate cu

insistență (Gand față cu Carol Quintul; Amiens și Henric IV; Loudun față cu Richelieu), produce o logică culturală îndeosebi locală, dar cu mari pretenții cuceritoare. Vîrsta de aur a constituit-o secolul al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea, de exemplu o dată cu marile jocuri dintre orașele din Flandra. Concurențe ale statului modern, aceste structuri pierd de cele mai multe ori partida⁷.

Un al doilea tip, evocat aici în linii mari, este cel al sistemelor politice în același timp *mari și foarte inconsistente*, dominate de forme ale tiraniei mediului local, dar modelate de forțe unitare reprezentate mai cu seamă în sfera religioasă, cele ale supunerii teoretice față de suveran și cele ale influenței Marii Tradiții asupra intelectualilor și artiștilor: Sfîntul Imperiu (în sensul global, fără a prejudicia specificitățile anumitor principate), Polonia, Rusia...

Un al treilea ansamblu privește *statele pe cale de concentrare*, în special cele unde procesul e deja foarte vechi, cum ar fi Anglia și Franța, dar și Spania, respectiv visele de imperiu universal ale lui Carol Quintul și ale Habsburgilor. Într-un enorm spațiu heteroclit, cultura este marcată de contradicții deosebit de intense între două logici profund inconciliabile: mișcarea, necesară pentru a îndeplini obiectivele autorităților civile și religioase; rezistența comunităților la ceea ce ele resimt drept un dezichilibru periculos. Rezultă o competiție deosebit de animată la diverse nivele, reîncadrări, compromisuri, dar și reculuri din partea forțelor evoluției. Logica victoriei statului modern produce o mișcare continuă de schimburi culturale la fiecare dintre nivelele tot-întregului social. Pentru a ne limita la doar cîteva exemple la suprafață, ea antrenează în aceste state un recul al culturii libertăților urbane: Gand învins și umilit de Carol Quintul; Anvers lovit de moarte de trupele spaniole ale lui Filip II; Comunidades-urile din Castilia reprimare sub Carol Quintul. Această cultură a “republicilor urbane” nu reușește să salveze miza decît în regiunile cu structuri statale mai slabe, cum ar fi Sfîntul Imperiu sau Italia. În Franța, ea dă înapoi în mod spectaculos sub Ludovic XIV. Cît despre cultura rurală locală, ea își multiplică rezistențele, bunăoară sub Ludovic XIII în Franța. Învingătoare de fiecare dată, ea supraviețuiește adaptîndu-se, ajungînd la compromisuri cu statul modern, păstrînd o “*culture of retribution*”, o reticență ce obligă statul să se adapteze, la rîndu-i, la realități⁸.

Toate acestea ne interzic să analizăm într-o manieră uniformă cultura europeană. Dar și să credem că nu ar fi existat nici o unitate în acest domeniu. Conflictele interminabile semnalate mai sus produc într-adevăr un spațiu de negocieri, sigur dificile și marcate de o profundă intoleranță, dar totuși în permanentă activitate. Sfîșiată, mai violentă decît ceea ce contemporanii noștri ar putea suporta, Europa își vorbește sieși într-o asemenea manieră, căutînd certitudini, valori, mituri unitare. Dacă conceptele de libertate, egalitate, drepturile omului există acum, ele sînt acoperite de lava arzătoare a intoleranței de tot soiul. Se poate admite, probabil într-o perspectivă mai degrabă pesimistă, că această *fază prelungită de dezordine și arbitrar a pregătît Luminile, inclusiv prin excesele sale*, intensificînd necesitățile de schimbare radicală printre intelectuali și insuflînd dorința de pace, ordine, prosperitate în inima multora. În tot cazul pare dificil de afirmat că toleranța umaniștilor prieteni ai lui Erasm a putut pătrunde în profunzime în sate, sau să-i călăuzească pe umaniștii creștini din timpul războaielor religioase. La fel,

conceptele de democrație rurală sau de libertăți urbane sînt adeseori înfrumusețate de visele anacronice ale istoricilor secolului al XIX-lea. Raportate la epoca lor, ele se îndepărtează de egalitate așa cum o concepem noi astăzi. Ceea ce nu împiedică societățile locale să nu fie niște jungle, deoarece anumite coduri și principii deosebit de stricte întemeiază aici o ordine reală, foarte diferită de lecțiile de drept roman sau de stipulațiile ecleziastice și adeseori de legile principelui. Toleranța, respectul pentru celălalt constituie excepții. În Franța, Edictul de la Nantes este înaintea de toate rezultatul raportului de forțe și nu al gîndirii religioase realmente tolerante. Altminteri, cele mai frumoase utopii umaniste nu se adresează nicidecum maselor largi: Rabelais le vorbește celor de origine nobilă atunci cînd descrie abația lui Theleme; Erasm scrie *Civilite puerile* pentru un copil de viță nobilă, și nu ca pe un manual destinat elevilor de colegiu, ceea ce va deveni totuși destul de repede.

Totodată trebuie păstrată în memorie o variabilă de mare importanță: civilizația europeană *nu este statică între 1400 și 1700*. Dubla moștenire a Cetății romane și a creștinismului cunoaște în cazul ei diverse evoluții și se adaptează de o manieră diferențiată formelor de viață socială evocate mai sus. În comparație cu marile civilizații străine ale epocii, specificitatea occidentală este mai puțin marcată în domeniul Micii Tradiții; mai degrabă autoritățile civile și religioase perseverază în producerea de “sens al existenței”. Veche de un mileniu, greșea creștinismului asupra Cetății romane a lăsat să subziste o contradicție fundamentală a propos de dominația uneia dintre entități asupra celeilalte. Lupta dintre Papalitate și Sfîntul Imperiu constituie o mărturie în timp. A rezultat o tensiune permanentă, din cauza eșecului de integrare a celor două sisteme, în maniera aztecilor, chinezilor sau otomanilor. Nimic nu va fi reglat definitiv între 1400 și 1700 în acest domeniu, chiar dacă Ludovic XIV a știut să inventeze versiunea sa a statului creștin respectuos al legilor spirituale, fără a ceda Romei nici o parcelă reală a puterii pămîntești. Competiția dintre sabie și cruce a constituit, fără îndoială, o profundă originalitate fundatoare, productivă în mod constant în ce privește Marea Tradiție culturală. Discursul de superioritate occidentală a fost condamnat să se reclame de la două feluri de fenomene, dintre care unul promitea o viață mai bună după moarte, în timp ce altul pune accentul pe exigențele imediate, chiar dacă le făcea în numele lui Dumnezeu. A-l servi pe Dumnezeu și a te îmbogăți, a-ți salva sufletul și a te bucura de plăcerile existenței a fost dublul credo al *Conquistadores*, reprezentativi pentru ceea ce a însemnat acea tensiune răsfrîntă asupra subiectului însuși, prins între două focuri, trupul și sufletul. Niciodată rezolvată, această tensiune a constituit probabil un imbold mai viu decît în statele străine în care principele era în același timp principalul demnitar ecleziastic, iar toate problemele existențiale erau în principiu rezolvate printr-un oracol unic.

Două discursuri convergente de superioritate, intim contradictorii (Cerul sau pămîntul?), par să definească *Marea Tradiție* la nivelul continentului. Între aceste două se deschide un spațiu de cea mai mare încredere în om, o dată cu umaniștii. Dar perioada rămîne mult mai marcată de îndoiele, de angoase profunde, de nevoia de a se refugia sub protecția lui Dumnezeu și (sau) a principelui, pentru a scăpa de criza profundă și durabilă a Bisericii, de ciuma

neagră, de amenințările turcilor, de boli și calamități, de omniprezentul diavol... Între secolele al XIV-lea și al XVI-lea, progresele indubitabile, transferurile tehnologice, avânturile artistice și literare nu împiedică experiența unor traumatisme profunde, unor noi îndoieli, cum ar fi bunăoară la adresa sălbaticilor americani, a cuceririi și a formelor acesteia, a sclavagismului. Probleme cum ar fi cea privitoare la unitatea omului, la drepturile autorităților asupra corpului supusului, la supliciile judiciare, la alegerea religiei au tulburat profund numeroase conștiințe. Sentimentul superiorității occidentale a început să migreze de la religie spre artă, știință sau adeziunea la tot felul de proiecte "naționale" ale statelor, producând morgia spaniolă sau atitudinea de dominație franceză. Anglia nu rămâne în urmă: *Furtuna* lui Shakespeare nu este oare o metaforă a superiorității occidentale chiar și după un naufragiu în pământuri necunoscute?

În secolele al XVI-lea și al XVII-lea, noi vectori au îmbogățit puternic Marea Tradiție culturală, lărgindu-i totodată spectrul social. Nu doar imprimeria, gravura, informația, dar și cultura cosmopolită a curții, cea a tinerilor domni făcând Marele Tur european, cea a numeroșilor călători de calitate lăsându-și impresiile, respectiv publicându-le, își spune cuvântul. Republica literelor este dublată astfel de o republică a oamenilor de viță nobilă, bățind în lung și-n lat Europa cât sînt tineri, slujind principii străini, căsătorindu-se cu fete din mediul lor născute la mare depărtare de casă. Integrarea din ce în ce mai strînsă a acestor medii cosmopolite este facilitată de întrebuițarea limbilor răspîndite în întreaga Europă, prin citirea acelorași opere, consumarea acelorași produse, obiecte, vestminte la modă etc. Secolul al XVII-lea cunoaște un grad suplimentar de integrare, o dată cu hegemonia limbii franceze în aceste medii, arta de a trăi și modelul Versailles fiind imitate pretutindeni. Sentimentul de superioritate propriu acestor ansambluri sociale, mult peste aria restrînsă a curților regale, se sprijină pe o concepție inegalitară accentuată, un dispreț frecvent al obiceiurilor populare (tînărul preot italian Sebastian Locatelli, traversînd Franța pînă la Paris la începutul domniei lui Ludovic XIV), pe scurt pe o idee de apartenență la o lume diferită, privilegiată, unită sau cel puțin apropiată prin gusturi, sentimente, simboluri comune în ciuda frontierelor naționale, respectiv religioase. După clerici, umaniștii, artiștii, savanții, nobilimile europene și numeroși oameni de rînd gravitînd în jurul acestora, în serviciul lor, sau atinși de demonul imitației, produc un ansamblu internațional de foarte mare importanță pentru emanațiile culturale.

Anumite orașe sînt martore ale apariției unor *comportamente de consum noi*, în relație cu universul precedent, uneori în concurență cu acesta. Fugger-ii în Germania, regenții în Provinciile Unite, burghezii parizieni comandînd bucuroși pînze flamande se îndepărtează de tradițiile vechilor "republici urbane" pentru a se identifica mai bine cu societatea cosmopolită internațională. La Paris, se conturează chiar eboșa unei societăți de consum, e adevărat mai degrabă vizibilă în secolul al XVIII-lea⁹.

Mica Tradiție oare rămîne total insensibilă la asemenea schimbări? Ar fi hazardat s-o pretindem, cu atît mai mult cu cît artizanii, servitorii, grădinarii, mîna de lucru a castelelor, precum și numeroase alte meserii, inclusiv țărani trăind în preajma marilor metropole sau curți, nu au cum să le ignore deoarece ei produc, privesc, invidiază scena jucată de bogătanii noi sau vechi. Gravuri, cărți,

cunoștințe, credințe, obiecte (ceasuri, batiste, vestminte, tutun, pipe, alcool...) tranzitează în egală măsură în păturile populare. Ar trebui să încercăm a surprinde evoluțiile induse, refuzurile, compromisurile. *Două piste*, printre altele, par deosebit de promițătoare. Este vorba mai întîi de a identifica felurile de reacție colectivă în funcție de influențele exterioare directe: ponderea marilor orașe asupra *contado*-urilor lor poate fi echilibrată, în sensul apropierii, grație consumului țăranilor și relațiilor cu orașul (în curs pentru Montreuil sau Saint-Denis, în apropierea Parisului). Londra, Anvers, Amsterdam, Italia au multe a ne învăța în acest domeniu dacă e să ne întrebăm despre mutațiile vieții de zi cu zi la umbra acestor prestigioase cetăți. În al doilea rînd, studierea actorilor principali ai transferurilor culturale se poate înfăptui utilizînd documentele notariale (brutarii din Gonesse își vînd pîinea la Paris; notarii; cîrciumarii; servitorii). Avem multe a învăța referitor la diferențele dintre Vest și Europa centrală, Paris sau Londra și Napole. Fără a neglija glisările cronologice: declinul Anvers-ului și ascensiunea Amsterdamului au modificat oare formele culturii țărilor din spatele lor?

Problema superiorității occidentale cu care se făleşte Sebastien Munster în 1544 sau englezul Samuel Purchas în 1625¹⁰ cere o analiză în cadrul schimbător al unei lumi puternic marcate de chestiunea sălbaticilor recent descoperiți, după cum o mărturisește controversa de la Valladolid sau dezvoltarea sclavagismului în colonii. Estetica dar și morala pledează pentru o reflecție de fond asupra temei în cauză. În sfîrșit, Mica Tradiție trebuie să-și găsească un loc important, deoarece cei mai mulți nu au suferit doar evoluții afectînd elitele. Emigrări, călătorii, ceremonii, practici, obiecte, toate acestea au indus comportamente diferite, de la refuz la acceptare, trecînd prin reinterpretări funcționale, adaptări, ameliorări. O istorie centrată în mod hotărît pe *receptare* și pe consecințele acesteia ar trebui să dubleze istoria răspîndirii cutărei sau cutărei noutăți. Dat fiind că o noutate nu este acceptată pur și simplu deoarece este bună sau utilă (maisul sau cartofii în Franța). Ea trebuie totodată să se strecoare în faptul cultural global, să se adapteze unor comportamente care nu-i fac în mod obligatoriu loc (scaunul la țară; oala la Paris), să se plieze unor necesități diferite decît cele ce i-au dat naștere, să învingă neîncrederea... Domeniul credințelor este și mai greu de modificat, cum ar fi bunăoară problemele sexuale și practicile contraceptive, viziunea asupra morții sau asupra strigoilor, locul fiecăruia în cadrul familiei.



3. Mitul demoniac, un factor de unitate culturală

Există oare o adevărată cultură europeană între 1400-1700? Întrebarea se dovedește a fi cât se poate de delicată. La scară continentală, nu există structuri unitare incontestabile, ceea ce pare mai degrabă să constituie un regres în raport cu epoca în care papa și împăratul își disputau hegemonia, fără a avea un adevărat concurent pe măsura lor, cu excepția regelui Franței. Mai multe producții intelectuale generatoare de sens ocupă pretutindeni spațiul cultural, fără a reuși vreodată să inventeze structurile și mijloacele complete pentru a se impune: o nouă idee asupra omului vehiculată de umanism și Renaștere; visul unui imperiu universal (Carol Quintul, Francisc I); dorința unei recuceriri catolice și a eliminării protestanților animând Contra-Reforma și arta barocă; ambițiile europene eșuate ale lui Ludovic XIV în ciuda unui avânt viguros al civilizației franceze pe continent...

Poate că ar trebui să căutăm aiurea acel *nu-știu-ce* care conferă unitate tramei europene în ciuda intenselor sale diviziuni evidente? *Visul unitar*, moștenire a tradițiilor romane și a vitalității creștine, nu se poate încarna la modul concret, ceea ce nu înseamnă că nu continue să obsedeze guvernele, clericii, intelectualii și artiștii. El se exprimă cu o forță deosebită în miturile de superioritate menite să demonstreze excelența unui popor prin intermediul legăturilor de rudenie ale regilor săi, bunăoară în Franța. Levi-Strauss sau Clifford Geertz ne-au învățat să nu subestimăm importanța miturilor care ascund o explicație a lumii articulată nemijlocit pe valorile esențiale ale unei civilizații date. În cazul Europei, dificultatea este dublă deoarece istoricului, scufundat în propria sa cultură, îi vine greu a se distanța de mituri.

Unul dintre miturile ce-mi par susceptibile de a produce unitate, nu doar la nivelul Marii Tradiții dar și la cel al Micii Tradiții, articulându-se la fel de bine pe structurile religioase, politice, intelectuale, dar și pe emoțiile și credințele din ce în ce mai numeroase, este mitul *demoniac*¹¹. Fața sumbră a modernității occidentale, generator de mari vânători de vrăjitoare, mitul satanic rămâne incomprehensibil dacă nu este raportat la cultura epocii. În acest sens, perioada 1400-1700 a constituit o paranteză, între un Ev Mediu occidental timpuriu prea puțin obsedat de Satan și Luminile secolului al XVII-lea care dedramatizează puternic figura diavolului.

Tema satanică capătă forma sa cea mai neliniștitoare începând cu secolele XII-XIII, în special în veacul al XIV-lea în Italia și în Franța¹², apoi stă la temelia dezvoltării unei puternice culturi tragice, între 1550 și 1650. Ea devine astfel unul dintre rarele mari mituri împărtășite (de voie, de nevoie) de occidentalii de toate condițiile. În absența unei structuri unitare capabile să-și impună valorile esențiale fiind o civilizație, cum ar fi Imperiul Aztec sau Imperiul Otoman, Europa dispune de un rezervor mitic diabolic ce contribuie la asigurarea unui atare rol. De origine catolică, demonologia imprimă societății un dinamism unitar. Totuși ea se adaptează configurațiilor religioase și politice din Europa epocilor de reforme. Acceptată la fel de bine de protestanți și catolici, pusă în practică de prinți, cum ar fi Filip II în Țările de Jos sau în Franche-Comte sau de ducele de Bavaria în statele sale, ea declanșează vânătoarea de vrăjitoare. Dincolo de acest fenomen la vedere, altminteri tardiv (mai ales începând cu 1580), și prezentând numeroase variațiuni regionale,

demonologia a fost, pe ascuns, fundamentul mitic comun al unei Europei în plin proces de fărâmițare. Și asta deoarece ea vehicula nu doar o concepție specifică a Răului, dar și un sistem complet de explicație a lumii centrate pe un Dumnezeu teribil căruia demonul îi rămâne mereu subordonat. Din aproape în aproape, teoria derula în antiteză idealul relațiilor umane, întemeiate pe o noțiune de supunere oarbă coborînd gradual, venind de la Dumnezeu la prinți pentru a ajunge în cele din urmă la capii de familie. Fără a uita o concepție precisă a corpului (nu doar a sufletului), permeabil la atingerile malefice, concepție legată de definiții senzoriale precise (mirosul din ce în ce mai diabolizat, de exemplu; nu și vederea) și de absența sentimentului de imposibil, într-un univers în totalitate "vrăjit" înaintea crizei de conștiință europene de la sfârșitul secolului al XVII-lea.

Înlănțuirea de simboluri și relațiile culturale au fost totodată făurite pentru a lega din ce în ce mai mult, într-o manieră invizibilă, europeneii între ei și a permite a-i deosebi mai bine de populațiile recent descoperite. În general, *diavolul* — din ce în ce mai terifiant și omniprezent în reprezentările mentale, cu autorizația divină (nu trebuie s-o uităm) — devine un *vector unitar european*. Dincolo de diviziunile confesionale, el permite armonizarea mai mult ca altădată a sensibilităților colective, a imaginarului comun, în jurul temei fundamentale a responsabilității personale a individului față cu un Dumnezeu sever, pe calea unui autocontrol a eului indispensabil pentru a scăpa de terifiantele asalturi ale lui Satan, dar și de teribilele pulsuni urcînd din străfundurile ființei umane. Acest mecanism de culpabilizare personală accentuată nu constituia o nouă teorie în sine. Altădată era ceva ordinar pentru "atleții credinței", sfinți sau călugări. Pur și simplu el va crește la dimensiunile societății europene ca tot întreg, producînd, cu multiple variațiuni, un model unic de concepție a omului responsabil, vinovat, fără încetare ispitit de diavol, sub privirea severă a lui Dumnezeu. Acolo unde religiile existente și sistemele politice concurente au eșuat în producerea unei uniformizări profunde, mitul satanic va juca un rol de ciment cultural șlefuit o occidentalitate sfîșiată între dorință și nevoia de a-și îndeplini misiunea sa privilegiată în această lume, scăpînd de tentațiile distructive ale lui Satan. Un soi de vâl cultural cu atît mai operator cu cît nu este legat în mod conștient de nici o tabără, de nici o alegere religioasă sau politică partizană, ci se definește drept o obligație totală, irepresibilă, "naturală" (așadar, de origine divină), incontestabilă.

Fiecare sferă socială se putea recunoaște în acest mit fondator, totodată punîndu-l în practică pe măsura sa, în conformitate cu modalitățile-i specifice.

În cadrul Marii Tradiții, el va ajuta din plin la armonizarea culturii elitelor cosmopolite (curtezani, nobili, călători...), oferind un limbaj suplimentar de mediere și dînd un plus de sens apropiierilor datorate întrebunțării unei limbi comune, a consumului de mode etc. Circulația unei teme profund tragice, puternic demoniace se observă astfel de la o țară la alta. Imitate după italianul Bandello, genul de *Histoires tragiques* ilustrat în Franța de Boiaistua pe la mijlocul secolului al XVI-lea, cuprinde întregul continent. El seduce totodată și intelectualii englezi (Shakespeare se inspiră din aventura lui Romeo și Julieta; Marlowe a citit traducerea operelor lui Bandello

în franceză), dar și germani (apariția mitului lui Faust sub forma sa tragică în ultima treime a secolului al XVI-lea). El crește în continuare, o dată cu Rosset, apoi cu foarte prolixul episcop de Belley, Jean-Pierre Camus, în anii 1630: zeci de mii de exemplare a cărților sale, aceste “spectacole ale ororii”, circulă la sfârșitul domniei lui Ludovic XIII, pe când publicul monden nu depășește cifra de 10.000 de persoane, dintre care 3.000 de parizieni, pe la 1660. Camus este citit în țările francofone. Genul există fără doar și poate și aiurea, în tot cazul este atestat în Provinciile Unite, unde francezul Jean-Nicolas de Parival publică la Leiden, în 1656, *Histoires tragiques de nostre temps arrivees en Hollande*. Frontierele religioase nu sînt cîtuși de puțin de netrecut pentru diavol. Germania luterană dezvoltă la rîndu-i o literatură paralelă celei a istoriilor tragice. Astfel, din 1545 pînă în 1604, 39 de titluri originale, contabilizînd 110 reeditări, au circulat într-un tiraj de circa 240.000 de exemplare: renumitele *Teufelsbucher*. Bavaria, Wurtzburg sau Bamberg interzic circulația acestora, dar aveau propriile lor opere tratînd tema demonică. Se poate estima că circa un milion de germani au fost “victimele” acestor mari succese de librărie, opusuri redactate esențialmente de pastorii luterani pentru a denunța viciile și păcatele oamenilor (*Ehteuffel* împingînd soții la adulter sau *Hosenteuffel* din 1556 criticînd violent gustul dubios pentru pantalonii bufaiți, la modă în Țările de Jos)¹³.

Această cultură tragică, pe cît de puternică pe atît de diversă, vehiculată în egală măsură de arta din epoca manierismelor și a barocului, poartă un mesaj de supunere absolută față de un Dumnezeu sever, singurul capabil să țină în frîu demonul. Rezultă o morală voluntaristă exaltînd superioritatea occidentală (cu umilință față de Dumnezeu), cu condiția de a te supraveghea cu maximă vigilență pentru a scăpa de capcanele satanice. De remarcat că ea aduce la incandescență supremă frica de diavol care este un teribil și gigantic suveran domnind peste infernurile în flăcări, dar și un ispititor permanent ascuns în măruntaiele ființei umane păcătoase. Pentru prima și singura dată în istoria occidentală, pactul cu Satan este definit ca un act fără nici o speranță de mîntuire, cît privește Faust sau vrăjitoarea. Pe cînd altădată Fecioara Maria îl salva pe Teofil după ce acesta a fost ispitit de demon. Nu-i mai puțin adevărat că speranța revine mai tîrziu, bunăoară în *Faust* de Goethe. De bună seamă, epoca este cea a unei culpabilizări profunde a credincioșilor, culpabilizare axată pe definiția unei limite absolute care nu poate fi depășite, deoarece nimeni și nimic nu este în stare să-l salveze ulterior pe cel ce o încalcă.

Mitul demoniac constituie reversul sistematic al idealului creștin pe care nici o structură ulterioară nu-l poate incarna în întregime. Din acest punct de vedere, el ține de fundament al sistemelor teologice și politice ale epocii, oferind cel mai mic numitor comun unor confesiuni violente opuse și unor state adeseori în război unele contra altele. Pe de o parte, mitul demoniac legitimează intoleranța, ura religioasă, persecuțiile, masacrele, rugurile de vrăjitoare, în numele purității credinței, deoarece Dumnezeu nu poate accepta compromisurile și fiecare confesiune, fiecare stat confesional, se crede purtătorul singurului adevăr acceptabil. Pe de altă parte, el explică tragismul existenței prin acțiunea multiformă a Celui Rău, ceea ce constituie o manieră de a nu dispera complet, în ce privește căile de nepătruns ale Creatorului, care-l autorizează pe Satan să acționeze în acest fel. Această

logică tragică propune o ordine a lumii întemeiată pe supunere oarbă, intoleranță virtuoaasă, diferențe afirmate net și intangibile în materie socială sau familială. Libertatea și egalitatea nu au, în acest context, nici un sens.

Viziunea tragică a existenței se exprimă în cadrul umanismului creștin, al jansenismului, al diverselor forme de protestantism, al artei baroce etc., cel puțin pînă la noile concepții propuse de Descartes, de absolutismul și clasicismul francez de la sfârșitul secolului, precum și de arminianismul din Provinciile Unite. Totodată, demonologia impregnează mult mai puternic decît odinioară anumite medii laice, bunăoară lumea afît de importantă a judecătorilor, mari sau mici, formată în întreaga Europă a anilor 1580-1630 să urmărească eventualele vrăjitoare și să-l combată pe Satan. Modelul omului cinstit, apărut în Franța anilor 1630, integrează abil lecția în cauză, insistînd pe controlul pasiunilor care-l fac pe om să semene cu un animal. Într-un fel, el adaptează modelul exigent al omului pios, al misionarului, al curtezanului la un public ceva mai amestecat, la parizienii și citadinii bogați sau la păturile medii. Cel al gentlemanului face la fel în Anglia. Astfel Daniel De Foe se adresează în romanele sale păturilor de mijloc, pe un ton mai liniștit care anunță dedramatizarea diavolului în secolul al XVIII-lea. Altminteri, De Foe este autorul unei istorii a diavolului ceva mai potolite și într-o oarece măsură sarcastice, istorie publicată în 1729¹⁴.

Un fenomen deosebit de important vizează expansiunea acestei viziuni tragice a Marii Tradiții către Mica Tradiție. În primul rînd, păgînii recent întîlniți în America vor constitui ocazia unei intense colonizări culturale bazate pe necesitatea de a-i determina să-și abandoneze idoliilor lor diabolici în favoarea adevăratului Dumnezeu creștin. Aculturația colonială se face cu toată intoleranța, după o scurtă perioadă de ezitare marcată de ideile lui Las Casas sau de tentativele de înțelegere a culturilor locale din partea unor oameni ai bisericii. Europeanii experimentează la fața locului ceea ce cred ei că ar fi domnia lui Satan, din templele aztece tapițate cu sîngele sacrificiilor umane, dar și sub formele unei libertăți sexuale, în credințele și practicile cotidiene. Astfel America este într-un fel unul dintre marile laboratoare ale demonologiei, unde europeanii se apropie, angoasați, de o umanitate fără Dumnezeu (creștin, se-nțelege de la sine), deci fără reguli, un adevărat regat al diavolului. Este foarte probabil ca acest puternic șoc cultural asupra occidentalilor să fi agravat viziunea lor tragică, contribuind în schimb la intensificarea voinței de a nu lăsa păgînii din interiorul continentului, țărani europeni în particular, să alunece definitiv în asemenea abisuri ale turpitudinii. Mica Tradiție culturală s-a pomenit mult mai busculată decît odinioară. Convingerea afirmată a unei superiorități europene asupra tuturor celorlalte popoare s-a lovit, într-adevăr, de enigma diferenței interne, legitimînd o formă de acțiune religioasă și culturală mai brutală decît cea îndreptată contra “sălbaticilor” occidentali. Astfel s-a descoperit, cu groază, că Satan locuiește bine mersi în satele de pe continent. Ceea ce a întărit, în același timp, convingerile păturilor dominante cu privire la inferioritatea “naturală” a țăranilor, intensificînd clivajele dintre aceștia și ceilalți, dezvoltînd inegalitatea drept o practică din ce în ce mai necesară. Demonologia a putut servi drept filtru pentru a legitima necesitatea redresării acestor oameni prea apropiați de diavol. Nu prin a-i egala cu elitele, cu cei

bogați, cu cei de viță nobilă, dar înălțându-i deasupra animalității și a ”superstițiilor”, mai aproape de Dumnezeu, pe o scară umană pe care altminteri ei ocupau locurile de jos, după exemplul galo-romanilor degenerați în mod natural, dominați de cuceritorii franci din teoria celor două race, teorie formulată de unii gânditori francezi din cea de a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Prin intermediul unor ceremonii sociale complexe cum ar fi bunăoară un proces de vrăjitorie, filtrul demoniac separa grîul de neghină, afirma superioritatea intrinsecă a reprezentanților lui Dumnezeu și ai principelui, dar mai ales așeza respectivul ansamblu social pe scara Binelui și a Răului. De voie de nevoie, actorii implicați de aproape sau de departe trebuiau să se definească în raport cu sistemul demonologic, altfel spus să respingă lumea ”vrăjită” populată de numeroase forțe în favoarea teoriei întemeiate pe atotputernicia unui singur Dumnezeu sever, ținîndu-l în frîu pe demon care nu face decît să realizeze planurile sale de nedeslușit. Pentru prima dată, satele europene se pomenesc somate categoric să aleagă în mod clar de partea cui se situează, să adere, sau cel puțin să dea pe față semnele evidente de aderare, la un sistem unic, unitar, ierarhic și inegalitar care acoperă mitul satanic. Reacțiile, rezistențele, acomodările și evoluțiile ar lua mult timp să le evocăm. Suficient să spun că sfîrșitul secolului al XVII-lea nu este cîtuși de puțin cel al evoluției. Cu atît mai mult cu cît Marea Tradiție se va diversifica începînd cu mijlocul secolului al XVII-lea, o dată cu avîntul treptat al unei desvrăjiri a lumii care va suna ceasul sfîrșitului vînturilor de vrăjitoare și, totodată, va inaugura noi teorii a consensului social a cărui umbră nu va înceta să crească pînă în 1789.

Cultura europeană a anilor 1400-1700 este lipsită, absolut evident, de o *unitate* aparentă. În opinia mea, ea totuși posedă una, deosebit de activă, *invizibilă*, tradusă astfel în termeni religioși și morali: ceea ce etnologul sau istoricul numește un mit colectiv fondator. Nici o societate umană nu poate fi numită primitivă, animală. Cu toate acestea unele sînt mai marcate în comparație cu altele de violență fizică, de brutalitate în relații, de exprimarea relativ potolită și tolerantă a necesităților, dorințelor sau pulsionilor individului. Or, dacă e să comparăm Europa anului 1400 celei a anului 1700, constatăm că au avut loc mutații importante în aceste domenii, într-o manieră generală, cu punerea în aplicare foarte contrastantă în funcție de regiunile și păturile sociale vizate. Un proiect colectiv nu face să dispară antagonismele, impunîndu-se pe plan mondial. El definește continentul european drept centrul universului, leagăn al omului superior ce acționează în numele lui Dumnezeu, al statului sau în nume propriu, aceste diverse motive confundîndu-se adeseori la unul și același actor. Acest car puternic în mișcare a înlocuit visele sfărîmate, în special cel al unui creștinism unic sau cel al unui imperiu universal. Acest gen de avînt este cu atît mai accentuat cu cît se sprijină pe o tensiune tragică intensă resimțită de subiect față de războaie, drame, boli, a ceea ce pare să fie o nemaipomenită dezlănțuire satanică. Și asta cu atît mai mult cu cît cel mai frecvent concept spune că nimic din toate acestea nu vine fără voința lui Dumnezeu. Într-un fel, dinamismul Occidentului servește pentru a căuta dovada că Dumnezeu nu a abandonat acest pămînt, încercările, dar mai ales succese, probînd din contra destinul glorios promis ansamblului prin opera fiecăruia dintre fiii săi.

Traduși în diverși termeni ai acelei epoci, aceste concepte țin de o evoluție puternică a civilizației europene, care nu este fără îndoială superioară din punct de vedere tehnic și spiritual altor civilizații, în special celei a Islamului sau a Chinei, pentru a ajunge în secolul al XVIII-lea la o dominație mondială absolută și la afirmarea unei spiritualități superioare oricărei altei. În inima fenomenului rezidă un model uman specific, eliberat atît cît se poate de instinctele cele mai bestiale, depășindu-și natura sa animală, controlîndu-și corpul și sufletul, unde bărbatul își impune în totalitate legea sa *femeii*, redusă la rolul de eternă minoră (a se vedea cartea mea *Passions de femmes*, precum și un titlu în curs de apariție, *L'orgasme et l'Occident*). Rafinament, politețe, auto-control, devoțiune, supunere față de autoritățile transcendente și numeroase alte calități constituie obiectivele educative superioare ale acestei culturi europene care-și plasează locuitorii pe o scară a Binelui și a Răului, în funcție de proximitatea lor de modelul teoretic.

Fiecare stat, fiecare regiune, fiecare grup se poate distanța, respectiv să se dea de-o parte, cum ar fi societățile țărănești de penurie supuse unor logici puternic diferențiate. Ceea ce nu-l împiedică pe un călător persan, adus în scenă de Montesquieu, să vadă mai multe asemănări între diverși europeni ieșiți din grupurile superioare și medii decît cu cei din țara sa sau din Asia. Cu mijloace variate, toate structurile înglobatoare europene vizează aceeași țintă: să-l smulgă pe individ din animalitate și să-l facă mai competitiv, și deci superior, pe scena națională sau internațională. Oare curtezanul de la Versailles încadrat de etichetă sub Ludovic XIV face altceva decît să urmeze o cale occidentală a autocontrolului pasiunilor pentru a-și reprima animalitatea, a participa la un mare proiect, dar și pentru a supraviețui pur și simplu?

Concluzie

Dominarea propriului eu și luarea sub tutelă, din strîns, a femeilor pentru a scăpa de ghearele demonului, iată o dublă moștenire europeană comună ce coboară în timp pînă la primele teorii datorate lui Castiglione, fin observator al curții italiene, sau marcate de un umanism tolerant, ale lui Erasm, repede adumbrite de cultura tragică dominantă în anii 1550-1650. Cu siguranță, diavolul a fost un imbold major al Occidentului, deoarece demonologia obsedantă vorbea pe ascuns de un ideal inaccesibil, destinat să sublimeze tensiunile prin renunțare la propriul eu, cel puțin la excesul de pasiuni, față cu un Dumnezeu sever stăpîn al diavolului. Departe de a-i despera, acest mit îi va face pe occidentali să avanseze, producînd un extraordinar sentiment de superioritate (declinat în diferite feluri: asupra sălbaticului din interior, asupra femeilor, asupra altor popoare) care va rămîne o paradigmă dominantă pînă la decolonizarea din anii 1950. Totodată, mitul legitimează, cel puțin pînă la Revoluția franceză, o *viziune foarte inegalitară a umanității, a culturii*, cu rare excepții. Sigur, catolicismul propovăduiește o egalitate spirituală a fidelilor, ceea ce nu înseamnă cîtuși de puțin o egalitate socială și materială. Însuși Luther, interpelat a propos de acest subiect de țărani germani revoltați în 1525, explică foarte animat în ce constă diferența și lansează la adresa principilor: ”Omorîți-i pe toți!”. Utopia egalitaristă, umanistă sau țărănească are prea puțin spațiu pentru a se afirma într-un asemenea univers.

Între 1400 și 1700, ambarcațiunea numită Europa este pusă la grele încercări pe o mare dezlănțuită. Cu toate acestea nu se îndreaptă spre pierzanie, cîtuși de puțin. Dumnezeu veghează să nu se abată din drum, în timp ce principele ține ferm cîrma. La fiecare etaj, de la pasarelă pînă la cală, numeroase conflicte și negocieri înnoadă nesfîrșite dialoguri, pe cînd demonul caută pretutindeni să complice lucrurile, să distrugă speranțele, fără a reuși vreodată, cu excepția cazurilor în care indivizii își repudiază umanitatea semnînd cu el pactul fără speranță al lui Faust.

Lucrurile încep să se schimbe în profunzime pe la mijlocul secolului al XVII-lea, pentru a se accelera în epoca crizei conștiinței europene. Cu toate acestea nu trebuie să supraestimăm lucrurile: cultura europeană nu rezervă decît un loc marginal unor concepte ce o vor orienta într-un sens foarte diferit: toleranță, bunul sălbatic, creștinism liniștitior, încredere în om (altminteri apărată de marii umaniști și artiști la începutul secolului al XVI-lea), egalitate, libertate...

Îndelungata perioadă agitată a anilor 1400-1700 este una profund întemeietoare. Căutarea disperată a unei unități imposibile dă naștere unor excесе legate de mitul demoniac ce se răspîndește pretutindeni. Un indice, printre altele, al existenței unui mecanism misterios de unificare a civilizației continentului, deoarece fiecare piesă suferă, pe măsura sa, o zdruncinare mai mult sau mai puțin puternică, pînă și satele reputate a fi, în mod eronat, imobile. Tiraniile mediului local nu dispar, cu toată evidența, dimpotrivă altele se întăresc. Cu toate acestea, se manifestă *transferurile culturale* mai numeroase, mai intense. Însuși războiul este un vector în acest sens. Se multiplică astfel *mediatorii culturali*. Informația circulă mai repede și mai intens. Pe la 1700, Europa s-a schimbat profund în materie de comunicare. La suprafață, fluxul de simboluri o irigă pentru a-i conferi mai multă coerență. Lunga experiență tragică dă naștere dorinței de a experimenta o viață mai liniștită, mai puțin tensionată, mai agreabilă, în momentul în care colonizarea aduce bogății imense, agricultura își hrănește mai bine popoarele, viața devine mai puțin fragilă, iar lupta pentru supraviețuire mai puțin înverșunată. Diavolul dă înapoi înainte de a deveni, puțin cîte puțin, o temă literară și fantastică ce ne dă astăzi fiori estetici, o amintire mereu forte a unei experiențe seculare intense și a unei continuități culturale. De-acum înainte calea este deschisă spre un alt fel de a concepe viața, de a pune cultura în serviciul unui număr cît mai mare de oameni, de a impune justiția, așteptînd mai multă egalitate și din ce în ce mai multă libertate după 14 iulie 1789 în Franța.

*Conferință ținută de Robert Muchembled pe 13 decembrie 2004, la Universitatea de Stat din Chișinău, la invitația Alianței Franceze și a Editurii Cartier. Traducere din franceză de Em. Galaicu-Păun.

Note:

1. Peter Rietbergen, *Europe. A cultural history*, Londra, Routledge, 1998. Carte deosebit de interesantă în totalitate, cu excepția analizelor consacrate contactelor cu alte civilizații.

2. Ian Buruma, *Voltaire's coconuts, or Anglomania in Europe*, Londra, Weidenfeld & Nicolson, 1999, pp. 20-51.

3. Balthasar Bekker, *Le Monde enchante, ou examen des communs sentiments touchant les esprits, leur nature, leur pouvoir; leur administration et leur operations*, Amsterdam, Pierre Rotterdam, 1694, 4 vol. in-12.

4. Robert Muchembled, *Culture populaire et culture des elites dans la France moderne (XV^e-XVIII^e siecle)*. Essai, Flammarion, 1978.

5. Robert Muchembled, *La Violence au village. Sociabilite et comportements populaires en Artois du XV^e au XVII^e siecle*, Turnhout, Brepols, 1989. A se vedea, de același autor, *Le Temps des supplices. De l'obeissance sous les rois absolus, XV^e-XVIII^e siecle*, Paris, A. Colin, 1992.

6. Norbert Elias, *La Civilisation des moeurs*, Paris, Calmann-Levy, 1973 (dar și *La Societe de Cour*, Paris, Calmann-Levy, 1974; *La Dynamique de l'Occident*, Paris, Calmann-Levy, 1975). Fără a adera în totalitate la teoriile sale, le cred mai pertinente decît cele ale lui Hans Peter Duerr, *Nudite et Pudeur. Le mythe du processus de civilisation*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998 (ed. germană, 1988), definind în fond o natură umană intangibilă în toate timpurile și în toate lucrurile și refuzînd o adevărată specificitate a Occidentului în acest domeniu.

7. A se vedea programul ESF cu privire la nașterea statului modern, condus de Wim Blockmans și Jean-Philippe Genet, *Histoire du pouvoir en Europe*, Anvers, Fonds Mercator, 1997.

8. William Beik, *Urban protest in Seventeenth-Century France. The culture of retribution*, Cambridge, Cambridge U.P., 1997. Analiza poate fi extinsă și asupra satelor, deoarece victoria culturii de stat asupra lor nu este de departe totală în acea epocă.

9. Natacha Coquery, *L'Hotel aristocratique. Le marche du luxe a Paris au XVIII^e siecle*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1998.

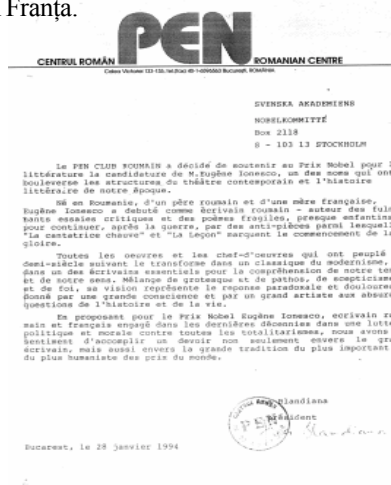
10. P. Rietbergen, *op. cit.*, p. 255.

11. Analizele ce urmează provin din Robert Muchembled, *Une Histoire du diable (XII^e-XX^e siecle)*, Paris, Seuil, 2000 (versiunea română, *O istorie a diavolului. Civilizația occidentală în secolele XII-XX*, Chișinău, Cartier, 2002), în special cap. IV, "Litterature satanique et culture tragique (1550-1650)".

12. Jerome Baschet, *Les Justices de l'au-dela. Les representations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siecle)*, Roma, Ecole française de Rome, 1993.

13. Keith L. Roos, *The Devil in Sixteenth-Century German literature: The Teufelsbuecher*, Berna, Herbert Lang și Frankfurt-pe Main, Peter Lang, 1972.

14. Daniel De Foe, *Histoire du diable, traduite de l'Anglois*, Amsterdam, 1729, 2 volume.



Alex. CISTELECAN

Cine n-are idei, să-și cumpere

„Profanarea improfanabilului este sarcina politică a viitoarei generații”

Copertă

Există un statut aparte al *best-seller*-ului în filosofie. Poate n-ar strica să zăbovim puțin asupra lui. Ne plângem de atâta timp de ariditatea și tehnicitatea crescândă a lucrărilor contemporane de filosofie, încât ne scapă privirii acest fenomen care, deși total opus, este la fel de caracteristic momentului actual. Pe lângă filosoful specialist, înregimentat rapid într-unul din curentele de gândire tolerate astăzi și a cărui activitate constă în frenetice simpozioane, conferințe și studii, tinde să reapară astăzi modelul filosofului iluminat, al geniului la gura sobei. Nu încapе îndoială că acest al doilea tip de filosof, care de obicei devine rapid un star de televiziune – și aici cel puțin cultura română nu se poate plânge de întârziere față de Occident – este tot un fel de mutant intelectual, unul produs ca fantasmă, ca întoarcere a refulatului filosofului specialist. Departe de a saluta în postura filosofului de televiziune o reîntoarcere a spiritului autonom și independent, ar trebui să vedem în el un fel de simptom isteric al vremii. Prin această scindare din interiorul ei între gânditori-muncitori și gânditori-iluminați, filosofia interiorizează de fapt separația care, inițial, îi permisese să se instituie ca sferă separată de discurs. Nu întâmplător în teoria sa a celor patru discursuri, Lacan așează filosofia între rubricile „*discours du maître*” și „*discours de l’hystérique*”. Dacă ne amintim de definiția cunoscută a intelectualului drept cel pentru care nu există diferență între timp liber și muncă, atunci trebuie să vedem în ruptura internă filosofiei două manifestări ale eșecului acestei exigențe. În același fel în care filosofia universitară, supunându-se principiilor de producție intelectuală specifice momentului, se autoalienază în cadrul unor cercetări sterile, care nu se adresează decât unei mâini de oameni, reparația filosofului iluminat marchează nu atât o posibilă renaștere a filosofiei autentice, cât încă o cale barată. Libertatea pe care filosoful independent pare să o câștige, părăsind exigențele universitare tot mai sufocante, este dureros contrabalansată de pierderea statutului social. În vreme ce filosoful universitar, deși destinat pe viață minoratului intelectual și adevărilor irelevante, se bucură de subvenții statale mici, dar sigure, filosoful independent se vede livrat unui provizorat perpetuu, iar gândirea lui, în chiar momentul în care părea a-și recâștiga spațiul vital, este constrânsă de violența pe care o exercită cererea pieței. În chiar momentul în care pare a-și recâștiga

interioritatea husserliană imaculată, spiritul este contaminat derridian de exterioritatea raporturilor de producție: cineva trebuie să îi cumpere cărțile.

„Întoarcerea religiosului”

Desigur, nu întotdeauna lucrurile pică atât de ușor în distincțiile pe care gândirea li le pregătește. Să aruncăm o privire încețoșantă în acest fenomen atât de luminos al „reînvierii religiosului”. Se întâmplă aici adesea ca un autor să treacă dintr-o parte în alta a separației genurilor filosofice descrise mai sus. Jean-Luc Marion și cartea sa „*Le phénomène érotique*” sunt un bun exemplu. În fața acestei cărți de popularizare a fenomenologiei, m-am pus docil în rolul de portăreasă. Aș vrea să atrag ca atare atenția că am fost fentat(ă). Am acceptat mai întâi că fenomenul erotic trebuie abordat fenomenologic, întocmai ca la carte, printr-o necesară „reducție amoroasă”. Am oftat amar când am aflat că toată problema fenomenului erotic se reduce la întrebarea „cum pot eu să iubesc?”, amintindu-mi în același timp și de cercetările făcute recent de către grupul de savanți americani Beavis & Butthead, grupate sub întrebarea „*What is mental masturbation?*”. Formația mea profund filosofică nu a ezitat să-și facă totuși simțită prezența pe sub halatul de casnică, semnalându-mi asemănarea îndrăgostitului lui Jean-Luc Marion cu *Dasein*-ul heideggerian care se pune și se scoate de unul singur în angoasa autenticizantă, după cum are chef. Odată cu referința la Baronul Munchausen bibliografia era completă. În cele din urmă însă, citind finalul și aflând că toată povestea iese bine pentru că Dumnezeu mă iubește, m-am repezit la librărie să schimb cartea de fenomenologie a erosului pe una, mai potrivită, de rugăciuni. Țin să atrag atenția culturii universale că până în ziua de azi librăria cu pricina îmi datorează 25 euros.

Că distincția dintre „cărți plictisitoare de filosofie universitară” și „cărți incendiare de filosofie autentică” nu se prea susține în domeniul întoarcerii religiosului, o putem ilustra și printr-un exemplu mult mai apropiat nouă și culorii noastre locale. În 1998 apare la editura Paideia lucrarea „Timp și eternitate”, semnată Virgil Ciomoș. Cartea, în mod evident de construcție și grosime „universitară”, trece aproape neobservată. În 2003, apare la editura Humanitas lucrarea „Despre îngeri” a lui Andrei Pleșu. Lucrarea, având construcție, subiect și relevanță evident rapsodice, este premiată drept cartea anului. În vreme ce prima carte încearcă să construiască în mod riguros noi concepte, în orizontul unor întrebări mereu actuale, rezultând într-un text profund relevant nu numai pentru specialiștii aristotelicieni, ci pentru orice intelectual, distinsa lucrare de angelologie demolează distincții metafizice prin simple mișcări de cot pentru a se instala și mai confortabil în ele, în orizontul unei întrebări veșnic inactuale (și, din păcate, în sens deloc nietzscheean), pentru a constitui, în fond, un text irelevant nu numai pentru specialiști sau diletanți, ci până și pentru îngeri. Chiar și în calitate de portăreasă, mi-a plăcut mai mult primul serial.

Să nu părăsim acest fenomen cultural autoreligios (precum în *autoaffectant*) înainte de a mai analiza una din versiunile sub care apare. Demersul lui Jacques Derrida din *Foi et savoir* – tradusă recent și la noi – prin care se vizează o religiozitate viitoare desprinsă de orice urmă de romanitate a acestui concept, indiferent de precauțiile specifice deconstrucției pe care autorul le asumă aici, cade inevitabil în aceeași condamnată retorică polițienească a

vremii, anume „corectitudinea politică”¹. În fond „revoluționarismul” problemei paleonimiei la Jacques Derrida poate fi evaluat în această situație concretă a căsătoriei dintre homosexuali: nu există nimic aberant în instituționalizarea laică a uniunii dintre homosexuali; dimpotrivă, a desemna o instituție creștină precum căsătoria drept responsabilă de ceva non-creștin, nu poate decât să golească de sens ambele părți. Să sperăm într-un papă cât mai conservator. Și să semnalăm sentimentul deplorabil, specific occidental, ce subîntinde discursul derridian din *Foi et savoir*: aceeași vină pe care o resimte astăzi Europa pentru crima de a fi civilizat o întreagă planetă. Ar fi momentul pentru o reconsiderare radicală a gândirii franceze șaișoptiste, susținută de două evidențe: mai întâi, de certitudinea că ea reprezintă, în mod foarte probabil, cea mai puternică armă de care critica actuală se poate folosi; iar în al doilea rând, de realitatea faptului că tot efectul ei pare a fi legitimarea noii barbarii mondiale. Până una alta, până la noi dezvăluiri epocale adică, nu există altă realitate a „diferanței” derridiene decât cea a birocrăției planetare, instituția însăși a neîntâlnirii. O putere ale căror principii pretind a fi depășit metafizica prezenței și, deci, a dominării, nu este mai puțin sufocantă decât un totalitarism pe baze „metafizice”. Nimic nu este mai opresiv decât o putere care poate să nu poată, care poate, adică, să se suspende mereu și să trăiască astfel numai ca stare de excepție. Nu întâmplător Habermas a asemănat deconstrucția derridiană unor mișcări subversive de lupte de partizani: duplicitatea deconstrucției este identică duplicității terorismului: aparent, el este singurul nostru mijloc de luptă; în realitate, singurul care profită de pe urma lui este Statul. Parafrazându-l pe Benjamin care le spunea lui George Bataille și grupului de la *Acéphale*: „*Vous travaillez pour le fascisme*”, putem spune așadar despre ultimele producții derridiene: „*Mais c'est génial ça! Vous travaillez donc pour Coca-Cola*”.

Profanări

Giorgio Agamben este un autor aproape necunoscut în cultura română. Fost participant la seminariile heideggeriene de la Thor, predă la Universitatea din Verona iar cărțile sale sunt traduse rapid în multe limbi europene, evident mai puțin filosofice decât româna. Trilogia sa „*Homo sacer*” a provocat o reală dezbatere filosofică în Europa la apariție. Recent, în Franța a apărut traducerea ultimei sale lucrări. „*Profanazioni*”, tipărită în Italia la începutul anului în curs, a fost disponibilă în traducere franceză deja de la sfârșitul lunii februarie. Totul ne arată că avem de-a face cu un best-seller. Din fericire, e unul care merită, până la un punct. Giorgio Agamben este, alături de Slavoj Žižek, unul din acei puțini autori contemporani ale căror cărți merită *a priori* nu numai să fie citite, ci și cumpărate. Dacă ar fi să schițăm o deosebire, am putea spune că în vreme ce Žižek este un autor marxist, lacanian și revoluționar care trăiește confortabil în State, Agamben este un filosof la fel de interesant, dar care nu poate fi integrat nici unui curent și care, de curând, a declinat invitația de a susține conferințe în S.U.A pentru că nu a fost de acord să se supună birocrăției biopolitice prevăzută în noul *Patriot Act* american. Žižek este un fel de burghez care propovăduiește revoluția, Agamben – un evreu care îndeamnă la profanare.

Ce înseamnă a profana? Vom încerca să răspundem urmând firul argumentativ pe care Giorgio Agamben îl desfășoară în textul central al volumului discutat aici, text intitulat „*Elogiu profanării*”. A profana „înseamnă a reda unei folosiri comune umane ceea ce a fost separat în sfera sacrului”. În mod firesc, conceptul de „profanare” nu putea fi definit fără referință la sacru. Dacă prin „consacrare” se înțelege trecerea lucrului din sfera dreptului uman în cea a Zeului, atunci profanarea reprezintă chiar gestul opus, adică restituirea obiectului unei libere folosiri. Nu întâmplător autorul ilustrează această definiție prin referința la dreptul roman. Căci tot în jurul unei figuri politice romane, cea de *homo sacer*, se construiește și discursul din cartea omonimă. Credem că apropierea e oportună și pentru a releva dimensiunile mizei care se propune în conceptul de profanare. Căci dacă a profana înseamnă a face gestul opus consacării, atunci nu putem să nu sesizăm încărcătura politică a acestui concept: consacrarea, așa cum este definită aici, pare a păstra același sens al sacrului prezent și în conceptul politic de *homo sacer*. În dreptul roman, acesta desemnează acel individ sustras în același timp și dreptului divin și celui uman, și care poate fi astfel ucis fără a putea fi sacrificat. Analizele din *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita* încearcă să demonstreze că există o relație profundă și intimă între viața nudă a lui *homo sacer* și puterea suverană, în sensul că a doua se instituie și funcționează prin producerea primului. Biopolitica, care pentru Foucault este o trăsătură specifică numai politicii moderne, opusă modelului clasic de putere suverană, este pentru Agamben chiar esența puterii suverane: adică a acelei puteri care poate oricând suspenda legea și dreptul pentru a institui starea de excepție și a produce viață nudă. Iar dacă lagărul, adică spațiul politic al lui *homo sacer*, este paradigma modernității, înseamnă că miza conceptului de profanare este una extrem de actuală.

Dacă analogia pe care o semnalăm între consacrarea religioasă și starea de excepție suverană se susține, cum ar trebui gândit conceptul de „religie”? Dintre cele două interpretări etimologice existente ale acestui cuvânt – religie de la „religare”: ceea ce unește oamenii și divinul; sau religie de la „relegere”: „ezitarea plină de scrupule în fața formelor care trebuie urmate pentru a respecta separația dintre sacru și profan” – Giorgio Agamben o acceptă pe cea din urmă. Pentru a o traduce imediat într-o formulă specifică tăieturii iudaice: „religia nu este ceea ce unește oamenii și zeii, ci dimpotrivă, ceea ce se îngrijește a-i menține separați”. Ceea ce înseamnă că „nu incredulitatea sau indiferența sunt cele care se opun religiei, ci mai degrabă „un fel de neglijență, adică o conduită în același timp liberă și «distrată»”. A profana va însemna în acest caz „a elibera posibilitatea unei forme particulare de neglijență care ignoră separația sau, mai degrabă, care face din aceasta o întrebuintare particulară”. Asemănarea dintre profanare și joc este deja vizibilă cu ochiul liber (pe parcursul cărții, se propun și alte concepte analoge, precum cel de „parodie”, „asistent” sau cel foucauldian de „autor ca gest”). Ea este cea care permite autorului să distingă între profanare și joc de o parte, și secularizare, de cealaltă parte: în timp ce „secularizarea politică a conceptelor teologice (transcendența divină ca paradigmă a puterii suverane) se mulțumește a transforma monarhia celestă în monarhie terestră, lăsând puterea intactă”, profanarea, în schimb, „implică o neutralizare a

ceea ce este profanat”: „ceea ce nu era disponibil și rămânea astfel, separat, își pierde aura pentru a fi restituit unei întrebuniări comune”. Secularizarea și profanarea sunt, prin urmare, două operații politice opuse: „în timp ce prima privește exercitarea puterii, pe care ea o garantează reportând-o unui model sacru, cea de-a doua dezactivează dispozitivele puterii și restituie întrebuniării comune spațiile pe care puterea le confiscase”.

Ce relevanță are pentru noi, acum, această interpretare a celor trei concepte, profanare, secularizare, religie? Un fragment postum al lui Benjamin, intitulat „Capitalismul ca religie” și discutat de Agamben pare a da răspunsul. Capitalismul nu este, pentru Benjamin, doar o formă secularizată a protestantismului, ca pentru Weber, ci „un fenomen religios care se desfășoară pornind de la creștinism”. Trăsăturile sale definitorii sunt trei: 1. „el este o religie culturală, poate cea mai extremă și cea mai absolută care a existat vreodată”; 2. „acest cult este permanent”-zilele de vacanță sau de sărbătoare, departe de a întrerupe acest cult, fac parte din el; 3. „cultul capitalist nu este consacrat redempțiunii sau iertării, ci greșelii înseși”. Noutatea pe care capitalismul o constituie este dată așadar de faptul că el generalizează și absolutizează peste tot structura separației care definea religia. „Ne aflăm astăzi în fața unui proces neîntrerupt de separare, care investește fiecare lucru, fiecare loc, fiecare activitate umană, pentru a o separa de ea însăși. (...) În forma sa extremă, religia capitalistă realizează forma pură a separării fără a mai separa ceva. (...) În același fel în care în marfă separația face parte din forma însăși a obiectului, care se scindează în valoare de întrebuniare și valoare de schimb pentru a se transforma în fetiș, la fel, tot ceea ce astăzi este făcut, produs sau trăit este separat de sine și dislocat într-o sferă distinctă. (...) Această sferă este consumul”. Iar dacă înțelegem spectacolul drept faza extremă a capitalismului în care ne găsim și în care fiecare lucru este expus în separația sa cu sine însuși, atunci putem spune că spectacolul și consumul sunt, astăzi, cele două fețe ale unei aceleiași imposibilități a întrebuniării (sau al comerțului cu ființările, în sens heideggerian). Ceea ce nu mai admite o raportare normală, ceea ce nu mai poate fi folosit sau întrebunat, este livrat ca atare consumului și spectacolului. Dacă a profana înseamnă, după cum știm deja, a restitui unei întrebuniări comune ceea ce a fost separat în sfera sacralului, adică a crea o nouă raportare posibilă la obiectul *a priori* scindat în deșeu și ideal, atunci trebuie să precizăm imediat că dificultatea profanării astăzi relevă de faptul că „religia capitalistă, în faza sa extremă, vizează crearea unui Improfanabil absolut”. Această realitate poate fi sesizată în fenomenul atât de actual al muzeificării lumii: căci imposibilitatea întrebuniării își are locul privilegiat în muzeu, în acea dimensiune separată în care este transferat ceea ce a încetat să mai fie perceput ca adevărat și decisiv. „Totul poate deveni astăzi muzeu, din moment ce acest termen numește pur și simplu expunerea unei imposibilități a întrebuniării, a locuirii și a experienței”. Figura muzeului nu intervine în mod întâmplător în firul textului: ca moștenitoare a spațiului ocupat până de curând de templu, ea este cea întărește analogia între capitalism și religie.

Care rămâne atunci gestul de făcut? Conceptul de „mijloc pur”, propus inițial în lucrarea *Mezzi senza fine*, poate constitui un răspuns. Căci posibilitatea profanării, cea de a crea noi întrebuniări și de a aboli astfel forma

separației rezidă în activitatea înțeleasă ca mijloc pur: adică „un praxis care, păstrându-și natura de mijloc, este eliberat de orice relație cu un scop, și care își uită în mod fericit obiectivul său și poate de-acum să se expună ca atare”. Nimic mai banal, s-ar spune: a propune, ca posibilitate de rezistență, o sferă de gesturi pure, goale de finalitate, nu este oare chiar recomandarea pe care ne-o face religia capitalistă? În fond, după cum observă și autorul, „nimic nu este mai fragil și mai precar decât sfera mijloacelor pure”: „dacă dispozitivele cultului capitalist sunt atât de eficiente, este pentru că ele nu acționează atât asupra comportamentelor primare, cât asupra mijloacelor pure. (...) În faza sa terminală, capitalismul nu mai este decât un dispozitiv gigantic destinat capturării mijloacelor pure, adică a comportamentelor profanatoare”. Nimic mai adevărat, într-o lume în care orice gest de revoltă se vede golit de sens de la bun început, prin simpla sa maimuțărare de către sistem, într-o lume în care magazinele cu uniforme pentru tineri revoltați sunt mai scumpe decât cele cu costume pentru oameni de bine. Dacă revoluția este imposibilă astăzi este pentru că ea este deja o posibilitate pe care sistemul, depășind și perfecționând prin asta regimurile comuniste, și-o arogă numai lui, asumând-o ca motor propriu de funcționare. Orice gest de aparentă revoltă nu poate face astăzi decât să repete, la scară individuală, raporturile de putere universale. Ar trebui să vedem în această perspectivă fenomenul atât de actual al consumului de droguri: dacă este adevărat că esența tehnicii contemporane poate fi redusă la formula „afectare a transcendentalului” – adică schimbarea în experiență a condițiilor de posibilitate ale experienței – având reprezentanții săi de frunte în genetică și informatică, așadar cele două discipline specifice timpului nostru, atunci în consumul de droguri ar trebui să vedem un proces de interiorizare subiectivă a acestor proceduri polițienești, prin care fiecare poate deveni propriul său eugenist. Nimic mai ipocrit, atunci, decât gestul sistemului de a interzice ceva – consumul de droguri – la care, în fond, obligă. Aceeași relație falsă se regăsește, de fapt, și în raportul puterii cu nazismul: dacă acesta a rămas astăzi marea spaimă și marele tabu al vremii, este pentru că deja demult principiile sale au fost integrate în sânul liberalismului planetar.

„Mijloacele pure, care reprezintă dezactivarea și ruptura de orice separație, sunt la rândul lor separate într-o sferă specială”. Agamben oferă două exemple în sprijinul acestei idei. Mai întâi, procesul pe care îl trăiește limbajul în epoca noastră. Funcția instrumentală a acestuia „a cedat locul unei proceduri de control diferite care, separându-l în sfera spectacolului, confiscă limbajul atunci când acesta funcționează în gol, adică în potențialul său profanator. Această captură a mijlocului pur prin excelență, așadar a limbajului atunci când el este emancipat de finalitatea sa comunicativă și când este disponibil unei noi întrebuniări, este încă și mai esențială decât funcția de propagandă”. Însărcinată cu neutralizarea limbajului este chiar mass-media: „dispozitivele ei au ca obiectiv precis cel de a neutraliza potențialul profanator al limbajului ca mijloc pur și de a împiedica eliberarea posibilității unor noi întrebuniări, a unei noi experiențe a cuvântului”. Cel deal doilea exemplu se referă la chiar „acel dispozitiv care, mai mult decât oricare altul, pare a fi realizat visul capitalist al producerii unui Improfanabil”: este vorba de pornografie, căreia Agamben îi schițează pe câteva pagini

un fel de istorie dialectică. Într-un prim moment al istoriei sale, pornografia presupunea ca manechinele fotografiate să afișeze o expresie romantică, visătoare, ca și cum aparatul le-ar fi surprins în intimitatea lor. În mod destul de rapid acest aspect s-a schimbat: în al doilea moment istoric, „starurile, în chiar actul mângâierilor cele mai intime, privesc în mod deliberat obiectivul, demonstrând astfel că ele se interesează mai mult de spectatori decât de parteneri”. Pentru a înțelege această evoluție, e nevoie de un al treilea concept de valoare, diferit de cele clasice marxiste, „valoare de întrebuițare” și „valoare de schimb”, concepte pe care Agamben îl identifică în „valoarea de expunere”, propusă inițial de Walter Benjamin. „Nimic nu ar putea caracteriza mai bine decât acest concept noua condiție a obiectelor și a corpului în epoca împlinirii capitalismului”. Principiul de bază al valorii de expunere este următorul: „a nu expune nimic în afara faptului de a se expune”. „Conștiința de a fi expus privirii goleşte conștiința și funcționează ca o putere de dezagregare a proceselor expresive ce animează un chip. (...) Prin intermediul acestei anulări a expresivității, erotismul pătrunde tocmai acolo unde nu ar putea avea loc: în chipul uman care ignoră nuditatea pentru că este întotdeauna deja nud. Expus ca pur mijloc dincolo de orice expresivitate concretă, chipul se oferă astfel unei noi întrebuițări”. Gestul acesta aparent profanator, corespunzător celui de-al doilea moment al evoluției pornografiei, este însă de îndată deturnat. „Recent, un star porno a împins acest procedeu la extrem. Ea se lasă fotografiată în timp ce împlinește cele mai obscene gesturi, dar în așa fel încât chipul său să fie mereu vizibil în prim plan. Dar, în loc să simuleze plăcerea, conform convențiilor genului, ea exhibă cea mai totală indiferență, ataraxia cea mai stoică”. În acest fel, pornografia neutralizează potențialul de profanare care părea a-i fi atașat. Ceea ce este astfel sustras, este capacitatea umană de a profana comportamentul erotic, detașându-l de finalitatea sa imediată, transformându-l într-un mijloc pur. Rolul pornografiei, dincolo de a împlini mult trâmbițata revoluție sexuală, este, dimpotrivă, cel de a bloca și devia orice intenție profanatoare. „Improfanabilul pornografiei – și orice improfanabil – se fondează pe blocarea și deturnarea unei intenții autentic profanatoare. De aceea trebuie de fiecare dată smulsă dispozitivelor – oricăror dispozitive – posibilitatea de întrebuițare pe care au capturat-o. Profanarea improfanabilului este sarcina politică a generației care va veni”.

Morala?

Și cam atât. Din păcate Agamben, în bună tradiție filosofică, pare să sfârșească și el acolo unde ar trebui să înceapă. La întrebarea „ce e de făcut?”, critica se pare că nu are astăzi un răspuns mai bun decât aluzia. Ceea ce e cel puțin straniu, într-o lume a „transparentei răului”, în care singura problemă a criticii radicale n-ar trebui să fie decât întrebarea „de unde să începem?”, și nicidecum „unde să ne oprim?”. Adorno avea poate dreptate argumentând că reparația, în formă isterică, a întrebării „ce e de făcut?” reprezintă ceva străin spiritului filosofiei. În discontinuitatea esențială dintre teorie și practică, obsesivul imperativ al acțiunii este, spune Adorno, analog gestului mecanic prin care ni se cere pașaportul. Încă puțin și toți naivii care așteaptă un răspuns de la filosofie

vor fi calificați, în pur spirit adornian, drept naști care tropăie plini de nesimțire în anticamera gândirii. Dacă asta nu e adevărat, e, cel puțin, comod. Aluzia, instrument filosofic pur heideggerian, are, trebuie să recunoaștem, multiple avantaje: automat cel care o folosește este mai inteligent decât cel care o ascultă. Spunând mai puțin decât pare a spune, el spune întotdeauna mai mult decât putem noi înțelege. Dacă filosoful este, prin urmare, acela care, prin circuitul sensului, poate circula fără viză, rezultă cu necesitate că toți cititorii care îl iau în serios, așteptând de la el căi de acțiune viabile, sunt niște vameși exagerat de scrupuloși.

Faptul că lucrarea lui Agamben se oprește în fața porților închise ale acțiunii, sau, mai exact, urmând celebra parabolă kafkiană analizată în *Homo sacer*, în fața porților prea deschise ale acțiunii și printre care, tocmai de aceea, nu se poate trece, este nu atât un neajuns sau o omisiune a teoriei desfășurate aici, cât o consecință directă și specifică a acesteia. Exigența acțiunii practice, care urmează modelul tradițional al dialecticii mijloace-scop, trebuie să fie supusă astăzi imperativului „profanării improfanabilului”: cum se poate fonda un sens pe baza unor gesturi și unor mijloace întotdeauna deja deturnate de la intenția lor profanatoare, întotdeauna deja separate în sfera spectacolului? Cum mai putem spune ceva fără a ne autodenunța? Cum mai putem face filosofie fără a deveni imediat îngeri prezidențiali? Cum mai putem face revoluția fără a deveni automat tricouri cu Che Guevarra?

P.S.:

Sancho Panza intră în cinematograful unui oraș de provincie. Îl caută pe Don Quijote. Îl găsește așezat mai într-o parte. Sala e aproape plină, balconul, care seamănă cu o enormă lojă, este în întregime ocupat de niște copii gălăgioși. Sancho încearcă în repetate rânduri să ajungă la Don Quijote. În van. Se așază cam în silă în sală, lângă o fată (Dulcinea?) care îi oferă o acadia. Filmul a început deja: este un film de capă și spadă; pe ecran să văd alergând cavaleri înarmați. Dintr-o dată apare o femeie. Este amenințată. Don Quijote se ridică dintr-o mișcare, scoate spada, se aruncă asupra ecranului și începe să hăcuie pânda. Se mai văd încă femeia și cavalerii de pe ecran, dar gaura neagră provocată de spada lui Don Quijote nu încetează să se lărgească, devorând imaginile în mod implacabil. La sfârșit, nu mai rămâne nimic din ecran: se mai vede doar structura de lemn care îl susținea. Publicul, indignat, părăsește sala, dar, din lojă, copiii îl încurajează fanatic pe Don Quijote. Doar fetița din sală îl fixează cu un aer plin de mustrare.

Ce să facem cu imaginațiile noastre? Să le iubim și să credem în ele până la a le distruge, a le falsifica (acesta este, poate, sensul cinema-ului lui Orson Welles). Abia atunci când ele sfârșesc prin a se revela drept goale și irealiste, când ele ne arată neantul care le constituie, vom putea răscumpăra prețul adevărului lor și vom putea înțelege că Dulcinea – pe care am salvat-o – nu poate să ne iubească.

(Giorgio Agamben – *Cele mai frumoase șase minute din istoria cinema-ului*)

1 Asupra acestui subiect nu vom putea recomanda îndeajuns cartea lui Slavoj Žižek recent tradusă în franceză *Plaidoyer en faveur de l'intolérance*, Ed. Climats, 2004 ;

Alexandru MUȘINA



Terapia anonimului

Olănești 16-19.07.2004

Dragă Virgil,

De când sunt aici, mă odihnesc (realmente), ies din cercul infernal al afacerilor (doar pentru fazani – și în filme, ca fazanii să-și dorească să fie acolo – lumea oamenilor de afaceri e un Empireu) și reîncep să gândesc. Cât de cât. Poate de-aia vă și scriu: să nu pierd, să nu uit puținele intervale de gândire adevărată din viața-mi de universitar și, hai să mă dau mare!, om de afaceri.

Cum gândesc puțin, cum mă bântuie întrebarea: cât poate suporta – din ce scriem – bietul cititor? Cât *realmente* aud cei din jurul nostru – inclusiv studenții – din ceea ce le zicem? Și, nu în ultimul rând, *cât* avem noi de comunicat, cu adevărat? Problema lui *ce* nu se pune: pentru noi, lucruri esențiale, pentru ceilalți, cât, cum (Tare-mi place expresia asta).

Tot verbalizând & scriind avem senzația unei „plaje” imense de gânduri & idei; de fapt, redundanța a ceea ce vrem să zicem sporește cu cât crește numărul de minute vorbite sau de pagini scrise. Cel mai bine-ți dai seama de asta când scrii poezie. După un timp (un număr de poeme) te simți *epuizat*. Nu mai ai *ce scoate* din tine. Nu mai ai spermatozoizi poetici. Ca într-un act sexual repetat. A treia, a patra oară, ai erecția, ea poate ține chiar mai mult decât la început, ajungi chiar la un fel de blocaj în erecție, dar nu mai iese nimic (și poate tocmai de aia nu mai poți ieși din erecție). Unii confundă erecția poetică cu ejaculația fertilă (există și una semisterilă, mai mult lichid).

Ca să extind comparația: marea majoritate a textelor (beletristice, dar mai ales ne) seamănă cu un fel de act autoerotic. O „labă” (ce groaznic sună!) care poate continua la nesfârșit – satisfacția „comițătorului” nu mai e condiționată (și „deranjată”) de un eventual „receptor”. Plăcerea scrisului & vorbitului de dragul de a o face nu e mică. Și, la o adică, e un păcat venial (dacă o fi vreun păcat). Problema se ivește când x sau y are pretenția ca actul lui textual (sau verbal) autoerotic să ne satisfacă, să ne intereseze și pe noi.

Pentru că una din bolile modernității e și *nevoia de a fi băgat în seamă*. „Bucuria anonimului”, vorba lui Eugen Suci (mereu citat de Groșan) e, de fapt, un oximoron, sau – dacă vrei – expresia unui wishfull-thinking (pe românește: vrabia mălai visează). Fiindcă *nu* e nici o bucurie să fii anonim; de sute de mii de ani omul este animal gregar, o știe orice antropolog (mi-e chiar jenă să o repet aici). Mediul cultural „natural” al omului a fost familia (extinsă), clanul, tribul, hoarda, apoi satul, cu rudeniile, vecinătățile lui ș.a.m.d. Chiar orașul (cu minime excepții) a fost, până acum un secol, o *comunitate* în care aproape fiecare *îl știa* (chiar dacă nu-l cunoștea bine) pe celălalt. Nu vorbim de cele câteva *excepții*, anticipatoare ale metropolei moderne: Alexandria, Roma, Antiohia. De

unde relevanța întrebării babei din banc: „Al cui ești, maică, din Togo?”.

Ca să revin: dacă avea un „of”, omul tradițional (românesc, par exemplu) își cânta doina singur, când se ducea la coasă, când sta (singură, acasă) la război, când venea noaptea (tot singur) de la crâșmă. Era plăcerea, modul lui de a se exprima. Atenție! Doina „originală” nu era cântată „la horă”, în fața tuturor – acela era un alt context, presupunea alt fel de cântece, alt mod de a cânta chiar (ca și în cazul cântecelor ritualice, cântate, - aproape exclusiv – în grup!). Numai „valorificarea” folclorului a adus doinele pe scenă și-n fața camerelor de luat vederi. O altă *imbecilitate* a realizatorilor T. V. de „materiale folclorice” e să-i pună pe țărani să danseze – îmbrăcați în costume de sărbătoare – pe câmp, în luncă, într-o poiană, pe o culme de deal. Or, până și cel mai stupid folclorist știe că *jocul* se face în *spații sacre*, culturalizate oricum: centrul satului, curtea unde se desfășoară o nuntă, *eventual* pe ulițele satului, dar numai ca un moment al deplasării alaiului de nuntă.

Imbecilitate, altminteri, semnificativă: pentru omul (post)modern, din marele oraș, spațiul sărbătorii e *Natura*; de fapt e *Grădina*, o Natură devenită cel mai prețios – pentru că ireproductibil, de „nefabricat” - loc al Culturii.

Dacă omul tradițional căuta un loc (sau un timp) în care să fie *singur* (adică „necontrolat” de ceilalți), ca să poată și el să se „defuleze”, *să-și verse oful*, prin doină, prin *cântec* (nu și prin joc – numai nebunii și, eventual copii dansează la țară, singuri, *în natură*), omul modern simte nu atât nevoia *să comunice* cu ceilalți, cât *să se comunice*. Nu-i ajunge (celui care *scrie*) că a umplut zeci de pagini cu lucruri care – la o adică – nu-l privesc decât pe el, dar musai să le și publice & musai să i le citești. Nu există jignire mai gravă decât să-i spui – unui om care ți-a trimis o carte cu autograf – că n-ai citit-o. Unii mai au și pretenția (absurdă!) să-i spui „ce ți-a plăcut”, „ce-ai înțeles din respectiva tipăritură”, ba chiar să *dovedești* toate astea, scriind despre ea.

În acest moment, îmi dau seama că are sens apariția unei noi profesii: *cititorul profesionist*. Dacă unii plătesc zeci de dolari pe oră la psihanalist, ca să-și verse toată „fierea” psihică, de ce n-ar merita să plătești un om inteligent, un specialist, care să-ți citească volumele publicate și care să-ți vorbească, în cunoștință de cauză, despre ele ore întregi. Contra cost, bineînțeles. Dacă tot ai plătit, să zicem, 20-30 de milioane ca să-ți publici un volum „în regie proprie”, de ce să nu mai dai o sumă modică, 500.000 – 1.000.000 lei, ca să ai satisfacția deplină: măcar *cineva* te-a citit cu atenție și-ți vorbește cu pasiune despre tine, cel din scris.

Înțelegerea *costă*, comunicarea *așisjderea* în noua noastră lume, mercantilizată la maximum. Întrebarea e: merită? Eu zic că da. Fie și numai ca *terapie alternativă*. Aș putea propune chiar un tratament al anonimului (singurătății) în trei etape: publicarea unei cărți, comentariul pe viu, de la om la om, și – ca o „fixare” – publicarea unei recenzii într-o revistă. Într-o acceptare a *convenției*, așa cum este acceptată – și utilizată – convenția numită prostituție.

Dacă actul sexual e o necesitate fiziologică, condiție a sănătății fizice (& psihice, zic unii), actul de comunicare (de sine) e vital pentru sănătatea psihică, e o necesitate psihologică. Dacă *se plătește* pentru prestația sexuală, de

ce nu s-ar plăti pentru *prestația comunicatională* (de receptor – chiar dincolo de cabinetul psihanalistului a cărui principală funcție, sunt convins, e să ne asculte ofurile, să se încarce de noxele noastre).

Mă îndoiesc că în clanurile originare, chiar în hoarde sau triburi, exista prostituție propriu-zisă (cum nu exista nici la țară). Desigur, ca să primești un favor erotic, trebuia să-i dai partenerei din bucata ta de carne, sau – măcar – să o aperi de lupi (sau să-i dai senzația asta). Există o reciprocitate, dar ea nu era codificată pecuniar, așa cum a ajuns astăzi, când *plătești* ca să nu te complici cu alte „servicii” (vrăjeală, dus la restaurant, lăudat toaletele etc.). La fel: ca să o asculte baba Leana pe Măria sau nea Ion pe Gigel, și Măria trebuia s-o suporte pe baba Leana, iar Gigel pe nea Ion. Logic: ca să-i citesc – și comentez – cuiva o carte *care nu mă interesează* (dacă m-ar interesa, ar fi ca un act sexual „de plăcere”, reciproc consimțit), de ce n-ar *plăti* respectivul pentru „prestări servicii”. Cu conștiința unei onestități depline a ambelor părți.

Ajuns în acest punct, două observații. Cred că marii cuceritori, donjuanii din jurul nostru, au nu doar capacitatea de a *distra* femeile, dar și – în primul rând – o mare răbdare, o imensă capacitate de a *le asculta*, cu interes (real sau simulat, nu contează) toate bazaconiile, prostiile, banalitățile. Nesimțiti, sau oameni cu nervii tari, gagicarii sunt un fel de preoți care au mutat confesionalul în dormitor, sau niște psihanalisti ad-hoc, care știu să-i dea canapelei o dublă întrebuintare: fiziologică & psihologică. Cred că lipsa mea totală de succes la femei își are rădăcina aici: mă plictisesc (și mai ales las să se vadă asta) toate abisalitățile unei frumuseți feminine care mă atrage prin „nuri” ei; și reciproca: interesul meu pentru ce îmi comunică în conversație anumite femei (și deștepte, și cu haz) e atât de exclusiv, încât nici nu-mi trece prin cap (în „momentul magic”) că, totuși, am în față o femeie, care femeie ... înțelegi ce vreau să spun.

Cred că, cel puțin în tinerețe, când eram mai deschis spre comunicarea imediată cu ceilalți și relativ frumos, am ratat zeci de femei pentru că, fie mă plictiseam (în așteptarea „trecutului la aparat”) – și asta mi se citea pe chip -, fie eram atât de „prins” de ce-mi spunea, la câte un chef, partenera momentană de conversație, că uitam să-i mai pun mâna „pe bulan” (cum ne plăcea să zicem pe atunci), să-i propun să ne revedem/ întâlnim; ba chiar uitam s-o întreb cum o cheamă.

Desigur, am avut câteva momente de „rătăcire”, în care am amestecat planurile (sau le-am „conectat”), dar cred – acum – că fie eram neatent, fie foarte obosit, fie (ier-te-mă fetele!) puținel beat.

Acest „defect” al meu (și nu numai al meu, bănuiesc) e, în bună măsură, și un produs cultural „secundar”. Modernitatea a propus, între altele, și două noi modele (discret diferite față de cele tradiționale: mamă/ soție, hetairă) ale femeii: unul „spiritual” – *diva*, femeia îndepărtată, inaccesibilă, model cu rădăcinile în trubaduri și al lor amor de lonh (cu succedaneul lui, femeia inteligentă, om de știință, manager etc.), - dar și unul „pragmatic”, „igienic” – *femeia care produce* și crește copii și/ sau *satisfacă pornirile* animalice ale bărbatului, făcându-l și mai bun de muncă, și mai eficient în societate (un fel de „robot casnic” multifuncțional).

În secolul XIX, *soția* și *amanta* erau complementare. Poate că modelele-s mai vechi: soția și hetaira; dar, în vechime, rolurile erau *codificate*, marcate exterior – o

femeie care aparținea numai *unei* categorii - avea toate semnele exterioare ale categoriei (văl respectiv buric gol, de exemplu). În timp ce, mai nou, rolurile feminine sunt doar *conceptualizate, teoretizate sunt „interioare”*; la o adică și putana, și fata virtuoaasă (prostituata, dar și savanta, managerul de succes) *arată la fel*: umblă, amândouă, cu buricul gol (de văl nici nu mai poate fi vorba).

Azi, fiecare femeie este – se vrea – multilateral dezvoltată (savantă & putană, virtuoaasă & pasională...): dacă ești mai naiv, ca mine, fie nu potrivești *momentul* cu *ipostaza*, fie ai o abordare *unilaterală*, rușinos de primitivă a femeii din fața ta.

Pentru că - și cu asta am să închei, provizoriu, acest capitol fascinant al integrării, nu în UE, ci în lumea de azi – femeia *anonimă*, a marelui oraș, nici nu mai știe ce (să) vrea de la ea; nici nu mai știe ce să fie: savantă, putană, virtuoaasă, dezlănțuită ... Dumnezeule, în filme, *femeile* iubite sunt de toate felurile! Ea vrea să fie iubită! Deci, în principiu, e dispusă să joace aproape orice „rol”. Dar „dobitocul” din fața ei, știe el ce vrea? De obicei nu, fiindcă vede în fața-i o femeie care nu are nici un semn clar, distinctiv al categoriei din care face parte. La o adică, o prostituată, în afara orelor de serviciu, trebuie tratată ca un free-lance worker de succes. (Cel puțin americanii, care nu prea au timp de pierdut, au codificat esențialul: iese fata cu tine la o „cină romantică”, ajungeți automat și-n dormitor; acceptă să vă vedeți doar la un prânz sau la un hotdog, rămâneți – deocamdată – buni camarazi, ai ocazia să ascuți ce are pe suflet).

A doua observație, ar fi că, dacă vrei să fii ascultat (citit) *fără să plătești tu* (ba chiar să mai fi și plătit), trebuie să te raportezi la ascultător, la cititor nu ca o nevastă la un soț, ci ca o hetairă la un client. Dacă nu-ți arăți buricul, nu dai din șolduri, n-ai brățări de aur și nu știi să le zângănești în ritmul dansului, dacă n-ai ochii făcuți cu creionul dermatograf și obrazul dat cu cremă ... adio ascultător, adio cititor! (Știa Baudelaire ce știa în „Elogiul machiajului”).

Desigur, există traseiste, există profesioniste cu hogaș, există call-girls, după cum există și vampe, dive, femei fascinante pe care-ți dorești să le iei de nevastă, chiar! Am putea clasifica, nu atât scriitorii, cât speciile literare (inclusiv cele „tematice”) și raporturile lor cu publicul, pornind de la diversitatea tipurilor de „hetairă”. Culmea artei e *să fii tu însuși* (cu toate obsesiile, hachițele și fițele tale) și să se găsească *cineva care să vrea să se „căsătorească” cu tine*. Asta-i, mon cher Virgil, *marea literatură*, căreia îi facem noi exegeze. E literatura scriitorilor – neveste, gen Proust, Joyce, Beckett, Robe-Grillet etc. Pe ăștia trebuie să-i iubești ca pe-o nevastă, ca să-i poți citi, ca să-ți rămână ceva. Acesta-i secretul unei căsătorii reușite: să ții la cineva și după ce nu te mai interesează ce-ți spune (că știi, răsștii deja totul), și după ce s-a consumat (repetat până la redundanță) actul sexual. Într-o căsătorie reușită, ca și-n cazul marilor scriitori, există ceva dincolo de comunicare și dincolo de principiul plăcerii. Ceva mai mult decât o conversație și mai mult decât actul sexual.

Dar... chiar ne plac (la toți) Proust, Joyce, Beckett, Robe-Grillet etc.? Sau îi preferăm pe San Antonio, Agatha Christie, Alexandre Dumas, Karl May et ejusdem farinae? Grea întrebare pentru niște universitari serioși ca noi. (Unii, ipocriți, *se afișează* cu „nevasta” Proust & *se delectează* cu „amanta” Dumas.)

În lumea (post)modernă secretul marilor opere este aidoma familiei monogame „pe viață”. Deși, cel puțin în ultimul caz (ca și în primul), lucrurile nu-s chiar atât de clare: cel puțin o dată, o clipă, juna trebuie să fi fost și „hetairă”, să fi dat din buric, din șolduri, să-și fi zăngănit brățile, dat ochii peste cap, că altfel nici un bărbat n-ar fi avut curajul „să se dea la ea”; ca să nu fie dat în judecată și condamnat pentru „ofensă”, agresiune sexuală etc. Ar fi murit fată bătrână, arjungea lesbiană sau intra la mânăstire.

Dragii noștri de mari scriitori, dincolo de profunzimile pe care le tot scrutăm și le punem în valoare prin exegeze, trebuie că au ei ceva procedee de putane (mai rafinate, desigur), că altfel nu i-ar citi nimeni: mici glumițe fără perdea, scene erotice, aluzii sulfuroase, crime și gelozii, trădări și evadări... ceva-ceva din ceea ce cu dispreț numim „literatură de consum” ... au cu toți.

În plus, vin cu promisiunea (iluzia) unei „fertilizări” spirituale. Sensul – ultim – al nevetei (dincolo de conversație și sex, valoarea – chiar „neactualizată”, vorba lingviștilor – unui mariaj) e copilul (sunt copiii). O știe până și ultimul dobitoc (deși, mai nou, ipocrita de societate postmodernă nu prea mai vrea s-o recunoască, pregătindu-ne – poate – pentru o lume ca în „Particulele elementare” a lui Huellebecq).

Marile cărți ne transformă, „infantează” în noi, ne fac să „naștem” ceva ce exista doar potențial în noi. Marii scriitori nu-s doar futadori (la o adică, San Antonio e un Cassanova, iar Joyce un biet casnic), ci și fecundatori (or, aici, San Antonio are simptome clare de azoospermie).

Acum, că am lămurit-o și cum e cu literatura mare, care, după ce ne seduce – ca o *femeie* ce e – ne tratează, ea pe noi, ca pe niște femei și ne pătrunde (spiritualicește, desigur), lăsându-ne „grei” (de cap?), să mai adaug doar că lectura este un act atât de *pasiv* (în ultimă instanță), încât aș spune că e specific *feminin*, dacă ancestrala distincție, bazată pe evidența deosebirilor biologice *masculin/feminin* ar mai funcționa într-o lume tot mai abstractă, mai virtuală (sau spectrală, dacă vrei) și ca atare tot mai asexuată, mai transsexuală (sau „suprasexuală”, vorba profetică a lui Ion Barbu). Dacă într-o conversație față în față rolurile emițător/receptor se pot schimba în orice moment, cititorul nu poate decât, cel mult, să închidă, să arunce cartea (și, apoi, să ia o alta); dar, cât timp citește ... este el ca o prostituată sau, în cazul lecturilor obligatorii, ca o nevastă românească tradițională (sau musulmană, hindusă) măritată de părinți. Culmea e că, până la urmă, ajungi să-ți placă o parte din cărțile pe care le-ai citit *forțat* (un act, aparent, atât de contrar spiritului lecturii și spiritului lumii actuale), la fel cum ajung să se iubească cei căsătoriți de către părinți sau de pețitoare.

Rog o mică pauză de somn.



După alte 3 zile de injecții, crenoterapie și somn, am o dispoziție atât de melancolică, încât mă înduioșez de soarta tuturor, nu doar de a mea.

Voi începe cu prototipul femeii scindate, suferind de o schizofrenie indusă socio-cultural, din modernitate: activista de partid, femeia-comisar. Femeia devenită funcție (politică), dar nu mai puțin femeie sub carapacea funcțională. Odată devenită activistă, îi dispăreau femeii respective ciclul, căderile de calciu (& nervoase), bufeurile pre & post-menopauzice ș.a.m.d.? Nu se mai acupla deloc? Dacă da, cu cine & în ce contexte și condiții? Dacă nu,

cum își rezolva pulsuniile, problemele hormonale? În *imaginarul comunist*, femeia devotată cauzei e aproape asexuată (uneori apare și în ipostaza de mamă, dar cu greu ne-o putem imagina – fără „blasfemie ideologică” – cum a ajuns astfel).

Desigur, arhetipul femeii comisar e femeia la menopauză (sau după), femeia dulap, în taior și cu părul coc sau coafat „sarmale”, care a lăsat în urmă lunarele slăbiciuni femeiești, potențiala cădere în păcatul acuplării neprincipiale. Mamă? Cu copii deja mari, ei înșiși revoluționari.

În practică, m-am întâlnit (te-ai întâlnit) cu două categorii de activiste: curvetul și mamaia (casnica). Primele, toate numai hormon, suple și exhalând sexualitate, cu gură de muiste, cu fața plină de dresuri scumpe și mirosind a parfumuri franțuzești, păreau mereu în pragul isteriei (când nu-l treceau). Ajunse în funcții, politice sau administrative, după turniruri erotice pe mese de ștabi, în birouri ornate cu portretele principialului Tovarăș, gelozite (și persecutate, dar fără prea mare succes) de Tovarășa, activistele hetaire transmiteau „sarcinile” și „indicațiile *de sus*” de parcă vorbeau la telefonul erotic sau performau într-o ședință de sado-masochism. În prezența lor, în vinele tuturor bărbaților („pozitivi” sau „negativi”, lăudați sau criticați), năvălea adrenalina, se dezlănțuia testosteronul; ochii le străluceau, fețele se îmbujorau – un freudian amestec de Eros & Thanatos (în vremile crunte puteai ajunge la închisoare în urma unei ședințe de partid, dar și pe vremea noastră o undă de teamă amplifică excitația erotică) plutea în încăpere. Simultan, ți se făcea și puțină milă de ele, obligate cum erau să-ți vorbească despre cincinalul în patru ani și jumătate, recoltele de porumb și cartofi, planul la sticle și borcane... în loc să dea din buric, să înceapă să se dezbrace. Te apuca, așa, un fel de duioșie și-ți venea să le zici „Tovarășa, îmi permiteți să te fut?”

Meseriașe, cu simțurile la pândă, tovarășele respective *ți-o citeau în ochi* (frază de mai sus). Niciodată, dar niciodată nu am avut probleme cu ele (deși cu „organele” de partid, da); m-am bucurat chiar, discret, de complicitatea lor în anumite situații. Nu mai mult. Nu doar că nu mă atrăgeau ca femei (totuși, erau prea *uzate*), dar nici n-aș fi îndrăznit (gândindu-mă ce amant general sau prim-secretar vor fi având, de au ajuns atât de ... *sus*). Regret enorm că nu am talentul lui Groșan, ca să pot face un portret mai substanțial acestor activiste; din soiul lor s-au afirmat marile agente KGB, dar câte nu s-au pierdut prin provinciile României. (Azi, majoritatea sunt femei de afaceri sau nevete de miniștri – „arc peste timp”, cum se zicea, & confirmare a teoriei).

Cea de-a doua categorie a dat reprezentante mai cunoscute, deoarece – beneficiind de protecția Tovarășei – au acces la funcții înalte în partid și în stat: Suzana Gâdea, Aneta Spornic, Alexandrina Găinușe (mătușă, se zice, a unui boss de la U. S.), Diamanta Laudoniu, Constanța Bărboi (ce colecție de nume, demne de un Caragiale sau Cehov redivivus!). Gospodine de treabă, la o adică, mai mult late decât înalte, cu sarmale-n cap și generoase piepturi super-junonice, tratau trebile statului ca și cum s-ar fi aflat tot în bucătărie sau la țară, în propria bățatură. Periculoase doar fiindcă nu pricepeau nimic din politică și administrație și fiindcă erau obișnuite să asculte orbește de Șeful (substituit al tatălui din bățatura rurală sau al soțului așîșderea), te luau – până la urmă – cu „mamă”, cu „copile”, te dojeneau părintește, ca pe un

țânc de grădiniță „Ce să-ți fac, mamă, ai greșit, dar dacă te dai pe brazdă...” Când le contraziceai, abia atunci se făceau foc și pară, te zdrobeau, se luptau cu tine ca pe ogor, pentru o brazdă trasă strâmb, mâncând din hotar, ca la piață când ai înșelat-o la cântar... te trimiteau liniștite la ocnă, cum te-ar fi trimis în camera ta sau te-ar fi pus în genunchi pe coji de nucă (...fusesei obraznic, meritați o „bătăiță”).

Desigur, dar rar și – cred – mai ales la început, înainte de birocratizarea comunismului, n-au lipsit amazoanele și, mai ales, femeile-viperă, „Medeile”, capabile – ca Ana Pauker – să trimită agenții amantului ca să-i omoare soțul.

Dar eu pe acelea nu le-am cunoscut (din fericire). Din a doua categorie mi-a rămas în minte inspectoarea generală din județul Covasna, unde am profesat: nevastă de colonel (șeful Securității din județ), grasă și mereu stânjenită, ne muștra doar în virtutea inerției, ca să nu pară că a venit în inspecție degeaba (trecea pe la liceul unde predam mai mult ca să probeze iile populare pe care i le lucrau elevele la orele de practică productivă).

Femei nefericite (și nefe – a doua categorie), *utilizate* de un aparat care – la un moment dat – începuse să ducă lipsă de *cadre devotate*. Cohortele de femei care *nu pricepeau nimic din politică* erau, spre finalul comunismului, cel mai bun „material”.

Pe atunci le detestam, acum... acum mai degrabă mi-e milă de ele (o fi și efectul tratamentului balnear). Și le regăsesc pe ex-activistele-hetaire, într-o nouă ipostază, infinit mai elegantă, cu laptop și celular, cu mașină de firmă și pantofi de lux, în femeia manager, femeia agent de vânzări, femeia P. R. ș.a.m.d. Condamnate acestea – fiindcă odiosul de capitalism e mult mai exigent și mai precis – să renunțe aproape în totalitate la atributul fundamental al oricărei femei: *maternitatea*. Auzi, ce primitiv, ce demodat: maternitatea! Dacă mai vorbești și de soție, de familie ești tombateră sadea. „Valorile” promovate, pe toate canalele, de postmodernitate neagă - subtil sau brutal – *feminitatea împlinită*. „Împlinirea” e mereu aiurea: job, succes, carieră, look ș.a.m.d. Managerița ideală e lesbiană, desigur, are ligatură de avere – pentru orice eventualitate -, arată trăznet și are o rezistență de fier.

Te cred și eu: ce poate fi mai *puternic* decât instinctul matern! Bine re-orientat, deturnat, e mai tare ca apele fluviilor sau uraganele tropicale. De la perpetuarea Speciei la propășirea Firmei! Și totul în numele individualismului, al *realizării de sine*. Cine cârtește împotriva deturnării e un machoist, un înapoiat, un dobitoc răuvoitor, un *dușman* al femeii moderne.

Dacă de femeia – activistă mi-e era milă, de femeia „modernă” mi se rupe sufletul. Măcar aia (inclusiv curvetul) făcea o muncă „murdară” ca să le asigure copiilor ei (multe dintre „hormonalele” aveau și copii) un trai mai bun, într-o lume a sărăciei generalizate. Pe când acum: entuziasm nevrotic cât încapă. (Am, în propria mea familie chiar, câteva exemple de femei-manager de succes, directoare zonale/ naționale ale unor firme prestigioase. Săracele!).

Prosperitatea fără precedent a Occidentului se bazează, poate, nu atât pe exploatarea (semi)coloniilor, cât pe sinucigașa utilizarea a acestei *resurse interne*, mai prețioasă decât aurul, petrolul, lemnul și bananele. Bogăție prin amanetarea viitorului. Dar există o altă cale?

I-am descoperit – după 1990 – pe occidentali (pe majoritatea) fragili, cu spaime & aprehensiuni care mi se păreau luate din cărți, din tratatele de psihanaliză. Dar

erau, sunt foarte reale. Le descopăr la studenții noștri (unii dintre ei). Normal, când mama te întărcă prematur (sau nu te alăptează deloc), ca să meargă la serviciu sau să se distreze, cu ea nu poți avea decât o relație deformată: poate complexul lui Oedip nu-i decât nevoia maturului de *a fi alăptat*, fiindcă nu fusese în *pruncie*. De unde până unde să-ți ...(nu pot scrie, acum, cuvântul) mama? Nici măcar la cimpanzeii din Congo, care-și rezolvă toate tensiunile din ceată printr-un scurt „futai”, *asta* nu se întâmplă; regula e: oricine cu oricine, dar *nu* puilul (masculul) cu mama lui! Dacă-i clar că Freud era discret dili (nu s-a lăsat psihanalizat niciodată), remarcabil e faptul că freudismul a prins, fiindcă satisface o necesitate reală, presantă; dar nu una dintotdeauna a omului, ci doar una a omului modern: cu frați puțini (dacă sunt), cu părinți ocupați, întărcat prematur ș.a.m.d.

Mie, pe jumătate postmodern (cred că tu ești doar pe sfert, fiindcă ai copilărit la țară), deoarece – deși foarte săraci – mama nu a lucrat până am intrat la facultate și a avut tot timpul grijă de noi, mi se par „beletristice» multe dezechilibre din jurul meu, nu le înțeleg până la capăt, mi se par jucate. Cum scoasă dintr-un film mi se pare o situație povestită de o vară de-a mea, emigrată în America: la început, locuiau la o familie de români, foarte bogați, ceva bijutieri (evrei români, poate) și, în contul chiriei, îi dădea lecții de muzică și stătea cu fiul de 3-4 ani al respectivilor; după o lună – două, cel mic i-a declarat „Tu ești mama mea!”. Păi, dacă se vedea cu proprii părinți de 10 ori mai puțin decât cu vară-mea!

Întrebarea este dacă femeile arăbești/ musulmane sunt mai nefericite decât occidentalele. Că puiandrii lor (ca și puradeii țiganilor) sunt mai zdraveni, mai siguri de ei decât cei occidentali, se vede cu ochiul liber. Machoismul italianului (și românului) e *determinat* tocmai de o relație bună, apropiată, de durată cu *la mamma*. E sigur pe el, fiindcă în pruncie a fost iubit și protejat, în copilărie îngrijit și încurajat.

Culpabilizat de toți pentru machoismul meu, rezist pentru că e cel mai frumos omagiu adus mamei mele, dovada vie că a avut grijă de mine și m-a iubit/ mă iubește, că nu s-a „sacrificat” (ea nu percepe lucrurile astfel) degeaba pentru noi. Superinteligentă (a fost mereu premiantă I, până într-a 7-a, când, din cauza sărăciei, nu a mai putut continua școala), mama mi-a „transmis” tot ce a putut – *dacă* sunt relativ inteligent & curajos i le datorez în bună măsură (am uneori tendința să renunț, să dau înapoi, dar mă rușinez s-o fac; mă gândesc „ce-ar zice mama dacă m-ar vedea în halul ăsta?” Virtus romana e de neînțeles fără matroana romană, din vremile bune, republicane).

Chiar scriind aici, când am pusee de conformism, de lașitate, *mi se face rușine*: de părinții mei, care au făcut atâtea pentru mine, de cei care au murit în '89 (nu contează dacă cu folos sau fără!), care au avut un adevărat curaj, dar și de familia mea, de copii și de soția mea.

N-o spun eu primul: în spatele fiecărei reușite *masculine* se află o prezență (sau mai multe) *feminină*. Dar marii filozofi, dintre care mulți celibatari (dacă nu gay de-a binelea)? Aici sunt două chestiuni: dacă nu e vorba de o tensiune a *absenței prezente*, asumate, ca la Kierkegard (cu Reghina lui), rămâne să ne întrebăm: cât de *plictisitoare* e, de fapt, filozofia. Revenind la acel „cât avem de comunicat”. Nevasta lui Socrate, săraca, era sătulă până peste cap de ce le spunea respectivul junilor în cetate

(mereu alții, din fericire; ea auzise, normal, repetate la nesfârșit, mereu aceleași idei, de i se acrise!); junii erau fascinați pentru că-l auzeau pe Socrate *un timp*, îl auzeau pentru *prima dată* spunându-le lucrurile istețe. A *convieșii* cu un filozof, dacă mai are pretenția să-l și asculte zi de zi, e un infern al redundanței. Normal că rămâneau singuri, de la Platon până la Foucault. Sau erau niște singuratici, maniaci, gen Kant. Nu m-a pasionat biografia marilor filozofi, dar dacă, la unii, există în ea o femeie constantă, o nevastă, apoi aceea e o *martiră*. (Xantipa nu era o scorpie, ci o femeie cu nervii la pământ, de-atâta filozofie). Sau nu? Poate că nevasta lui Heidegger (alt pisălog) n-avea nici o treabă cu meseria soțului: se purta ca o nemțoaică obișnuită, nevastă de măcelar, tâmplar ș.a.m.d.

Filozofii, gânditorii or fi ei necesari *pentru societate*, dar cu condiția *să nu fie prea mulți*: iar pentru cei apropiați... Mă gândesc numai la biete noastre soții, eroine de-a dreptul, obligate să ne audă, de zeci de ori, cu mici variații, aceleași teorii: tu despre experiența revelatoare, eu despre funcția exploratorie a poeziei. Iar noi nu suntem *chiar* filozofi, ci doar un fel de gânditori, mai mult *veleitari* ai coerenței (deci redundanței?) în gândire. La o adică, dacă-s cât de cât suportabil e fiindcă sunt *poet*, adică relativ *imprevizibil*. Când m-oi apuca serios și de proză (când?), probabil c-am să redevin o persoană simpatică.

N-am divagat: tot timpul a fost vorba despre cât (realmente nou, substanțial) avem fiecare de comunicat. Chiar și „constructorii de sisteme”. Totuși: de ce mai citim filozofie, de ce mai citim literatură? De ce mai *facem*, de ce se mai face filozofie, se scrie literatură? Mai întâi, să precizez – pe urmele lui Eminescu – că filozofi sunt foarte puțini, câțiva într-un secol, restul sunt profesori de filozofie. Cum principiul culturii scrise e ca totul să fie *arhivat*, ca nimic să nu se piardă, e nevoie, în fiecare generație, de cohorte de „interpreti” (sau cum vrei să le spui), care să ne facă să pricepem, azi, ce-au vrut să zică Platon sau Epictet acum 2400 sau 1900 de ani, Descartes acum 400 ș.a.m.d. În oralitatea pură și dură, o fi existând filozofie, dar nu există decât filozofi ad-hoc, „Socrați” fără „Platoni”. Filozofia e unul dintre pilonii de bază ai Arhivei, ai Muzeului.

Fără Filozofie (cu toate anexele ei, inclusiv Teologia) însăși rațiunea de a fi a Arhivei e discutabilă. Dacă nu m-ar interesa *cum gândeau* cei din trecut, pasiunea mea pentru tot ce a fost ar fi una de natură strict paleontologică, zoologică, ar fi curiozitatea pentru o *altă specie*. Or, Filozofia e supremul argument că eu și Socrate aparținem aceleiași lumi, suntem *oameni*. (Ce legătură este între Filozofie și „epistema om”, de care vorbea Foucault?)

Dar, ca să-l citeș pe Apuleius (sau pe Esop), chiar și să-mi placă, n-am nevoie, de fapt, de nici un exeget. *Poate*. Oricum, literatura e altceva decât filozofia (ce profund gândesc!); nu-i iubire de înțelepciune, ci contrariul ei, iubire de poveste, de amețală, de drog ficțional. Aici, în nevoia de acest drog, nu ne deosebim cu nimic de omul din Cro-Magnon. De-aia-mi place Ghilgameș, de-aia-l citeam cu deliciu (și fără note de subsol, inhibante ca un profesor pedant) pe Homer. Am fost și sunt pasionat de literatură fiindcă până în facultate (dar – mărturisesc – de multe ori și după aceea), am citit *clasicii* sărind peste trimiteri, explicații, note de subsol. La o adică, ce tâmpenie să ți se explice cine era Atena pentru greci! La Homer, Atena era Atena, o ființă strălucitoare care apărea exact când era eroul „în budă”, când avea nevoie de ea.

Abia acum se închide cercul deschis la începutul scrisorii: nu e vorba atât *cât* avem de comunicat, ci de *cum* și de *ce* comunicăm.

Simplificând: filozofie – gânduri; poezie – emoții; proză & teatru – povești (*mai ales* ale celorlalți, uneori și ale noastre). De gândit, nu prea ne place să gândim; o facem forțați de împrejurări, ca să supravețuim, ca să trăim mai bine – de aceea am vorbit de Filozofie & anexele ei ca de un pilon al Muzeului, al Arhivei, fiindcă Arhiva e condiția sine qua non a oricărei întreprinderi, a oricărui Parc Tematic ș.a.m.d. Emoțiile, la un moment dat, ne obosesc: scade pragul de sensibilitate și simțim tot mai puțin (De-aia, după o anumită vârstă, majoritatea nu mai au chef de poezie). Dar de povești, de poveștile celorlalți (poate și ale noastre, inclusiv de visurile noastre – dar orice vis e povestea „Celuilalt” din noi), nu ne mai săturăm niciodată.

Deci: filozofie - de nevoie, ca activitate specializată; poezie - în cantități mici, ca o licoare prețioasă sau o delicată; proză & teatru, adică povești – cât cuprinde.

De altfel, această separare (a celor trei) e mai mult rodul minții noastre de entomologi, de ucenici ai lui Kant, fiindcă filozofia lui Platon ne place pentru că e (și) teatru & proză (ce reținem din el sunt mai ales poveștile – cea cu invenția scrisului, cu hermafrodiții, cu peștera etc.); cea a lui Nietzsche pentru că are palpitul, schimbarea bruscă de umoare și ritm a poeziei; Kierkegaard e histrionic de la un capăt la celălalt; chiar și Hegel construiește greoaie povești, anticipându-l cumva pe Wagner. Antipatici sunt doar Kant & Wittgenstein; dar și Marx cel „economic” (singurul *valabil*, dar atât de plicticos, că puțini l-au înțeles; ce a înflăcărat masele de oameni și imaginația intelectualilor derutați a fost „gesta” proletarietului); la fel, *ne plictisesc* cohorte de epistemologi, care se citeș doar ei între ei (și sunt utilizați la perfecționarea limbajelor de computer, mai buna organizare a întreprinderilor, sporirea impactului reclamelor ș.a.m.d.).

Și-apoi: poezia epică, proza moralizatoare, ca și nesfârșitele mixturi posibile de emoție și povești... La o adică, povestea e o *emoție care capătă trup*, care se materializează în „exterior”, într-o întâmplare.

Am luat-o razna de tot? Ploaia a stat, mă voi duce să-mi iau apele de seară de la izvorul 12. Nu înainte de a-ți spune că, la o adică, mi-e milă de bieții papuași, dar de noi – care curând vom intra în U. E. – mi se rupe inima. Pentru că ne-nscriem, vrem-nu vrem, în trendul faustic, occidental: a muta emoția și povestea, gândirea chiar, din noi în afară, din *mințile noastre* în *obiectele noastre*. Ieșim tot mai mult din noi înșine, transferăm tot mai mult din noi înșine; par exemplu, transferăm tot mai multe lucruri din mintea noastră, din memoria noastră în computerele noastre, în memoria lor.

O fi bine, o fi rău? Dacă trăim toate astea ca pe o poveste, fascinantă-i, Doamne! Dacă *gândim* asupra ei, mai degrabă ne întristăm. Căci *finitudinea*, *derizoriul* nostru nu ne mai apar ca potențiale (și contracarate de mit, de rit), ci ca *prezente*, *aici*. Omul (post)modern e un om trist, poate de-aia-i și așa de obsedat de sine însuși și puțin înclinat să facă copii. Doar în literatură se mai face haz de necaz. Că-n show-biz, în loc de bucurie, de râs, avem obsesia lui „fun”, *a distracției*.

Sfârșitul istoriei e poate sfârșitul Poveștii (interne), care lasă locul Mașinăriei (externe). În oralitate, întregă Arhivă era *în noi* (și, la o adică, făceam ce voiam cu ea; de

fapt, cu Memoria – echivalentul Arhivei). Acum e în afara noastră. Iar noi suntem doar prilejurile ei, combustibilul ei (ca să iau o metaforă din filmul „Matrix”).

Mă opresc aici, deocamdată.

Îți doresc noi și noi cărți publicate (în afara carierei universitare oricum nu folosesc la nimic), sănătate & să fii riguros și iubit.

Cu drag,

A. M.

P. S. 1. Mă întreb cum ai gândi, tu, Virgile Podoabă, fără dicționarul grec al lui Bailly la îndemână și în afara camerei – bibliotecă în care lucrezi? Simbolic, tu scrii din interiorul Arhivei, te afli în Muzeu și-ți imaginezi cum e viața în afara Muzeului, cum de au *trăit*, au fost *trăite*, *utilizate* textele, lucrurile și cuvintele (vorba lui Foucault) care au ajuns în Muzeu. O arheologie simpatetică, o thanatofilie, căreia-i spunem hermeneutică, descifrare-căutare a experienței revelatoare. Dar experiența revelatoare e *anterioară* operei, care nu-i decât o simplă exterioritate, o proiecție a respectivei experiențe. Sau, și mai rău, simplă încercare – nereușită – de a reface din cioburi această experiență pierdută. Sau invers experiența revelatoare e: o himeră mereu urmărită, niciodată ajunsă, pentru că experiența *scrisă* e altceva decât cea *trăită*, la fel cum *povestea* o dată *spusă* nu mai e niciodată 100 % a *ta*.

Ce mi se pare, însă, remarcabil (scuză-mi flateria!) în demersul tău e că, hermeneut fiind, repui în discuție înseși principiile hermeneuticii: nu *exteriorul* (cu semnele sale) este cel care „produce” literatura – și ne atrage la literatură – ci *interiorul*, pulsunile vitale, spaimile și speranțele noastre, acea nebuloasă psiho-somatică care, „emană” fantasmе. Prin care fantasmе *comunicăm* mai profund decât prin orice raționament sau teorie, prin orice *Sistem* (hermeneutic și un non-sens fără ideea că există un Sistem care trebuie descifrat, sau pornind de la care descifrezi). O paradoxală revalorizare a literaturii de către cineva căruia, în genuinul ei, literatura pare că i se refuză. Aici este adevărata ta generozitate, de care eu însumi am beneficiat.

În lumea Arhivei, fără de „preoți” ca tine, care să „celebreze” literatura, aceasta riscă – spre paguba tuturor – să fie percepută ca tot mai puțin importantă, ca delegitimată de „victoria” rațiunii, a Filozofiei & anexelor ei pragmatice. (Azi, doar inerțial mai vedem în filozofie iubirea de înțelepciune; filozofia, acum, e, funcționează ca un server, ca un „dispecer central” în operația de studiere și stăpânire a Naturii, dar și a Minții). Instrumentalizarea gândirii (și a omului) par de neoprit; dar nu e totul pierdut atâta timp cât mai există nu doar „fazani” producători de artă, ci și de-alde de tine (îmi e greu să-ți precizez locul în epistema postmodernă; poate nu-s nici în cea mai bună poziție pentru a o face), care să ne transforme, pe noi, marginalii de artiști, în Eroi. Egali, dacă nu superiori, Savaților. Mereu îl citez pe Andy Warhol care spunea (ironic?): „Astăzi adevărații artiști sunt medicii și antreprenorii”. Ei bine, tu demonstrezi, iar și iar (redundanța e o virtute în lumea postmodernă, a computerului, a lui „copy & paste”), că nu e chiar așa.

Că literatura *face banii*. Consumatorul – inclusiv cel cultural – postmodern simte permanent nevoia să i se confirme că cumpără un lucru de valoare, „de firmă”. E ca în povestea mea cu tricourile „Lacoste”.

„Lacoste” – dacă nu știai – este (era?) o prestigioasă marcă de țoale franțuzești. Zilele trecute, căutând eu pe la tarabele din Olănești un short, dau peste ... tricouri „Lacoste”. N-aveam de gând să-mi iau tricouri. Totuși, „Lacoste”!. Și la 250.000 lei bucata! Zgârcit cum sunt (etică protestantă) și amator de chilipiruri (fabrică comunistă), mă tenta. Dar am ezitat: dacă sunt falsuri, fușerauri chinezești și turcești, cu crocodilul verde lipit pe ele (crocodilul verde, *semmul* lui „Lacoste”). Și-apoi, chiar dacă-s originale, doar 250.000 lei, 6 Euro, nu-i prea ieftin? Ceva-i dubios: or fi ieșit din modă, o fi dat „Lacoste” faliment și-au vândut stocul la solduri, la amărății & înapoiții din Est?

Dacă iau plasă și, când o să mă fălesc cu ele, cunoscătorii or să-și rădă-n barbă: e „out of fashion, nu mai e trendy”?

Am ezitat vreo 2 zile. Oricum, erau ieftine. Iar „Lacoste” e, totuși, o marcă. Mi-am luat 3. Sunt tricouri de firmă. Sper să nu iasă la spălat.

Aș mai fi vrut să-ți spun – apropo de ce, cât, cum scriem & citim, de *specificul* literaturii – care-i părerea mea despre deosebirea dintre poezia bună și cea proastă, proza bună și cea proastă (la teatru nu prea mă pricep). Dar, plictisit de mine însumi și de teoriile mele, am renunțat. Mare pierdere pentru umanitate nu-i: o să reiau ideea, iar și iar, în cine știe câte texte viitoare. „Productivitatea” și fiica ei, redundanța, sunt garanția reușitei în lumea Arhivei.

Te îmbrățișez, în așteptarea unei revederi socratice (nu platonice – gay!), sapiențiale, cu aceeași prietenie,

A. M.

P. S. 2 Care-i, totuși, impulsul prim – și ultim – al celui care scrie: filozofie, proză, teatru, scrisori, memorii, jurnale...? Poate că e, în imensul Muzeu în care trăim, cu ochii la capodoperele trecutului (și „vegheați” de acestea), un strigăt disperat: „Hei, fraților, uitați-vă și la mine!” (e finalul unui superb poem al lui Traian T. Coșovei). Sau, ca să mă autocitez: „Hello! Trăieesc!”; reafirmarea faptului că ești viu, între atâtea *exponate*.

Sau, în continuare, o încercare „nevrotică” de a ieși din *anonimatul* la care ne condamnă scripturalitatea, marele oraș mondial. Înainte, la țară, toți se știau, fiecare era „al cuiva”. Acum, când nu mai contează „al cui ești maică din Togo”, ne asumăm genealogii ilustre: al lui Palton, al lui Descartes, al lui Nietzsche; sau ne inventăm un întreg „trib” prin romanele și poveștile pe care le citim. (Dacă n-avem chef de lectură sau n-avem imaginație, ne „lipim” de tribul rockerilor, metaliștilor, punkerilor, maneliștilor, intrăm în „clanul” Rolling Stones, Spice Girls, ABBA sau cine se mai ivește; la o adică, nu-i rea nici „fratria” „Tânăr și neliniștit”, „Nimă sălbatică” etc.) Dar poezia? Nu vezi că-i tot mai puțin importantă. La o adică, în universul de anonimi, mă doare-n ... card de lumile din sufletul celui alăturat, de biografia lui (și eu am una, dar ce folos!?), de dramele lui („pentru orice problemă sunați la 911”). Poate că poezia mai servește doar ca să te simți între aleși, între inițiați – a fi „insider” e una din *terapiile anonimatului*. (Sunt sigur că, și azi, poezia înseamnă *mai mult* decât artă, dar nu-mi vine, pe moment, nici un alt argument, așa că renunț).

Mon cher Virgil, dacă eu încerc să fiu aici cât mai deștept posibil, e ca tu să-ți aduci aminte de mine, să mă citezi, să mă pomenești, e ca dragul de cititor, când aude numele meu, să zică: „Ah, cunosc, e ăla cu «Scrisorile de la Olănești»”.

Ce să-ți mai urez, că ar fi a treia oară?

Cu drag,

A. M.



Doina JELA

Stimate Domnule Alexandru Mușina,

Vă citesc cu interes și cu plăcere textele din *Vatra*. Apreciez în ele luciditatea, ca și voința – și puțința – de a nu vă îmbăta cu apă rece. Îmi place mult că vă asumați cinstit idiosincraziile personale, neîncercând să le faceți să treacă drept ce nu sunt, anume ceartă de idei. În fine, îmi place felul destul de rar în presa noastră, cum știți să purtați și cearta de idei, în ciuda rancunelor personale.

Tot acest preambul este, firește, și o *captatio benevolentiae*, dar este mai ales explicația faptului că vă scriu. Dacă nu mi-ați fi inspirat încredere, n-aș fi făcut-o.

Vă scriu, ca să intru direct în temă, în legătură cu câteva fraze ale dvs. dintr-o *Scrisoare de la Olănești*, (*Vatra*, nr. 11-12 /2004, pp.24-25), în care pentru prima dată am fost șocată de violența tonului, de dispreț și agresivitatea unor termeni utilizați, de obicei, nu pentru apostrofarea, sau ridiculizarea, sau chiar umilirea, ci pentru nimicirea celui luat în vizor. Este vorba de dl. Alexandru Paleologu, despre care, printre alții și printre altele, iată ce scrieți : « Nici măcar de o curățenie în propria ogradă nu am avut parte. De o mică *vânătoare de șobolani* (sublinierea dvs.A.M.!) (nu zic de vrăjitoare). Chiar și în cultură, torționarii, turnătorii, slugile comuniștilor sunt bine-mersi, printre noi, ba chiar unii, vezi Doinaș, Paleologu, sunt chiar ‘respectați’, ‘compătimiți’, ‘înțeleși’ (fără măcar în prealabil să-și fi turnat ceva cenușă-n cap. Nici măcar micul (dar necesarul pentru a ieși din ambiguitate) ‘război civil cultural’ nu a avut loc.etc.etc. »

Firește că după ce am parcurs uimită această scrisoare, am făcut o altă lectură și celorlalte, mai din urmă, unde diverși foști prieteni, colegi de generație, de școală, de armată, pe care i-ați hrănit, i-ați culcat în casa dumneavoastră, le-ați dat bani și i-ați ținut la căldură au fost atât de ingrați încât v-au binemeritat, pesemne, apostrofele. Dacă tonul dvs. față de Alexandru Paleologu, Ștefan Augustin Doinaș etc., nu se explică printr-o împrejurare similară – caz în care, ce să spun, asta e, printre riscurile prieteniei legate imprudent și în pripă intră și acesta – și e vorba doar de o atitudine de principiu, față de o situație precisă, anume „necesarul război cultural”, am simțit nevoia să intru în dialog cu dvs. în legătură cu câteva accente.

Iată mai întâi cum știu eu că stau lucrurile în ce privește colaborarea cu fosta Securitate a domnului Alexandru Paleologu, (fugar, în primul deceniu de comunism, susceptibil de arestare pentru tănuire și omisiune de denunț, apoi arestat în 1958, judecat în ianuarie 1960, condamnat la 14 ani de muncă silnică și eliberat, dacă nu mă înșel, în 1964), iar dvs. singur, care aveți simțul nuanțelor și al măsurii, veți decide dacă e cazul sau nu să rectificați ceva în ceea ce ați spus.

Înainte cu un an de Revoluția din decembrie, Dl Paleologu a înregistrat cu Stelian Tănase, un dialog care nu va apărea decât după decembrie 1989, sub forma unei cărți intitulate *Sfidarea memoriei*. Într-un moment al acestui dialog, neîntrebat, cred și fără nici o necesitate, ca să spun așa, dl. Paleologu îi face lui Stelian Tanase această mărturisire creștinească : a comis păcatul de a colabora cu fosta Securitate. Și îi relatează împrejurările în care s-a petrecut ceea ce considera a fi o gravă greșeală.

La puțin timp după 1989, în culmea gloriei, și a răsfățului, aș zice, create de scrisoarea de sprijin la dizidența lui Dinescu, din ultimul an de ceaușism, dar mai ales de extravaganța de a se opune, public, ca ambasador, lui Ion Iliescu, cu prilejul mineriadei din iunie 1990, Alexandru

Paleologu revine asupra acelei pete din trecutul lui. O face pentru a avertiza, aproape în acești termeni, că piedestalul pe care românii îl urcă nu corespunde cu statura lui morală. Și reiterează pentru presa din țară mărturisirea. Care apare, cred, și în *Minunatele amintiri ale unui ambasador al golanilor*, carte publicată în versiunea franceză prin septembrie 1990, iar la București, la mai puțin de două luni distanță, prin noiembrie. Atunci a fost admonestat de intelectualitatea situată « pe aceeași parte a baricadei » că a orbit neîntrebat, că dă apă la moară adversarilor, că nu era momentul, nu era cazul. Nu l-a interesat decât un lucru : să nu-și aroge merite pe care nu le are, să nu fie luat drept ceea ce nu este.

Acum am să vă spun câteva lucruri care nu știu dacă au devenit publice, dar eu le știu.

În dosarul de informator al lui Alexandru Paleologu există, poate fi consultată, o hârtie prin care ofițerul lui de legătură de la un moment dat propune șefilor ierarhici să-l scoată din rețea pe Alexandru Paleologu, fiindcă aduce informații anodine și de nici o utilitate. Ofițerul respectiv formulează insistent această cerere încă din 1984. Mai mulți ofițeri care s-au ocupat pe rând de Al. Paleologu, de altfel, s-au plâns că e necooperant. Primii, cei de imediat după ieșirea din închisoare, erau chiar duri în criticile lor. Acest ultim ofițer, pe nume Oprișor, ceva mai citit, se resemnase în cele din urmă, în anii '80 să-l invite doar la discuții pe teme literare, ca să-și încropească și el rapoartele.

Mai există în dosarul lui Al. Paleologu un tip de documente. De la examinarea lor grăbită au plecat, la aproape 10 ani după mărturisirea repetată de care vă vorbesc, niște emisiuni pe care nefiind în țară nu le-am putut vedea, dar în cursul cărora – mi s-a spus - Al. Paleologu a fost insultat, în termeni care fără îndoială ar fi putut rivaliza cu ai dvs. și v-ar fi răcorit, măcar pentru o vreme. Poate că le-ați și văzut, acele emisiuni TV. Tot așa, niște metafore, niște epitete, niște extrapolari la « argintii lui Iuda » și alte poeticești pamflete, revărsate, ca toate pamfletele românești, mai mult pentru frumusețea stilului decât de dragul adevărului. Nu insist.

Tot ce vreau să spun e că « documentele » în baza cărora a avut loc acea execuție publică, în toată regula, sunt de fapt note de plată la propriu, din restaurante unde ofițerul și informatorul (dl. Alexandru Paleologu), obligat să se întâlnească periodic cu el, consumau la aceeași masă cafea, sau apă minerală, sau altceva, note de plată pe care Securitatea i le deconta ofițerului.

Prin mediile literare bucureștene se știe, de asemenea, că la începutul anilor '80, cu ocazia înfruntărilor din conducerea Uniunii Scriitorilor, când Al. Paleologu devenise, datorită prestigiului său de fost deținut politic, un lider al grupului de opoziție, a mai vrut o dată să-și facă publicul angajamentul. Tot pentru a juca « cu toate cărțile pe masă ». A fost sfătuit insistent, atunci, ca pentru moment măcar, să n-o facă. Erau prea slabi, scriitorii atunci, ca să-și mai dea pe față încă o slăbiciune, s-a considerat. Nu intru în discuția dacă pe bună dreptate sau nu. Spun că, din colegialitate, Al. Paleologu s-a lăsat convins.

Sunt niște întrebări pe care eu mi le-am pus ori de câte ori colaborarea cu Securitatea a dlui Al. Paleologu, descoperită de fiecare dată ca o noutate absolută, a mai atras asupra lui un val de insulte disprețuitoare. Până acum le-am păstrat doar pentru mine, acele întrebări. Francezii spun că pui întrebări cuiva în care ai încredere. Iată, dvs vi le pun:

Mai cunoașteți pe cineva în lumea noastră literară, culturală, lumea noastră, pur și simplu, care să te tragă de mână atunci când îl lauzi prea mult ? Care intervievat de un om tânăr, topit de admirație, să-și poată învinge

omeneasca vanitate și să-l « dezamăgească » spunându-i : « Stai așa, că uite cine sunt eu, de fapt » ?

Îmi aduc aminte, în acest sens, de o secvență post-decembristă cu Petru Dumitriu. Fiindcă-și exprimase remușcărilor tot timpul exilului, creînd chiar un adevărat gen al muștrării de cuget în literatura română, un fel de metanoia, pur stilistică, fusese primit cu covor de flori și i se înălțau adevărate osanale. Nu știu care jurnalist l-a întrebat totuși, direct, cum a fost cu *Drumul fără pulbere*, sau cu *Vînătoarea de lupi*. Personajul, până atunci mască a sfâșierii interioare, un Raskolnikov, nici mai mult nici mai puțin, s-a zburlit cu toată trufia lui de scriitor român de succes și a spus ca n-are de dat socoteală decât propriei conștiințe. Mă gândesc că pentru a mărturisi lucruri atât de jenante pentru sinele tău cel mai profund și ascuns, măcar la nivelul anului 1988, ca acelea pe care neîntrebat, Alexandru Paleologu i le dezvăluie lui Stelian Tănase, trebuie ca dorința ta de adevăr să fie foarte puternică și autentică. Presupun că de la un anumit nivel de glorie și de notorietate, nu-ți vine la îndemână să te spovedești decât unor « gradați », de la părintele Tihon în sus, ori instanței supreme, nu-i așa, propriei conștiințe. Nu unui amărât de ziarist, sau unui tânăr scriitor interesat de trecut, care pe deasupra, mai poate și umple Bucureștiul cu rușinoasa ta confesiune. Asta e întrebarea pe care mi-o pun : este chiar o virtute oarecare, să nu vrei să pari mai bun decât ești, să nu vrei, cu nici un chip să treci drept ceea ce nu ești? Iar pe dvs. vă întreb : chiar nu credeți că asta denotă o calitate umană ce nu se potrivește deloc cu tușele groase în care îi zugrăviți dvs. portretul ?

La urma urmelor, pentru dvs. mărturisirea – repetată public, de cel puțin trei ori – nu este o cerere de iertare ? Că nu ne socotim obligați să o primim este problema noastră, opțiunea noastră. Dar să ne scape, deși nu văd cum, informația că omul « și-a pus cenușă-n cap » (așa v-ați formulat dvs. exigența), și să luăm ignoranța noastră drept absența gestului, tratându-l, drept urmare, pe cel care l-a făcut (de bunăvoie și nesilit de nimeni, într-un moment, repet, când cea mai omenească vanitate l-ar fi putut determina să se abțină), cum l-am fi tratat dacă ar fi omis să-l facă, nu vi se pare necinstit ?

Eu, ca să vă spun până la capăt ce cred, descifrez în atitudinea asta un fel de meschinărie etică ce riscă să devină pentru mine cheia de lectură a tuturor intervențiilor dvs. pe tema « războiului civil cultural ». E ca și cum un om ar veni să vă restituie obiectul de care într-un moment de rătăcire v-a păgubit, iar dvs., tot la 10 la 10 ani, sau mai des, când îl întâlniți pe stradă, strigați din răspuțeri « hoțul !!! » și puneți jandarmii pe urmele lui.

Dar mai este ceva și cu « războiul ăsta cultural » : ușurința, voluptatea, cu care unii scriitori români, printre care și dvs., folosesc la adresa confracților, din propriile generații, sau din generațiile anterioare, termeni ca aceia din *Scrisorile de la Onești*.

Mă gândesc, domnule Mușina, că precaritatea culturii noastre și desconsiderarea neculturnicilor pentru ea, se explică măcar în parte și prin disprețul acesta neverosimil pentru confracți, al celor care chiar o produc, o cultivă, o întrețin și absența sentimentului că sunt dincolo de orice, un grup uman compact, privilegiat, cu răspunderi aparte. Dispreț pe care – vă rog, aduceți-vă aminte, - scriitorii francezi, fiindcă-i luați drept exemplu, nu l-au avut față de Céline, Brasillach, ori Drieu de la Rochelle. Ale căror greșeli au fost de altfel, infinit mai mari decât ale lui Alexandru Paleologu. Amintiți-vă că scriitorii francezi s-au dus la de Gaulle și au cerut grațierea pentru ei, în momentul epurărilor. Cel care a vrut « vânători de șobolani », cum spuneți, a fost « poporul » revoluționar,

însetat de sânge, și colaboraționist el însuși, cu mic cu mare, ca toate popoarele. Scriitorii francezi însă, dincolo de rivalități, uri și principii, au cerut grația, iar în cererile lor, figura ca argument suprem, *talentul* colaboraționistului respectiv și felul specific, de neînlocuit în care acel talent anume le va îmbogăți cultura. Ei au știut că fiecare dintre ei există, trăiește, se hrănește din limba și cultura în care scrie, și că dispariția unuia dintre ei sărăcește limba și cultura aceea. Că dincolo de uri, rivalități, ei datorează ca oameni ai cuvântului fiecăruia dintre confracți, nu doar suplețea, frumusețea și bogăția aceluia cuvânt, dar fiecare inflexiune de frază pe care o vor exprima ei și cei de după ei. Și dacă stăm să ne gândim bine, mare parte din popor, unul cultivat și mândru de cultura lui, știa la rândul său lucrul acesta simplu : că poezia trăiește din poezie și proza din proză, pictura din pictură și că pentru o cultură fiecare vers valoros este important, fiecare sonată, fiecare tablou.

Mă gândesc că noi românii nu știm asta, nu doar « poporul », ci nici noi, cei care ne câștigăm pâinea din manipularea limbii române, din literatura și din gramatica ei, și ar trebui să avem grijă de domeniul ăsta, de pe urma căruia trăim. Nu știm, fiindcă că nu ne-am maturizat încă suficient ca să despărțim lucrurile, astfel încât să admitem adevărul simplu că învățăm să scriem românește de la antisemitul Eminescu, fascistul Goga, hitleristul Ion Barbu, legionarul Eliade, delatorul Ștefan Augustin Doinaș, colaboraționistul Sadoveanu, oportunistul Argezi.

În urmă cu vreo 15 de ani, mă întâlneam des cu un domn extraordinar, fost deținut politic, automarginalizat ca fost legionar, prieten al lui Noica, Eliade, Steinhardt, Stelaru, Tonegaru, care-mi povestea scene din viața acelora și din alte vieți de mari artiști... Și la un moment dat l-am întrebat eu așa, naivă și îndurerată, cum e posibil ca din așa mizerie, alcoolism, trădare, ură, nesăbuiță politică, să iasă lucruri atât de curate și de minunate ca poezia, muzica, pictura ?

N-am să uit niciodată râsul în hohote al aceluia domn și privirea lui, mai uimită decât uimirea mea : « Zi mersi că iese. Putea să nu fie decât mizeria ».

Într-adevăr, ce ne făceam noi dacă Eminescu ar fi fost doar xenofob, misogin și sifilitic, Ștefan Augustin Doinaș doar turnător, Argezi doar oportunist și zgârcit, Sadoveanu doar colaboraționist și lacom, Preda doar arghirofil, Nichita doar alcoolic ?

Și dacă avem norocul să nu fie așa, noi să ne-o facem cu mâna noastră și să nu citim 40 de ani *Creanga de aur* și *Despre lucrurile cu adevărat importante* ? Sau, eu știu, cărțile lui Caraion, ale lui Petru Dumitriu ?

După ce că sunt așa de puțini, nici pe aceștia să nu-i citim 40 de ani, domnule Mușina ? Pe cine să citim, atunci ? Să ne uităm la vedetele noastre media care cred că enunțând cugetarea « Dacă dragoste nu e nimic nu e... », au citat din Marin Preda, de altminteri, nici el nu prea recomandabil, un colaboraționist fiind, și el.

Cine pierde dacă, pentru a-i pedepsi, vreme de 30-40 de ani, am refuza să-i citim pe toți artiștii din cultura noastră care nu sunt moralmente impecabili ? Cine-și permite ? Biata cultură română pe care atâta o căinați, că nu-i « majoră » ?

Deși, iertați-mă că descopăr roata, pentru a deveni majoră, cultura noastră, are nevoie mai întâi să o iubim, cu maturitate, în concretețea ei materială, în ciuda defectelor și păcatelor producătorilor ei. Și când vom învăța să nu risipim din ea nici un diftong valoros artistic, vom găsi în mod sigur alte soluții la problemele ei morale decât « vânătoarea de șobolani ».

Cu cele mai bune gânduri,

Doina Jela

Gabriel Horațiu DECUBLE

Konstanz, 14 februarie 2005

Stimate domnule Cistelean,

cu oarecare înfrîzire, dat fiind că mă aflu în străinătate, și cu profundă mîhnire am aflat de articolul *Gică Contra, între ASPRO și U.S.* al domnului Alexandru Mușina, apărut în ultimul număr al publicației Dumneavoastră, articol în care semnatarul nu se sfiește să-mi atribuie calificative dezonorante, care îmi neagă puterea de judecată și îmi pun la îndoială integritatea și demnitatea, fiind de natură să-mi aducă grave prejudicii morale în cariera literară și profesională. Rîndurile de mai jos vin ca un drept, firesc, la replică.

Domnul Mușina indică și motivul furibundeii dezlănțuirii împotriva mea. Spune domnia sa: "junele în cauză m-a atacat dur, ca să-i facă pe plac lui Cassian Maria Spiridon, boss-ul local de la Convorbiri literare)". Acest neadevăr trebuie risipit. I-am atacat domnului Alexandru Mușina, cu ani buni în urmă, o carte, nu persoana, și nu "dur", ci bărbătește. Pe scurt: îi obiectam cărții *Eseu despre poezia modernă* retorică defectă, argumentele inconsistente, lacunele conceptuale și colportarea unor elemente de folclor științific. Cu această ocazie îmi înnoiesc obiecțiile, care, dacă autorul cărții le-ar fi primit atunci tot bărbătește și nu s-ar fi ascuns sub pulpana scenaritei, i-ar fi putut fi de folos în redactarea unei a doua ediții, îmbunătățite.

Dar pentru că înțeleg, *omenește*, că orgoliul rănit poate genera distorsiuni de percepție, încerc acum, odată pentru totdeauna, să lămuresc o situație devenită grotescă. Un prim pas ar fi - din partea domnului Mușina - să mă cunoască mai bine (cum ar fi trebuit, poate, s-o facă deja ca membru fondator ASPRO, să se deschidă către cei mai tineri, nu să se închidă ursuz într-un fariseism statutar). Îi vin în ajutor.

Faptul că nu crapă orgoliul în mine și nu-mi aranjez interviuri prin gazete ca să mă fac cunoscut nu-i dă domnului Mușina dreptul să-mi minimizeze meritele. Sînt *realmente* universitar la Iași - în ciuda nesiguranței mimate de domnia sa -, ba chiar din același an (1992) de cînd este domnul Mușina universitar la Brașov. Chiar nu văd rostul acestui dispreț... "colegial". În plus, am predat cîțiva ani la universități din străinătate, iar unele din lucrările mele teoretice se regăsesc în bibliografiile internaționale: cartea despre teoria hagiografiei medievale, pentru a da doar un exemplu, a fost recenzată pozitiv într-una din cele mai redutabile reviste de specialitate din lume - *Mediavistik*, 17/2004, Frankfurt/Berlin/New York, p. 235sq. (Dar, desigur, și aici se va putea obiecta că recenzentul, profesorul Wolfram Aichinger de la universitatea din Viena, este "țuțărul" meu...). Fiind doctor al unei școli destul de celebre de filologie (e vorba de universitatea din Freiburg), mă simt obligat să-i respect valorile și principiile acesteia. Nume de profesori precum Erich Auerbach, Hugo Friedrich sau Erich Kohler spun, totuși, cîte ceva; desigur, ele nu mă legitimează în mod direct, dar sugerează, în contextul de față, că navigatorul care s-a deprins să se orienteze după steaua polară nu-și mai pierde ochii în valuri...

Așa stînd lucrurile, domnul Mușina va înțelege - sper - că, o dată ce am acceptat cronică de carte a



Monitorului de Iași (între 1998-1999), am consimțit să o fac cu seriozitate. Dacă adăugăm la acestea lipsa referențelor științifice la cele mai multe edituri din România și precaritatea pieței revistelor de specialitate, devine evident că seriozitatea asumată de mine avea șanse bune să devină intransigență. Acestei intransigențe i-au căzut victimă și cărțile unor nume mai sonore din cultura românească (cărțile, nu oamenii) și nimeni nu a mai acuzat scenariul lui Cassian Maria Spiridon sau... regia lui Sergiu Nicolaescu.

Nu am de unde să știu dacă domnul Spiridon s-a bucurat citind recenzia mea la cartea domnului Mușina: nefiind "țuțărul" lui - *horribile dictu* -, nici n-am scris-o pentru el, ci pentru publicul larg. Eu unul nu m-am bucurat scriind-o; aș fi preferat să am motive de laudă.

De altfel, acest fapt i l-am făcut cunoscut domnului Mușina la adunarea ASPRO din noiembrie 2001, descrisă de domnia sa cu multe amănunte picante, dar, vai, neadevărate; i l-am făcut cunoscut strîngîndu-i mîna și privindu-l în ochi, dar se pare că truda mea a fost zadarnică. Domnul Mușina, în loc să privească rațional lucrurile, se încapățînează să vadă mereu în alții mizeria sufletească, plusînd chiar, acuzîndu-mă și de frivolitate în relațiile sociale, de o ardoare febrilă în a-mi trăda "stăpîni": el spune, în următorul paragraf, că aș fi fost «cîndva "devotat" al lui Cassian Maria Spiridon, acum contestatar al aceluiași». Îl asigur pe domnul Mușina că sînt o persoană liberă și nu am avut niciodată stăpîni. Ceea ce nu înseamnă că nu pot percepe autoritatea, dar o percep ca pe o prietenie, dovadă că cei care au contribuit la formarea mea îmi sînt și acum prieteni; iar de dușmănie nu m-am temut niciodată. De fapt, "relația" mea cu domnul Cassian Maria Spiridon se rezumă la cîteva întâlniri împlătoare pe străzile Iașului, cînd eu l-am salutat, iar el nu mi-a răspuns. Avea și de ce (!) Pentru că, *înainte* de a fi scris despre cartea domnului Mușina - fapt care poate fi probat cu documente -, semnasem un material critic la adresa manageriatului defectos al domnului Spiridon (la adresa manageriatului, nu a omului!), acuzînd faptul că îndepărtase din redacția *Convorbirilor literare* oameni de valoare (Nicolae Ionel, Emil Brumarul) pentru a-și putea pune în practică ideile sale estetice confuze și inactuale. Nu am publicat niciodată în revista sau editura domnului Spiridon, nici în revistele sau editurile prietenilor săi. Nu am scris niciodată vreun material laudativ - abia aici s-ar fi justificat termenul de "țuțăr"; altminteri, mai fidel limbii române, domnul Mușina ar fi trebuit să mă numească "cirac" - la adresa domnului Spiridon sau a prietenilor săi. Mai mult decît atît, *nu am fost niciodată refuzat de USSR* - așa cum insinuează domnul Mușina cîteva pasaje mai încolo -, ci, dimpotrivă, *eu am refuzat* dubla invitație de a-mi depune cererea de intrare (în 2001 și 2003), la care eram îndrituit prin premiul pentru debut cu volum de versuri al Asociației Scriitorilor din Moldova pe 2001. Nu din dispreț refuzasem, ci din convingerea intimă că *libertatea* de asociere nu trebuie confundată cu *obligativitatea* unei etichete. Or, numeroși membri ai USSR nu au nimic în comun cu mine în plan etic. Credeam, pînă nu demult, că ASPRO reprezenta o alternativă reală, credibilă. Din păcate, domnul Mușina a ținut să demonstreze, prin exemplul personal, că nici cu unii membri sau foști membri ASPRO nu am nimic în comun în plan etic. Regret sincer.

Îl invit, respectos, pe domnul Alexandru Mușina să renunțe, la tonul disprețuitor - deși știe prea bine cum mă cheamă, a ținut morțiș să-mi evoce, prin sintagma recurentă "numitul Decuble", sinistra închiziție la care se deda un Eugen Barbu în a sa *Judecată de apoi a poezilor* din revista *Săptămîna* - și să-și retragă public, cu proxima ocazie, calomniile la adresa mea, în caz contrar nelăsîndu-mi decît șansa de a-mi apăra onoarea în instanță. S-ar putea, în acest din urmă caz, ca domnul Mușina să aibă revelația că nu e singurul ardelean căpos din lume.

Al Dumneavoastră,

Gabriel Horațiu DECUBLE, Servus

Gheorghe GRIGURCU



Ferește-te de sluga benevolă!

Ferește-te de sluga benevolă , căci în ea zace stăpînul cel mai necruțător.

Citesc: valoarea morală este valoarea de întrebuițare a unui om. Vom ajunge oare pînă acolo încît fiecare individ să fie însoțit de o fișă aspra modului său de întrebuițare, precum un produs industrial?

“Puterea are boala secretului (Frangois Furet). Constat însă că de această boală încep a suferi și aspiranții la putere, unii foarte bicsnici.

Clovnul produce o impresie mai curînd feminină. Oare de ce? Poate că prin amestecul său de fragilitate jucăușă și dorință de-a plăcea. Prin poarta acestei naturi se strecoară toată nesănătatea multicoloră, țipătoare, versatilă, imploratoare, impertinentă a *emfazei* de-a fi.

Poate supraviețui, deși mai greu, un om “dintr-o bucată”. Popoarele însă nu pot supraviețui decît printr-o superioară duplicitate, corespunzătoare unui instinct colectiv. Verificați, vă rog !

Complexitatea e mai adaptabilă, deci mai rezistentă la intemperii istorice decît simplitatea. Așa se explică faptul că într-o colectivitate se află, de regulă, o diversitate de elemente (inclusiv “negative”), cu atît mai mare cu cît e mai cuprinzătoare colectivitatea. “Nu e pădure fără uscături”. Dacă ar exista o asemenea pădure, ar fi foarte vulnerabilă.

Scriitorul legat de masa lui de lucru precum un melc de cochilie.

Îndoiala e gravă, doar certitudinea își permite să se joace cu sine.

Cînd e sinceră, iertarea constituie cea mai înaltă virtute. Cînd e ipocrită, reprezintă cel mai neguros viciu.

Nefericirea poate apărea, vai, tot atît de nesperioasă ca și fericirea, prin dilatarea aspectului său senzațional, așteptat de oameni cu sufletul la gură: Mass media are grijă de asta !

Sămînța se ascunde nu doar din cauza pericolelor ce-o pîndesc, ci și din cea a unei pudori cosmice.

“De abia pot înțelege cuvîntul *căutare*, folosit în legătură cu pictura modernă. După opinia mea, a căuta nu înseamnă nimic în pictură. A găsi înseamnă totul. Pe nimeni nu interesează să urmărească un om care, cu ochii ațintiți în pămînt, își cheltuie viața căutînd o pungă pe care să i-o scoată norocul în drum” (Picasso).

Individul pitoresc conține mai mult sau mai puțin uman decît cel comun. Din care pricină Nietzsche ne recomandă, în raport cu acest tip, circumspecția.

Unele calomnii, prin exagerarea lor stridentă, se dizolvă în stupiditatea care devine o paradoxală formă de cenzură morală.

Dacă se arată expansiv, e acuzat de cabotinism. Dacă apare sobru, e bănuț de intenții ascunse.

Nefericirile mari sînt greu de suportat mai cu seamă din cauza nefericirilor mici ce le însoțesc.

A avea umor înseamnă a avea conștiința bonomă a limitei lucrurilor. Perspectiva infinită exclude umorul.

Michael ASTNER**cu mintea legată ca un câine de curte
periferice I**

înfricoșătoarea periferie a prezentului mă ține
cu mintea legată ca un câine de curte
animal domestic
cel mai bun prieten
al omului vorba ceea
din când în când mă bucur dimineața
când soarele matinal îmi inundă
cu lauri de lumină imunda bucătărioară
prin geamul mai tot timpul stropit de
scursurile vecinilor de la patru
pun de cafea
apă pentru oul fiert moale
beau calciu sau magneziu
scot iaurtul sau kefirul din frigider
și oul de rigoare pe care-l pregătesc
găurindu-l în partea de jos mai groasă
cafeaua-i gata aprind prima țigară
îmi umplu ceașca
răsfoiesc *Evenimentul zilei*
sau *Dilema veche Vatra*
mă pregătesc în fiecare dimineață
pentru ruperea lanțului
stau și mă gândesc meditez
radioul merge și din când în când
chiar ajunge câte-o frîntură de vorbă
sau melodie – *words don't come easy* –
în mintea mea legată
ca un câine de curte
mă pregătesc să rup lanțul acesta
de ani de zile mă pregătesc să rup
lanțul acesta și s-o șterg din această
înfricoșătoare periferie a prezentului
jumătate gol jumătate plin golit de
prezent plin ochi de necunoscuti contondente
nici măcar nu mi-e teamă propriu-zis
zilele trec, nopțile vin
diminețile se scurg printre degete
după-amiezele se-nfundă în ceas de seară
și toate-și strecoară prezentul periferic
printre gratiile timpilor morți
purtînd pe frunte același însemn al minții
prinsă ca un câine de curte cu un lanț ruginit
cînd o fi să se rupă numai iarnă să nu fie
(*Iași, 17.08.2004*)

și totuși trăiește

și totuși trăiește
naiba știe cum, naiba știe din ce, cu ce hrană.
supraviețuiește.
nu chiar bine mersi, dar o face.
de regulă stă într-atîta de nemișcat
de-ai zice că-i mort de mult, stană de piatră.
dar cum îl prinde-n cadru puțin soare, puțină lumină caldă
fie urcînd din trecut, fie coborînd din viitor
(rar, tot mai rar, țîșnind chiar din prezent!)
gata, îl și vezi cum se mișcă-ncet, încet!
da, e încă viu, iar tu nu mai știi
nici să-l hrănești cît să trăiască din plin
nici nu te-ncumeți să-l ucizi de-a binelea.
(*Iași, 26.08.04*)

resturi

zile ca niște saci cu nisip
în fața apelor ce nu mai vin
ori sînt de mult istorie

din ziua de ieri au rămas doar niște resturi
o mîină de minute strivite
uitări de sine

trenuri dinspre viitor
pline de călători întorcîndu-se
resemnați în straie de duminică

cu ochi înțețoșați
dimineața așteaptă
pe peronul greșit.

(*Iași, 05.09.04*)

elegie amnășană II

din turnul solitar
ceasul bate peste case
șase bătăi de ora șase

plouă
plouă mărunt
peste verdele crud
și rece

regină e a clipei neputință
resemnarea, sora-i geamănă

în curte, buruienile și socul
au năpădit din nou tot locul

casa-casă încă-i în picioare
apărînd cu nepăsare
aparențele de-o doară

dar căsuței-magazie
cu ce-a fost cîndva măcelărie
cu bucătărioara de vară
cu cuptorul
care-o fi ducînd și el cu resemnare
dorul roților de pîini de odinioară
i s-a frînt
a acoperișului spinare -
iară gaura iscată între țigle
dă măsura golului ce doare

în grădină a mai dispărut un păr
și o dată cu el, un soi de pere

plouă
plouă mărunt
peste un covor găurit de mere
tot mai efemere

unui măr măreț cu mere rare
i s-a rupt o creangă mare -
acum merele-i de Stettin
pot fi, în parte
culese de dușmani și prieteni

mai încolo, pe rîpă
un nuc întreg e la pămînt –
implacabilul naturii
face și desface
din vînt, furtuni și fulgere
jocurile toate.

prezența-mi suspendată într-o șoaptă
se pierde-ntr-un prezent ticsit de noapte
și măcinat mărunț-mărunț
de cele ce cîndva au fost
și nicicînd
n-or să mai fie

în sobă
pîrfe și pîlpie
lemne de dud

din turnul solitar
încă mai bate
oră de oră
ceasul de ceas.

(Amnaș, 24.-26.09.04)

George GEACĂR eu. zise el

1

spune ce ți se-ntâmplă. spune tot
despre ce ți se-ntâmplă. e ușor să cerni ziua de ieri
e ușor să arăți cu degetul. greu e să spui
ce e chiar acum

2

chiar acum privesc prin papucul albastru
prin tunelul albastru. urma piciorului
e atât de puternică! planta piciorului
îmi apare în față. degetul uriaș
muștrător
a subțiat carnea albastră. atîta decizie
eu n-am avut niciodată! talpa a croit vîi
în carnea de plastic. pas apăsător
determinare
eu cum de n-am toate astea? piciorul meu
cum de are
ce eu nu am?

3

un lucru atât de puțin durabil
clătinarea apei în pahar.
imaginea ei
joc de lumini și umbre proiectat pe perete
născut din nimic
se va întoarce în nimic de îndată ce degetul tău
se va opri. el apare
de câte ori lovești paharul cu unghia. tu

de câte ori lovesc eu
lumea cu unghia

4

aveam niște pietricele
niște așchii de piatră.
în întuneric

scăpăram și vedeam.
apăreau în mâini galaxii de-o secundă.
fir-ar să fie! nu le mai am.
ce-o să mă fac. o să scapăr
ca și cum le-aș avea.
pot asta
pentru că știi cum e să ai în creier
galaxii de-o secundă

5

ai nevoie de un suflet bun. și ăsta e
bun dar îți trebuie altceva
mai bun. în primul rînd
ai nevoie de ceva larg
încăpător
să între mulți
vii și morți multe voci multe gesturi
care se istovesc în memorie. ce ai acum nu
e de-ajuns
ai nevoie de un suflet ca lumea. larg
ca parcare de ciment dintre blocuri. evident
n-ai să-l poți păstra în apartament. îți trebuie
un garaj ceva
pentru un suflet bun
cu aripi să te ridice sus. un suflet bun
ține mult
te ține o vreme
dar odată și-odată se duce și el
și-ți trebuie altul. unul bun
ajunge pe câțiva ani
să scrii

6

să lustruiești piatra este o meserie grea

să lustruiești lentile de piatră
până la transparență
e și mai greu

poate nu reușești chiar atât dar
lustrul pietrei dacă e ca oglinda
și îți vezi acolo chipul viu
asta nu e puțin.

aici însă e vorba să atingi piatra
și piatra să te atingă
cu degetul ei.

să sune stins piatra și trupul să fie atins.

dacă s-ar întâmpla așa
ar fi o șansă

George GEACĂR

iată cum stau eu sub soarele incendiar
plin de intenții bune care se duc dracului
iată cum stau în aerul canicular
și am grijă să fac lumea mai bună
iată cum trec printre oameni binedispuși
și mă posomorăște efortul imaginației
care naște un vers după altul
într-o zi de august decolorat după ce mă străduisem o
jumătate de ceas
să explic portarului unui spital un individ de vreun metru
cincizeci de ce trebuie să intru

îmi șterg fruntea de transpirație mă uit la el mai atent.
citiți! constat. ei da! citesc! îmi zice el. citiți o carte de
versuri! da dom'le asta citesc. ce e ciudat? unii dintre noi
le și scriem! îmi zice intransigentul bărbat care se dovedise
a fi un portar scriitor.

iată-mă vesel în animația străzii
încercând să vând o întâmplare reală drept text literar

eu. zise el

dimineața intru la baie deschid ochii
și pe cine văd în oglindă?
pe cine dracului văd în oglindă?
azi dimineață însă în autobuz
o necunoscută cu priviri azurii uitându-se chiar la mine
zâmbea. am zâmbit și eu
ca să-mi poarte noroc
și ce mi se-ntâmplă să nu mi se-ntâmple
numai pentru că n-am încotro. am zâmbit apoi șoferului
de autobuz
directoarei la școală
ce mai! am zâmbit toată ziua.
m-am întors acasă după-amiază pe ploaie
pe strada mea în construcție minunată.
mă izbea ploaia în față și tot zâmbeam.
înaintam în ceața ochelarilor mei
ca alică în țara oglinzii

în dormitor glorios ca un steag zdrențuit
mă răsucesc fulgerat!
de sub plapuma desfăcută ochi azurii!

drace!

era păpușa raluca
pusă acolo să doarmă. păpușa diane
obosită de cât a stat în vitrină cu prețul pe ea.
peste zâmbetului meu se lăsă semiîntunericul serii
cine să-l vadă

un fel de singurătate

cine se gândește la tine rozătoare mică
ochelariștii cu brațul încărcat de cărți
ca miezul fructelor de pădure
printre ușile transparente de librărie?
cine te urmărește
visează la ochii tăi
și se ascunde în spatele draperiilor
după arbuștii din balcoane
peste care plimbi bicicleta timidă a ta?
cine te visează seara prinsă-n copci și agrafe
între cearșafurile albe și paginile abia înegrite
între filele tale de insectar
fremătând de emoții bine descrise?
cine-ar face nopți albe pentru tine
pentru părul tău castaniu tăiat scurt
pentru sandalele cumpărate de la raionul pentru copii
pentru pachetulul tău de mâncare
un sandwich și-o jumătate de roșie
pentru postul tău de educatoare titulară cu gradul doi?
cine meditează la ce se întâmplă sub fondul tău de ten
și te răsucesce sub lupa neuronilor săi
cine se întreabă dacă ești sau nu ești?

numai eu.

numai eu și fără intenții.

eu. o persoană imaginară un narator

eu. zise el

1

sunt zile când nu mă lași să vorbesc. de ce?
sunt cuvintele ca pietrele-n prund
nu se leagă. nu vrei să spui nimic. ok. dar lasă-mă
pe mine măcar să scriu ce văd
fără înălțare sau coborâre de ton. de ce
îmi induci
neîncredere și lehamite?

2

n-am nevoie de iluzii. nu salvez pe nimeni
nu vreau să încânt. nu sunt disputat
de melancoliei sau preaplinuri. știu ce e emoția
clipei. știu ce este esența. esența emoției
este lipsa oricărei emoții. sufletul se ridică
și coboară ca pleoapa deasupra ochiului adormit.
secvențe de viață vreau. oferă-mi fragmente
decupaje din stradă. hai să fim sinceri să recunoaștem
duminica după-amiază este cumplit.
viața curge pisica toarce iarba în fața blocului
se usucă încet.

dă-i drumu'

povestea lui nea olteanu

eram student la zootehnie îmi trebuiau și mie na!
țigări băutură de unde bani? făceam chiuretaje
scoteam ca lumea. că la femei e tot ca la. așa și vine una
tocmai de la ase. când am văzut-o
a sărit sufletu-n mine.
i-am spus c-o rezolv
dar nu pe bani pe pizdă. zicea că mă plătește are banii
nu se lăsa. ce fac cu banii?
îți fac treaba numai așa cum ți-am zis.
domne muream după ea
a cârâit ea dar a fost de acord
și nu atunci doar
vreun an jumate m-am dus la ea. până la urmă
m-a prins cu alta
ce era să fac
erau unele care n-aveau cu ce să plătească. nici mie
nu-mi venea să lucrez pe degeaba. s-a dus nebuna
și m-a pârât la partid. așa era pe vremea aia!
nu era voie să faci avorturi. m-au dat afară
din facultate. m-am apucat de asta
pun faianță gresie instalații
de curent și de apă. câștigam și câștig bine de ce să zic?
am dat-o dracu' de facultate

eu. zise el

1

am deschis ușa am intrat am închis
ușa. sunt la mine acasă. cunosc
îmi aduc aminte
ce mai contează. uite

coala albă pe masă. am învățat
de la pet să las semne. n-ar trebui
să mai scriu
ar trebui să-mi cretez
o arteră subțire o capilară și să privesc.
n-o lua în traic
pune mâna pe pix
scrie eu pe hârtie
pe coala albă. eu eu
fredonează televizorul. închid televizorul.
eu
șoptește insinuant raftul de cărți.
până și frigiderul
are ceva de spus: ce-o să fie
dacă scrii și tu ceva
dacă scrii eu?

de fapt îmi trebuie o fisură
o fantă o zgârietură în suprafața sticloasă pe care alunec
atât de repede.
dar cui nu-i trebuie? am nevoie de-un cui
să zgârii cu el. dar cine n-are nevoie?

2

nu e curat. deloc. nu poate rămâne așa.
să m-apuc să șterg praful de peste tot
dar nu e de-ajuns. nu e vorba numai de praf
nici lemnul nici fierul
nici carnea
nu sunt curate. nici aerul nu e curat
cum să mai văd ceva
dedesubt?
atâtea lucruri inutile
atâta lemn și fier și carne
iar cu aerul ce te faci?
e plin de mirosuri
străine. cum să mai simți
ceva dedesubt? nu pot fi singur
dacă nu ești cu mine. nu te pot auzi
dacă nu e curat

cerșetoarea noastră

e o cerșetoare care trece prin parcare noastră
sâmbăta dimineața. o auzi printre blocuri
cum se-apropie cântecul ei vreau să spun
cum vibrează cimentul
plăcilor de beton
mai acut sau mai stins. deodată lamentația răsună
chiar în fața blocului nostru. bineînțeles
nu-i dă nimeni nimic. suntem prea familiarizați
cu surpriza
și cu cântecul ei. disperarea din glasul cerșetoarei durează
de prea mult timp.
dar ce voce sfâșietoare!
și ce liniște desăvârșită se așterne în micro doișpe!
auzi gândurile celor din blocurile de vizavi
chiar și dacă nu ies la ferestre.
micro doișpe își oprește respirația
și ascultă: asta da disperare!
asta da artă!
într-adevăr totul poate fi contemplat.

Dan SOCIU

renunță la smacuri
îmbracă-te-n saci
înăsprește-te
fă-te o lege împotriva mea
fă-ți casă cu mine
la casa de amanet
în duba poliției
la urgențe
pe acoperișuri
printre gunoaie căzute din cer
goi cu gurile
cu găurile
larg deschise
s-așteptăm vântul turbat
care să ne curețe
mațele
culcă-te lângă mine în betonieră
doi avortoni găsiți în container
două hoituri îmbrățișate-n portbagaj
nu mișca
ceva în noi
încă respiră
sub tonele de ciment
scârba de dragoste vrea s-o ia de la capăt
că io și tu am mâncat tot
am băut am futut tot
ce se putea unu la altu
împreun-am strivit coșuri
păduchi
ce știiăștia
ce să le zicem noiăștora
despre noi
ce să ne mai zicem
sub tavanu luminat de urlete
ne scuișpăm
cu gurile uscate de ură

&

dragoste cu vată-n nări
dragoste cu bani pe piept
vreau să scriu despre tine
cum ar scrie un cîine
cu fața-n cearșaf
prizez linie după linie
din mirosu tău
în genunchi
te văd cum te duci
cu soarele-n stomac
prinsă-ntre mașini
în mijlocul străzii
ca-n mijlocu iadului
simți gura mea
cum te sufocă

&

vietatea din mine
simte cum se trezește
vietatea din tine
cu ochii lipiți
cu urechile-nfundate
scîncește speriată
frica gîlgîie-n noi
toată noaptea au zbirat lângă gară

și dimineața e o ușă
ruginită de bloc
prin care ieși după o jumate de pîine
toată noaptea o femeie
anunță trenurile altora
după fiecare anunț tresărim
ne pocnim cu coatele-n față
lîngă tine mă simt
tot timpul ca un jeg și
rasă-n cap

&

e tîrziu spui
hai acasă
și ne trîntim pe trotuar
și ne aprindem
degetele
o zgîrietură pe gîtu tău
sclipește-n bătaia farurilor
te văd jupuită
între mașini
le iei ochii
strălucești
proastele-și caută punctu g
tu și cînd te gîndești la ceva frumos
te simți bătută
fața ta
e un drum noaptea printre blocuri
chiar și-n zilele bune
cînd nu ne-a scuipat nimeni
și ne-am privit

&

într-o zi am răcnit foarte mult amîndoi
și tu ai plecat tremurînd
în hol tremurai și nu găseai ieșirea
te-ai lovit de ușă
în drum spre ieșire
ai tras peste mine încă o pătură
mi-ai lăsat apă într-o cutie
ți-ai uitat haina
ai luat pantofii mei
și te împiedicai pe scări
uși trîntite curentu
ți-a luat mințile
ochii tăi sînt acum albi
intru în tine și cînd termin
am în cap vorbe
aceleași de fiecare dată și le uit
uit cîte ceva din tine
ți-am uitat picioarele
în capu meu ți-au paralizat
nu le mai simt
deschid ochii și
nu le văd

&

dragoste cu spălături stomacale
dragoste cu falcă legată
ne-au băgat pe gât
geografiile lor
de căcat
și nu mai avem unde pleca
în casă ținem numai muzică
fără voce
pencă vocea e dracu
mușenia dintre noi
ne strepezește dinții
nici o rochie albastră
în toată casa

mîinile reci
chiuveta-nfundată
nici un pește portocaliu
în chiuvetă
culorile-s dracu
io și tu sîntem sora mai mare
a oarbei
am obosit să-i povestim
căpețelu ăsta de lume
și surioara noastră e surdă

&

casa noastră
și grădina numa ciment nu
te pot ascunde
după tufe copaci
nu ne putem arunca pe spate
în iarbă
în bucătărie
ne tremură
mîinile
nu putem duce la gură
în dormitor
nu ești niciodată
sub pături
încercăm să ghicim
mațele căruia dintre noi ghiorăie
picioarele cui sîngerează
la anu
zici
la anu
ca și cum ai spune
anu trecut
altădată

&

ne ridicăm
din cînd în cînd
în picioare
ca și cum am lua
o hotărîre de anu nou
neconvingătoare
fără speranță
cînd ne atingem
din împlinare
sunăm
ca două căni de tablă
ciocnite
la o sărbătoare
săracă
în camera cea mai veche
a casei
în camera cea mai întunecată
a casei
ascultăm
cum se scufundă
bărçuțele noastre de hirtie
în fiertura de alaltăieri
avem zile
la greu
frumusețe-ntre noi
cît în fața moartă
a lui marylin monroe

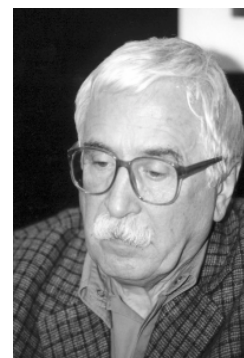
&

spun dragoste într-o limbă
învățată din interdicții
scriu dragoste cu noduri în gît
o femelă înaltă
mă pîndește

îmi zdrobește falangele
 cu o riglă de fier
 dragoste dată afară
 din casă
 tu știi dragostea
 doar ca pe-o fugă de-acasă
 gîfii sub mine
 ca la capătul fugii
 și la capăt nu te-așteaptă
 nimic
 nimeni nici măcar eu
 șoptești dragoste cu noduri în gît
 ascuți tremurînd
 casa ta
 cum se izbește în ușă
 dragostea lor amenință
 ne vor scoate de păr
 goi pe casa scărilor
 ne vor vorbi în limba lor
 limba noastră de dragoste
 &
 aș vrea să-ți pot vorbi
 cu blîndețe
 ca și cum ferestrele
 casei noastre
 ar da înspre mare
 și zilele ni le-am petrece
 privindu-ne
 și seara ai picta
 sau ai țese
 și prietenii ar veni la noi
 înotînd
 și organele noastre
 și-ar fi uitat pentru totdeauna
 activitățile fasciste
 și viața noastră ar fi curată
 ca un cuțit de măcelărie
 proaspăt șters
 &
 te trag după mine
 în camera cu frig
 camera cu frig
 e camera cu întuneric
 camera cea mai veche din casă
 acolo îmi țin hîrțile
 și hîrțile mele
 put a varză stricată
 hîrțile mele put
 ca bolile tale femeiești
 din ele-ți citesc acum
 despre cum o să mă părăsești
 și începi să scîncești
 ca un pui de focă
 uitat pe-o banchiză
 te urăști
 acum ai vrea să plîngi
 cu totu
 inima și mațele și ficatu
 și stomacu tău
 stau în tine ca-ntr-o hulubărie
 în scîrnă și întuneric și se zbat să iasă
 mă plimb în juru tău
 și mîinile mele
 nu știu ce să-ți facă
 ațîrnă uscate
 sîngele lor
 s-a urcat la tine în cap

&
 tu te gîndești acum
 la mine
 ca o femeie slăbită de cancer
 la taioarele ei verzi
 pe care nu le mai poate purta
 în timp ce-ți mîngîi genunchii
 tu nu te mai gîndești
 deloc la mine
 și eu continui să-ți mîngîi genunchii
 cu milă
 cum aș mîngîia
 două capete mici
 arse de chimioterapie
 genunchii tăi sînt acum
 un bărbat străin
 care te ține în brațe
 pe care-l urăsc
 ochii tăi albi se întunecă încet
 prind culoare
 în curînd o să-ți revii
 speriată o să mă simți
 ca pe un lătrat furios
 lîngă picioarele tale
 pe care de mult le-am uitat
 &
 dragoste cu hainele mele
 aduse în brațe de la spital
 dragoste cu tot plumbu orașului
 în sînge
 soldățelu meu de plumb
 că io și tu am fost turnați
 din aceeași lingură de plumb
 sora mea de lingură
 io și tu ne-am făcut
 casă noaptea
 pe pragul farmaciilor închise tremurînd
 io și tu adormeam îmbrățișați
 în fiecare noapte pe altă targă
 ca bogătani
 io și tu mărșăluiam ruți fără scop
 cu un singur scop precis întunecat
 bolborosind singura rugăciune
 pe care-o știam înger
 îngerășu meu
 numa-n față
 să nu dai
 &
 proastele-și fac unghiile horoscopu
 tu și cînd te simți elegantă că ninge
 aștepti să fii pedepsită
 aștepti să-ți sune apa neagră-n cap
 momentele tale cele mai bune
 întepenesc pe loc
 ca o cizmă-n noroi
 întinde-te lîngă mine
 lîngă peretele public
 s-așteptăm cum așteaptă
 lucrurile alea scîrboase
 la prima vedere
 dar care apoi fierte sau arse
 te-ajută să treci ziua
 s-așteptăm un fel de bunăvoință
 care să ne jumulească
 și să ne treacă prin foc
 și capătul nopții
 să ne-nghită
 ca pe otrăvuri prietenoase

Gabriel DIMISIANU



Mică explicație la un *prim-plan*. Cu multă vreme înainte de a ne apuca noi de numărul dedicat proletcultismului (nr. 9-10/2004), l-am rugat pe dl. Gabriel Dimisianu să accepte un « *prim-plan* » cu domnia-sa, în cadrul unei rubrici de oarecare constantă a revistei noastre. În acest sens, l-am rugat să redacteze și un fel de « manifest » al decenței critice, pe care să-l proclamăm odată cu domnia-sa și prin domnia-sa. Ne-am înțeles cumva ; dar când tocmai ne-am înțeles și lucrurile erau pe cale să se înfiripe, a apărut numărul de care pomeneam ; numărul, datorită intervenției d-lui Paul Goma, l-a supărat și ofensat pe dl. Dimisianu ; nu m-am mirat, așadar, când am primit de la domnia-sa o « scrisoare deschisă », ca replică ; o scrisoare pe care am și publicat-o în nr. 11-12/2004. În finalul acelei scrisori, dl. Dimisianu era de părere că articolul domniei sale despre « decența critică » nu-și mai avea nici un rost. Faptul că, totuși, acest articol apare aici se datorează insistențelor mele. Și cred că am avut un bun argument : articolul era cu atât mai necesar. Și fără asta el ar fi fost de extremă utilitate ; căci într-o cultură care are urgentă și presantă nevoie de diazepam, dl. Gabriel Dimisianu e un reper de calm și echilibru ; de comportament pur și simplu, în cele din urmă. Îi mulțumim aparte d-lui Dimisianu că, fie și călcându-și pe inimă, ne-a dăruit, totuși, acest « manifest al decenței ». (Al. C.)

“Ne-am eliberat cu mare iuțeală de clișee”

- *Stimate domnule Gabriel Dimisianu, se fac îndată cincizeci de ani de când urmăriți, cu condeiul în mână, mersul literaturii române. Care au fost, pe acest drum, momentele dvs. de schimbare? E nevoie de schimbare într-o viață de critic literar?*

- Domnule Cistelean, nu grăbiți prea tare timpul care oricum crește în urma mea. Nu se fac chiar „îndată” cei cincizeci de ani, deși, într-adevăr nici mult nu mai este. Am debutat în critică în 1958, publicând recenzii în „Gazeta literară”, dar nu pot să afirm că încă din momentul acela urmăresc „mersul literaturii române”. O astfel de urmărire implică acțiune organizată și coerență de atitudine, fixarea unor repere și plasarea într-un unghi de observare anume. Or eu, în acei ani de început, comentam cărțile la întâmplare, sau, mai exact spus, după cum mi le repartizau cei care concepeau atunci politica redacțională. Așa se întâmplă cu tinerii în orice redacție. Cam un an am pierdut apoi urmărind, la îndemnul lui Paul Georgescu, problema reportajului literar, el considerând să asistăm în socialism la revirimentul acestui gen, pe urmele unor Geo Bogza sau Brunea Fox. Îmi băteam capul cu scrierile sufocate de clișee triumfaliste ale unor Pop Simion, Paul Anghel, Ilie Purcaru, Traian Coșovei și chiar ale unui Radu Cosașu, cel de atunci, rapsodul „energiilor” și al hidrocentralei de la Bicaz, producătoarea de „lumină”. El este și singurul supraviețuitor literar al acelei epoci de delir reportericesc, eu fiindu-i (epocii!) una din victimele colaterale. Am fost un consumator, de bună voie și nu prea, al tonelor de maculatură indigestă pe care le-a produs. Un câștig am avut totuși de pe urma acelei experiențe și anume că am petrecut mult timp la Biblioteca Academiei, cercetând revistele interbelice în căutarea precursorilor reportajului actual. A fost o îndeletnicire compensatoare și răsplătitoare citirea vechilor publicații, descoperindu-mi o lume în care se trăise altfel decât apucasem eu și în care mă afundam cu voluptate.

După câțiva ani, profitând și de atmosfera culturală mai destinsă de la mijlocul deceniului șapte, am început să-mi clarific obiectivele acțiunii critice, să nu mai „întâmpin” noile apariții chiar la întâmplare, să urmăresc într-adevăr literatura, anumite orientări și probleme, direcții

stilistice, în primul rând pe acelea care exprimau noul curs literar care abia se înfiripa, debarasat de închistările dogmatice. Volumul meu *Prozatori de azi*, din 1970, în care încerc să înfățișez un tablou al prozei momentului, exprimă acest spirit. Acord atenție manifestărilor înnoitoare și experimentelor, vorbesc despre insurecția antiepică și despre onirism, despre parabolă și fantastic, fac referiri numeroase la prozatorii tineri ai epocii (N. Velea, D. R. Popescu, Sorin Titel, D. Țepeneag ș.a.)

În ce privește „nevoia de schimbare” în cariera criticilor voi spune că, în condiții de viața literară normală, aceasta nu li se impune tuturor în chip necesar. La împlinirea a douăzeci de ani de activitate critică, în 1943, Șerban Cioculescu spunea despre sine că a fost un critic fără „evoluție” și că nici nu are intenția de a evolua („nu am evoluat și nici nu am de gând să evoluez”). Alți critici însă evoluează, ca E. Lovinescu, el însuși analizând, în anii târzii, „fazele” evoluției sale critice și stilistice în număr de patru.

Criticii generației mele au fost obligați de împrejurări să evolueze ceea ce a fost totuși spre binele lor. Au început să scrie în grele timpuri, la sfârșitul deceniului șase, când din nou climatul ideologic se înrăutățise, după prima firavă liberalizare care avusese loc după moartea lui Stalin, în anii '54-'56, ca ecou al dezghețului hrușciovian. Între timp se petrecuseră evenimentele din Ungaria și Dej, temător de influențe destabilizatoare, strânsese din nou menghina ideologică, trecuse la represii politice dure, la noi arestări și la procese ale intelectualilor, precum acela al grupului Noica-Paleologu-Dinu Pillat. În acest climat am debutat eu în critica literară, cam odată cu Eugen Simion și Matei Călinescu și în scrisul nostru de atunci lucrul se vede. Nu puteam evita, dorind să publicăm, unele clișee, unele formule osificate de limbaj, după cum nu puteam, atunci, decât cu mare dificultate și cu multe precauții, să formulăm judecăți propriu-zis estetice despre literatura momentului. Aspiram însă la o schimbare și chiar o presimțeam, încercând să acționăm în așa fel încât, atunci când va fi pornită, să nu ne găsească nepregătiți. Acordam din ce în ce mai multă atenție, în articolele noastre, aspectelor artistice, procedeele și tehnicile literare, „forme”, cu alte cuvinte, ceea ce ne putea atrage acuzația de estetism (formalism), de neglijare a „conținutului”, învinuire gravă. Am încercat totuși să o facem cu toate riscurile, azi de neimaginat, și m-am bucurat să constat că o cercetătoare

avizată a epocii, cum este Ana Selejan, a remarcat eforturile pe care le-au făcut noii critici în direcția emancipării. „Câteva evidențe se impun, scrie ea, pentru cine citește textele analitice ale tinerilor critici: ceva-ceva, și ceva esențial, s-a schimbat în modul de abordare a scriiturii: posibilitatea de a folosi și criteriul estetic în judecata operei (sub camuflaj, desigur), pledoaria constantă de pe poziții estetice și nu ideologice pentru profunzime și individualizare, conținutul politic nefiind o garanție a calității“ (*Literatura în totalitarism*, 1959-1960, ed. Cartea Românească, 2000).

A urmat al doilea val de liberalizare din era postbelică, ceva mai puternic decât primul, cu momentul de culminație în 1968, de ale cărui efecte generația mea de critici a profitat cu mare promptitudine și cât a putut de mult. Ne-am eliberat cu mare iuțeală de clișee, ne-am încadrat liniei estetice regăsite (maioresciene și lovinesciene), am luat act de experiențele din spațiul cultural vestic și am acționat în sensul unei rapide sincronizări. Sincronizare nu înseamnă numaidecât adoptare (transplantare în solul nostru) ci punere în concordanță. Nu am devenit toți peste noapte structuraliști, tematiști, practicieni ai psihocriticii etc., dar am intrat repede în rezonanță cu spiritul acestor orientări care erau ale timpului nostru și de care, până nu demult, fusesem despărțiți de greaua cortină de fier ideologică. În noul context scrisul fiecăruia a dobândit accente personale din ce în ce mai vizibile, înfățișându-ne conștiinței publice a anilor ‘60-‘70 nu doar ca exponenți ai unei noi generații de critici literari dar și ca individualități.

Dacă este să mă refer și la mine, ca unul din participanții la acest proces, voi arăta că după faza de limpezire stilistică și desfăcere din strânsarea clișeeilor mi-am fixat și noi obiective ale acțiunii critice, în sensul că mi-am extins aria de preocupări. Din ce în ce mai mult m-am interesat legăturile organice dintre trecut și prezentul literar, interdependențele și influențele. Am simțit nevoia să mă raportez, prin examinări proprii, la scriitorii din trecut pe care modernitatea și i-a asumat (Ghica, Negruzzi, I. L. Caragiale) ca și la scriitorii interbelici. Am dat mai multă atenție încadrării istorice și interferențelor culturale, ca în studiul mai întins pe care i l-am consacrat lui C. Negruzzi și epocii lui, după cum și portretisticii critice. O schimbare s-a produs în scrisul meu (dar numai în scrisul meu?) după anul de răscruce 1989, în condițiile eliberării de orice rețineri și autoreprimări. Am devenit mai direct și mai incisiv în exprimarea unor eventuale judecăți negative, mai lipsit de tact și de tactică, așa spune, deși reputația de spirit echilibrat, ponderat etc. m-a urmărit în continuare și mă urmărește și azi. Orice așa face. Sunt mai înclinat acum, pe de altă parte, spre evocare și reflecție morală sau spre demersul memorialistic propriu-zis. Aceasta o pun însă și în seama înaintării în vârstă. Trebuie să depun mărturie despre unele împrejurări ale mișcării literare din ultimele decenii, mai puțin sau rău cunoscute, ca unul din martorii lor direcți, când s-a întâmplat să fiu. Spun *trebuie* să depun mărturie însă este vorba mai mult de o dorință, parțial realizată în volumul meu *Amintiri și portrete literare*. Ar fi încă multe de spus dar nu știu dacă voi avea răgaz să o fac.

Revenind la întrebarea dacă „e nevoie de schimbare într-o viață de critic literar“ așa răspunde că schimbarea este decisă de factori interni și externi. Aminteam de Șerban Cioculescu, imun față de evoluție pentru că nu s-a simțit îndemnat lăuntric să evolueze. Acest fixism îl numește el însuși „un viciu de structură“, nu fără o sugestie de maliție

la adresa celor prea mult dispuși să se schimbe. „Mărturisesc dintru început un viciu de structură: nu am evoluat și nu am de gând să evoluez. Sunt prea vechi ca să mă pot măguli cu iluzia unei variabilități interesante“. Alți critici, ca E. Lovinescu, admit că au parcurs o evoluție, dictată fie și numai de rațiuni stilistice. Factorii externi sunt și ei generatori de schimbare, de „evoluție“, astfel cum generația mea de critici, dacă este să mai mă refer odată la ea, a învățat din propria-i experiență, nevoită mereu să se adapteze variațiunilor de climat ideologic, între „îngheturi“ și „dezghețuri“ succesive. Oricum ar sta lucrurile, schimbările „într-o viață de critic literar“ nu prea pot fi evitate, atât că bine ar fi să nu fie prea multe. Dacă sunt prea multe conduc la impresia lipsei de coerență și de dispersare a personalității.

- *Sînteți brăilean. Cum vă explicați această producție brăileană de mari personalități artistice? Ce ateliere secrete sînt acolo?*

- A apărut de curând, datorită strădaniei profesorului Toader Buculei, a doua ediție, îmbogățită, a *Dicționarului personalităților brăilene*. Autorul mi-a făcut onoarea de a-mi cere, pentru această a doua ediție, o prefață, onoare pentru mine cu atât mai mare cu cât prima, din 1994, fusese prefăcută de regretatul academician Edmond Nicolau, și el fiu al Brăilei. Mi-am pus eu însumi, în acea prefață, întrebarea pe care și dumneavoastră mi-o puneți: cum de a dat Brăila atât de multe personalități artistice, cum de a dat acest oraș mijlociu de provincie, lipsit de universitate, atâtia mari oameni culturii românești și nu doar acesteia? Pentru că Brăila a și exportat, ca să vorbesc astfel, personalități culturale de prim rang. Este amintit totdeauna Panait Istrati, scriitor francez și român, dar sunt de amintit și alții. Sunt de amintit avangardiștii români și francezi D. Trost și Ilarie Voronca, este de amintit compozitorul și arhitectul francez Yannis Xenakis, sociologul francez Serge Moscovici, tatăl actualului euro-parlamentar Pierre Moscovici, este de amintit contemporanul nostru Nicăpetre, sculptorul de mare faimă în Canada. Dar nu are rost să inventariez aici personalitățile brăilene culturale ci să încerc să explic cum de au apărut atât de multe din acel mediu. Repet așadar: un oraș de provincie mijlociu, fără universitate, dedicat, adaug, în primul rând activităților de comerț, afacerilor, exportului de grâne, traficului portuar, oraș cosmopolit și agitat, cu multe localuri de petrecere, cabarete, taverne, cafenele, ceainării, ca orice port, dar și cu unele apetențe culturale. Funcționau acolo, înainte de război, două teatre (Teatrul Comunal și Teatrul Lyra), biblioteci, muzee, cinematografe, un număr mare de librării și mai multe gazete. Totuși, ca mediu formator, nu prea sunt explicații pentru eflorescența de personalități dedicate culturii, artelor, literaturii. Galați, orașul învecinat și cu aproximativ același profil, a trimis în lume ceva mai puține. Aș vrea să nu se supere pe mine gălățenii, când spun acest lucru, așa vrea mai ales să nu se supere vechiul meu prieten Iordan Chimet, gălățean și el, ca și Nina Cassian sau Ov. S. Crohmălniceanu. Dar faptul e fapt: sunt mai mulți brăilenii iluștri afirmați în domeniul artistic iar o explicație pentru această disproporție nu am. S-a întâmplat ceva tainic în acel spațiu, asemănător cu ce s-a întâmplat în ținutul Fălțicenilor, pe care E. Lovinescu îl numise placenta literaturii române. Nu pot spune așadar ce „ateliere secrete“ au funcționat acolo, forjând atâtea personalități culturale. Un duh benefic pare să fi vegheat

multă vreme „orașul cu salcâmi“, azi văduvit tocmai de arborii emblematici, rețezați de primărie de pe fosta stradă Regală în anii domniei lui Ceaușescu.

- *Ați fost – cel puțin pînă acum – mai mult de partea prozei decît a poeziei. Tocmai dvs., definit drept “reprezentant al echilibrului”, ați dezechilibrat balanța opțiunilor. De ce?*

- Este adevărat că am scris mai mult despre proză decît despre poezie și aceasta din două motive. Unul, pentru că am crezut într-o vreme că proza este aceea care consolidează literatura unei epoci, aceea care așterne straturile germinatoare. Am considerat că este cazul să urmăresc mai ales proza, măcar un număr de ani, pentru a-mi lămuri mie însumi mai bine care sunt tendințele literaturii actuale, spiritul ei: prin tipologie, prin conflicte, proza, romanul în primul rând, îmi părea că definesc cel mai concludent fizionomia momentului nostru, a vremurilor în care trăim. Recunosc acum că viziunea mea era parțială, dezechilibrând într-adevăr „balanța opțiunilor“.

Celălalt motiv din pricina căruia am scris mai puțin despre poezie și poezie este nesiguranța în ce privește găsirea tonului potrivit. Mai aproape de muzică, poezia mi se pare că impune rigori specifice atunci când este comentată și nimerirea unei anume tonalități critice care nu-i este oricui accesibilă. Dumneavoastră, domnule Cistelean, nimeriți de minune această tonalitate în comentariile pe care le consacrați poeziei și la fel Gheorghe Grigurcu. Nu sunt prea mulți criticii noștri care au acest har. Mai este Dan Cristea, mai sunt și alții, dar nu sunt mulți. Poate că și discutarea prozei reclamă criticii o tonalitate anume și mie mi se pare că pe aceasta o prind mai ușor.

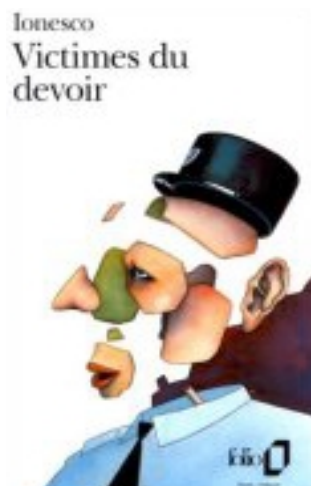
- *Ați luat parte la toate “bătăliile criticii” postbelice. Care dintre ele v-a fost mai aproape de inimă?*

- Bătăliile criticii în era postbelică (până în 1989) aș spune că se rezumă la una singură, însă de lungă durată, întinsă pe decenii. Spun acest lucru pentru că, de fapt, dincolo de formele pe care le-a luat într-un moment sau altul, generate de variațiile de climat („îngheț“ sau „dezgheț“), dincolo de persoanele prinse în joc, situate de o parte sau de alta a baricadei (baricadelor), bătăliile criticii au avut toate aceeași țintă: respingerea imposturii și salvarea valorilor autentice. Mereu a avut critica de respins ceva ce i se propunea drept literatură dar nu era literatură, persoane care țineau să treacă drept scriitori fiindcă se îndeletniceau cu scrisul, produceau „opere“, dar nu erau scriitori. Dar aceste încarnări ale imposturii au făcut mereu, în comunism, jocul puterii politice, îndeplinind misiuni de pură propagandă, răspunzând cu mult zel „comenzilor sociale“ și prin aceasta oficializându-se. Nu-i era deloc ușor criticii literare să poarte bătălii cu impostura oficializată, în condiții de tratament inegal, să participe la confruntări pătinoare arbitrate, întotdeauna, de factorul politic. Li se aduc azi reproșuri scriitorilor români, de către judecătorii morali postdecembriști, că ar fi rezistat în timpul comunismului, atunci când au făcut-o, numai în plan cultural, că au înaintat numai revendicări culturale, că nu au protestat politic (cu excepția unor Goma sau Tudoran). Nu se ține însă cont, când se formulează aceste reproșuri, cel puțin ca o circumstanță atenuantă, de miza politică pe care o comportau prea adesea, chiar dacă inexplicit, disputele literare. Împotrivirea față de protocronism era politică înainte de a fi oricum altfel,

pentru că viza un corp de idei culturale și istorice însușite de factorii politici. Național-comunismul ceaușist fructificase doctrinar ideea protocronistă și a exprima rezerva față de aceasta și față de promotorii ei era un act cu consecințe politice. Conflictele, crizele care zguduiau periodic comunitatea literară aveau nu odată dedesubturi politice sau se soldau cu repercusiuni politice. Astfel a fost criza creată, în iarna 1978-'79, de plagiatul lui Eugen Barbu, un delict literar cu implicații politice. Barbu era unul din stâlpii de susținere propagandistică a regimului Ceaușescu, devenit protagonistul unui scandal ale cărui dimensiuni au întrecut așteptările oficialităților. Nu au avut ce face și l-au dezavuat de formă, acceptând un comunicat de condamnare a plagiatului, în fond sprijinindu-l în continuare pe acela care slujise regimul cu multă abnegație, ca să nu spun slugărnicie, făcându-i toate jocurile.

Cele mai aproape de inimă mi-au fost, desigur, bătăliile purtate împreună cu echipa de critici a „României literare“ și mai înainte cu aceea a „Gazetei literare“, eu făcând parte din amândouă, ca și Eugen Simion, Lucian Raicu, Matei Călinescu, Valeriu Cristea. Ni s-au alăturat, la „România literară“, Nicolae Manolescu, Mircea Iorgulescu, Dana Dumitriu, alcătuindu-se astfel un corp de critici literari a căror acțiune concertată a ținut în principal să distingă între impostură și valori și să le propulseze pe acestea din urmă. Cum era de așteptat, această poziție a echipei de critici de la „România literară“ a nemulțumit multă lume și nu în ultimul rând forurile de partid și securistice, care o taxează drept estetizantă și în contrasens cu declarațiile de adeziune la politica partidului publicate, de nevoie, în alte pagini ale revistei. În *Cartea albă a securității* (1994) este reprodușă o notă informativă privitoare la „România literară“ din care citez: „Alcătuirea prezentă (este vorba de anul 1984, n.m.) a revistei „România literară“ se caracterizează prin decalaj între conținutul politic al editorialelor (perfect pe linie, în care se fac declarații de adeziune la politica statului și a partidului) și conținutul revistei care, desigur, este altul; dacă se compară editorialele și declarațiile din pagina întâia cu restul revistei constatăm o dominantă: critica de conținut de care se vorbește în prima pagină devine estetizantă în restul revistei“.

Vorbeam despre concertarea acțiunii criticilor. Să nu se creadă că era vorba de o punere de acord prealabilă în privința opiniilor despre cutare carte sau autor, ci de o convergență nepremeditată, la care se ajungea prin



consonanțele de gust și de bun simț critic. În același spirit au acționat în fond toți criticii care contează în literatura post-belică, de la revistele bucureștene și de la cele din țară și, cu toate diferențele inevitabile de opțiuni literare, am fost solidari cu Mircea Zăciu, cu Marian Papahagi, cu Ion Pop, de la Cluj, cu Gheorghe Grigurcu sau cu Radu Enescu de la Oradea, cu dumneavoastră, domnule Cistelean, și cu Cornel Moraru, de la Tg. Mureș, cu Al. Călinescu, de la Iași, cu Livius Ciocârlie, cu Mircea Mihăieș, cu Cornel Ungureanu de la Timișoara și încă cu alții. O axă a bunului simț critic a funcționat la noi în anii comunismului, beneficia pentru cultura română primejduită. Dar văd că am folosit cuvântul „axă“, atât de îndrăgit de unii mari politicieni români de azi. Un efect de contaminare pentru care îmi cer scuze.

- *În ce măsură v-ați implicat în „războiul metodelor“?*

- Nu m-am implicat în „războiul metodelor“ decât doar în măsura în care am pledat totdeauna pentru o critică nedependentă de rigidități sistemice, obiectivă și comprehensivă, suplă, aptă să detecteze valorile, să le trieze și să le ierarhizeze. Supunerea la criteriile vreunei metode ne-ar întoarce la spiritul acelei critici numite cândva „de direcție“, întemeiate pe fundamente doctrinare și dispuse să judece literatura după felul cum aceasta este sau nu expresia unui program estetic. Or critica nu poate fi altfel, o mai spun odată, decât comprehensivă, deschisă către valori din orice direcție acestea s-ar ivi. Nu susțin însă că ar fi trebuit să ignorăm schimbările de perspectivă, să fi fost refractari și ostili față de achizițiile metodelor, față de acea indiscutabilă lărgire de orizont estetic pe care au produs-o, în epoca postbelică, structuralismul, psihocritica, tematismul ș.c.l. Nu este bine să respingem nimic aprioric, din orice contact cu noile metode ceva este de câștigat. Important este să nu renunțe critica la misiunea ei fundamentală, aceea de a selecta și de a impune valori.

- *Dar acum unde stați, între modernism și postmodernism, ori mai degrabă de o parte sau de cealaltă?*

- Încep să-i înțeleg pe Al. Paleologu și Andrei Pleșu care au declarat că devin alergici când aud pronunțându-se cuvântul postmodernism. Întrebunțarea lui prea deasă poate deveni iritantă, într-adevăr, mai ales că de prea multe ori înțelesul care i se conferă este altul. Folosit în prea multe sensuri termenul în cauză ajunge să nu mai denumească nimic sau să denumească totul, ceea ce este cam același lucru. Să admitem însă, odată cu poetul, că toate trebuie să poarte un nume și atunci momentului nostru i s-a spus postmodernism. Este o convenție și putem s-o acceptăm sau nu. Sentimentul meu este că modernitatea nu și-a epuizat încă resursele și poate mai potrivit ar fi să se spună că timpul nostru este unul al modernității târzii. De ce parte stau eu? Mi s-a mai pus odată întrebarea și încă mai tranșant: sunt sau nu sunt postmodern? Am răspuns că nu știu, așa cum anticii nu știau că sunt antici. Ce suntem noi, ce am fost, vor ști cei din viitor.

- *Ce anume vă enervează în literatură?*

- Nimic nu mă enervează în literatură, absolut nimic. De altfel nici nu au ce să caute „nervii“ în relația mea cu

literatura, n-au avut niciodată. Nici chiar în relația cu literatura la zi și chiar cu aceea de ultimă oră, mai „enervantă“, prin definiție, decât literatura clasică. Citesc totul cu participare dar niciodată cu „nervi“. Sunt mulțumit sau nemulțumit de ceea ce citesc, câteodată sunt nemulțumit la culme, dar aceasta nu este enervare ci reacție negativă față de textul citit. Dacă este să exprim în scris această reacție negativă cu atât mai puțin o voi face sub impulsul vreunei enervări. Criticul își raționalizează emoțiile.

Pot să mă refer însă la lucruri despre care îmi dau seama că altora le produc enervare. Știu de pildă că pe mulți semeni ai noștri îi enervează cultivarea în exces, îndeosebi în textele autorilor tineri, a licențiosului și a limbajului scatologic. Pe mulți îi scandalizează, îi scoate din sărite acest fenomen care pe mine mă lasă calm. E în fond o experiență care s-a mai făcut în literatura noastră (Bogza, H. Bonciu etc.), cu o revenire care se explică prin faptul că foarte mulți ani cenzura puritană a interzis-o. Noutatea experienței actuale, probabil singura, stă în angajarea dezinvoltă a domnișoarelor și doamnelor pe acest culoar de alergare, ceea ce altă dată nu se întâmpla. Un pitoresc capitol al literaturii feminine scatologice românești se scrie sub ochii noștri.

- *Aveți o viziune „pozitivă“ despre rostul și rolul criticii literare. Mai credeți în funcțiile bune ale acesteia? Ce-a pierdut – și ce-a câștigat – critica literară în acești ultimi ani?*

- Sigur mai cred în rostul criticii, în funcțiile ei bune. Și așa confuzia este mare pe piața cărții, sub avalanșa aparițiilor de tot felul, derutându-l pe cititorul neavizat. Critica are rostul, în aceste condiții, să facă oarecare ordine, să clarifice perspectiva, să „întâmpine“ ceea ce merită să fie întâmpinat și să respingă rebuturile și impostura proliferantă. Alex Ștefănescu, Dan C. Mihăilescu, printre alții, execută astfel de operații de ecarisaj foarte necesare, supunând judecății exigente ceea ce pare să fie literatură și nu este. Bătălia cu impostura literară o vedem astfel reluată, în împrejurări în care, ce e drept, producțiile imposturii nu mai beneficiază de protecție politică dar fructifică libertățile economiei de consum.

Dacă a pierdut ceva critica? A pierdut din audiență și autoritate, din pricina scăderii generale a interesului pentru literatură, pe de o parte, și pe de alta din pricina retragerii din prima linie de luptă a celor mai mulți dintre criticii care altădată făceau legea, așazicând. Unii au dispărut fizic, din nefericire, alții sunt ocupați cu elaborarea sintezelor, a istoriilor literaturii sau a memoriilor. Nu mai fac critică de întâmpinare. Partea bună a lucrurilor este că în ultimii ani, după un hiatus care îi îngrijorase pe mulți, făcând să se vorbească de „criza criticii“, partea bună e deci aceea că s-au impus atenției câțiva critici noi, foarte activi, noii formatori de opinie literară spre care se poate privi cu încredere.

- *Deși nu e treaba dvs. să faceți profeții ori să anticipați, v-aș întreba, totuși, încotro presimțiți că se îndreaptă literatura română?*

- Nu pot să anticipez nimic, nu presimt nimic din ce se va întâmpla mâine. Pot spune doar ce aș dori să nu se întâmple. Aș dori să nu dispară spiritul de continuitate al literaturii române, să nu se producă o ruptură gravă, de netrecut, între ce a fost și ce va fi.

Gabriel Dimisianu:

Critica decentă

Tema însemnărilor care urmează mi-a fost propusă de confratele Al. Cistelecan, el considerând, probabil, că dețin o oarecare competență în materie de „critică decentă”. Adevărul este că aud prima oară vorbindu-se despre soiul acesta de critică, iar dacă și eu l-am practicat, este sigur că am făcut-o în felul personajului molieresesc, adică fără să știu.

Am însă acum prilejul să mă auto-edific, spre a vorbi astfel, îndemnat să reflectez, pe nepregătite, la ceea ce ar putea să însemne critica decentă, la spiritul și substanța acesteia. I-aș fi fost, în ambianța autohtonă, unul din protagoniști, după cum mă lasă Al. Cistelecan să înțeleg. Un protagonist, repet, în necunoștință de cauză.

Să încerc totuși, chiar și așa, să spun câteva lucruri despre critica decentă, despre ceea ce ar putea să reprezinte acest concept deocamdată neuzual. Poate că în viitor, cine știe?, va dobândi și el, ca atâtea altele, putere de circulație.

Pentru acuratețea discuției cred că ar fi potrivit să începem cu începutul, adică să mergem la Dicționar spre a vedea cum este definită acolo *decenta*, acest al doilea termen compunător al sintagmei care ne preocupă (critica decentă). Am la îndemână *Dicționarul Enciclopedic Ilustrat (DEI, 1999, ed. Cartier)*, în care putem citi următoarele în dreptul cuvântului *decentă*: „respect pentru bunele moravuri; bună-credință; bun-simț; pudoare”.

Sunt oare operante aceste noțiuni, mai degrabă etice, în câmpul de acțiune al criticii literare care este esteticul? Aș spune că sunt operante, dacă schimbăm ce este de schimbat. Dacă în loc de respect pentru bunele moravuri vom spune respect pentru valoare și frumos, dacă în loc de bun-simț (bună-cuviință, pudoare) vom spune bun-gust sau *gust* pur și simplu, ca element hotărâtor în detectarea și aducerea la lumină a valorilor. Critica în fond cu aceasta se îndeletnicește, cu depistarea și punerea în evidență a valorilor, cu ierarhizarea lor prin supunere la o judecată de gust.

Ar fi deci să admitem că decentă este critica „respectuoasă” față de valori. Respectuoasă nu vrea să însemne însă iconolatră, producătoare de hagiografie, și de aceea l-am și pus pe *respectuoasă* în ghilimele. Critica poate fi și „nerespectuoasă”, desigur, adică iscoditoare și hărțuitoare, incisivă, polemică, dar să acționeze, fiind astfel, tot pentru recunoașterea și impunerea valorilor și nu împotriva lor. Recunoscând valorile și impunându-le, indiferent cum o va face, cu ce tehnici, cu ce metode, critica va fi și *decentă*. Iar când nu le recunoaște sau, încă mai grav, când le calomniază și le urgisește, nu o putem considera altfel, prin consecință logică, decât *indecentă*.

De fapt, în acest al doilea caz, am părăsit sfera criticii și am intrat în sfera publicisticii militante și pamfletare, mobilizată de alte țeluri decât acela de a identifica și a susține valorile. Și nu doar că este mobilizată, aceasta din urmă, de alte țeluri, dar se slujește și de alte mijloace, improprie și chiar neîngăduite criticii. Nu sunt în afara discuției despre critica decentă - ba dimpotrivă! - considerațiile lui E. Lovinescu despre critică și pamflet, de fapt despre critică și ceva ce i se opune acesteia în chip radical. Să ne amintim:

„Critica este expresia unui act intelectual și formulează o judecată de valoare sprijinită pe piloții argumentării logice; pamfletul este expresia unei stări afective în nici o legătură cu logica și chiar cu adevărul, cu care uneori poate coincide, dar numai din întâmplare. Prin definiție, un pamfletar nu poate fi un critic; viziunea lui e totalitară, fără nici un simț pentru nuanțe, singurele valabile în lumea morală, în serviciul căreia nu pune un gust precis și o disciplină intelectuală, ci o stare emotivă, o vibrație, o exaltare”. (E. Lovinescu, *Memorii. Aqua forte*, ed. Minerva, 1998).

Concluzia mea abruptă, asumat lovinesciană, este aceea că actul critic, întemeiat pe logică și pe simțul valorilor, nu poate fi altfel decât decent. Critica nu poate fi altfel decât decentă. Decența este regimul criticii.

„Noi n-am crezut că se va termina”

Convorbirea cu Gabriel Dimisianu pe care „Vatra” are bunăvoința de a o publica a fost difuzată la 23 august 1997, în emisiunea „Oameni, destine, istorie” pe care o făceam în acea perioadă la Radio „Europa Liberă”. Mulțumesc și pe această cale colegilor de la „Vatra” pentru transcrierea înregistrării sonore.

M.Iorgulescu

M.I. Invitatul emisiunii de astăzi este, doamnelor și domnilor, istoricul și criticul literar Gabriel Dimisianu, director adjunct al săptămânalului România literară. Este unul dintre puținii critici cu îndelungată activitate care nu au abandonat exercițiul critic curent. Interesat în egală măsură de contemporani și de istoria literară (anul trecut i-a apărut un volum de studii despre clasici români din secolele XIX și XX), Gabriel Dimisianu este însă, în ultima vreme, tot mai atras de memorialistică. O memorialistică de nuanțe, de semitonuri, nicidecum una de contraste violente și de culori tari. Dar care contrastează puternic, în spirit, cu finuta memorialisticii literare contemporane. De aici a pornit discuția noastră.

M.I.: - Ați publicat în ultima vreme, Doamnele Gabriel Dimisianu, mai multe texte memorialistice care contrastează în mod vădit cu tonul general al actualelor rememorări literare românești. Adoptați un ton moderat, atent, exact, și mai ales lipsit de orice urmă de pasionalitate vindicativă. Este vorba de un program sau este expresia unui temperament?

G.D.: - Eu cred că este vorba, în primul rând, de expresia unui temperament, a firii mele care, în mod natural, mai ales în scrieri de acest tip, se manifestă așa. Dar poate fi vorba și de un program. Sau de o reacție, la ceea ce spuneți că domină în - să zicem - memorialistica contemporană. O reacție la această privire vindicativă și, aș spune eu, forțat vindicativă. Pentru că aduce un punct de vedere, care este strict actual, asupra unui trecut pe care nu-l poți reînvia fără a face un minim efort de a te situa în el, cumva. De a privi dinăuntru, din epoca de care e vorba. Am văzut acest lucru: scriitori sau literați, în fine, care, făcând apel la trecut, plătesc polițe contemporanilor, care dezvoltă o literatură vindicativă, cum spuneți, și agresivă, cred eu. În disprețul adevărului sau, în orice caz, neinteresată de adevăr; producând o reacție de scandal.

M.I.: - Da, e o anumită violență în aceste rememorări, în multe dintre ele, în orice caz. O violență ce se acordă foarte bine, am impresia, cu violența faptelor diverse prezente la loc de frunte în ziarele românești de astăzi.

G.D.: - *Exact, e o contaminare de la tonul presei. A unei bune părți a presei, de regretabil nivel intelectual, așa spune eu, o presă care a înțeles libertatea de expresie într-un mod ce dezavantajează de fapt și adevărul, și scopurile pe care trebuie să le aibă.*

M.I.: - Și chiar libertatea iese, poate, compromisă din asemenea aventuri sordide.

G.D.: - *Da, absolut.*

M.I.: - Gabriel Dimisianu, în textele memorialistice pe care vi le-am citit există o încercare de privire din interior a momentelor, a epocilor, a istoriei, chiar dacă uneori e vorba uneori de pură istorie literară. Deși „pură istorie literară”, cum știm, nu există. Ați traversat foarte multe epoci. În fond, dumneavoastră v-ați născut într-un regat, adolescența v-ați petrecut-o în vremuri de tranziție, de la o dictatură militară la o scurtă de încercare de reînviere a unei democrații iluzorii și, apoi, direct într-o dictatură de tip comunist. În timpul căreia v-ați format, v-ați afirmat, ați început să scrieți. Aveți un fel de sentiment al cutremurelor istoriei pe care le-ați traversat?

G.D.: - *Fără doar și poate că am un astfel de sentiment, și-acum mă îndemnați, făcând această retrospectivă, să mă gândesc la faptul că, într-adevăr, într-o viață, lungă de-acum, am trecut prin mai multe epoci istorice, mai multe faze, mai multe momente istorice ale României. Într-adevăr, când m-am născut...*

M.I.: - ...la Brăila...

G.D.: - *La Brăila, în 1936. Era regele Carol al II-lea în fruntea statului, și am atât de vechi amintiri încât sunt tulburat de ele și mă întreb dacă sunt chiar autentice, dacă nu cumva suprapun imagini ulterioare. În orice caz, îmi amintesc, de pildă, momentul când a fost asasinat Armand Călinescu. A fost vâlvă în familie, ascultau la radio, mi-amintesc chiar o imagine de ziar în care apărea cadavrul primului ministru. Asta este o amintire foarte veche, politică, după cum se vede, sau istorică, pentru că se petrecea acest fapt în 1939, în septembrie. Deci am amintiri și despre legionari, și...*

M.I.: - Dar aveți abia aproape patru ani!

G.D.: - *Da, aveam patru ani, într-adevăr. Dar am fost fixat cu o amintire cu acest caracter. Am și amintiri despre nemți, am și amintiri despre ruși. Vreau să spun că, într-un fel, am colaborat și cu unii și cu alții.*

M.I.: - Cum așa?!

G.D.: - *Ca băiat de mingi, de pildă. Pentru că și nemții, și rușii... Pe bulevardul Cuza, unde am locuit eu la Brăila, era un mic teren de volei. Au jucat nemții volei acolo. Eu stăteam pe margine și le aduceam mingile care ieșeau în afară. Și cu rușii am făcut același lucru. Copil, deci, am avut acest comportament, care astăzi ar fi privit foarte...*

M.I.: - Rău, un act de colaboraționism!

G.D.: - *Da, de colaboraționism.*

M.I.: - Dar interesant e că și nemții și rușii jucau volei!

G.D.: - *Da, jucau volei. Mie mi se păreau umani și unii și alții. Am avut de-a face..., erau soldați, săracii, erau în război, erau în alte locuri decât ale lor, probabil că au murit demult toți cei pe care i-am văzut atunci. Și în legătură cu copilăria...*

M.I.: - ...la Brăila...

G.D.: - *La Brăila...*

M.I.: - Brăila veche mai păstra ceva, Brăila de-atunci, din aura Brăilei istratiene?

G.D.: - *Mai păstra... Vroiam să spun însă, înainte de asta, că, în legătură cu copilăria, în general, ideea mea este că un loc comun al criticii literare din anii '60, cum știți, era acela al copilăriei ultragiutate de război, al copilăriei nefericite. Ne-amintim de povestirile unor D. R. Popescu, Vasile Rebreanu, o întreagă literatură cu această temă. Ori, meditănd la acea epocă și amintindu-mi cum am trăit eu cel puțin, cred că era un mare fals psihologic această reprezentare a unei copilării șocate, traumatizate. Mie, când îmi amintesc, mi se pare feerică acea epocă. Era absolut spectaculos, defilau tot felul de trupe, de arme, de tancuri. Pe strada noastră, acolo, erau, am și evocat asta în Convorbiri literare, la un moment dat, erau părăsite o serie întreagă de vehicule de luptă și copiii, bineînțeles că... era, ce să mai vorbesc, era minunat! Sigur că asta e o imagine..., dramele existau, dar...*

M.I.: - Dar este percepția unui individ...

G.D.: - *Este percepția unui unui individ. Așa am trăit atunci. Și vreau să spun că și ulterior, cine a trăit ca mine prin toată această epocă, prin tot ce-a urmat, seceta de după război, au început arestările politice, ... În primul rând, ce resimțeam noi? Resimțeam o jenă materială, fiindcă se trăia foarte greu, cozile interminabile care erau la alimente...*

M.I.: - Punctele, hainele pe puncte, alimentele pe puncte...

G.D.: - *... da, rașlanul, lodenul, unul de culoare maron, altul de culoare verzuie... Sigur că se trăia foarte greu, dar în același timp se trăia. Oamenii nu aveau tot timpul sentimentul cataclismului, ci se adaptau vieții, într-un fel sau în altul. Eram elev, după aia am mers la liceu, trăiam. Trăiam și...*

M.I.: - Dacă nu mă-nșel, tatăl Dv. fusese librar.

G.D.: - *Da, tata a fost librar, la o mare librărie din Brăila, cea mai mare. Librăria Cartea de Aur, așa se numea. Patron era o persoană foarte stimabilă, Teodor Manea, personalitate a orașului, adică un exponent al burgheziei mijlocii. O pătură a cărei distrugere o consider o mare nenorocire, cu greu se va putea reconstitui această pătură a burgheziei mijlocii în orașele românești. În această librărie tatăl meu a lucrat încă de când era copil, ca băiat de prăvălie, din 1911 până-n 1951, când naționalizarea a venit și pe aceste...*

M.I.: - A lovit și librăriile.

G.D.: - *A lovit și librăria. Și rămăsese taică-meu cu acest domn Manea, ei doi rămăseseră. Ca două umbre*

erau la această librărie, acum goliță de mărfuri. Era pe lichidare, mi-amintesc de momentul ăsta. Fusesse o incintă de cultură, așa spune. Foarte mulți brăileni din generația vârstnică își aminteau de ea, de acolo se alimentau cu cărți. Chiar poetul, regretatul poet, prieten al nostru, Mihail Crama, a scris o poezie pe care mi-a dedicat-o, în care evoca un moment: în fiecare toamnă, în fața librăriei, înaintea începerii școlii, se adunau elevii din clase diferite și își schimbau, își treceau unii altora manualele, cărțile școlare. Asta se-ntâmpla în fiecare toamnă în fața librăriei. Era un fel de târg de-ăsta, ad-hoc, așa, al elevilor brăileni. Sigur că, fiind librar, tata mi-a adus cărți și îi datorez lui pasiunea cititului.

M.I.: - Într-un fel, orientarea spre literatură.

G.D.: - Da, da, într-un fel da, pentru că a adus de foarte timpuriu cărți, mi-a adus reviste, mi-amintesc Universul copiilor, care venea și la librărie. Și eu citeam cu pasiune, prima revistă pe care am citit-o, o urmăream, în fiecare joi mi-amintesc că apărea, și era o dăruire extraordinară pentru mine. Pierdeam o zi întreagă citind acolo despre întâmplările cu Haplea, al lui Batzaria, că Batzaria conducea revista, Porumbița și Timofte, Lir și Tibișir, erau tot felul de povești și seriale de bandă desenată. O revistă foarte bună, a cărei dispariție, în '46, a fost pentru mine o lovitură. Pe urmă..., pe urmă a urmat liceul, un liceu bun, mă rog, cu tradiție, liceul "Bălcescu", din oraș. Sigur că au început..., a fost reforma învățământului, a schimbat mult din felul în care se învăța la acest liceu, dar erau profesorii. Profesorii rămăseseră, mulți profesori buni, printre care și profesorul meu de limba română, domnul Ion Dianescu.

M.I.: - Nu cumva, domnule Gabriel Dimisianu, epoca interbelică a fost de fapt prelungită, chiar după instaurarea regimului comunist, într-un mod mai puțin vizibil, prin supraviețuirea unor instituții, chiar deformate, și mai ales prin prezența în aceste instituții a unor oameni care continuau, tacit, uneori fără să aibă probabil nici conștiința faptului, continuau modul de viață de dinainte de venirea comuniștilor?

G.D.: - Aveți dreptate. Prin astfel de oameni luam act, în primul rând, de un stil uman. Erau toți intelectuali formați de vechea școală. Lucrul ăsta este valabil și pentru anii de facultate. Eugen Simion spunea la un moment dat, recent, la o comemorare, la lansarea unei cărți, a unei ediții din Tudor Vianu, spunea: "am avut în anii cei mai răi cei mai buni profesori la facultate". Și-ntr-adevăr, dacă ne gândim că era Vianu, era Iorgu Jordan, era Alexandru Rosetti, era Jacques Byck, era această garnitură de intelectuali...

M.I.: - De veche formație...

G.D.: - De veche formație și care, cu toate constrângerile, prin simplul fapt că existau, chiar dacă făceau concesii și căutau să se adapteze unor constrângeri, reprezentau totuși un stil intelectual. Cunoștințele lor, pe care ni le-au dat, și felul de-a privi cultura au fost foarte importante. Într-adevăr, vechea societate s-a prelungit prin astfel de oameni. Nu mai spun că, până în anii '48-'49, au existat încă instituții, ne-amintim că Editura Fundațiilor a funcționat până prin '48. De bine, de rău, erau reviste, ziare, era Revista

Fundațiilor, erau cele câteva ziare, Adevărul...

M.I.: - „Revista Fundațiilor Regale” a apărut până în decembrie 1947.

G.D.: - '47, da, până la abdicarea, alungarea regelui. Oamenii nu realizau în acea perioadă că mergem spre ce am mers. Eu îmi amintesc și de părinții mei, și de ceilalți maturi cu care eram în contact. Eram foarte atent, de fapt, la ce vorbesc. Nu realizau că e definitivă cedarea țării rușilor. Definitivă! Că e de-atât de lungă durată. Că se vor înveșnici la putere cei care luaseră puterea total, după '47, în România. Oamenii au crezut multă vreme că lucrurile se vor schimba. Nu puteau concepe asta, și-au trăit cu această speranță. Bunicul meu dinspre mamă, care era un om simplu, era mecanic, a lucrat la uzinele franco-române din Brăila, ulterior "Progresul", era un reacționar extraordinar. Ca să vorbesc în termenii de atunci. Nu suporta ideea, deși era un exponent al clasei muncitoare..., spunea: "Uite, domnule, un cazangiu a fost numit directorul uzinelor. Cum - zice - marii ingineri care erau acolo au fost dați la o parte și-a fost numit ăsta, care știu ce e..." Și a făcut, așa, un fel de grevă a neparticipării. A ieșit repede la pensie, în '48, nici în magazinele de stat nu vroia să intre. Se izolase total, cu Radio Londra, că Europa liberă încă nu exista, și aștepta să se petreacă minunea, să vină americanii.

M.I.: - Da, probabil sistemul lui de valori era atât de violent contrazis, încât nu suporta că s-a răsturnat!

G.D.: - Nu suporta! Nu suporta această răsturnare cu nici un chip, pe care o considera o aberație, și aproape că refuza să trăiască în mediul social. S-a izolat. Erau ai mei, care aveau "contactele" astea indispensabile, dar el nu. El nu mai ieșea. Au fost mulți în situația asta.

M.I.: - Ar fi interesant de știut și de reflectat dacă nu cumva acea perioadă cruntă, de represiune dură, violentă, de pușcărie, de deportări, de lagăre, de Canal, nu a fost, totuși, o perioadă în care speranța a fost mult mai puternică decât după 1960. Când speranța a reapărut, dar a reapărut într-o formă schiloadă. Ați trăit momentul ăla, care a părut un moment de înviore, și a și fost, într-un anumit fel, o înviore, dar o înviore artificială și deraiată.

G.D.: - Nu, deja atunci, după '60, nu se mai putea spera decât la o ameliorare a sistemului. Era evident că altceva nu se putea spera. Contrazisă și această speranță la scurt timp, adică știm foarte bine ce s-a-ntâmplat. Deci, până-n '60, în anii represiunii masive, dure, staliniste, oamenii încă sperau că se va produce o răsturnare. De fapt, sperau că situația politică europeană sau internațională se va schimba în sensul retrimiterii rușilor între granițele lor.

M.I.: - Și-n momentul în care această speranță a dispărut, ei s-au abandonat, într-un fel, sistemului.

G.D.: - Bineînțeles, bineînțeles. Adică a fost o cădere morală extraordinară, după care, pentru noi, pentru generația noastră, a urmat, iarăși, sentimentul foarte apăsător că e veșnic sistemul. Veșnic! În anii ceaușismului, nu, noi nu mai..., până-n ultimul moment, de ce să nu fim sinceri ?!, noi n-am crezut că se va termina. Și, dată fiind această stare de spirit, aceste

convingeri puternice, adânci, se explică, de fapt, foarte multe lucruri. Foarte mult din ceea ce se spune, că au fost adaptare, colaboraționism sau, știu eu, cedări. Nu știu dacă oamenii cedau. Oamenii căutau să trăiască, să găsească soluții de a trăi în cadrele date. Adică într-o societate și într-un sistem despre care nu mai existau speranțe că se va schimba. Iar '89, iarăși ne-a... Sigur, ca an de schimbare, „an revoluționar”, cum spuneau marxștii despre, știu eu, 1917 sau...

M.I.: - ...1789, Revoluția franceză...

G.D.: - ...sau 1789, da, așa, și 1789! Într-adevăr, a fost un an de prăbușire în lanț a acestor dictaturi estice. Dar, iarăși, eu nu pot decât să..., adică nu pot să spun altceva decât că, în mediul nostru cel puțin, nu am văzut decât schimbarea lui Ceaușescu în primul moment. Nu o schimbare fundamentală. Am fost foarte șocat, într-adevăr, când, la câteva zile după 22 decembrie, am văzut pe... Nu știu dacă vă amintiți, în Piața Romană, cred că erați încă aici când apăruse un fel de postament uriaș în mijlocul pieței, un soclu pe care urma să se înalțe un..., nu știu ce, un monument ceaușist. Era acolo, ocupa centrul pieței Romane, acest soclu uriaș. Pe el apăruseră la câteva zile după 22 decembrie niște inscripții. Și una din ele m-a șocat. „Comunismul este o monstruoșitate, trebuie să piară definitiv” - era scris acolo. Și-am avut un șoc. Zic, iată că oamenii pot gândi asta! Dar am avut un șoc. După aia, într-adevăr, caracterul anticomunist s-a accentuat, dar cred că după răsturnarea lui Ceaușescu.

M.I.: - A fost poate un fel de reacție în lanț. Prăbușirea dictatorului a atras după sine ideea că sistemul însuși poate fi răsturnat. Dar cât de repede și cât de încet? Nu e vorba de sistem politic, ci de ceea ce este pe dinătru. Un istoric, Lucian Boia, care a publicat de curând o carte extrem de importantă, cred, care se numește *Mituri și istorie în conștiința românească*, face la un moment dat o afirmație pe care o citez din memorie, dar - sper - relativ exact: „toată elita politică românească de astăzi este formată în comunism”. O altă afirmație făcută de Lucian Boia este următoarea: „Românii, după cincizeci de ani de comunism, sunt altfel decât românii din 1945”. Cred că este importantă asumarea acestei conștiințe a schimbărilor, vizibile sau mai puțin vizibile, petrecute în esența indivizilor. Tocmai pentru a te..., nu neapărat pentru a te elibera, mai curînd pentru a ști cum nu trebuie să fac. Sau ce nu trebuie să faci. Sau ce nu trebuie urmat.

G.D.: - Sunt și eu de aceeași părere. Sigur că elita politică nu poate fi alta decât una formată înainte. Sunt, desigur, vechii, bătrânii țărâniști, câțiva, din ce în ce mai puțini, din păcate, care s-au format în altă epocă, dar ei sunt cei care au...

M.I.: - ...însă și ei au traversat toți acești douăzeci de ani de ceaușism, de pildă, nestând la adăpost. Au fost și ei supuși, să zicem, „intemperțiilor” politico-sociale ale acestor ani. N-au fost undeva în afară, pe o altă planetă sau într-o pivniță.

G.D.: - Unii dintre ei mai păstrează, totuși, o marcă a trecutului...

M.I.: - Așa cum mai păstrează și bătrânii țărani, țărani care au peste șaptezeci de ani, un sentiment al proprietății

nealterat de dispariția proprietății private în comunism. De altminteri, România a fost una dintre puținele țări comuniste în care proprietatea privată a fost integral distrusă.

G.D.: - Distrusă și demonizată în același timp. Ideea de a avea proprietate, care, și astăzi, e speculată de demagogii care se amestecă în chestiunea proprietății chiriași. A spune proprietar încă sună rău, și a spune chiriaș sună bine.

Oarecum nobil. Este, această demonizare a proprietății pe care, ani de zile, marxismul a... sau propaganda marxistă a impus-o.

M.I.: - Domnule Gabriel Dimisianu, cea mai mare parte a vieții dumneavoastră s-a consumat, până acum, în lumea artistico-literară. Au fost nenumărate controverse în legătură cu această lume. S-a spus astfel că a fost o lume rebelă, o lume care nu s-a adaptat la sistemul comunist, ba chiar, dimpotrivă, a fost o lume a rezistenței. După alte opinii, lumea literară a fost un fel de rezervație specială, unii au zis chiar de lux, în cadrul sistemului. Au fost, în sfârșit, mai puțini, este adevărat, au fost „mărturisitori”, mai puțin analiști, care au încercat să privească lumea literară, lumea artistico-literară de sub comunism, ca pe un fenomen aflat într-o anumită corelație cu toate celelalte zone ale acestui sistem și ale societății de atunci. A fost o rezervație, a fost un focar de rezistență, o citadelă?

G.D.: - Nu, nu a fost nici una, nici alta. Cred că ultima versiune, mă rog, sau ipoteză, este de susținut. Adică a fost integrată, a fost o lume făcând parte dintr-un ansamblu. O parte a corpului. Cu anumite caracteristici, care țin de faptul că era o activitate specifică, care scăpa, cât de cât, de sub controlul general, și că existau personalități în această lume. Erau indivizi care aveau un statut public și care induceau o anumită independență, măcar prin faptul că aveau o prezență publică. Prin ei, anonimizarea și cenușii în care a fost scufundată societatea în anii lungi, în anii lungi ai comunismului, și mai ales sub ceaușism, măcar în această zonă erau fisurate. Adică existau totuși personalități, existau oameni cu viață publică, deși linia partidului era nivelarea. Ne amintim că nici fotografiile scriitorilor nu mai puteau să apară pe copertele cărților. Nu numai ale scriitorilor, ci și ale artiștilor, ale actorilor..., nu mai putea să apară decât una singură. Nici chiar ale clasicilor: E un episod, pe care-l știți, de la România literară, când, la centenarul morții lui Eminescu, a fost o mare bătălie ca să poată apărea pe prima pagină a României literare chipul



lui Eminescu. Pentru că se-ntâmplase ca în chiar acea zi Ceaușescu să fi făcut o vizită de lucru nu știu unde, într-un județ. Prin existența personalităților, lumea literară a avut o condiție mai aparte decât restul societății. Sigur că au fost și inițiative personale de independență, chiar de rezistență, care nu trebuie minimalizate și nici nu pot fi minimalizate. Și nu numai personale. În lumea literară, mă refer acum la perioada ceaușistă, pentru că ne apasă mai mult, suntem mai aproape de ea...

M.I.: - ... e perioada despre care se vorbește, totuși, cel mai puțin...

G.D.: - Cel mai puțin. Atenția continuă să se îndrepte spre așa-zisul "obsedant deceniu" și spre perioada Dej și a „proletcultismului”, dar perioada ultimă, pe care o știm, totuși, mai bine, ...

M.I.: - ...este evacuată, într-un fel, din discuția publică...

G. D.: - Au existat în viața literară niște centre, niște nuclee de atitudine, de poziție, care erau într-o confruntare permanentă, măcar subteran, dacă nu la suprafață. Știți foarte bine că, pe de o parte, erau, cum să spun, scriitorii de orientare democratică, deschiși, neconservatori în sensul cel mai propriu. De cealaltă parte erau scriitorii activiști, scriitorii care au făcut jocul organelor represive. Se știe cum erau grupați pe publicații, nu știu, poate nu mai e cazul să le amintesc, deși nu e rău să se știe. Era revista Săptămâna, care ținea direct de organele de securitate, era revista Luceafărul, care consuna foarte bine cu Săptămâna, și era România literară, pe care..., despre care nu eu spun, și nici dumneavoastră n-o spuneți, dar o spun chiar organele represive. Cine răsfoiește Cartea albă a securității, va vedea acolo, în documente scoase din arhiva securității, că era considerată principalul factor de rezistență, de nesupunere față de puterea ceaușistă.

M.I.: - ... intern, fiindcă...

G.D.: - ... intern și în cultură...

M.I. ... fiindcă, tot din Cartea albă a securității, pe care ați evocat-o, rezultă că principalul dușman, cel puțin în zona asta, era Europa Liberă. În afară, însă.

G.D.: - A, da, dar era puntea făcută, spuneam, între România literară...

M.I.: - Iar România literară era socotită un fel de officină internă a Europei Libere.

G.D.: - S-a spus asta chiar la Ceaușescu, într-o...

M.I.: - Dar nu spre elogierea României literare.

G.D.: - Nu pentru elogierea României literare, ci spre distrugerea ei. Un scriitor, al cărui nume nu-l mai spun, nemaifiind în viață, chiar i-a spus lui Ceaușescu: sunt agenții Europei Libere! Și eram câțiva acolo, ne-așteptam să fim arestați la ieșire. Nu s-a întâmplat asta. Au existat aceste lupte interne, au existat și proteste de alt tip, care nu puteau fi concepute în alt mediu decât în cel literar. Vă amintiți de episodul plagiatului lui Eugen Barbu, de represiunea care a urmat asupra acelor scriitori și membri de partid care, într-o ședință de partid, nu au dat recomandare cuiva pentru a fi ales în Comitetul Central. Vă amintiți, se ceruse ca unul din sprijinatorii lui Barbu să fie recomandat pentru funcția de membru al

Comitetului Central, iar organizația de partid de la Uniune nu i-a dat această recomandare. Cred că e un fapt fără precedent, pentru că indicația de a se obține acea recomandare era chiar de la Ceaușescu. Și...

M.I.: - ... și, în plus, aceste recomandări aveau un caracter formal.

G.D.: - Aveau un caracter formal, dar s-a ținut să fie făcută această formalitate, iar acești scriitori, mi-amintesc și de Marin Preda, de Jebeleanu și..., mă rog, și noi doi, chiar, ...

M.I.: - S-a votat împotriva.

G.D.: - S-a votat împotriva. Urmarea a fost desființarea organizației de partid de la Uniunea Scriitorilor. Eu nu cred să mai fi existat în România, în istoria ultimilor douăzeci de ani ai coimunismului, vreo instituție care să fi reacționat astfel.

M.I.: - Nu este însă mai puțin adevărat, Domnule Dimisianu, că în momentul în care se face o comparație între mișcarea, nu literară, ci intelectuală, din România și ceea ce se întâmpla în Polonia, în Cehoslovacia, care exista pe vremea aceea, în Ungaria, apare un fel de complex de inferioritate, să-i spunem pe nume. România nu a dat un gânditor politic de opoziție, de talia unui Adam Michnik sau a unui Vaclav Havel. Din acest complex de inferioritate s-au născut, cred, două atitudini. Una de auto-eroizare și de hipertrofiere, după aceste modele, a unor atitudini și gesturi totuși de opoziție, dar în context românesc. Alta de auto-deprecieri, "noi nu am fost în stare, noi nu am făcut, noi nu am dres, suntem incapabili". Cam pe unde s-ar putea afla, totuși, măsura dreaptă?

G.D.: - Măsura dreaptă e, în primul rând, a recunoaște că în anii celei mai grele represiuni, în România a existat o rezistență care nu a fost în celelalte țări estice. Mă refer, în ultimă instanță, și la rezistența armată. Deci, până-n anii '60. Represiunea a fost foarte dură, s-a soldat cu decapitarea clasei politice și, într-o anumită măsură, și a intelectualității, și a avut efecte și mai târziu. Fapt este că în perioada celei mai crunte represiuni comuniste în România au existat rezistență și speranță, iar în perioada unei represiuni de alt tip, nu atât de brutală, nu atât de sângeroasă, ...

M.I.: - ... mai degrabă insidioasă, penetrantă.

G.D.: - Se pare că a fost mai eficace, în România, acest al doilea tip de represiune decât primul. În sensul anihilării sau diminuării fizice și intelectuale, pentru că, într-adevăr, nu a apărut ceea ce spuneți că ar fi fost de dorit să apară, ...

M.I.: - Nu, acum, nici eu nu pot să spun că ar fi fost de dorit. Se constată, se poate constata obiectiv că nu a existat. De altminteri, mai este interesant ceva. Suntem amândoi literați. V-aș aduce aminte de un volum care a apărut înainte de 1970, un volum de versuri. Astăzi se poate pune întrebarea: ei și, ce înseamnă un volum de versuri?! Poate însemna foarte mult, răspund eu. Era un volum de versuri care se numea *Cadavre în vid*. Autor - A. E. Baconsky. Un poet care debutase în cel mai „proletcultist” stil, cu versuri ridicole - scrise, pare-se, cu un mare spirit ludic și/sau cu cinism, cum vreți să spuneți...

G.D.: - Cu cinism, cu cinism...

M.I.: - ...poet care, la un moment dat, a basculat. Un fel de trezire de sine. S-a radicalizat, radicalizarea lui a luat o formă preponderent literară, dar nu numai literară, iar una dintre expresiile acestei radicalizări a fost volumul *Cadavre în vid*, apărut – dacă nu mă înșel – în 1969. N-am văzut decât rareori, în publicistica literară românească postdecembristă, referiri la acest volum. Dimpotrivă, Baconsky este deseori băgat, ca să spun așa, este băgat la lotul colaboraționiștilor. Un alt caz: cazul Dan Deșliu. Dan Deșliu, poet a cărui înzestrare n-o discutăm, a fost una dintre gloriile literare ale primilor ani de comunism, a fost un copil răsfățat al comunismului, a fost, până la un punct, un produs al comunismului în cultură. Și-apoi, la sfârșitul anilor '60 și de-a lungul anilor '70, a avut o atitudine constant distantă, care, în 1980, a luat o formă de respingere, exprimată public prin demisia din Partidul Comunist, prin scrisorile adresate lui Ceaușescu, prin atitudinile lui în viața publică. Și totuși, Dan Deșliu este ignorat în această ipostază. Este mult mai des pomenit în cealaltă ipostază, de goarnă lirică a realismului socialist.

G.D.: - *Da, mi se pare că este o nedreptate flagrantă care se face unor asemenea scriitori, unor asemenea spirite. Mai ales lui Deșliu, despre care știm bine că a riscat foarte mult. A riscat foarte mult în ultimii ani, și a fost și un caz predestinat notorietății refuzului, anticeaușismului explicit și exprimat public. Pentru că una e să apară, știi eu, un asemenea, o asemenea atitudine din anonim și alta este să fie a unui, așa cum spuneai, a unui fost lider al revoluției, pretensei revoluții comuniste, care se convertește, se reconvertește atât de spectaculos. Știi eu, poate că poziția lui poate fi apropiată de a unor scriitori occidentali.*

M.I.: - Da, cazuri ca Dan Deșliu, A. E. Baconsky sunt mult mai apropiate de modelele care există în afara României și a căror absență este deplinsă în România!

G.D.: - *Da, da, ne plângem! Deși cu atât mai dificil a fost pentru acești oameni cu cât această poziție era exprimată în cadrul sistemului. Era mai simplu în Occident decât în România ca un fost comunist să condamne comunismul.*

M.I.: - Deșliu a fost supus unor persecuții polițienești teribile, a fost chemat la nesfârșite interogatorii, a fost amenințat. Dar nu este vorba numai de ce a pățit, ci este vorba de gestul...

G.D.: - *De gestul lui, sigur că da, și... și într-adevăr...*

M.I.: - Și nu e vorba de un gest, o dată, într-o împrejurare anume, ci de o atitudine constantă, pe parcursul a mai bine de cincisprezece-douăzeci de ani!

G.D.: - *Iar noii publiciști, și chiar vechii, îl prezintă alături de Frunză, de bietul Victor Tulbure, care a murit acum câteva zile, îl pun în aceeași serie. Or, nu e în aceeași serie. Nu este.*

M.I.: - Oare cine ar trebui să facă aceste delimitări, nuanțări, analize?

G.D.: - *Păi eu cred că noi ar trebui să facem. Noi. Și eu, și dumnevoastră.*

M.I.: - Vă scrieți memoriile?

G.D.: - *N-aș putea spune că-mi scriu memoriile, într-un mod sistematic. Scriu, din când în când, niște texte care pot fi luate drept memorii, sau un fel de istorie*

literară, sau critică literară cu elemente memorialistice. Consider că e datoria tuturor celor care au trecut prin această epocă, și pot spune ceva, lucruri pe care alții nu le știu, să le spună.

M.I.: - Dar nu e vorba, poate, numai de fapte, ci și de un anumit fel de a privi.

G.D.: - *A, bineînțeles, sigur că da. Sigur că și de un anumit fel de a privi, pe care l-ați și enunțat la început. Adică o privire, nu obiectivă, dar o privire neîncrâncenată, realistă, luând lucrurile așa cum au fost. Din punctul meu de vedere, bineînțeles, și căutând a vedea sensul sau lipsa de sens a atâtor întâmplări prin care generația noastră a trecut, cu voie sau fără voie.*

M.I.: - Mai degrabă fără voie.

G.D.: - *Bine, uneori am și provocat, știi eu, ne-am provocat evenimentele și întâmplările vieții, că fiecare om își face proiecte, acționează în sensul intereselor lui, al...*

M.I.: - Sau în sensul a ceea ce crede că sunt interesele lui. S-a tot vorbit, domnule Gabriel Dimisianu, despre o criză culturală, o criză literară, o criză a literaturii, o criză a culturii. Cât sunt de corecte, cât sunt de mistificatoare asemenea formule?

G.D.: - *Da, s-a vorbit foarte mult, nici n-ar mai fi prea mult de spus aici. În anii '90 s-a vorbit insistent de criza culturii. Era firesc să se vorbească, pentru că a fost un recul așteptat al, știi eu, al creației, să spunem, literare, al valorilor artistice, toată lumea era prinsă, era fascinată de politic, până la exces, era prinsă de presă, de faptul că se putea scrie orice, dar repede și...*

M.I.: - Cu efect imediat.

G.D.: - *Da, aparent imediat, și-atunci, sigur că producția de roman sau chiar de poezie a diminuat. A existat apoi, și există și-acum, această precaritate a condiției materiale a artistului, a omului de cultură, care dau, cel puțin aparent, sau sentimentul unei crize. Dar eu nu cred că se poate vorbi totuși de criză, de criză culturală în sensul propriu. E chiar de mirare, în fond, că nu este, în condiții atât de vitrege. Văd că din nou piața literară este plină, sunt lucruri foarte interesante, și în literatură, și în ideologie, chiar și-n critica literară. Cred că lucrul cel mai important pentru scriitor, pentru artist, este libertatea de expresie. Acest bun, până una alta, este, a fost asigurat, și, dacă nu este criză în sensul propriu, e din acest motiv.*

M.I.: - Domnule Gabriel Dimisianu, vă mulțumesc.



Dorin ȘTEFĂNESCU

Libertatea lecturii

Când criticul abordează fenomenul literar fără a-și supune demersul unei metode prealabile, eliberându-l astfel de inhibiția științificității dar și de preuzumția totalei obiectivității, lectura sa respiră aerul proaspăt al unei întâlniri nemijlocite cu opera. Nu ni se înfățișează în felul acesta etapele unui parcurs riguros străbătut, ci lectura însăși în puritatea propriului său exercițiu. Criticul citește, iar plăcerea lecturii este chiar aceea a intimității cu textul care se lasă citit și dă de gândit. Dar atunci când criticul doar citește, fără să-și propună travaliul interpretării sistematice, exegetice, el nu o face precum un cititor obișnuit. Așa-zisa simplitate a lecturii, degajate și dezinvolve, este deja – prin ea însăși – o lectură interpretativă, căci ea înțelege altfel – mai bine, mai mult – , intră mai adânc în orizontul comprehensibilului. Chiar dacă nu e foarte profundă, ea arată locul în care profunzimea se ivește. O face însă cu farmec, cu acea libertate a zăbovirii atente, a popasurilor nu prea îndelungate, dar îndeajuns de semnificative pentru a întui întreaga bogăție a textelor vizitate. În astfel de situații de întâmpinare a operei, critica nu își propune nimic, ci propune reflecției, după cum nici nu caută imaginea de ansamblu, ci desprinde trăsături distinctive. Când în *Lecturi libere* (Ed. Eminescu, 1983), Gabriel Dimisianu mărturisește: “nu-mi putea reveni altceva, în acest cadru, decât să propun câteva repere, să disting câteva trăsături ce ar fi să contribuie, cât de cât, la o imagine congruentă”, el nu face decât să identifice și să arate altora – ca pe o hartă numai de el văzută – textura căilor ce trebuie urmate, urzeala compactă în care scoate la vedere câteva fire, cele mai ascunse.

Ceea ce se arată și se pune în vedere în acest cadru aerisit sunt probleme esențiale ale oricărui demers critic ce vizează întâlnirea cu opera drept un proces bazat pe afinități de structură, pe alianțe spirituale ori pe reevaluări ale actului de creație. De aici și senzația unei permanente “drame” a spiritului creator, a unei neobosite “tensiuni către esențe”, revelabile în operele marilor scriitori. Dincolo de influențe și împrumuturi – dincolo de reperele strict metodologice, reductive, ale unui comparatism de suprafață –, important este felul în care “în plan evolutiv mai larg scriitorii mari ai unui popor comunică prin afinități de structură sau de țeluri artistice, conlucrând prin epoci la impunerea unor reprezentări despre lume”. Nu autonomizarea fenomenului estetic interesează, înțelegerea operelor “ca lumi rotitoare în jurul propriului ax”, ci procesul de configurare a valorilor, dinamica interacțiunilor, “evoluția în timp a unor raporturi, corespondențe stilistice și conjugările de atitudini, întreaga pânză de canale prin care sevele creației irigă organismul viu al literaturii”. Această viziune organicistă, dialectică, a fenomenului literar nu are nimic în comun cu raporturile de subordonare a viziunilor, ci e interesată de “a releva continuități de spirit și de structură, consensuri de atitudini literare”, care probează “organicitatea unor evoluții și coeziunea unei culturi”. Tocmai pentru că se întemeiază pe o înțelegere vie a literaturii în devenire, văzută ca fenomen în mișcare, critica lui G. Dimisianu nu este și nu poate fi definitivă, ci – așa spune – definitorie; ea definește literatura drept un proces perpetuu activ și, prin însăși această continuă

realcăutare a rețelei de semnificații, cu neputință de fixat în modelul steril al irevocabilului.

“Alianța” cu operele clasice, spre exemplu, se întemeiază pe o “atitudine” critică permeabilă, primitoare, dacă nu chiar ospitalieră, căci ea întreține cu clasicitatea un raport similar cu cel pe care îl aveau Renașterea și clasicismul secolului al XVII-lea cu antichitatea: marii înaintași, deja clasicizați, nu pot fi depășiți; înspre ei trebuie să ne uităm ca înspre niște modele demne de urmat: “unde în altă parte să găsim sprijin mai bun decât în lucrarea clasicilor”? A te sprijini pe clasici (a te urca pe umerii lor, conform unei celebre imagini) înseamnă, în această accepțiune, a avea acces la universalitatea valorilor, a-ți garanta afirmarea în lume. Iată de ce clasicii trebuie “solidarizați” cu propriile noastre scopuri emancipatoare; “a ne întemeia cu mult mai bogat pe ceea ce ei deja au întreprins ni se pare cel mai firesc lucru, de nu și cel mai eficace”. Întemeiere care, cum spuneam, realizată prin alianță și solidarizare, nu e specifică totuși unei mentalități hagiografice, unui devotament pios care face din clasici un obiect de cult, ci trebuie să hrănească orice reevaluare lucidă, singura aptă să cumpănească în liniște realitățile “prin încadrare corectă în epocă, prin cântărirea oricărui element ce ar putea lămuri stări de lucruri încă neclare”. Cu alte cuvinte, e vorba de o limpezire nu doar a clasicității în sine, prin contextualizări repetate, învăluitoare (analiza fiind obligată să țină seama de “elemente de raportare și încadrare în context”), ci și a statutului propriu literaturii actuale în raport cu clasicitatea. Or, cel mai îndreptățit organ care ar putea duce la bun sfârșit această lucrare este *spiritul critic*, a cărui vocație constă tocmai în reșezarea justă a valorilor.

Totuși, acest spirit nu e într-atât de critic încât să năzuiască spre o libertate neîngrădită a exercițiului său. “Sunt poziții în cultură care odată câștigate nu mai pot constitui obiect de reevaluare. Devin aliniamente inflexibile și este de supremă însemnătate să rămână astfel, pentru că asigură manifestarea în teren adecvat a spiritului creator”. Inflexibilitatea pozițiilor câștigate în plan cultural reprezintă calul troian al “lecturilor” lui G. Dimisianu, întrucât ea reintroduce în cetate amintitul model al sterilității irevocabilului. Spiritul critic, în loc să fie el însuși inflexibil, adică scrutător și disociator al sferei estetice, pe care să o ferească de orice imixtiuni ilicite ale exteriorității, se vede constrâns să postuleze reperele fundamentale ale spiritului creator (operele create) drept valori imuabile, intangibile, irevocabile pentru că imposibil de evocat în registru negativ. Chiar dacă se raportează la ele ca la niște “reper vii”, atât timp cât acestea rămân doar *modele* ale unei pure afirmări de valori artistice, spiritul critic nu este el însuși creator, cu adevărat liber în orizont interpretativ. Valoarea estetică este primordială iar orice excurs critic trebuie să-i acorde întâietate, așa cum afirmă nu o dată G. Dimisianu, aducând în discuție “criteriul decisiv al artisticului” (“mai întâi valoarea artistică”, “mai întâi dovedirea valorii”, “mai întâi în această perspectivă”), dar permanența oricărei valori este, de fapt, un concept dacă nu fisurat, oricum fisurabil, expus reinterpretărilor. Ceea ce conferă universalitate axiologică faptului artistic nu e permanența ori continuitatea (o presupusă eternitate astrală) care ar defini o valoare în sine, ci adevărul care – adus la expresivitatea reprezentării artistice – vorbește tuturor, în toți cei pe care îi invită să zăbovească în cuprinsul flexibil al înțelegerii.

Sigur, receptarea critică adevărată evită raportarea la clasicitate ca la un obiect cu neputință de reevaluat; “ar

fi absurdă asemenea împietrire, dogmatică și sterilizatoare”, opusă întru totul spiritului critic ce se afirmă în libertatea judecăților sale. Chiar dacă, spre exemplu, “mulți nu admit să se mai poată ieși din litera călinesciană”, această închidere în literă, ca într-un refren canonizat printr-o veșnică incantație, contribuie la moartea spiritului însuși (atât a celui ce însuflește creația călinesciană, cât și a celui critic propriu-zis). Or spiritul critic este – după G. Dimisianu – “spiritul de rigoare al științei”, ceea ce îi conferă un “statut profesional”, înscriind critica la loc de cinste printre științele obiective sau ale spiritului. Acest spirit de rigoare își face simțită prezența în tot cuprinsul cărții și tot el este cel care reușește până la urmă să câștige un pariu paradoxal: să atenueze și chiar să elimine tensiunea dintre inflexibilitatea statuară a creațiilor clasicizate și flexibilitatea definitorie, obligatorie a demersului critic. Căci rigoarea nu înseamnă rigiditate ci luciditate, spirit deschis spre orizontul valorilor, liber în încercarea sa, mereu reluată, de a le reazeza în lumina actualității. Rigoarea spiritului critic este cea care stabilește, dincolo de factori conjuncturali, de suprafață, “locul de întâlnire al valorilor mari”. Valori care, supuse rigorilor reflecției critice, impun atenției probleme fundamentale ale actului creator și, implicit, ale receptării, precum psihologia creației ori a creatorului (inclusiv reabilitarea mitului, în universul sadovenian, ca o compensare psihologică), critica biografică, în măsura în care ea dă seamă de spiritul unei vieți, interesanta poetică a prozei argeziene (pledoaria pentru “estetizarea vieții prin tehnică”), întemeierea unei lumi epice prin ceea ce s-ar putea numi actul de pionierat pe care îl reprezintă romanele Hortensiei Papadat-Bengescu (“realismul ei violează secretele vieții, orientându-se constrângător către esențe”), dialectica pasiunilor și problema erosului ca experiență morală la Camil Petrescu și Mircea Eliade ori, nu în ultimul rând, dialectica relației acțiune – contemplare în romanul lui Marin Preda.

Amintind doar în trecere de problema condiționării sociale a literaturii (“literatura ca act social”), care, deși e văzută ca “o dimensiune structuratoare a creației”, nu face decât să potențeze tensiunea dintre socializare și autonomizare (cum conlucrează “învrăurirea factorilor istorici” și “implicarea literaturii în social” cu mai sus amintitul “criteriu decisiv al artisticului” ori “suprafața de ecou social” cu principiul autonomiei esteticului?), – mă voi opri puțin asupra capitolelor finale ale volumului, intitulate *Critică și orientare* și *Conștiința literară*. Problemele discutate aici se leagă însă de cele expuse anterior, căci așa-numita funcție orientatoare a criticii intră în conflict cu activitatea critică înțeleasă ca exercițiu spiritual autonomizat. În plus, pledoaria pentru această funcție pare să ignore deliberat participarea interpretării la chiar procesul creator. Pe urmele lui Ralea, G. Dimisianu nu ia în considerare decât două aspecte ale modului în care critica se raportează la creația interpretată: o intervenție indirectă (atunci când criticul “orientează” creația prin “raportare la context”, prin oglinda oferită de un anumit “climat” edificat de o critică pur constatativă) și o intervenție directă (prin disocierea valorilor autentice de falsele valori). Pe de o parte, actul critic pune în evidență un complex de factori (estetici și non-estetici) care circumscriu opera așezată într-un cuprins mai larg (climat spiritual, context istoric, ideologic); pe de altă parte, el operează cu riguroase criterii axiologice al căror rol este de a pregăti sensibilitatea pentru receptarea noutății

operei. Prin ambele funcții, critica orientează gustul public, adresându-se cu predilecție unui cititor “activ”, “cultivat” și “evoluat”. Or tocmai acestuia îi revine sarcina de a discerne, în diversitatea contradictorie a opiniilor critice, “criteriile valabile de orientare”. Din nou, libertatea spiritului critic constă în independența “opiniilor” expuse, în libera lor exprimare, care însă, departe de a conduce la confuzia cititorului, îi călăuzește lectura. Dincolo de individualitatea inerentă actului critic, dincolo de percepția derutantă pe care o poate crea conflictul interpretărilor, cititorul “ales” percepe nu opinii critice diferite, ci *opinia criticii*: “aceasta se alege prin cernere și însumare și este o instanță care nu îl poate reprezenta numai pe unul”. Trebuie recunoscut însă că, pusă în raport cu invocatul spirit de rigoare pretins de actul critic, sintagma “opinie critică”, printr-o insuficiență acoperire conceptuală, lasă loc unui impresionism păgubos. “Libera exprimare a părerilor unui critic” nu are nimic de a face cu libertatea spiritului critic, prin excelență *creatoare*. Fără să-și *propună*, în virtutea unei autodeclarate atitudini programatice, să orienteze (“a urmări orientările, preferințele publicului, a veghea ca acestea să nu fie canalizate impropriu ci îndreptate către adevăratele valori”), critica autentică, profundă, înțeleasă drept o creație interpretativă, își presupune de la sine propriul reper de valoare, afirmându-se cu autoritatea pe care o reclamă o conștiință critică implicată, participativă, funcția orientatoare “decurgând natural din însăși rațiunea de a fi a îndeletnicirii critice”. Astfel încât, conștiința literară – principiu de sinteză a tendințelor – dezvoltă, ca aspect constitutiv, o conștiință critică pe măsură, dar aceasta din urmă nu trebuie să supravegheze nimic, după cum nu trebuie să arate nimic în afară de opera a cărei valoare i se impune. De aceea, conștiința critică nu e lumina care indică vreo cale de urmat, ci care arată că o nouă cale s-a deschis. Împlinire a conștiinței literare, ea îi e rodul de maturitate.

Georgeta MOARCĂȘ

Efectele necontrolate ale buneii cuvîințe critice

Privite laolaltă, cărțile semnate de G. Dimisianu se singularizează prin persistența în timp a unei voci critice neașteptat de egală cu ea însăși. Găsite încă de la primele volume, tonalitatea și dispoziția ei s-au păstrat nealterate pînă astăzi, semn evident că în activitatea criticului se manifestă o structură interioară ce și-a găsit de la început o anumită coerență și a determinat un anumit mod de a privi și de a gândi literatura. Această voce se definește întîi de toate prin prudență.

Trebuie precizat de la bun început că nu înțelegem prin prudență vreo reținere în exercitarea actului critic care să afecteze în totalitate și radical judecata de valoare, G. Dimisianu fiind un apărător în descendență lovinesciană al esteticului. Ci ea poate fi înțeleasă, cu formularea concisă și în același timp elegantă a lui Marian Papahagi - din articolul dedicat criticului în *Dicționarul Scriitorilor Români*, - drept o „grijă constantă de a ocoli partizanatul în căutarea imparțialității”.

Valorificată pe planul discursului despre operă, ezitarea, - de cele mai multe ori percepută de comentatori

drept politețe - duce într-adevăr la ceea ce același Marian Papahagi numea „un întreg ceremonial al formulării opiniilor și observațiilor”, un flux și reflux continuu ce sporesc întâi de toate bogăția de nuanțe interpretative. O strategie în care, de cele mai multe ori, G. Dimisianu avansează judecăți estetice tranșante, apoi încearcă să le relativizeze sau chiar să le retragă definitiv. Spre binele operei? Sau în defavoarea lui?

Dincolo de avantajele unei atitudini ponderate a comentariului critic, ce tinde să cântărească minuțios atât realizările cât și insuccesele operelor sîntem mai curînd înclinați să interpretăm prudența lui G. Dimisianu ca fiind doar manifestarea de la suprafață, îmblînzită, domesticită, formalizată deja în retorica politeții a unui compromis din adîncuri, compromis făcut între două tipuri distincte ale posturii critice. Toată această mișcare de du-te vino are ca efect un discurs aparent echilibrat, care ascunde mai degrabă simptomul unei indecizii fundamentale. Este în orice caz un echilibru precar.

Sînt semne, nu puține, că în apropierea de operă G. Dimisianu trăiește de multe ori un moment al comuniunii. Însă el rămîne ascuns, și, destinat mai mult unei degustări secrete a criticului, aparține timpului intim al lecturii. Prin urmare arareori este și formalizat în discursul final. Totuși găsim numeroase fragmente în *Valori actuale*, 1974 unde criticul face în mod explicit dovada că este receptiv la sunetul inconfundabil al interiorității creatorului așa cum îl află răsfrînt în textele sale, nu numai în cele literare, ci și în cele critice. Următoarele pasaje sînt, credem, elocvente. G. Dimisianu nu se poate opri să nu remarce în *Convorbirile* lui Marin Preda „ceva care vine de dincolo de text, un timbru, o tonalitate, un ecou, răsfrîngerea unei atitudini sufletești rămasă aceeași în oricare domeniu s-ar manifesta acest scriitor.” Constată pe care o vedem reluată și în cazul lui Paul Georgescu, în literatura căruia criticul percepe „o perpetuă și extrem de energică propulsare a spiritului către stările hiperlucide, către un prag al încordării intelectului care intensifică pînă la suferință capacitățile de observare a vieții.”

Iar textul despre E. Lovinescu manifestă, așa cum observa și L. Raicu în *Critica, formă de viață*, radiația unei „emoții morale”, a unei „emoții a inteligenței critice (...) în fața exemplului venerat” care „circulă viu prin rînduri și printre rînduri, în ritmul unei aproape solemne pulsații”: „Exemplul acestei amare experiențe – consideră G. Dimisianu – rămîne totuși întăritor, fiindcă vorbește despre o mare izbîndă a forței morale. Spirit senin, netulburat de la actul contemplației estetice de larma polemicii cotidiene, E. Lovinescu i s-a dedicat totuși, cu pasiune, și acesteia din urmă, fiindcă a fost, în egală măsură, o conștiință

luptătoare. (...) E un simbol de îmbărbătare E. Lovinescu, semnificînd un drum de urmat.”

Pentru ca în fragmentul despre T. Vianu vocea unui posibil critic de identificare să fie cît se poate de clar prezentă în text: „impresia noastră că scrisul lui Vianu impune, discret dar oricînd perceptibil, un acaparant sentiment al vieții, o pulsație liniștită dar fermă, chemînd participarea spiritului, angajîndu-ne interior. Aparența e a impasibilității, a detașării ceremonioase, dar în fapt simțim căldura, pasiunea adresării, simpatia ca mod de trăire intelectuală.” Stare empatică pe care nu numai că G. Dimisianu o trăiește dar o și face să transpară în propriul comentariu. Ceea ce îl îndreptățește pe L. Raicu să afirme, în aceeași cronică a *Valorilor actuale* că „textele sale sînt în realitate dezvoltarea «metodică» a unui nucleu de tensiune ascunsă, de vibrație afectivă, intelectuală, morală.”

Solidaritatea de breaslă cu activitatea criticilor interbelici, ce decurge din aceeași responsabilitate morală față de actul scrisului, este înțeleasă însă de G. Dimisianu și în sensul concret al camaraderiei de tranșee, de bătlîi estetice: „cele cîteva reputații critice ale epocii antebelice se făuriseră în condițiuni de campanie aspră și numai persistența în liniile de luptă verificase definitiv o vocație.” Să fie acest avanpost al cronicii de întîmpinare, în bună tradiție a epocii interbelice, singurul loc unde se poate valida vocația criticului? Se pare că aceasta e convingerea lui G. Dimisianu, întărită și de modelul lovinescian. Ea l-a determinat ca, deși predispus mai degrabă unei critici aplecate asupra unor valori deja confirmate în timp să aleagă totuși existența agitată și atmosfera incandescentă a liniei întîi a combatanților, unde hotărîrile trebuie să fie tăioase și judecățile ferme. Că G. Dimisianu nu s-a acomodat niciodată cu acest „vivere periculosamente” al criticilor de întîmpinare ne conving nenumăratele notații ce deplîng apele învolburate ale prezentului, visînd în același timp la o zonă a calmului valorilor: „Ne e dat în schimb să asistăm, *parcă de prea multe ori*, la înfruntări de subiectivisme literare care învîlmășesc criteriile și conturbă *evaluarea liniștită a valorii*, iar în fața acestora genul disociabil al lui E. Lovinescu se impune a fi perpetuat.” (s.n.) *Valori actuale*. Reluînd în *Lecturi libere*, 1983 considerațiile despre E. Lovinescu, G. Dimisianu nu se poate opri să nu-l citeze și să-și însușească astfel, situîndu-se în descendența maioresciano-lovinesciană, doza de optimism - în cazul lui de o coloratură mai degrabă stoică -, necesară scrisului: „optimismul nostru trebuie să fie însă la fel cu cel al lui Maiorescu: *birui-va gîndul*, cum spunea înțelepciunea cronicarului și inscripția criticului deasupra ușei bibliotecii. Altfel, la ce am mai trăi?”

Condiția cronicarului literar nu este deloc una de invidiat și descrierea ei îi prilejuiește lui G. Dimisianu una din puținele imagini directe asupra propriei persoane într-un scris care se vrea obiectiv: „captivi ai clipei în care scriem, ațintind privirile mereu în jurul nostru, simțim apăsarea aerului dens și electric pe care îl respirăm, un aer tulburat nu o dată de violența descărcărilor. Rădicăm ochii spre stelele fixe ale firmamentului literar, dar și acestea ni se pare că sclipesc intermitent și nesigur. Neliniștea sporește dacă privim în urmă, la seriile noi ce vin să preia torța, din rîndul cărora se vor alege, desigur, marile valori de mîine.”, *Valori actuale*

Timp apăsător, cvasi-apocaliptic în care se desfășoară activitatea criticului de întîmpinare, nimic nu mai amintește acum de atmosfera literară cu adevărat efervescentă și stimulatorie pentru un Pompiliu



Constantinescu care își declara preferința pentru foileton în următorii termeni exaltați: „preferăm... cronică vie și de atitudine, atîtor corpolente și pedante volume, fără expresie și putere de sinteză”, ea fiind singura ce poate acoperi „peisagiul literar modern... un ținut pitoresc, cu tonuri mereu schimbătoare, ca o vegetație înșutit împospătată, într-un singur anotimp.”, *Critică și foiletonism*

Convins de necesitatea morală a cronicii literare la zi și dedicîndu-i-se mai degrabă dintr-un sentiment al datoriei și în răspărul propriei structuri interioare, e firesc ca G. Dimisianu să mediteze în termenii de mai jos asupra posibilităților și modalităților ei concrete de realizare: „Ce-i rămîne criticii, acelei critici devotate promovării noilor forme și defrișării terenurilor nestrăbătute: să riște opțiunile sale ce pot fi mîine infirmate, sau să îmbrățișeze totul spre a nu pierde nimic? Cum să fie criticul: indulgent sau sever, sceptic sau generos, entuziast sau circumspect?”, *Valori actuale*. Termenii între care oscilează G. Dimisianu descriu chiar cele două tipuri de critică, cea de judecată estetică și cea de identificare. Apare aici, mai limpede ca oriunde, expresia indeciziei sale fundamentale. Profesînd o critică de judecată estetică, G. Dimisianu ar fi nevoit să riște unele opțiuni, să parieze pe anumite scrieri în dauna altora, să emită judecăți tranșante pentru a confirma sau infirma valorile, postura lui ar trebui să fie una severă, sceptică, circumspectă. Dimpotrivă, arătîndu-se un critic generos și entuziast față de producțiile literare ale momentului, el ar da posibilitatea ca în scrisul său să se manifeste acea structură permisivă interioară. Structură de care G. Dimisianu nu are cum se dezice.

Tocmai ea îl trădează în exercițiul criticii de întîmpinare și această trădare flagrantă e observată de N. Manolescu într-o cronică la *Lecturi libere*: „Defectul recenziilor lui G. Dimisianu provine din principala lor calitate: *spiritul lor larg de comprehensiune*. E adevărat că alegerea se oprește la autori predilecți, dacă pot spune așa, de unde și tonul amical, lipsit de asperități, pe alocuri exagerat de favorabil. Pînă și în cazurile în care cărțile respective au stîrmit obiecții ori negații, G. Dimisianu se ferește să intre în polemică. El rămîne conciliant, dar nu producînd argumente în replică, ci dezvoltîndu-și doar propriul punct de vedere. (...) Lecturile lui G. Dimisianu sînt «libere» în sensul că nu pretind o metodă anumită, ci numai o *adecvare spontană* la factura operelor.” (s.n.), *Literatura română postbelică, vol. III, Critica. Eseu*

Îmbrățișînd „totul spre a nu pierde nimic” din postura cronicarului literar, ridicînd pentru o clipă bariera lucidă între sine și operă impusă de preeminența gustului său estetic și rămînînd doar la cheremul acesteia, G. Dimisianu poate sfîrși prin a cuprinde laolaltă și bune și rele. Însă riscul acesta nu-l sperie, fiind în viziunea lui chiar măsura vocației critice, de reconfirmat în fiecare cronică, cu fiecare judecată de valoare. Iată de ce, pentru că știe foarte bine pericolul comentariului la zi și e conștient de precaritatea terenului pe care se mișcă, poate aprecia efortul de apropiere de zona cronicii literare manifestat de Al. Piru, deși recunoaște că judecățile acestuia sînt uneori derutante: „rămîne totuși semnificația gestului de a se apropia de teritoriul friabil al straturilor în curs de fixare, trădînd năzuința autorului de a-și menține în stare de vibrație sensibilitatea critică, după ce multă vreme aceasta s-a exersat aproape numai în sfera valorilor sedimentate.” *Valori actuale*

Riscul erorii e asumat pe deplin de G. Dimisianu. Cu cît mai reală este vocația critică, cu atît marja de eroare va fi mai mică: „A privi mișcarea literară a unei epoci din interiorul

ei, din intimitatea proceselor sale constitutive, cum o face, prin natura sa, critica dedicată actualității imediate, presupune să te împaci dinainte cu o cîtime de eroare pe care numai stratificarea lentă, permisă de timp, o va putea îndepărta. E nevoie așadar de oarecare distanțare și de calmul evaluării sintetice, de răgazul necesar sedimentărilor, fixărilor în forme definitive și definitive.” *Valori actuale*

În cazul operelor particulare, exemplul cel mai flagrant al manifestării acestei structuri comprehensive îl constituie recenzia la *Fețele tăcerii* a lui Augustin Buzura, *Nouă prozatori*, 1977 unde vedem în act strategia politeții: afirmări juste ale unor scăderi estetice urmate de inexplicabile retrageri, aplombul judecăților critice este în secunda următoare diminuat, chiar negat și comentariul pare a-și minimaliza cu bună știință observațiile în fața staturii impozante a romanului. Putem aprecia acest pasaj drept o formă deturnată și cu greu recunoscutibilă a supunerii la obiect.

Inițial, vocea care rostește judecata estetică se aude de după paravanul cît mai bine ridicat al măștii critice, într-un discurs ce se impersonalizează voit. „Cu un loc comun al criticii i s-ar putea spune lui Buzura că scrierea ultimă e inegală și dovedește inabilități tehnice. Un elan teoretizant cuprinde pe aproape toți eroii, chiar și în situații cînd nu e loc de teorie, cînd nu e firesc, epic vorbind, să ascultăm teorii, considerații asupra timpului, a istoriei, a raportului dintre păturile sociale etc. Refugiat în copacul din fața casei în timp ce frații săi erau hăituiți pe ulițele satului, Carol ascultă părerile celor trei urmăritori anonimi despre cum se pun problemele «pe plan mondial, mai larg», despre culpabilitatea celor urmăriți care «fac parte dintre exploatare și simplu, nu?», altul îndoindu-se totuși (...), totul decurgînd într-o notă nefirească, cu oricîtă detașare de convențiile narațiunii clasice am privi lucrurile. (...) Reflecțiile lui Carol, ale lui Toma însuși iau cîteodată aspect de discurs, în genere cartea suferind de prea mare insistență pe aspectul conceptual al faptelor. Din nevoia de a explica, de a susține un punct de vedere se insistă pe semnificații, pe argumente pro și contra (toate cîte sînt cu putință) și un demonstrativism prea apăsător nu-i străin romanului.” Pe măsură ce G. Dimisianu acumulează, într-un flux nestăvilit, date care vorbesc despre slăbiciuni majore ale cărții, el se apropie de punctul culminant în care va trebui să lanseze judecata de valoare finală. Dar dialectica domină comentariul criticului și fluxului îi urmează, firesc dar neașteptat pentru cititor, refluxul, retragerea treptată și politicoasă. Comentariul se încheie de pe o postură critică de-a dreptul umilă față de opera ce, cu cîteva rînduri mai sus, fusese judecată atît de sever: „Dar acestea sînt aspecte parțiale, momente de exces, pe care formula torențială a prozatorului cu greu le-ar fi putut zăgăzui. Și poate că mai multă frînă ar fi slăbit autenticitatea unei revărsări a cărei putere nu mai poate filtra amănuntele.”

Iată cum funcționează această calitate „fatală”, comprehensiunea, atribut decisiv al criticii de identificare, acum o veritabilă frînă în profesarea unei critici de judecată estetică care cere adesea o structură interioară inflexibilă, mult mai potrivită în sesizarea neîmplinirilor estetice.

Nu ar fi cu totul exclus ca această disponibilitate interioară a criticului să fie „vinovată” și pentru nuanțarea uneori excesivă a conceptului de „realism” folosit în interpretarea literaturii postbelice. Îmbogățit de prozatorii anilor '60 prin redescoperirea accesului „cătredomeniul trăirilor interioare ale eroului, cu preocuparea de a le da o reprezentare nuanțată, *realistă cu adevărat*” (s.n.), conceptul este limitat inițial la „scrierile fixate temeinic în epic și social” considerate „calea regală” a prozei de astăzi

și din viitor, *Prozatori de azi*, 1970. El este totuși folosit, în forme alterate, și pentru a defini o parte a prozei experimentale postbelice. Tendințele de dez-epicizare a prozei nu sînt interpretate de G. Dimisianu drept o trădare a realismului, ci ca „o voință de *adîncire a realismului* pînă la contopirea cu fluxul original al vieții”, rezultînd o proză „cît mai aproape de spontaneitatea și arbitrarul existenței de toate zilele, fără arhitectură și fără supraveghere”.

Acest efort integrator al criticului poate fi remarcat în modul cum folosește conceptul de realism în analiza prozei lui Dumitru Țepeneag sau Sorin Titel, ilustrînd de fapt nevoia de a parcurge un drum de la cunoscut la necunoscut. La Dumitru Țepeneag „una din notele personale provine tocmai din marea precizie a detaliilor, din rigoarea și finețea desenului, efectul halucinatoriu reieșind parcă din *prea apăsatul realism* cu care se narează un episod oniric.”, (s.n.), *Prozatori de azi*. Pentru ca lui Sorin Titel G. Dimisianu să-i reproșeze, în ceea ce privește primele cărți, prea puțina preocupare pentru adecvarea unui fond realist – „*autorul e, așadar, în esență, un realist* (s.n.), un observator al lumii reale în receptarea căreia așază însă, conștient, numeroase filtre, în năzuința de a obține o imagine esențializată și subtilă” – la extravagantele formule narative utilizate: „O asemenea deschidere către variate modalități creează totuși întrebări în legătură cu elementul de constanță din creația scriitorului. (...) În acest sens nu e fără temeii să se observe că Sorin Titel este foarte preocupat de latura tehnică a scrisului său și poate prea predispus la adopțiuni, prea mobil.”, *Nouă prozatori*, 1977. Prea mobil și experimental pentru un spirit prudent, am zice.

Alex. GOLDIȘ

Un critic al criticii

Puține dintre personalitățile formate în anii '60 sunt statornic și sistematic interesate de critica criticii. De fapt, la o privire panoramică, se poate observa că în general domeniul acesta e rar frecventat de exegeza românească. În volumul *Opinii literare* (1978), Gabriel Dimisianu pledează pentru discursul metacritic: „...a încuraja critica criticii este un fapt ce dovedește maturitatea și vigoarea unei culturi”. Teoretizările cu privire la rolul și funcția criticii revin periodic, ritmic, în centrul preocupărilor lui Dimisianu. Comentatorul care a practicat cu fervoare fragmentul foiletonistic e dublat de un bun teoretician, în măsura în care își organizează domeniul conform unui sistem de relații. Critica e discutată în raport cu istoria, dar și cu destinația ei estetic-socială. Pentru Dimisianu, actul critic implică atitudini care influențează „atât receptarea în imediat a creației, cât și cariera acesteia în timp”. În același ton, critica literară are o influență mediată asupra artiștilor și una nemediată asupra publicului larg. Prin urmare, pentru teoretician, conceptul de critică literară este extrem de elastic, el înglobează o serie întregă de atitudini estetice, etice, sociale etc. Când vorbește despre un volum al lui Mircea Zăciu, folosind sintagma de „autoritate a criticului”, Dimisianu ajunge la concluzia, generală și deschisă, că „problema nu se restrânge la simpla punere în ecuație a unor principii”.

Cu toate acestea, mai degrabă decât să formuleze problema criticii la modul general, Gabriel Dimisianu e interesat de scriitura criticilor, a diferitelor personalități care au reușit să impună un stil individual. Nu întâmplător, lucrarea *Repere* (1990), una dintre cele mai importante cărți de sinteză critică românească, are în centru figura lui

Titu Maiorescu. Deși volumul discută, în principal, contribuțiile lui Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Perpessicius sau Vladimir Streinu, figura magistrului se profilează în relieful fiecărui portret critic. G. Dimisianu practică o critică prin raport, un studiu de relații și de influențe. Prefața volumului avertizează că nu e vorba de o expunere „monografică”, ci de urmărirea modului în care se perpetuează „ideea de spirit critic și a principiului estetic de la care se revendică o mare tradiție în critica românească”. Pentru Dimisianu, maiorescianismul devine, mai mult decât un stil critic specific, un *concept*. Și mai mult decât un concept, un *ecran*, un unghi de privire și de evaluare a criticii ulterioare. Cu fiecare membru al așa-numitei „a treia generație de la Maiorescu”, termenul de maiorescianism prinde contur, intră într-o dinamică relațională extinsă. Cartea poate fi citită - dincolo de portrete - și ca o subtilă devenire a unui concept critic care și-a dovedit (în istorie) fiabilitatea și care stărnește încă destule discuții. În primul capitol al volumului, maiorescianismul e definit destul de schematic, ca „autonomizare a esteticului”, pentru ca prin aportul lui Pompiliu Constantinescu să se vireze spre accepțiunea criticii „ca funcție generală a spiritului”. Același concept apare, în cazul lui Cioculescu, drept un catalizator, în condițiile în care conștientizarea maiorescianismului s-a produs „sub presiunea urgențelor combative”. Anul 1940, când criticii generației se revendică explicit de la principiile magistrului, e evocat în studiul lui Dimisianu ca întâlnire privilegiate, coincidentă totală a spiritului maiorescian cu avatarurile sale. Momentul Perpessicius apare, în metamorfoza termenului de maiorescianism, drept o exacerbare. Dimisianu privește intervenția criticului interbelic ca pe o critică din interior, de vreme ce acesta din urmă „semnalează și dezaprobă ceea ce socotește, în anii târzii, devieri ale lui Maiorescu de la maiorescianism”.

Cu Vladimir Streinu intrăm într-un teritoriu și mai subtil maiorescian. Cu multă finețe disociativă, Dimisianu observă că dacă criticul junimist „separase esteticul de cultural, de politic, etnic..., continuatorul său discriminează în chiar interiorul esteticului”. Căci poetica lui Streinu nu are la bază, generalitatea sau logicul, ci „individualul, unitatea”. Prin urmare, tocmai ceea ce e identificat ca *specificul* creației lui Vladimir Streinu se suprapune, aici, cu tendința majoră maioresciană. Prin același gest, sub efectul unei fericite suprapunerii teoretice, Dimisianu înscrie, pe de o parte, stilul lui Streinu într-un fond paradigmatic și pe de altă parte îi subliniază - acestui stil - tocmai caracterul singular. Iată, așadar, cum la finalul studiului, conceptul de maiorescianism începe să se îmbogățească în sens, să-și extindă aria de acoperire, să-și revendice spații teoretice pe care nu le vizase la început. Dacă privirea criticilor interbelici prin filtrul influenței lui Maiorescu părea, la început, reductivă - mai ales că Dimisianu eludează orice sursologie străină - , iată că finalul cercetării își nuanțează termenii. Discutarea celor patru critici pornind de la aceeași noțiune e posibilă numai



întrucât noțiunea însăși implică o dinamizare / diversificare continuă: “Printr-un act de corectare tacită, Streinu va proiecta *maiorescianismul* pe un ecran mult mai încăpător decât înainte, socotind păgubitoare tendința de a limita rolul acțiunii sale fondatoare numai la critica literară”. Sub instrumentarul lui Dimisianu, maiorescianismul a devenit, realmente, unul dintre cei mai productivi termeni critici ai istoriei literare românești. Există totuși și pericole în această perspectivă flexibilă: în momentul în care vorbește despre activitatea lui Maiorescu ca despre “un program de construcție națională”, conceptul se află în pericol de supralicitare, intră într-un teritoriu inform, în care disocierile se nasc cu greutate.

Asemenea generalizări imprudente sunt rare în studiile lui Dimisianu întrucât în viziunea lui, tocmai stilul personal este motorul principal, de neocolit, al abstracțiilor de la nivelul poeziei. Fără a fi un ideolog al criticii, care să desfășoare ample programe teoretice, Dimisianu este un hermeneut atent, căci îi place să identifice dominantă singulară a scriiturii. Prejudecăților despre “inaptitudinea pentru metafizic” a lui Pompiliu Constantinescu, Dimisianu le răspunde prin plasarea criticului într-o zonă în care literatura este privită ca un “organism”. Faptul că opera lui are aspectul unui “șantier” este un accident, căci poetica lui P. Constantinescu este una integratoare. Scrierile criticului interbelic sunt citite în negativul lor, judecata lui Dimisianu antrenează și argumente extrase din proiectele de creație neconcretizate. Ca notă distinctivă, opera lui Șerban Cioculescu nu cunoaște aproape nici o evoluție în cei 65 de ani de carieră ai criticului. Este, de asemenea, reținută, în cazul lui, tendința spre obiectivarea discursului critic. Doar că și aici Dimisianu vine cu o excelentă nuanțare, căci pentru Cioculescu, spune el, obiectivitatea nu este doar un miraj al limbajului științific, ci “și receptivitatea nerestrictivă în sfera gustului, comprehensiunea fără discriminări, deschiderea egală către orice specie de valori expresive”. Limbajul criticului prilejuiește notații interesante, în sensul că mult discutata lipsă de expresivitate a discursului lui Cioculescu e răsturnată într-un soi de expresivitate înscrisă *in absentia*: stilul criticului “e atrăgător tocmai prin transparența sugestivă”.

De altfel, această observație poate fi aplicată comentatorului însuși, căci discursul lui Dimisianu e mai atent la notația fină decât la strălucirea stilului. Critica lui nu debordează în personalitate; notațiile epitetice, plastice sunt rare pentru un comentator care nu aspiră la un stil propriu, ci la diagnosticul cât mai exact al scriiturii celorlalți. Importanța lui Dimisianu într-o istorie autohtonă provine, cred, din atenția cu care sesizează strategiile prin care se realizează discursul critic. Comentatorul e foarte atent la efectele retorice care particularizează limbajul exegeților. Dimisianu este, într-o critică a criticii românești, un punct de translație de la “ceea ce se spune” la modalitatea în care ideile sunt enunțate. Probabil că cele mai bune exemple ale unor analize de acest tip sunt de regăsit tot în volumul *Opinii literare*. Într-un eseu despre *Temele manolesciene*, criticul remarcă “tonalitatea liniștită, destinsă, deschisă inflexiunilor conversației” care marchează stilul criticului. În același sens, debuturile interogative sau formulele interpelatoare sunt subsumate unei “transmiteri spontane și inspirate”. Pentru Dimisianu, cartea lui Manolescu urmărește, în primă instanță, o coerență la nivel stilistic. Criticului îi place, de altfel, să inventarieze diferitele strategii prin care se configurează discursul exegetic. Un volum al lui I. D. Sârbu e interesant din unicul unghi al unei “critici expozitive cu merite

ordonatoare de necontestat”, în vreme ce *Recitind clasicii* (Liviu Călin) îi prilejuiește lui Dimisianu meditații pe marginea unei “tehnică a notației, a reflecțiilor fără sistemă în marginea operelor”. Câteodată, tonul criticului îmbracă inflexiuni carnavalești, apropiindu-se, astfel, de specificul textului comentat: “H. Zalis aduce în critică tehnica urmuziană a spunerii aparente”, notează spumos-ironic Dimisianu. Stilul cu “explozii semantice în interiorul frazelor” îi oferă criticului “o impresie pur somoră de cadențări caracteristice, de inflexiuni ce ar fi ale unei comunicări critice, dar nu mai mult”. Discursul însuși al lui Dimisianu se colorează în momentul în care adoptă o atitudine polemică. Prin analiza atentă a semnificativului discursiv (acea “comunicare critică” mimată) disociat de semnificat, exegețul își formulează scepticismul cu privire la valoarea cărții în totalitatea ei. Strategiile retorice sunt desfoliate cu atenție numai în măsura în care ele întregesc substanțialitatea scriiturii. În caz contrar, tehnica goală se transformă într-o “parodie a criticii”, căci Dimisianu e întotdeauna pregătit să-și răstoarne, cu ironie, conceptele.

AI. CISTELECAN

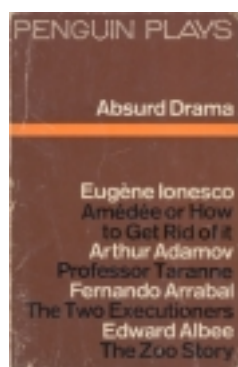
Critica de poezie

Gabriel Dimisianu face parte din prima gardă a criticii postbelice; din “prima gardă” indiferent de sensul atribuit acesteia – cronologic ori valoric. Oricum ar fi constituită aceasta, Gabriel Dimisianu e acolo, o prezență discretă, dar temeinică. Între temperamentele accentuate ale congenerilor el e, azi, ceea ce era Perpessicius între temperamentele accentuate ale interbelicilor. E, într-un fel, chiar Perpessicius; minus două atribute imediate: eminescologia benedictină și preferința pentru poezie. Gabriel Dimisianu nu e eminescolog (și cu atât mai puțin Eminescologul), decît de împrejurare; și nu favorizează, fie și pe un fond de echitate a opțiunilor, poezia; din totul rezultă, de fapt, o anume reticență a sa în fața poeziei. Dar dincolo de astea, afinitățile cu Perpessicius sînt atât de profunde, atât de structurale și de iremediabile încît Gabriel Dimisianu poate trece drept al doilea Perpessicius. E, de fapt, o întrupare a echilibrului. În articolul din *Dicționarul Esențial al Scriitorilor Români*, Marian Papahagi așa îl și definește: “Dimisianu este în critica românească de azi un reprezentant al echilibrului: un întreg ceremonial al formulării opiniei și observațiilor, un stil voit fără culoare, o grijă constantă de a ocoli partizanatul în căutarea imparțialității sunt notele caracteristice ale cărților sale”. Caracteristice fără îndoială, dar nu singurele. Acest echilibru și structural și programatic se mai aprinde câteodată, se mai entuziasmează sau se irită din loc în loc, dînd în vileag o armătură de principii care se alertează oricînd e nevoie. Dar trebuie să fie realmente “nevoie”, căci Gabriel Dimisianu nu e, de la sine, natură iritabilă sau inflamabilă, ci mai degrabă complezentă, fie și cu nedreptățile care i se fac. Ceea ce, într-o cultură nevrotică, preponderent făcută de *genus irritabile*, devine o lecție de comportament. Într-o critică isteroidă, căreia i se năzare din orice, calmul aproape definitiv, nu doar definitiv, al lui Gabriel Dimisianu, reprezintă principiul de contrast; principiul de civilizație, la urma urmei. Acest echilibru și această constanță în echilibru nu sînt, însă, curată ataraxie; ele sînt o conduită premeditată, facilitată, fără doar și poate,

de o structură “clasică”, temperamental senină și constructivă. Dar un vector de tranșanță însoțește în permanență această serenitate și el a fost observat, printre calitățile prime, și de Marian Papahagi: “Fără să fie structural înclinat spre polemică, Dimisianu este tranșant, cu urbanitate, în opinii”. Cumpătarea lui Dimisianu e întotdeauna, în prealabil, o cumpănire a lucrurilor; o cumpănire “în marginile adevărului” critic. Dar un adevăr colorat de generozitate; lui Gabriel Dimisianu nu-i place să insiste asupra punctelor slabe ale unei opere sau ale unui autor; deși le observă cu strictețe, le înfățișează, cel mai adesea, cu oarecare strângere de inimă și, pe cât se poate, cu o eleganță a reproșului care seamănă mai degrabă cu un omagiu. Totdeauna păcatele operei îi rezultă veniale și, de altminteri, se și grăbește să le absolve. Ori măcar să le amendeze prin înțelegere. Nu-ncape vorbă că dacă ar fi staț într-un confesional, Gabriel Dimisianu ar fi fost cel mai asaltat confesor.

Tocmai pentru că este atât de blindată în sobrietate și principialitate și trăiește dintr-o natură a echității, nu dintr-un reflex cultural, dobândit, al acesteia, voi insista în rândurile ce urmează asupra punctului de slăbiciune al criticii lui Gabriel Dimisianu: critica de poezie. Gabriel Dimisianu a urmărit cu consecvență liniile de desfășurare a prozei contemporane; nu mai puțin liniile de evoluție ale criticii. Oricât de mult ar fi el atașat de “fragment”, după cum și mărturisese, cele două linii sînt urmărite oarecum în sistem; oricum, cu un interes aproape de sistematicitate. În raport cu ele, poezia pare genul oropsit, genul de dezinteres. Ea apare sub lupa criticului fără rațiuni “întemeiate”, mai mult întimplător, ca din capriciu. De ce profesează Gabriel Dimisianu această discriminare? Din vreo incompatibilitate anume? Din mefiență? Din nepotrivire? Există, fără îndoială, și încă prea multe, cazuri fatale de nepotrivire; semn, poate, că, dincolo de abolirea genurilor, funcționează o empatie structurală cu genurile oficial abolite. Dar nu e cazul lui Gabriel Dimisianu. Înțelegerea pe care o arată poeziei e plină de sensibilitate, de o vibrație conținută; ea se face pe bază de com-pasiune, oricât de retractil și tehnic s-ar arăta comentariul. Rămîne că această sfială e nedreaptă și pentru unul și pentru ceilalți. Gabriel Dimisianu îl ține la colț pe criticul de poezie fără nici un motiv.

Din această pricină nu sînt mulți poeții care se pot lăuda cu un comentariu venit de la Gabriel Dimisianu. Și, de regulă, trebuie să fie vorba, inițial, de o nedreptate flagrantă, pe care criticul, fără aere de justițiar, dar atent la balanța dreptății critice, se grăbește s-o îndrepte. Astfel i se pare cazul lui Mihail Cruceanu în *Opinii literare*; nu altfel i se vor părea cele ale lui Mihail Crama sau Florenței Albu, în *Subiecte*; sau, în aceeași carte, cazul volumului *Stea de pradă* al Anei Blandiana. Tot de o “nedreptate” reparată e vorba și în cazul volumului *Puntea*, de Marin Sorescu; același aer de îndreptare are și comentariul



dedicat poeziei Gabrielei Melinescu, ambele din *Lumea criticului*; ca să nu mai pomenesc de cazul Aurorei Cornu sau chiar de cel al lui Dan Laurențiu, din același volum. Cînd nedreptățile nu sînt chiar flagrante, Gabriel Dimisianu le mai îngroașă și singur; cum face, de pildă, într-o trimitere la *Levantul* lui Cărtărescu, pe care, “în împrejurări mai destinsse”, “cititorii și critica /l-/ar fi întîmpinat /.../ ca pe un eveniment”. Chiar dacă împrejurările – era 1990! – nu erau dispuse în favoarea literaturii, *Levantul* a fost văzut îndestul de ditirambic. Dar relevant e aici nu cum a fost perceput – sau nu – *Levantul*, ci modul în care Gabriel Dimisianu se dispune în justițiar critic. E ca și cum ar avea nevoie, mai întîi, de o motivație etică, de consolidarea unei injustiții în contra căreia să poată porni o mică cruciadă exegetică. Poezia, de la sine, nu e o motivație suficientă; intervențiile criticului sînt excepționale și ele necesită o stare de excepție. De aceea, de regulă, autorii sau cărțile sînt mai întîi “martirizate” prin tăcerea criticii sau prin marginalizare, iar Gabriel Dimisianu poate interveni – trebuie să intervină! – ca salvator. Aș zice că aceasta e prima figură retorică a criticii de poezie a lui Gabriel Dimisianu.

A doua derivă din ea cu necesitate. Reparațiile trebuie să vină cu dovezi clare în sprijinul demersului. Ele au, pe jumătate, o logică de pledoarie; sînt persuasive și pun în lumină elementele pozitive de valoare; vor încerca să argumenteze valoarea și să diminueze, măcar cît de cît, disfuncționalitățile viziunii poetice, incongruențele acesteia. Ca om al dreptății critice, Gabriel Dimisianu nu se poate preface că nu le observă; dar le tratează cu mizericordie și le cataloghează, cel mai adesea, ca irelevante; oricum, nu ca decisive. Sau, și mai bine, le dă ca nesigure: “Poetul emite – zice el despre Ion Horea – un ‘strigăt enorm’ de avertizare și exprimă anxietăți și proteste în versuri care parcă suferă totuși de discursivitate” (*Subiecte*, p. 144). Sau, despre Florența Albu: “Înșelată astfel în așteptări, contrariată, mințită, poeta va cădea în grele deprimări sau va izbucni în revolte, succesiune de atitudini tradusă în poezie prin alternarea notelor elegiace, tînguitoare, cu tonul incriminator și sarcastic. A doua atitudine nu este totuși, poetic vorbind, și cea mai fericită, fiindcă stimulează un anume discursivism” (*Lumea criticului*, p. 266). Înțelegerea ca iertare și iertarea ca diminuare a inadvertențelor de atitudine sau viziune întră în logica “reparatorie” a comentariilor. Dar și în structura eminent generoasă a criticii lui Gabriel Dimisianu.

În general, firește, e vorba de recenzii; dar de recenzii care stabilesc mai întîi, fie cît de concis, un cadru problematic (uneori mai extins; o adevărată schiță a poeziei rurale românești devine preambulul la comentariul dedicat poeziei lui Ion Horea) sau o ramă a evoluției. Pe acest fond largit Gabriel Dimisianu relevă, apoi, notele emergente ale fiecărui autor, dar mai întotdeauna în perspectiva unui portret sintetic. Cartea, indiferent de locul pe care ea îl ocupă în bibliografia autorului, devine o prismă prin care Gabriel Dimisianu desface calitățile esențiale ale unei viziuni. Recenziile nu sînt, de fapt, recenzii, ci schițe ale unui posibil studiu integrator.

Sînt puține cazurile de opțiune spontană în favoarea unui poet; poate cele ale lui Nichita Stănescu, Mircea Dinescu să fie astfel. Mai toate celelalte au la bază o justificare “etică”, astfel încît scara de valori a lui Gabriel Dimisianu nu se poate deduce din ele. Dar în spatele lor ea funcționează tot atît de ferm ca în spatele comentariilor despre proză. Gabriel Dimisianu ar trebui, prin urmare, să descuie cătușele cu care ține legat un critic de poezie delicat și limpede.

Alexandru DOHI

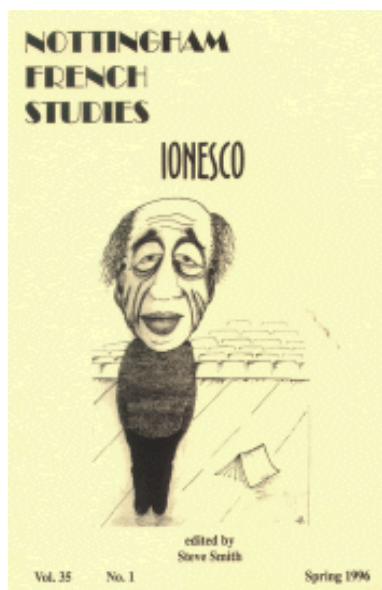
Poemul ca un nor înotând pe cerul memoriei mele palatul culturii

(eseu despre incognitoul unei vibrații din ce în ce
mai vechi)

o cum aş putea uita Palatul Culturii acea clădire magică bătând în violet-argintiu ce majestuos m-a străpuns cu cele două turnuri colosale încă de pe la vreo cinci ani când tata era în drum spre gară unde urma să scrie mersul trenurilor de eu îl însoţeam şi am rămas trăznit pentru că acasă avem o carte mare cu coperte oranj arabescate şi cu desene cu multe palate şi turnuri şi păsări vorbitoare de minuni „Cele o mie şi una de nopţi” din care tata îmi citea şi acum să văd uluit că şi în oraşelul nostru este un palat era pentru prima dată când descopeream cum ceea ce era în carte în poveste există a avea ci nu e doar scornire şi fantasmă trăiam pentru prima dată ciuda experienţă TLÖN de obiecte ce se strecoară din vis în realitate taina lăsată omului din năluciri dar de fapt încă înainte de acest daurit moment am auzit de Palatul Culturii în dialogurile dintre tata în timp ce picta țiğănci şi cu un ochi supraveghea supra de fasole ce fierbea pe plită şi un prieten de al lui de povesteau despre KOCSOR ceţos îmi aduc aminte cum prietenul purtător de cuvânt a zvonurilor din oraş printre altele un anume Fullo Gyula care acum era renumit că făcea săpun şi că în tinereţe a fost un chimist celebru care întors în Sighet din Budapesta şi Amsterdam a avut ca bagaje trei saci mari din pânză de urzică plini de ziare şi de cum a coborât din tren aşternea câte un ziar în faţa fiecărui pas de a făcut un covor de ziare de la gară şi până la hotelul din centru care pe atunci se numea „Korona” şi că întrebat că ce vrea să fie asta a răspuns eu calc pe prezent nu pe trecut că altfel aş muri de durere şi din poveste am mai reţinut cum era primul nudist din oraş şi cel mai isteţ culegător de hribe odată şi eu când într-o vară pictam acvarele pe malul Izei şi în stânga mea longevivul Dahiner meticulos se ungea cu o alifie frumos mirositoare văd că pe pod dinspre Solovan apare o figură ciudată gol goluţi şi însoţit de o şleahţă de copii ce făceau haz de el dar el imperturbabil şi demn gol şi într-o mână cu un imens coş din nuiele plin de superbe hribe cu o figură nebărberită de socrate şi cu impunătoru-i mădular bălângăindu-se între picioare s-a oprit la pătura unde profesorul de matematici Szölösy juca bridgge de ia pus nu ştiu ce problemă şi zicea că de o rezolvă îi dă toate hribele noa bine bine se pare cum tata şi acel prieten evocau figurile ciudate din mica noastră urbe de veni vorba şi despre Kocsor prietenul spunea că se spune că ar fi fost spion sau vampir şi de aia poartă barbă ca să nu fie recunoscut şi că şi-a vândut scheletul pentru facultatea de medicină din cluj şi că din când în când merge la abator şi când se tau vitele îşi face palmele căuş de bea sorbind sângele încă cald şi că locuieşte cu porumbeii în turnul Casei de Cultură era prima dată că auzeam acest nume CASĂ DE CULTURĂ de mai târziu după ce prietenul plecase l-am întrebat pe tata că ce e aia CULTURĂ că eu ştiam cum casele sunt din lemn sau cărămidă sau piatră dar case de cultură tata mi-a spus că e face muzică se

cântă se dansează se pictează şi că au şi o mare harpă că în cele o mie şi una nopţi era şi o harpă desenată da apoi şi iarăşi apoi această efigie vie a Palatului Culturii Kocsor bácsi imens cu mâini uriaşe dar delicate l-am întâlnit apoi că era prieten cu tata un munte de om cu nas de personaj din oliver twist cu ochi de vultur rănit şi sprâncene regale de hipnotizator plete de bard romantic sau cerşetor într-un loden ponosit sub un braţ cu un maldăr de afixe şi sub celălalt o pâine neagră rotundă din care tot rupea şi printre mestecături vorbea cu tata precipitat cum un vulcan sa cutremur antropomorfizat dar vocea avea o blândeţe de înger şi mirosea a urdă şi peşte în acelaşi timp mirosea a paradox mirosea a dirijor ieşit epuizat de zborurile prin simfonia a patra din mahler mirosea a cioban transpirat după ce a vizitat luvrul mirosea a porumbei da de l-am dezgropa poate vom găsi ceva coroane de aur sau amalgam dar din creierul lui acum putrezit şi din intimele lui gânduri nu vom găsi nimic şi chiar în viaţă fiind mă îndoiesc cum cineva a aflat ceva despre viaţa lui intimă era un mare secret o mare enigmă o mare taină de care micul nostru oraşel avea nevoie în capul meu mereu poetizând oricum era monarhul ascuns a Palatului Culturii în orice caz mie mi se părea cel mai singur om din oraş care se părea că a aflat un fel de pace cu sine avea ceva de zosima mai târziu în adolescenţă când am citit opiniile lui Zacharias Lichter venite prin Matei Călinescu la Kocsor bácsi mă gândeam şi la mirosul de cale ferată apoi policlinica cu zăbrele mediteraneene era lângă casa de cultură şi eu dus de mama cu amigdalită când am căscat acel aaa la doctor bodor colecţionar de tablouri care într-o damigeană avea lichior de banană sau ananas după vreo douăzeci de ani muşchetăreşti aveam să-l întâlnesc la psihiatrie unde poetul Csiszár în chip de asistent ne oblăduia depresiile alcolicoexistenţiale acolo în faţa capului roşu binevoitor a lui bodor eram cumplit de înfricoşat de mă gândeam la Dumnezeu care în capul meu a apărut în chip de Kocsor bácsi cum o clipă ce brusc îţi şterpeleşte viitorul cum o picătură de rouă cu barbă extrem de argintie şi fluorescentă în acel miros de albastru de metil apoi că tata era tebecist şi salvarea pentru copii de la casa de copii aveau o aură de autenticitate mult mai pregnantă decât tovarăşii mei de joacă din curte de pe strada i v stalin numărul şapte excepţie fiind doar MONICA FIICA AVOCATULUI de la etaj isolda stella beatrice heloisa în rochiţă oranj cu tiv negru dus înspre Bixad la Preventoriu de din geamul salvării am întrezărit PALATUL în timp ce eram dus spre





necunoscut cu mănăstire la mijloc o și ce mere apoi poate țin minte pe la unșpe doișpe ani am văzut un film care s-a proiectat în sala de spectacole a casei de cultură acele imense scări așa de large acel curent plăcut răcoros cu ecouri de fanfară care repeta în altă sală undeva la etaje marșuri funebre și lumina opalină apolinică ce se strecura prin vitralii ivind îngeri stelle beatrice monici trandafirii tangente la fulgerul sferic ce mă aflu iar sus pe imensul tavan boltit o frescă cu prometeu furând focul de la zei din altă sală tropăituri de la dansuri populare da acel curent sublim de cultură iscată în farmecul provinciei aici era totul aburul sever alambicat al imperiului austro-ungar se împletea fulminant inocent cu puternicul genuinul folclor maramureșean așa de senzual fără opreliști așa de piperat aspru și melancolic cum înșși mama natură și eu care visam să plec aidoma lui Istrati sau Gauguin înspre mările sudului înspre virginitate înspre cum dragul de Borges magister dixit FRUMUSEȚEA CA SENZAȚIE FIZICĂ sau sus numitul Fullo Gyula alt magister dixit care după ce m-a chestionat că în ce trebui mă aflu și auzind de poezie s-a luminat la față de mi-a spus păi dragă sanyika asta e suprema cale poezia e enzima vieții de i te predai curat vei lumina ca magneziul numai nu pleca aici ai totul privește dragul nostru Solovan că înainte de a ști ce e în tine și cum arde acel ceva trebuie să te împrietenești cu ce e în jurul tău să știi cum se numesc aceste puzderii de plante ce acoperă dragul nostru Solovan au fost câțiva ce au prins această aromă Kazar Chivu András Csaba Ziffer și Tânărul olos ce-a aflat alevul lemnului esența ideii de îmbinare cu profeticele lui sate universale poate și Vida cu cactușii lui nu pleca și prinde geniul locului aici e totul și comunismul acesta trece n-ai nici o grijă că trece ca săpunul eu dar invers dar oricum trece trece asta e dragă poet aspirant până ce habar nu ai de ce e în jurul tău nu poți să intri în tine acolo în sanctuar unde toți suntem una numai baiul e cum nu toți știu asta că una suntem eși așa zice și în Biblie de ar ști ar fi paradisul aici pe pământ apoi mi-a dat niște foi îngălbenite bătute la mașină dintr-un autor maghiar Hamvas Béla care purta titlul Scientia Sacra și mi-a șoptit omul acesta cunoștea arta de a trăi ce mai realmente m-a tulburat ori eu visam la MADAGASCAR

să pictez palmieri și liane să dezgrop turmalină și să mă îmbrac în haine de femeie dar dar mereu acest dar dar frumusețea totdeauna m-a speriat ba chiar mi-a provocat stări de panică o această aromă de maramureș de ca și cum când d ca și cum când ai mușca muști dintr-un mugur de mălin de ți se învârtește sângele de se împletește cu sevele din altă viață altă dimensiune alt orizont apoi a dispărut dar și azi îmi răsună acele cuvinte șoptite conspirativ *arta de a trăi* da aici și acolo aceste întâmplări da această atracție a abia observabilelor crăpături fisuri din cotidian pe care cuvântul le lărgește înspre alte lumi alte filosofii de viață apoi l-am întrebat de Kocsor și mi-a spus că el e iza și că Kocsor e tisa că el e polul ud al sighetului și kocsor e polul nord al sighetului de mi se părea nebun da chestii de astea îmi tot spune să nu mă cramponez de poezie chiar de e cea mai înaltă cale ci totdeauna să mai fac și câte ceva altceva da se pare cum banda din memoria mea activată de magicele cuvinte PALATUL CULTURII îl conține obscur și misterios pe acest maestru din tinerețe ce îmi părea atunci nebun dar azi îmi pare trimisul Domnului noa bine și iarăși bine de urcam urcam acele trepte largi și ornamentele fierului forjat de la balustrada se amesteca cu aburul piperat al altor vise din altă viață apoi bârâituri și țcănituri de la un cor al mașinilor de scris din altă sală ce răzbătea de la cursul de dactilografe ținut de doamna Ica Iordocheanu marea organizatoare de spectacole cu celebritățile vremii cum dan spătaru corina chiriac margareta pâslaru zisa și pâslărița alexandru arșinel jean constantin și în tot acest carusel se insinua fermecătorul miros de terebentină dinspre sălile artelor plastice pe car magicul curent îl amesteca subtil cu mirosul greu aproape dulce de cărți vechi din fondul secret de carte veche de la parter și în această atmosferă am văzut acolo filmul MONDOCANE parcă așa se numea despre sălbatici ce mâncau furnici și imagini de bogate jungle ce m-au impresionat profund apoi mai târziu pe la treișpe ani eram elev la școala populară de artă la pictură și desen recomandat de bunul meu extraordinarul profesor de desen András Csaba un artist în toată puterea culorilor da eram elevul doamnei Péter Erzsike care mă pregătea pentru admitere la liceul de arte din cluj și știa multe despre legendarul meu tată care a fost la cluj coleg cu soțul ei Péter Dezideriu și Ludovic Boroș da doamna Péter avea un farmec special stând acolo sprijinită lasciv de duinduina sobă de teracotă de sâni ei imenși adiau la fel de profan cum ghipsurile antice cari le desenam prindeau o bizară viață sub razele răzlețe ale amurgului ce se strecura prin imensele geamuri a turnului stâng al Palatului da avea un farmec cu totul special și mirosea a junglă din kipling sau walden din thoreau acolo sprijinită de soba de teracotă car cum un clavir temperat duđuia partite de Bach și mereu fumând visătoare cu aer de femeie fatală din filmele lui Fellini apoi venea de făcea corectura oh când se apleca peste mine cu clopotele ce-mi atingeau umărul de în sângele meu de adolescent deloc temperat stârnea ecouri de înviere în ciuda faptului că pe atunci traversam o perioadă de latent homosexual țin minte cum eram îndrăgostit de domnul cel mai stilat din orașel Fekete Sanyi care se zicea că în tinerețe era nebunește îndrăgostit de nu mai știu ce damă dar fiind refuzat și-a înfipt un cuțit în inimă dar a fost salvat de la strand mă tot

învârteam pe lângă dânsul să-i descopăr cicatricea care într-adevăr se vedea și mă excita tulburător într-un vârtej de thanatos și eros amețitor țin mine cum acasă în fața oglinzii recompuneam gesturile lui efeminate de la strand mai târziu când îl citeam pe Verlaine la el mă gândeam apoi mai trecură anii încât după un periplu prin țară iată-mă din nou acasă cu doi copilași și buna mea soție Mimmi din orașul lui Tzara ne luptam cu viața pentru pâinea cea de toate zilele eu lucram pe șantier cum se spunea cu o echipă de zugrăvi-zidari zece ore pe zi într-o hămăleală de iad și cu oameni alcoolizați și vulgari grosolani ce mai eram terminat dar cu ultimele puteri mai mergeam la bibliotecă de am aflat acolo un mare prieten care era pe atunci bibliotecar și se zvonea că e și poet Ghiță Bârlea dragul meu Ghiță ce om căutam o carte recent apărută care nu se găsea CÂNTECELE LUI MALDOROR despre care am citit într-un secol douăzeci și despre autorul prin care au venit am citit într-un manuscriptum contele de Lautreamont zis și Issodore Ducasse da era un fel de toamnă de căderea frunzelor părea un fel de aplauze după spectacolul zidul morții ținut în piața de alimente orașului Ghiță îți rodea cu zel unghiile între cărți și fuma țigară de la țigară acolo între cărți de mi-a spus cartea asta o are un singur om din oraș Echim Vancea dar e greu de abordat așa că până îi dai de capăt îți recomand un alt autor care nu e ținut la fel de mare cum Seferis dar are măduva la fel de lirică sânducule citește-l pe Menelaos Lundemis că e viață acolo ci nu pragmatism de Wiliam James ca mie pe sub pământ din ungaria mi-au venit samizdaturi printre altele cu eseuri religiosfilosofice din acest james cu care îi împuiam capul cu fel de fel promemoria de ca și cum m-ar săruta cehov cu grădina paradisului pescarului și mării sau tommaso landolfi mi-ar arunca cenușă în cap când mă recunosc drept nevasta lui Gogol sau hans lui danilov drept un nou pământ și un extrem de nou cer de ca și cum îngerii lui Mulisch olandezul zburător m-ar atenționa să nu mai frecventez clubul din album unde se cultivă îndrăgostirea de orice ce nu se încolonează drept marele constantin ce a văzut un X pe cer de din patru provincii a făcut una gata să moară apoi era apoi mereu era ceva de nedefinit de nespuse de netrăit și cu atât mai mult de fiit promemoria unui om care se afla extrem de îndrăgostit nu de o persoană anume sau orice ci de toate cele ce par a nu avea loc și chiar de aceea sunt mai abitir cum chiar locul IMPOSIBILUL CA SENZAȚIE DE FRUMUSEȚE FIZICĂ aroma anonimului aspră și iute cum cerul din ochiul unui om ce a pierdut totul pentru care trecutul e viitor noa bine deci așa mi-a zis Ghiță că acest Echim Vancea are cartea și că e pedagog la liceul forestier dar e hâtru și greu de abordat ei bine imediat am luat-o într-acolo de l-am aflat pe Echim care mi-a dat cartea o săptămână și mi-o aduci aici înapoi de cum am ieșit am început să citesc mergând acele cuvinte aveau o tensiune specială simțeam că e poezie adevărată acolo de m-am trezit în fața garnizoanei de grăniceri în mirosul de tei a gării mici de unde se lua mocănița spre Șugău apoi și iarăși apoi mereu acest apoi într-o oarecare zi abia mă mai țineam pe picioare de am mers la bibliotecă nu mai puteam să vorbesc m-am lăsat pe umărul bun a lui Ghiță Bârlea de am plâns în hohote apocaliptice și dragul de el ce-i sânducule și eu doar plângeam nu eram bun de nimic dar Ghiță

întreprinzător imediat m-a dus sus la etaje las că se rezolvă de m-am aflat în fața lui Ion Ardelean zis și MECENA pe drept cuvânt care era directorul școlii populare de artă acest minunat om m-a salvat de la sinucidere Ghiță i-a spus ioane e aici un poet adevărat să facem ceva la care Mecena îngrijorat dar și fericit a chemat-o pe Olguța secretara care m-a ajutat să scriu o cerere a doua zi eram angajat profesor de arte plastice la școala populară de artă în magicul Palat al Culturii împărțeam catedra cu fosta mea profesoară doamna peter era ca prin vis eu eram pe nicăieri dar într-un fel mântuit da Mecena m-a ajutat enorm a umblat cu mine pe la medici se entuziasma de tot ce scriam eram prieteni nedespărțiți după cursuri mai mergeam acasă la el la un șah treceam în revistă marea literatură prin dânsul l-am descoperit pe Arseniev pe Vasile Lovinescu cât și eseistul orădean Radu Enescu un cititor mai pătimaș de poezie n-am mai întâlnit îmi mai aduc aminte înalte seri de vară când era vacanță și palatul pustiu de ne întâlneam în odaia din dos a bibliotecii duminicile și Ghiță scotea de după operele lui ceaușescu o sticlă cu prună galbenă la care dragul de Mecena măi băieți la ceva tare trebe ceva și mai tare vin imediat de de s-a dus până acasă că locuia aproape în spatele salvării de apare victorios cu ochelarii aburiți de entuziasm și în mână cu o carte învelită într-un pentru socialism și cartea era AȘA GRĂIT-A ZARATUSTRĂ DIN CARE NE-A CITIT CU VOCE TARE scos la fundațiile regale lucruri periculoase în acele vremi mai ales pentru un director care ziua de nevoie mergea la transmitere de sarcini dar serile har Domnului risca lecturi extrem de subversive păi cum să nu-l iubești tare doar o singură dată am avut un mic conflict trebuia să vină ceaușescu în vizită și sălile artelor plastice se aflau în turnul din stânga din lăuntru dar un din săli era de fapt un pasa între turnuri și de acolo trebuia atârnată în afară o uriașă lozincă p care scria trăiască partidul comunist eu și cu femeia de serviciu Varga iar eu i-am spus lui Mecena directorul eu nu pot să fac una ca asta la care el sânducule e vorba de pâine ai doi copii acasă și apoi nu te vede nimeni la care eu în afară de Dumnezeu mă mai văd și Ribaud și Rilke și Trakl noa bine sânducule liniștește-te de i-a spus lui Varga du-te și cheamă-l pe Kocsor toată ziua aceea n-am schimbat un cuvânt nici măcar jos la cafenea dar apoi seara la o bere la casa sigheteană și după o ciorbă de burtă ne-am împăcat într-o furtunoasă discuție despre ideea de compromis da ca profesor aveam deplină libertate când mai ani eram elev în aceeași sală era un supliciu pentru mine desenarea după acele ghipsuri reprezentând figuri antice cum homer hermes atena așa că ce ție nu-ți place altuia nu-i face eu îi scoteam pe elevi la malul izei la peisaj pe atunci aveam eu ideile mele ciudate despre expresia artistică așa că ajunși la fața locului le spuneam elevilor alegeți-vă copacul care vă place cel mai mult apoi le spuneam acum duceți-vă la copacul vostru și mângâiați-l de așa natură că după aceea vă voi lega la ochi și din pipăite va trebui să recunoașteți copacul vostru apoi i-am legat la ochi cu cravata de pionier și i-am lăsat să băjbâie printre copaci cei care au recunoscut copacul prin pipăite și băjbâite în sfârșit aveau dreptul să-l deseneze și alte jocuri de astea tot inventam cu cei dragi copii apoi colegii ce să mai vorbesc o galerie de personaje într-adevăr românești dintre care Liskovici zis și Lisy mi-

a rămas cel mai viu în memorie o figură de aristocrat desuet tambur major dirijând fanfara la înmormântări sau evenimente festive ca întâi mai celebru pocherist și tenace învârtitor de pahare mereu în același pardesiu cusut la comandă acum vreo douăzeci de ani care a prins o patină poetică după atâta călcat și șifonat avea un aer de om umblat în lume și uns cu toate alifile cred că el m-a poreclit tătucu ca pe atunci în perioada mea de palat așa mi se spunea tătucu tot îmi vorbea de bucurești tătucule acolo e viața o să mergi la restaurantul berlinul bere străină tătucule și apoi o noapte de pocher cu Ulici și al de lui iar apoi o saună se zicea că în tinerețe a și compus muzică în orice caz trebuie să fi fost ceva de capul lui de a reușit s-o farmece Noemi profesoara de pian fiica contelui Darvay un om de mare finețe la un moment dat chiar un fel de înger păzitor inițiator pentru mine mi-a cumpărat și câteva tablouri sau guașe și îmi dădea să citesc reviste din ungaria da Noemi avea aură sublim de frumoasă era acel gen de om așa de rar care nu poate și nici nu știe să mințescă da se zicea că dânsa ar fi fost la un moment dat soția lui Lisy oricum amândoi aveau aura extrem de pregnantă și cred cum între dâșii chiar a fost o pasiune de aia ca și în romane da nobili adevărați apoi de la mama am aflat cum bătrânul Darvay a fost proprietarul întregii case a pionierilor dar că au venit comuniștii și i-au luat aproape tot de a fost nevoit să lucreze drept muncitor la partizanul fabrica de perii a orașelului și se zice că era cel mai harnic și corect de la el am auzit pentru prima dată despre Swedenborg cu ai săi îngeri da apoi alt coleg Rash Ernő profesorul de clarinet soțul Olguței mereu corect simpatic și corect îmbrăcat athletic cu fața ciupită de vărsat și răspândind liniște omul acesta știa să tacă frumos în tăcerile lui descopeream poeme nu pot să uit cum le-am zugrăvit apartamentul și pe masă era un litru de coniac ernő nu era acasă dar olguța mi-a spus cum au discutat de să-mi dea coniacul după sau înainte de executarea zugrăvitului și olguța a mărturisit că ea ar fi preferat ca după dar ernő a spus oricum iese zugrăveala gândește-te că e făcută de un poet ce mai avea umor cum la fel avea umor și Cotruș fiul său nepotul lui Cioată celebrul ceteraș care tot vroia să mă ducă la femei culmea ironiei că eu de el mă aflam atras înspre a fi pătruns țin minte că în acest scop m-a dus în bujurgău la o cofetărie unde servea o damă bine care se părea că era amanta lui și care era de fapt a doua iubire a fratelui meu Géza și Cotruș tot încerca s-o convingă să-mi ofere nurii da apoi Várady care mi-a profesor de muzică în generală care îmi vorbea de nu știu ce japonezi interesați de folclorul maramureșean și care m-a învățat un cântec în latină viva tute leve apoi Ionică fost jucător de handbal acum profesor de dansuri populare mereu în alertă și mereu optimist apoi fiica reparaturului de televizoare Gacsay o anume Clari care exploda de sexualitate odată am jucat într-o pauză ping-pong cu dânsa de am ejaculat de m-am scuzat de am întrerupt partida de am mers acasă să-mi schimb pantalonii ce mai toți mă iubeau și eu îi iubeam pe toți ce mai în lumina amintirii totul primește o coloratură de paradis și poate asta e ceea ce e merit să rămână drept mărturie a unei atmosfere de vis...

Daniel PIȘCU



Cifrele

- 1 - Unul (mai mult decât Omul) pornit din Cuvânt.
- 2 - Ne rugăm în această postură.
- 3 - Infinitul relevat, doar prin Sfânta Treime, bărbatului și femeii.
- 4 - Anexa la cele de până acum, incluse în 1 (Unul).
- 5 - De Sus în Jos - omenește!
- 6 - Rugăciunea prin „lumânarea” așa-zis yoghină.
- 7 - De Sus în Jos, de pe acoperișul Cerului, pe scara Creației, spre Odihnă (Duminica).
- 8 - Infinitul începe; se revelează desfășuritul în „Panta rei”, după sfârșitul Creației.
- 9 - Ne rugăm Domnului cu pioșenie!
- 10 - Unul explicat prin Totul.

Cămila de prin urechile acului (La brutărie)

Într-o zi de toamnă mierie, prietenul meu a intrat într-o brutărie. Frumos peisaj, dumnezeiesc de cald. Ca pâinea... Recoltă bogată pe rafturi și diversă: cornuri, covrigi, pateuri cu brânză, brânzoaice propriu-zise, închise-deschise, grahamuri, macaroane pe regiuni și raioane, pesmeți și făină în diferite gramuri erau acolo pe rafturi, pe tarabă. Vânzătoarele vindeau cu grabă, altădată n-aveau treabă. Brutăria era plină de-atâta lumină și goală când o parte din lume n-avea ce pune în poală.

Într-un asemenea moment considerat excelent, neavând nici un ban, s-a făcut că joacă un rol de golan și cu a sa voce cântătoare a rugat-o pe vânzătoare:

- Dați-mi și mie o pâine pe datorie! Doar până mâine, poimâine. Am să vă aduc banii de cinci ori câte-o mie. Se știe...

Dar după o pauză, când era cât pe-acți să câștige a sa cauză, considerând că momentul era destul de prielnic, mai intrară -n brutărie vreo două persoane-n pomelnic... Așa că brutăreasa îi răspunse nervoasă (după ce lui i se păruse că fusese foarte voioasă):

- Nu vă pot da, pentru că pe dumneavoastră nu vă cunosc!... N-are rost!

Atunci săracul meu prieten, de altfel proaspăt mire, ieșindu-și din fire, i-a zis-o de la obraz, trecând vorba peste părleaz:

- Da' la cunoscuți dați!... La cunoscuți dați pâine pe datorie! Cam rușine vă fie!

Nu era nici golan, nici gardian, vroia pur și simplu să treacă, să petreacă, mai bine zis să contemple, prin aceste exemple, cum intră o cămilă prin urechile

acului... Drept pentru care le-a zis-o și și-a zis:
- Nu mai există nici o milă, nici măcar din aceea
„marină». Grație veacului, leacului...

Ordinea lucrurilor

Mass-media anunță: atâția oameni au murit din cauza unei erupții vulcanice, atâția din cauza unui uragan sau a unor inundații etc. Pretutindeni.

Demonii cifrelor nu ne ocolesc, cei rămași în viață fiind nevoiți să socotească dezastrele.

Pe scară mare evaluările, cifrele conștientizează oare nenorocirile? Chiar dacă suntem (mai) departe de ele, chiar dacă nu suntem noi, cei de aici și acum, cei implicați. O personalitate de talia lui Voltaire afirma după cutremurul de la Lisabona din 1755, cu adevărat pozitivist,

că, în asemenea circumstanțe, resursele omenești trebuie dirijate spre scopuri utile, înălțătoare, nobile, ca speța umană să atenueze calamitatea, neantul. Patriarhul de la Ferney apăra astfel o incontestabilă opțiune pentru rațiune, dar și pentru regăsirea sinelui său și al nostru. Nu cred, astfel, nici o clipă, în ateismul „marilor înțelepți», aleatoriu fiind real, guvernat de puterea lui Dumnezeu, necuprinsă de nici o persoană oricât de mare de stat ar fi ea. Soldatul sau împăratul, săracul sau bogatul sunt egali în fața Naturii Supreme. Prohodul îl hodinește pe fiecare la fel. Cred, de asemenea, că în cinismul nebunesc al lui Stalin sau, mai înaintea lui, al unui alt „filozof», ce afirma că dispariția unui individ e o nenorocire, iar dispariția mai multor indivizi este pură statistică, este un ricoșeu al răului după căderea din Paradisul terestru inițial. De atunci, Dumnezeu Tatăl ridică mormanul dezastrului suprem, al păcatului original, prin Iisus Cristos, sus, la cer, pentru a ne privi, a ne da și reda ceea ce cândva, într-un anumit timp vom merita, nominativ-singularial și predestinat pan-rolic, prin com-pușii săi, spre re/găsirea tri-ființialității în Sfânta Treime și în fiecare din noi. Întru har și pentru har! Căci unul suntem în toți și Totul este în Unul. La nivel de microcosmos omenesc și ceresc!

Papanomene (în ordine alfabetică)

- a). Andreas Papandreu, răposatul om politic elen, deși conducător al P.A.S.O.K., era un tiz al Papei.
- b). Bunicii sau tații se revendică din papa.
- c). Papacostea - familie de cărturari cu „coaste» culturale benedictine.
- d). Papadopoulos - ar fi prima familie greacă ce își revendică o ascendență onomastică papală. Iar Papadima - o altă familie de cărturari aflată pe același nivel cultural.
- e). Papa = ex aequo-ul Patriarhului.
- f). Papa - fericitul - divin cuvânt.
- g). Papagalul - un posibil galez, supporter al Papei, ce ar dori, încă, poate, restabilirea reședinței papale la Avignon.
- h). Papahagi - o altă familie de cărturari, atât în arealul românesc, cât și în cel aromân.
- i). Papa - istorie și story pentru diferitele biserici.
- i). Însemnați au fost toți papii? (Întrebare.)
- j). Papa - judecătorul lumii catolice în accepțiunea cristică.

k). Papa a urât, cu siguranță, întotdeauna, culoarea kaki (cea a armelor).

l). Papalogosul este Cuvântul Domnului.

m). Papamobilul - mijlocul de locomoție, modern, al Papei, dar și justificarea existenței instituției papale.

n). Papanășii ar putea fi, gastronomic vorbind, unul dintre gusturile omenești ale Papei.

o). Papa - octogenul infinitului credinței în oficierea sanctică. Oul aproape dogmatic. Și omul - pur și simplu...

p). Papa - tatăl bunicilor și taților noștri în reuniunea cu Dumnezeu.

r). Paparudele - rudele (ielele) papei în ritualul aducerii ploii mănoase.

s). Papastratos - straturile, chiar tabacice, ale unei credințe din Elada, încărcată de atâta istorie și comerț.

t). Papa - totul știe sau aproape totul ar trebui să știe în smerenia sa!

ț). Papa - țapul ispășitor la o „judecată de apoi» ce nici cu gândul nu îndrăznim s-o gândim.

u). Papa - universal (-catolic).

v). Papaverina - adevăratul medicament, panaceu universal, la un moment dat, în istoria medicinei.

x). Papa - x-ul (necunoscutul) în ardoarea cunoașterii totalității.

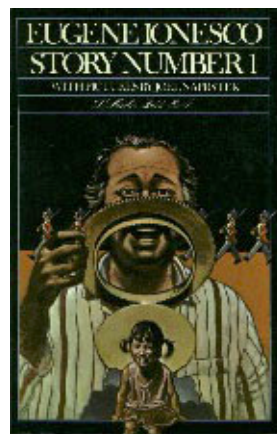
z). Papa - zeul modern, locțiitor al Domnului pe Pământ. Notă: Patriarhul este tot un pater (tată), un papă al ortodoxiei.

„Pa! Pa!» - sună mai frumos decât „bye-bye!»», cum și „papă!» este asimilat, ca îndemn, de către un copilăș, mai ușor decât „mănâncă!»».

Căprița cu un ied

(În tren)

Călătoream cu trenul pe ruta Brașov-Zărnești. Pe bancheta din fața mea, o mamă montagnardă și un copil, alpinist și el, șuetau în săsește, salutându-se familial(r) prin pocnitul palmelor ca într-un salut americanesc din filmele cu baseball și baschet din NBA. Era o deschidere a relației mamă-copil contrastantă cu peisajul posac din compartiment, unde cea mai mare parte din călători somnolau. Priveam cu admirație, ținut treaz de acest spectacol sportiv ad-hoc care la un moment dat a explodat prin niște țucăituri repetate, (mamă-copil) bouche-à-bouche, dacă -mi este permis acest barbarism.



Mama și copilul se țucau, așadar, adică se sărutau pe buze troncănind sărutul acela ce nu avea în el nimic erotic, la modul sexual sau incestuos. Nici nu era de manieră siciliană și nici muntenesc-regățeana, ca pe plaiurile noastre.

Priveam în același timp câțiva pasageri din preajmă - de pe banchetele aflate în față și lateral-stânga. Cei mai mulți păreau intrigați de

acest spectacol inedit, nefamiliarizați cu un asemenea mod de manifestare în public, n-aș putea spune zgomotos dar, părelnic, impudicamente.

Mie însă mi se părea că asistam la o scenetă parcă desprinsă dintr-o poveste cu o capră și un ied, creată totuși pe meleagurile noastre, și îmi ziceam tacit în gându-mi ce se derula pe măsura cinetismului ludic al celor doi parteneri, că dacă ar mai fi fost doi iezișori, cu siguranță nici un lup, cât de fioros ar fi fost el, de prin preajmă, n-ar fi îndrăznit să aibă vreun gând rău. Ba dimpotrivă, odată cu refrenul cunoscut cu „drobul de sare din

spinare» și „mălăieșul cât câlcâieșul de mare», ar fi adus și alte daruri copilașilor și mamei-copil. Aceasta, atât de dezinvoltă în grijulia ei atenție spre e-ducerea lui (lor) prin buzele ce clămpăneau atât de athletic!

Où sont les neiges d'antan

Am o fereastră cu geam dublu. Din cauză că acroșajul nu se mai face perfect, tot deschizând-o pentru aerisire, trebuie ca intermitent să folosesc o șurubelniță care s-o dejoace. Ba mai mult, geamul din interior s-a spart.

Ca s-o duc la geamgerie e dificil, întrucât balamalele ferestrei sunt ruginite, iar geamul din exterior s-ar putea să cedeze prin debransare.

Trebuie să aștept să treacă iar pe strada noastră vechiul geamgiu cu strigătul său melodios: “geamuuuuri!, geamuuuuri reparăăm!”

Sper ca anul acesta să nu mai fiu așa de indolent și să am și capacități financiare, să fiu acasă și, după ce-și va fi cântat sacadat refrenul atât de rarism acum, eu să-i strig de la fereastră aceea: “Urcați! Urcați până la mine!” Am deplină încredere că totul va fi O.K., cum aceeași senzație am avut-o și atunci când l-am revăzut pe congenerul său în “arte et meserii”: lustragiul de pe străduța ce ducea spre piață și care, cu vocea-i calmă și caldă, îmbia trecătorii, numai pentru o mie de lei, la un decent aspect al pantofilor.

Peisajul

Configurația locurilor în care trăim se datorează în cea mai mare măsură anonimilor, constructorilor, ale căror nume ne sunt necunoscute dar ale căror realizări sunt vizibile.

Cine a pus cărămizile casei acesteia superbe pe care o vedem în acest sat sau oraș?

Cine a trasat aceste minunate străzi? Cine a așezat casa (“cărămida” mai mare) în acest minunat loc?

Așezarea edificiilor, plasarea străzilor a fost aleatorie în decursul timpului, în sensul că s-a făcut din mers și de cine se putea.



Numai unele construcții (ieșite din comun și destinate unor activități specifice) poartă amprenta vreunui arhitect al cărui nume îl știm.

Și totuși, în ciuda hazardului, zarurile ce au făcut ca locuințele sau străzile să apară într-un anumit loc, și nu în altul, să se asambleze astfel, și nu altfel, au căzut perfect, pe numerele ce trebuiau, spre a fi de cele mai multe ori “câștigătoare”.

Astăzi (nu neapărat la noi) edificarea localităților (locurilor) se face sistematic, ele poartă girul unor specialiști, de parcă s-ar fi luat exemplul albinelor ce-și gospodăresc impecabil stupul...

Dar dacă stupul este perfect, nu este el oare și monoton privirii?

Stereotipia blocuristă nu stresează, nu obturează dorința noastră de diversitate, nu dăunează ea ochiului? Hazardul de care vorbeam nu-l bucură oare mai mult, ferindu-l de privire fixă, bolnavă de clipit, de variație, altfel existând pericolul căderii în perplexitate?

Șahul este mai antrenant decât șotronul, de-a v-ați ascunselea sau alte jocuri pentru copii, ori alte forme de divertisment sau alte sporturi?

Dacă prin cubism înțelegem în primul rând geometrizare, acesta coexistă, pentru istoria artei, cu desenul după natură, cu peisajul, cu figurativul.

Solidaritate

-Ce pantaloni avem!... Ce geacă avem!... Ce mânuși...

-Te-ai înțolțit, te-ai înnoit!... Trebuie să dai de băut!... Trebuie să-i uzi, s-o uzi!...

Acest refren (doar aparent hilar), entuziasmează atât pe cel care simpatizează cu cel care și-a cumpărat ceva nou, cât și pe posesorul noii achiziții.

Starea aceasta de simpatie, de jubilație, vine dintr-o disponibilitate sinceră a unui prieten apropiat de a fi părtaș, la bine și la rău, cu semenul său.

O stare de grație care ne caracterizează, căci nu știu dacă în alte locuri este obiceiul de a folosi, în asemenea circumstanțe, astfel de invocații atât de umane în solidaritatea lor! Îmi place să cred că da... Dacă-i așa, trebuie udate!

Eugène IONESCO par lui-même

Experiența teatrului

Dacă experiența teatrului consta în amplificarea efectelor, trebuia ca ele să fie amplificate și mai mult, subliniate, accentuate la maximum. A împinge teatrul dincolo de această zonă intermediară care nu e nici teatru, nici literatură, înseamnă a-l restitui propriului său cadru, limitelor sale firești. Nu trebuie să ascundem sforile, ci să le facem încă și mai vizibile, să le punem în evidență, să mergem până la capătul grotescului, al caricaturii, dincolo de ironia plăpândă a spiritualelor comedii de salon. Nu comedia de salon, ci farsa, șarja parodică extremă. Umor, da, însă cu mijloacele burlescului. Un comic dur, fără finețe, excesiv. În locul comediilor dramatice, să revenim la intolerabil. Să împingem totul până la paroxism, acolo unde se află izvoarele tragicului. Să facem un teatru al violenței: violent comic, violent dramatic. Să evităm psihologia sau, mai degrabă, să-i dăm o dimensiune metafizică. Teatrul stă în exagerarea extremă a sentimentelor, exagerare ce dislocă realul. Totodată, o dislocare, o dezarticulare a limbajului.

Dacă, pe de altă parte, actorii de comedie mă deranjau pentru că mi se păreau prea puțin firești, aceasta, probabil, deoarece ei erau sau voiau să fie prea firești: renunțând la acest mod de a fi, îl vor atinge poate pe altă cale. Nu trebuie să le fie teamă că nu sunt firești.



Pentru a ne smulge din cotidian, din obișnuit, din lenea mentală care ne ascunde straniețea realului, trebuie să primim ceva asemănător unei lovituri de măciucă. Fără o nouă puritate a spiritului, fără o nouă conștientizare, primenită, a realității existențiale, nu există teatru și nici artă; trebuie să realizăm un fel de dislocare a realului, care să precedă reintegrării sale.

În acest scop, se poate recurge uneori la un procedeu: jocul împotriva textului. Pe un text nesăbuit, absurd, se poate greșa o punere în scenă, o interpretare gravă, solemnă, ceremonioasă. Dimpotrivă, pe un text dramatic, pentru a evita ridicolul lacrimilor ușoare, al sensibilității afectate, se poate greșa o interpretare de clown, se poate sublinia, prin farsă, sensul tragic al unei piese. Lumina face umbra mai întunecată, umbra întărește lumina. În ceea ce mă privește, n-am înțeles niciodată diferența care se face între comic și tragic. Fiind o intuiție a absurdului, comicul mi se pare mai deșperant decât tragicul. Comicul nu oferă o ieșire. Spun “deșperant”, dar, în realitate, el este dincolo sau dincoace de disperare ori de speranță.

Pentru unii, tragicul poate să pară, într-un anumit sens, reconfortant, căci, dacă vrea să exprime neputința omului învins, biruit de fatalitate spre exemplu, tragicul recunoaște, chiar prin aceasta, realitatea unei fatalități, a unui destin, a legilor ce conduc universul, neinteligibile uneori, dar obiective. Iar această neputință omenească, această inutilitate a eforturilor noastre poate și ea să pară oarecum comică.

Mi-am intitulat comediile “anti-piese”, “drame comice”, iar dramele: “pseudo-drame” sau “farse tragice”, întrucât, mi se pare, comicul este tragic, iar tragedia omului, derizorie. Pentru spiritul critic modern, nimic nu poate fi luat cu totul în serios, nimic cu totul în derădere.

Nouvelle Revue Française, februarie, 1958

Câteva vorbe

Au trecut, în 2004, zece ani de la moartea lui Eugen Ionescu, poate cel mai cunoscut scriitor de origine română. Promotor al teatrului absurdului, teoretician al literaturii, poet, prozator și memorialist, Ionescu nu a scăpat nici el, la puțină vreme după dispariție, de patima negatoare a unora și altora. Să amintim măcar cartea Alexandrei Laignel Lavastine *Cioran, Eliade, Ionescu – l'oubli du fascisme*, „model” de rea-credință și de interpretare inadecvată a unei creații și a unei existențe puse în întregime în slujba valorilor democrației. Dincolo de aceasta, opera și destinul creator ale lui Eugen Ionescu au suscit, după 1989, interesul unor critici, români sau străni, care au valorificat semnificațiile textelor sale în spiritul lor autentic și în relieful lor polimorf. Ne-am întrebat, acum câteva luni, în ce măsură receptarea românească a lui Ionescu a fost pe măsura operei și a destinului acestui mare creator, în ce măsură sensurile textelor sale au fost, sau nu, descifrate, după 1989. Din aceste întrebări s-a născut prezentul număr al revistei *Vatra* consacrat „posterității lui Eugen Ionescu”. În primul rând, am formulat câteva întrebări pentru o anchetă, cu acest subiect, la care au participat critici și istorici literari, din generații diferite. Răspunsurile sunt, și ele, de o mare varietate, în ton și conținut. Concluzia lor, dacă e să extragem una, ar fi că interesul pentru opera ionesciană nu pare a fi slăbit, iar acțiunea înnoitoare a teatrului său nu a încetat să germineze noi forme și accente estetice. Astfel încât Ionescu poate fi considerat, mai mult decât un perpetuu contestatar, și un fondator. Important este, însă, să purcedem la o lectură adecvată a operei sale, una purificată de orice prejudecăți și convenții.

Am căutat, apoi, să reunim și câteva contribuții exegetice despre creația lui Ionescu, contribuții ce reflectă, dincolo de instrumentele și metodele critice valorificate, polimorfismul și perenitatea acestei creații. Nu în ultimul rând, am atașat o secțiune de cronici literare despre câteva dintre cărțile de „ionescologie” apărute la noi după 1989. Am găsit de cuviință să încheiem cu o Bibliografie critică românească a operei ionesciene, ce conține cărți, studii și articole apărute după anul 1989.

Iată, însă, și întrebările pe care le-am formulat în cadrul anchetei noastre:

1. Care considerați că sunt, în anul 2004, la 10 ani de la dispariția lui Eugen Ionescu, principalele repere ale posterității sale literare?
2. Care credeți că sunt elementele de conjuncție între teatrul ionescian și dramaturgia lui I.L. Caragiale? Poate fi considerat, acesta din urmă, un precursor al absurdului?
3. Eugen Ionescu sau Eugène Ionesco? În ce măsură considerați că aparține Eugen Ionescu și literaturii române?
4. Există oare o criză a receptării teatrului și, în general, a literaturii ionesciene? În ce proporții o astfel de criză este alimentată, în opinia dumneavoastră, de ingerințele unor elemente biografice? (I.B.)

Gelu IONESCU

„Un necondiționat și intransigent apărător al democrației”

1. La moartea unui mare scriitor, după cum s-a observat de mult și cu alte prilejuri, se instalează mai întotdeauna, de nimeni altcineva hotărâtă decât de destinul literaturii, o perioadă de așa-zis „doliu”, în care numele acestuia pare aproape uitat – cine știe de ce? Poate pentru ca posteritatea lui să se așeze pe o altă „bază”, opera să fie citită altfel, „sortii” să hotarască un loc într-o ierarhie – și aceasta, departe de a fi definitivă.

Așa s-a întâmplat și cu Ionescu? Mi-e imposibil să știu cât de des sau de rar au mai fost jucate piesele sale în lume în acești ani – doliul acesta e poate mai vizibil la dramaturgi – dar să nu uităm că prin deceniile 7-8 el era dramaturgul cel mai jucat din lume. Am văzut acum doi ani o montare a *Scaunelor* la München, destul de oarecare; din câte știu, nu a fost prea jucat nici în România. În orice caz, nu afit cât merita, mai cu seamă că între 1971 și 1989, nici o piesă ionesciană nu a putut vedea luminile rampei în țară, datorită binecunoscutei atitudini anti-comuniste și anti-ceaușiste a marelui scriitor. Cu un prilej, în urmă cu mai mulți ani, am lansat ideea organizării în țara lui de baștină a unui festival internațional de teatru Eugen Ionescu, organizat la intervale de timp fixe, festival internațional în care să fie jucate, de către trupe din toate

colțurile lumii, piesele ionesciene cu precădere, dar și cele ale așa-numitor dramaturgi ai „absurdului” – Beckett, Arrabal etc. Dar nu e prima ocazie în care dovedim că nu prea știm să cinstim marile valori care poartă un nume românesc. Ceva în genul festivalului Enescu, dar pentru teatru. Nu am cunoștință – poate greșesc – nici ca o trupă de teatru din țară să fi luat măcar numele autorului; au făcut asta, în schimb, oamenii de teatru de la Chișinău...

Totuși s-au petrecut în țară câteva fapte importante cu privire la posteritatea autorului lui NU! De pildă, a apărut o primă traducere integrală a teatrului său, la editura Univers; din păcate o traducere slabă, neinspirată, cu accente vulgare și cu nu puține non-sensuri și neînțelegeri ale „spiritului” textului. Ea arăta și o cunoaștere foarte aproximativă a limbii franceze. Îmi pare sincer rău de acest insucces, care m-a revoltat la fiecare apariție a unuia din cele 5 volume încât, dacă operația nu ar fi fost prea migăloasă și prea întinsă, pe zeci de pagini uneori pentru o singură piesă, aș fi vrut să pun pe trei coloane originalul, varianta propusă și pe cea corectă, ca să dovedesc toate aceste afirmații. La timpul potrivit, am avertizat și familia scriitorului și direcția editurii, dar a fost fără ecou. Îmi pare sincer rău că girantul acestei întreprinderi ratate a fost un critic și un intelectual pe care îl prețuiesc și-l citesc cu mare plăcere pentru talentul și vocația sa de critic: Dan C.Mihăilescu. În urmă cu puțin timp, editura Humanitas a luat inițiativa unei noi traduceri – semnată de Vlad Zograf și Vlad Russo – din care am avut în mână numai primele 3 volume. Incontestabil superioară, această variantă e mult

mai probă, sigură pe cunoașterea limbii franceze - este deci binevenită; am însă o nedumerire: de ce se purcede, iarăși, la o traducere în totalitate nouă, când există unele excelente tălmăciri apărute în anii '60 - cum ar fi cel puțin traducerile lui Ion Vinea, Marcel Aderca și Elena Vianu (poate acestea cu unele corecturi mai "inspirate" pe românește) - cu atât mai mult cu cât sînt sute de replici care, scrise într-un limbaj cotidian, nu pot avea decît o... singură formă în românește, variațiile putînd fi minime. A fost dorința familiei, mi s-a spus, o dorință ce - pe mine, cum spuneam - mă nedumerește. Pe de altă parte, e natural ca o operă de importanța celei a lui Eugen Ionescu să aibă mai multe variante într-o limbă în care e tradusă, fie ea româna sau oricare alta. Oricum, e bine că regizorii vor avea, în unele cazuri, de unde alege.

Apoi, e un fapt important acela că au apărut, în ultimii ani, cîteva cărți cel puțin interesante despre viața și opera, în două limbi scrise, a autorului *Lecției*. Nu cunosc decît trei, vor mai fi fost, poate, și altele: cea a Martei Petreu, *Ionescu în țara tatălui*, ed. Biblioteca Apostrof, 2001 - o carte pătrunzătoare, vie, excelent documentată, scrisă cu mult nerv și cu foarte puține puncte discutabile, ce are ca obiect mai mult viața ca rădăcină a operei scriitorului; cea a lui Sergiu Miculescu, *Măștile lui Eugen Ionescu*, ed. Pontica, 2003 - cercetare originală, cu un polemism lipsit de patimă și condus de probitate, o viziune integratoare asupra întregii opere, după părerea mea nu suficient de atentă cu caracteristicile dramaturgiei; cea a Laurei Pavel, *Ionescu, anti-lumea unui sceptic*, ed. Paralela 45, 2002 - o lucrare cu mari ambiții teoretice, arătînd o vastă cultură în acest domeniu, un punct de vedere nou și surprinzător, carte pe care am urmărit-o cu destulă dificultate, tocmai datorită acestei mize teoretice care mie, depărtîndu-mă de acest tip de grilă de peste două decenii, mi-a fost destul de greu să o parcurg și înțeleg uneori. Nu e decît vina mea, însă. Probabil că s-au mai scris și alte texte interesante la care nu am avut acces, aș mai remarca însă cîteva, întru totul remarcabile, semnate de Matei Călinescu, apărute fie în *Cuvîntul*, fie în *Lettre internationale*, fie în revista 22, toate în numere din anul acesta, 2004, fragmente dintr-o carte pe care cunoscutul critic și universitar pare a fi pe cale de a o redacta - părerea mea fiind că vom avea prin ea un text de excelență.

În total, e destul de mult și de important; cît privește bibliografia din alte țări, inclusiv din Franța, nu am nici o idee, eu am părăsit cercetarea despre Ionescu de foarte mulți ani, rămînînd însă interesat de ceea ce scriu alții despre subiect, fără a face o documentare sistematică. Cine știe, poate că totuși voi reveni, cîndva... Cît privește cartea mea despre Eugen Ionescu, apărută în românește în 1991, după 18 ani de așteptare, am scris tot ceea ce cred acum despre ea în volumul meu de memorialistică intitulat *Copacul din cîmpie*.

Ar fi acestea cîteva repere în cei zece ani cîți s-au scurs de la moartea dramaturgului. Firește, o înșiruire inerent parțială.

N-aș încheia răspunsul la acest prim punct, fără a observa că teatrele din țară au trecut și trec foarte ușor peste ultimele două piese ale lui Ionescu, *Omul cu valize* și *Călătorie la cei morți*, piese de o mare adîncime onirică, propunînd o convenție dramatică aproape opusă celei a începuturilor, dar nu mai puțin scenică. Nici cariera internațională a acestor piese pe care eu le prețuiesc foarte mult, nu mi se pare la înălțimea valorii lor.

2. Nu cred deloc, dar absolut deloc, că I.L. Caragiale poate fi considerat un precursor al absurdului. *Căldură mare*, schiță ce a făcut carieră la cei care au susținut această falsă teorie, contrară total față de ceea ce știm sigur că credea și spunea Caragiale despre teatru în genere, este o schiță cu doi idioți și o confuzie, idioți poate toropiți de căldură, dar întru nimic de absurditatea lumii. Voi repeta ceea ce am mai spus, contrazicînd opiniile multora, de la B. Elvin la Alecu Paleologu, că opera lui Caragiale nu prevede nimic din cea a lui Ionescu, dar că ea nu poate fi uitată de nimeni dintre noi, românii, mai mult sau mai puțin "verzi", și că deci Ionescu nu a putut-o uita la rîndu-i - și nici nu a vrut deloc să o uite, ba chiar, împreună cu Monica Lovinescu, a dat o traducere excepțională în franceză a pieselor. Pe scurt, el, Ionescu, este singurul mare dramaturg al lumii care îl cunoaște direct pe cel pe care l-a numit "cel mai mare dramaturg necunoscut al lumii", în esul său scurt despre Caragiale. Sigur că apar în piese și chiar în proză vagi ecouri ale efectelor mari caragialești, ecouri pe care le putem recunoaște numai noi românii; apar chiar și unele aluzii, ba chiar și o scurtă piesă, intitulată *Salutațiunile*, care poate fi și o parafrază la Caragiale. Dar de o "influență" cum se spune într-un limbaj comparatist răsuflet, nu mi se pare că poate fi vorba. E mult mai vizibilă și importantă înrîurirea lui Urmuz asupra operei ionesciene; și prozele acestuia au fost traduse, din nou magistral, de autorul *Regelui moare*.

3. Aș fi preferat ca ancheta dv. să nu cuprindă această întrebare ce face parte dintr-un set de dileme și chestiuni uzate, defazate, chiar ridicole, pe care cultura română se încăpățînează să și le repună periodic, ca semn al unui indubitabil provincialism. De pildă: național/universal, despre specificitate etc. Totuși: E. Ionescu este autorul scrierilor sale în limba română - și ele aparțin istoriei literaturii ei, iar E. Ionescu este autorul scrierilor în limba franceză, care i-au adus notorietate mondială - și acestea aparțin literaturii franceze. Bineînțeles că aceste istorii nu sînt sertare în care pui fișe de cadre - și că cine scrie despre el, în cadrul unei istorii literare, se referă, cu ponderi foarte diferite, la ambele perioade. Așa s-a procedat și în *Dicționarul* lui Zăciu, Papahagi și Sasu. Ar fi un fals să vorbim despre dramaturgul Ionescu într-o istorie a literaturii române - iar dacă o monografie franceză pomenește de NU!, o face numai în trecere. De altfel a fost tradus acest volum de debut - o întreprindere riscată, pentru că ar fi ajuns să fie tălmăcite doar fragmentele de jurnal și reflecție ce conține unele jocuri absurde, pe nimeni interesînd în Franța ce se scria acolo despre Camil Petrescu sau Arghezi. Dar, mai bine tradus decît absent...

4. Nu știu dacă există o criză de receptare - am răspuns în parte la punctul 1. Cît privește "ingerințele" unor elemente biografice, cred că vă referiți la cartea Alexandrei Lavastine: *Cioran, Eliade, Ionescu - l'oubli du fascisme*, PUF, 2002 - carte care a stîrnit multe discuții. Multe și notorii personalități, una mai interesantă și mai personală ca alta, au dat răspunsuri irefutabile acestei cărți foarte documentate și - în ceea ce-l privește pe Ionescu - cu totul aberantă. Ideea că el ar fi ascuns simpatia certă sau aderența lui Cioran și Eliade la legionarism numai pentru că ar fi plecat în Franța ca atașat cultural la Vichy, trimis sub dictatura lui Antonescu, mi se pare că poate trece numai prin capul cuiva care nici nu l-a citit cum se cade pe Ionescu și Ionescu - și, și mai grav, nici nu l-a înțeles. Așa fiind, "ideea" are izul unei mistificări

care să producă senzație – că de! la ce altceva stă lumea astăzi cu gura căscată decît la senzaționalisme și vulgarități?

Atitudinea declarat anti-totalitară e veche la scriitorul bilingv, încă din anii ascensiunii legionarismului, exprimată și public și privat, așa cum există destule mărturii. E adevărat, Ionesco s-a împrietenit cu Eliade și Cioran în Franța, dar nu în anii imediați de după război. Frica lui de rasism era adîncă și avea cauze multiple, despre care s-a discutat chiar prea mult. Se știe și cine l-a ajutat să plece în acest post dintr-o țară în care se sufoca – tot personalități de reputație democrată, unele dintre ele devenite victime ale comunismului. Că Ionesco a vorbit puțin despre acest episod din viața sa – deși, să nu uităm că în Franța anilor '40 el era mereu înconjurat de oameni ostili Vichy-ului și hitlerismului – este ușor de explicat: într-o țară în care intelectualitatea e prin tradiție de stînga, numele de Vichy era și este odios – și nu fără motive – iar lui îi era greu să explice că a fugit, cum bine s-a exprimat undeva, ca un deținut îmbrăcat în haine de paznic – sau cam așa ceva. Împrietenirea cu Eliade și Cioran cred că este o poveste lungă – pe care nu știu cine o va mai scrie, sec și neresentimentar, dar nici sentimentaloid. Există mărturia fiicei sale, foarte prețioasă, desigur, dar am fi dorit-o mai bogată în amănunte, apărută și ea în 2003, la ed. Humanitas. Părerea mea, din cîte l-am cunoscut, este că apropierea aceasta s-a produs cu timpul și, mai ales, cu multe prudențe din partea lui Ionesco, pentru care “legionarule!” era suprema sa injurie – pot depune mărturie. Am avut șansa să iau masa de două ori cu cei trei și cu familiile lor, în 1978 și 1979; era o atmosferă minunată – pentru mine a rămas o amintire de neșters; știu, totodată că au existat momente de încordare în această prietenie – cum era și normal, de altfel; cum se petrece în toate prietenii, chiar în cele mai strînse. Mai cred că simpatia cea mai mare o avea pentru Cioran, care, cum bine se știe, s-a dezis public de tinerețile sale legionare și de ideile ce le profesa atunci. Mai știu – și se poate citi în diverse texte – că Ionesco nu era omul unor concesii politice și că a dat dovadă de un mare curaj atacînd stînga intelectuală franceză în anii cînd aceasta admira stalinismul, revoluția sovietică, patria socialismului victorios, făcîndu-se a nu ști nimic despre gulag. Unii văd la el – chiar și Alexandra Lavastine – o înclinare spre dreapta; cred că e un efect optic deformat: pentru mine, el rămîne – ca poziție politică – un necondiționat și intransigent apărător al democrației, un anti-totalitar radical. Dar, să fim bine înțeleși, nu politicul a fost centrul preocupărilor sale majore și obsedante, deși a răspuns fără a se lăsa rugat la apelurile lui. Cît privește cultura română, în mod vizibil și tradițional înclinată spre dreapta – nu o dată spre extrema dreaptă, chiar și azi, în forme mai reticente – Eugen Ionesco, alături de Lovinescu, Zeletin și încă nu prea mulți alții, a fost un om al centrului democrat care, vai!, în absența aproape totală a unei stîngi intelectuale democratice, ține oarecum și locul acesteia, cu sau fără voie. Nici Ionesco, nici Ionesco nu a fost complicele nici unei forme de ideologie totalitară, ba chiar a avut oroare față de ele. În viața sa există, probabil, misterele unei crize de identitate, unele tainuri inerente – și nu mă refer acum numai la cele privitoare la originea sa. Pe noi ne interesează, în primul rînd, opera sa excepțională – accidentele de parcurs ale vieții nu reprezintă decît un mic amănunt al acesteia prime posterități, mai amatoare de senzațional acum, senzațional ce, pentru generațiile de mîine, va avea probabil proporțiile unei biete anecdote.

Marta PETREU

„Interesul pentru Ionescu nu a scăzut”

În țara tatălui său și a sa, Ionescu este un autor și iubit, și comentat; iar în măsura în care distinsa sa fiică (foarte autoritară în încercarea de a trasa direcțiile și limitele de interpretare a operei tatălui său) permite, el este și jucat. Faptul că Mariana Vartic și Aurel Sasu i-au adunat publicistica românească din revistele interbelice, editînd-o în trei volume – *Eu*, Ed. Echinoc, 1990; *Război cu toată lumea*, 2 vol., Ed. Humanitas, 1992 – a dat un avantaj enorm ionescologiei. Despre Ionescu au apărut, într-un interval scurt de timp, mai multe cărți, începînd cu excelenta *Anatomia unei negații* de Gelu Ionescu (1991), și continuînd cu: *Jurnal în fărîme cu Eugen Ionescu* de Lucian Raicu (1993), *Ionesco. Anti-lumea unui sceptic* de Laura Pavel (2002), *Măștile lui Ionescu* de Sergiu Miculescu (2003). În plus, despre el există studii și eseuri, unele fundamentale, cum ar fi cele ale lui Ion Vartic și Matei Călinescu. Apoi, e semnificativ și faptul că opera lui Ionescu se găsește continuu în toate librăriile, ori acela că Editura Humanitas a lansat a doua serie a traducerii teatrului ionescian. Sau că o carte americană despre Ionescu, a lui William Kluback și Michael Finkenthal, *Clovnul în agora*, a fost imediat tradusă în românește. Hotărît lucru, în patria sa, adică în țara tatălui său și în țara originii sale, interesul pentru Ionescu nu a scăzut.

Pentru mine, el este Ionescu, adică un autor român, debutat în română și avînd o însemnată operă românească; nu pot uita nici o clipă că *Englezește fără profesor*, piesa care, așa cum demonstrează Ion Vartic, reprezintă epilogul teatrului analitic și prefața în absolut a teatrului absurdului, a fost scrisă, ce noroc pentru noi, în românește.

Iar în măsura în care a scris în franceză, evident, *ul final se metamorfozează în o...*

Că matricea stilistică românească, inclusiv caragialiană, și-a pus amprenta pe opera sa, inclusiv pe teatru, mi se pare o certitudine; atîta doar că eu n-aș căuta rădăcinile lui Ionescu în teatrul lui Caragiale, ci în momentele și schițele acestuia, de pildă în *Căldură mare*. De cînd mi-am scris cartea despre Ionescu și pînă acum, am identificat însă și alte posibile surse românești ale absurdului ionescian; dar asta nu intră în cadrele anchetei de față...

Dumitru MICU

Modelul Ionescu

1. În replică, la o provocare a lui Brîncuși, cînd s-au cunoscut, la Paris, Eugen Ionescu afirmă că, și el, asemenea marelui sculptor, ura teatrul și... îl dădea dracului („*Moi aussi, je le deteste et je l'emmerde*”). Explicîndu-se, dramaturgul zicea că „unica rațiune” pentru care, totuși, scria teatru era aceea de a-l batjocori implicit: „*C'est pour m'en moquer que j'ecris du théâtre*”. Era un mod de a spune că teatrul pe care îl scria este „antiteatru”. Dar, se poate și e necesar a se adăuga: nu numai acela, nu doar cel ionescian. Istoriile literaturii franceze postbelice prezintă drept creatori de „antiteatru”, alături de *Eugène Ionesco*, și pe alții, ca Henri Pichette, Michel de Ghedelrode și mai ales Arthur Adamov și Samuel Beckett.

Stimulativ pentru înnoirea dramaturgiei românești a fost exemplul tuturor acestora, dar mai cu seamă al ultimilor doi, ponderea exemplului lor (ca și a celui al lui Durrenmat) fiind proporțională cu cea a conaționalului nostru devenit francez. Posteritatea dramaturgică românească a lui Ionescu nu poate fi, în consecință, după părerea mea, separată de a celorlalți transformatori din temelii ai genului dramatic. Se pot însă identifica, negreșit, în teatrul românesc de avangardă și note ionesciene distincte.

Cel mai apropiat în spirit de Eugène Ionescu, dintre scriitorii români contemporani (nu numai de teatru), îmi pare a fi Marin Sorescu. În opera lui dramatică, înruderirea cu autorul *Scaunelor*, e vădită în însăși formula acesteia ultramodernă. Oponând-o, el însuși, într-o confesie inserată în culegerea *Ieșirea prin cer*, formulei tradiționale, dramaturgul dezvăluie că, de la început, acesta din urmă „i-a surâs crispat și prea profesional”, și, drept urmare, a optat pentru „prospețimea, chiar șuie”, a formulei avangardiste, preferând-o perfecțiunii „unui lucru perfect plat”. Aceasta, în întreaga operă. Model de creație insolită, de expresie dramaturgică violent inedită, teatrul lui Sorescu corelează modalități diverse, interferențe: metaforică (*Iona, Paracliserul, Matca*), „epică” (brechtiană și cinematografică): *Răceala, A treia țepă, Vărul Shakespeare*; comică la modul absurd (*Pluta Meduzei, Lupoanca mea, Există nervi*). Această din urmă modalitate e situată în chipul cel mai evident în linia accentuat particularizată a artei ionesciene, incluzând procedări de speța celor din *Cântăreața cheală*. Celelalte modalități conșună, în contextul avangardismului contemporan, cu specificul ionescian, prin stilul lor general, prin viziunea existențială „șuie”, prin comicul pătruns de sensuri filosofice neliniștitoare, prin felul... oltenesc de a spune lucruri grave cu aparența de a flecări.

Mai afișat problematizantă și implicit doar intermitent comică, literatura dramatică a lui D. Solomon e vădit îndatorată lui Ionescu, în piesa *Iluzia optică*. Sterili sufletește, automatizați, doi funcționari își petrec zilele de sărbătoare la unul dintre ei, alternativ, ospătând copios, jucând cărți și conversând anost, debitând, de doisprezece ani, aceleași glume, tachinându-se în aceiași termeni. Total ilogice, dialogurile sunt de o idiotenie perfectă. Jucând nu pe bani, ci, abstract, pe puncte, cei doi amici și consoartele lor se ceartă pentru aceasta. „*Mini*: Vreau punctele mele înapoi! Punctișoarele mele! La câteva milioane oi fi având și eu dreptul... *Nelu* (serios): Ia-le, *Mini*, ia-le pe toate! *Mini* (nu se aștepta la acest răspuns): Să le iau? Pe toate? (Se uită încordată la Artur) Hai să le luăm pe toate! *Artur*: Ce să facem noi cu punctele? Gândește-te, dragă, sunt milioane de puncte. *Mini* (gânditoare): Ce să fac eu cu atâtea puncte? *Nelu* (acru): Să le împărți la săraci”.

Modelat de spiritul întregii dramaturgii a absurdului, teatrul lui Ion Coja instaurează, în unele piese, un absurd de tip ionescian (scene de balamuc, limbaj demential). În *Jucătorul de table*, o femeie își bate soțul cu papucul, spre a-l îndupleca să se recunoască... Dumnezeu. În același scop, exercită asupra lui felurite presiuni copiii și câteva rude. Respectivii apar, în al doilea act, la ușa unui cabinet medical, unde, ba atribuind personajului principal calitatea divină, ba retrăgându-i-o, nu-i permit să intre înaintea lor („Ce dacă-i Dumnezeu?”). Intrând, totuși, peste rând, insul solicită doctorului certificat de divinitate, iar acesta îl diagnostichează exact, dezvăluindu-i că nu era la primul caz de asemenea alienare. Și, constată cititorul, nici la ultimul. Medicul înnebunește subit, crezându-se el

Dumnezeu, iar pacientul, vindecat, preia rolul de medic. Ionescu grefat pe Beckett!

Modelul Ionescu e ușor identificabil (alături de alte modele: Brecht, Beckett, Adamov, Peter Weisz) și în piese de Paul Cornel Chitic. *Bunicul și Artre cu litere de platină*, satirizează, la modul ionescian, gândirea osificată exprimată în clișee verbale, și, implicit, dogmatismul idiotizant și cultul personalității, prin înfățișarea unei familii, Gombo, care, blocată în apartmanetului unei clădiri în curs de demolare, nu găsește ceva mai bun de făcut decât să invoce ritualic pe... Bartre, Gartre, Lartre, Martre (un fel de lari), repudiindu-l în schimb pe Artre, și mai ales să citeze cu venerație din Bunicul totemic.

Eugen Ionescu nu putea să nu se numere și printre „farurile” celui mai productiv, poate, dintre frunții ultimei promoții avangardiste. Prima piesă reprezentată a lui Matei Vișniec, și una dintre cele mai reprezentative, *Țara lui Gufi*, construiește o parabolă cu mijloacele farsei absurde, ale parodiei extreme, ale comicalului grotesc de limbaj, ale burlescului enorm. Regele Gufi e suveranul țării orbilor. Din ordinul lui, toate culorile de pe zidurile și pardoseala palatului au fost acoperite. El, personal, vede, însă simulează orbia, iar supușilor le interzice rostirea oricărui cuvânt care numește ceva în relație cu simțul văzului. Acest simț e, după el, periculos, și curtenii împărtășesc, bineînțeles, cu toții, această părere. Când măscăriciul curții afirmă că, totuși, culorile există, toți demnitarii se tăvălesc de râs din slugărnicie. Un râs „monstruos” provoacă enunțul „iarba e verde”. Potolindu-l, Gufi corectează asupra „zăpăcitului, precizând că „iarba nu e verde, e tăioasă”. Tot astfel, el decretează că cerul nu e albastru, cum crede bufonul „prost ca oaia”, ci ușor, de vreme ce „stă pe capul nostru” și „nici nu-l simțim”. În opinia majestății sale, impusă ca dogmă întregii țări, văzul nu folosește la nimic, „aduce numai necazuri”, și orbii „sunt cei mai fericiți dintre oameni”. Prin toată alergarea lui, întreaga viață, văzătorul adună „numai suferință”, se alege doar cu „praful de pe tobă”. În timp ce orbul trăiește în fericire, întrucât „n-are nimic de dorit”. Schopenhauer la nivel de... Gufi! Exemplele pot fi, desigur, înmulțite.

2. „Conjunția” sa cu I.L. Caragiale a semnalat-o Ionescu însuși, indirect, în articolul *Portrait de Caragiale*, inclus în volumul *Notes et contrenotes*. Caracterizând teatrul caragialian ca fiind „absurdement fantastique”, Eugène Ionescu lansează o formulare ce caracterizează și propriul său teatru. Tot astfel, ceea ce spune el despre personajele lui Caragiale, care nu ar fi oameni, ci „antropoizi”, se aplică și aproape tuturor figurilor omenești create de el însuși. „Plecând de la oameni ai timpului său”, zice dramaturgul francez, autorul *Scrisorii pierdute* e „un critic al omului și al oricărei societăți”. Ceea ce îl particularizează e „virulența nemaipomenită a criticii sale”. Umanitatea, așa cum o vede Caragiale, „pare a nu merita să existe”. Ea e compusă din „imbecili”, din „exemplare umane atât de degradate, încât nu ne lasă nici o speranță”, și, într-o lume ca a lor, în care „totul nu e decât deriziune, josnicie, doar comicul pur cel mai neiertător se poate manifesta”.

Opera lui Caragiale anticipează literatura absurdului nu doar prin câteva bucăți ale ei, precum schițele *Căldură mare, Petițiune* și *Un pedagog de școală nouă*, ci prin însăși viziunea structurantă. Dincolo de caracteristicile de epocă ale personajelor și situațiilor, dincolo de pitorescul de limbaj, teatrul comic și proza scurtă ale scriitorului nostru revelă infirmități morale inerente naturii umane însăși, incurabile, și o fac – întocmai ca, mai târziu,

creația ultramodernistă realizată sub specia absurdului (dar, firește, nu toate în aceeași măsură) – prin simplificarea pronunțată a tipologiilor, prin reducerea lor la schemă, prin reliefarea în acest fel a chintesenței unor aspecte îndeosebi comice (sau, mai exact, tragi-comice) ale umanului. În mod doar aparent paradoxal (dacă se iau în considerare alte aserții ionesciene), scrisul lui Caragiale preludează absurdul tocmai prin natura lui clasică. În înțelegerea lui Eugen Ionescu, cu toate că e situată principial la antipodul clasicismului, ca întregul modernism extremist, dramaturgia sa îndeplinește cu supramăsură tocmai programul esențializant al acestuia. Avangarda – citim într-un alt text din *Notes et contre-notes* – implică „descoperirea de arhetipuri uitate, imuabile, reînnoite în expresie”. Așa fiind, „tout vrai createur est classique” și „finalement, je suis pour le classicisme”. Nu învederează această specificare mai pregnant decât ne apărea înainte clasicitatea esențială a operei lui Caragiale și, totodată, modernitatea ei?

3. Ionescu sau Ionesco? Pentru francezi nu poate fi decât Ionesco, din motive de eufonie. Ca român însă, scriitorul a intrat în istoria literaturii prin *Elegii pentru ființe mici* și *Nu*, ca Eugen Ionescu. Cât privește opera franceză transpusă în românește, a o semna Ionesco ar fi un mult prea strident act de snobism.

4. Nu m-am gândit nici o clipă că ar putea apărea vreă rezistență față de creația lui Ionesco. Interesul pentru Eugène Ionesco a scăzut pretutindeni în lume, în aceeași măsură în care literatura în general, cultura în totalitate, nu mai exercită puterea de atracție pe care o avea altădată.

Irina MAVRODIN

„O înnoire extraordinară”

1. Eu compar acțiunea lui Ionesco, ca și pe cea a lui Beckett (pe care l-a precedat cu câțiva ani) cu acțiunea suprarealismului. Ca și în cazul acestuia în raport cu poezia, tot ceea ce se petrece *după* Ionesco în teatru este marcat de o nouă structură, cea din *Cântărețul cheală*, sau din *Scaunele* etc. O înnoire extraordinară se produce în teatru, totală, așa spune, și care, cred, pentru multă vreme de acum înainte nu va mai avea loc pentru alte mari înnoiri. Dramaturgii care vin după Ionesco și după Beckett se găsesc într-o situație cu adevărat ingrată. Ei sunt prinși în capcana unui paradox: paradigma noului teatru fiind cea a tuturor înnoirilor posibile, ei nu ne mai pot surprinde prin nici o înnoire. Sunt ei oare cu toții doar niște epigoni? Sau mai bine să spunem, renunțând la acest termen mult prea negativ conotat, că ei stau și vor mai sta încă multă vreme sub semnul lui Ionesco și al lui Beckett?

2. Cred că principalele elemente de conjuncție țin de exploatarea ambiguității limbajului pe care noi îl folosim în comunicarea cotidiană, cea care ne obligă să recurgem la un limbaj cât mai dezambiguit, pentru că o comunicare incorectă în zona cotidianului comportă pentru fiecare dintre noi riscuri de viață și de moarte (ne putem permite o comunicare ambiguă doar în zona limbajului poetic, sau, mai exact, comunicarea noastră *trebuie* să fie ambiguă doar în poezie). În textele lui Caragiale întâlnim multe locuri unde comunicarea dintre personaje este scurtcircuitată de un limbaj ambiguu. La o primă impresie, efectele sunt comice. Dar acest comic de limbaj, bine exploatat de

Caragiale (care se arată astfel atent la posibilitățile de a „dramatiza” scriitura însăși), este în același timp și o tragedie a limbajului, mereu amenințat de o „imperfecțiune” care face din el un instrument de comunicare foarte precar. Atât Caragiale, cât și Ionesco și-au făcut „cercetarea” pe această linie. Ionesco o dezvoltă până la ultimele ei consecințe, dar totul se găsește deja în Caragiale. De altfel, Ionesco a scris un text despre Caragiale care ne sugerează filiația aceasta.

3. Fără îndoială că Eugène Ionesco. Există și un Eugen Ionescu, fără îndoială: *Nu* este o carte importantă. Dar teatrul absurd pe care l-a inventat, el l-a scris în limba franceză și l-a impus în Franța. Cred că Eugène Ionesco aparține atât literaturii franceze, cât și celei române. O compartimentare este, cred, imposibilă. Scriitorul s-a afirmat în Franța, în climatul de acolo și având șansa francezei, limbă universală, dar anii lui de formare majoră sunt cei din România.

4. Nu cred că există o „criză” a literaturii ionesciene. Poate că asistăm doar la acel moment mai puțin fierbinte care urmează momentului prim – care ne-a scandalizat – al marii inovații. Așa ne-am „obișnuit” oarecum cu piesele absurde ale lui Ionesco.

Maria VODĂ CĂPUȘAN

„Fondator și nu în primul rând spirit al negării”

1. Acum, la 10 ani de la dispariția lui Eugène Ionesco, direcțiile majore ale posterității sale se configurează cu mai multă limpezime; neîndoios, la momentul centenarului nașterii sale, în 2009, un bilanț mai amănunțit se impune.

Rolul său de fondator la cumpăna mileniilor, pe teritoriul teatral și nu numai, rămâne un reper însemnat. Fondator și nu în primul rând spirit al negării, deși mult comentatul său eseu al anilor '30, *Nu*, i-a îndreptățit pe unii exegeți să-l definească astfel. În consens cu Lupasco, românul filosof, negația lui Eugène Ionesco este întotdeauna și o afirmare, viziunea lui se nutrește tocmai din coexistența tensionată a celor doi termeni în contradicție. Și Eugène Ionesco însuși o știa prea bine când își mărturisea reticența față de termenul de „absurd” cu care e cel mai adesea etichetat, cu implicațiile sale negatoare. El îl prefera pe cel de „insolită”, de sorginte suprarealistă, pornind de la străvechea „uimire de a fi”, statuată încă de gândirea greacă. Ea poate să apară, în optica sa, conotată de angoasă, însoțită de simțământul căderii, în derelicțiune, dar se înalță alteori spre grădini paradisiace, întrevăzute prin bucuria de a fi. Eugen Ionesco e astfel pândit de „Rinoceri”, de cadavre ce cresc, de jocuri de-a măcelul, dar se afirmă alteori „pieton al văzduhului” și gustă, fie și în prezent – trecutul precar al timpului său, încântarea purității, a copilăriei regăsite. Această dublă postulație a universului său – să nu uităm că plănuită să scrie o teză despre poezia franceză, cuprinzându-l pe Baudelaire – nu ne lasă a-l readuce doar la polul negării.

El ne apare ca un întemeietor printr-o viziune teatrală pe măsura mileniului III, eră când cuvântul pălește, când universul spectacolului valorizează cu precădere semnele vizuale.

2. Punctele de întâlnire între Eugène Ionesco și Ion Luca Caragiale sunt numeroase și exegeza a glosat adesea pe marginea lor. S-a scris mult despre criza limbajului, deja prezentă la autorul *Scrisorii pierdute*, de la care Ionescu împrumută numeroase procedee. O mărturisirea de altfel; îi consacra un portret precursorului său dar mai ales îl cita în intertext; Bețivul ce bântuie spațiul fals utopic din *Ucișag fără simbrie* și tulbură cu sughițul său un caragialean discurs electoral, bruiat și de simfonia de zgomote a orașului modern este evident o replică la *Cetățeanul turmentat*. Oricum nu e de neglijat filiera Urmuz – Camil Petrescu – cel din *Ultima noapte de dragoste* cu scena discursurilor din Parlament – pentru a surprinde mai exact cum operează criza comunicării care nu e doar a limbajului, ci presupune anume strategii ale emiterii și receptării. Dar această criză a cuvântului se întemeiază ea însăși pe o criză de existență, personajele lui Eugen Ionesco sunt mereu amenințate sau chiar ajung să-și piardă umanitatea, consistența, și aceasta e de fapt marea lor dramă. Mai mult chiar, Ionescu credea că *Englezește fără profesor*, devenită mai apoi *Cântărețea cheală* e o tragedie, și în subtext așa e, de fapt. Și aici stă înruditura sa mai profundă cu Caragiale, nu doar marele dramaturg comic, și autorul ce a scris *Grand Hotel* „*Victoria Română*” și nuvelele nebuniei. De la el pleacă prozatorul Ionesco al anilor '30, în *Fantomele*, unde se află rădăcinile marii crize când lumea își iese din matcă, nu mai poate fi cuprinsă de înțelegerea umană și cuvintele se rup de lucruri. În acest sens mai aparte, cu conotații tragice, Caragiale e și el “absurd” într-o mare familie kafkiană.

3. N-aș zice “sau”, mai degrabă “și”, dar în simultaneitate. A spus-o mult mai bine altcineva decât mine, cu prilejul deschiderii Lunii Ionesco în România, mai 2005, prin parteneriatul universitar transilvan (Univ. “Babeș-Bolyai”, Univ. din Oradea, Univ. de Artă Teatrală Tg. Mureș) cu colaborarea Centrului Cultural Francez din Cluj și a revistelor “Tribuna” și “Lingua Romana” (SUA), când a avut loc și Colocviul Internațional “Eugène Ionesco – cetățean al lumii”. Citez din Caietul Ionesco II editat de Asociația Culturală “Thalia” cuvintele doamnei Manușel Debrinay-Rizos: “Eugène Ionesco, scriitor român de limbă franceză sau francez de origine română?”

În anul celei de a zecea aniversări a morții sale, e oare util să ne punem întrebarea, când întrepătrunderea celor două țări în viața și opera sa e foarte greu de disociat.

Franța și România vor celebra împreună această aniversare prin diverse manifestări care vor merge de la reprezentarea pieselor sale de teatru la diferite simpozioane și colocvii.

Conivența, prietenia și relațiile istorice franco-române sunt de așa natură încât nici una din ele nu-l revendică pe acest mare om, ci dimpotrivă fac din el o punte în plus între cele două țări.”

Aș adăuga doar, fiindcă ne aflăm pe tărâmul unei reviste de critică și istorie literară de frumoasă tradiție că se așteaptă, în pregătirea centenarului 2009, ca exegeza să depășească mai decis faza abordărilor parțiale și să pună mai bine în lumină tocmai această întrepătrundere între România și Franța în opera lui Eugen Ionesco / Eugène Ionesco.



Ioan DERȘIDAN

Posteritate și postumitate ionesciană

1-3. Alături de căutarea permanențelor umane ale operei, unul dintre fenomenele importante ale posterității literare ionesciene îl reprezintă „întoarcerea autorului”. Este de văzut încă în ce măsură această contextualizare a autorului și a operei este însoțită suficient/ argumentat de evidențierea proiectului creator al scriitorului. Deocamdată, în orizontul de așteptare al posterității apar adesea spațiul public, istoria, evenimentele vieții. Fenomenul este mai larg și a mai fost discutat. În condițiile marilor schimbări din lume, opțiunea pentru document și mărturisire corespunde unei anumite atitudini, unui mod de evaluare a istoriei și personalităților. Teatrul ionescian este însoțit astfel de interpretări și mărturii (auto)biografice. Axul central al creației lui Eugen Ionesco îl constituie istoria, problemele umanității și spiritualitatea. Probabil că după fervoarea și rafinamentul (re)întâlnirii programate cu documentele de însoțire a literaturii și vieții și cu instrumentarul perfecționat al așezării în istoria (trăită și scrisă), cu montări și demontări spectaculoase, unele globalizante, pe măsura timpului ce ni s-a dat, vor urma alte evaluări de texte, spectacole și interpretări, analiza semnificațiilor operei, a desenului și compoziției acesteia, pentru a înțelege astfel mai bine supraviețuirea (în istorie), spiritul creației și relevanțele biografice și bibliografice ale acestora.

Recitirea și reinterpretarea textelor ionesciene accentuează atât aspectele legate de afirmarea neliniștii și angoasei sfârșitului de secol XX, cât și cele privitoare la criticarea tiraniei și a mecanismelor sociale opresive, la înregistrarea conflictelor, antitezelor și fanatismelor de orice fel, la experiența dureroasă a înțelegerii modului de funcționare a contrariilor, a strălucirii și transformărilor acestora.

Indiferența față de istorie și ieșirea din timp nu sunt posibile. În generația '27, experiențialistă, autenticitatea developează, cât poate, o porțiune de timp, avertizând asupra istoriei și a oamenilor. În texte contează lumina, efortul spiritual și semnificația limbajului, rolul întemeietor al cuvântului. Căutarea expresivității și a revitalizării cuvintelor este strâns legată la E. Ionescu de limitările indivizilor, de exilul și eșecul lor, de depășirea stării de criză. Ne reamintim că Mircea Eliade evidențiază la Eugen Ionescu „iluminarea” (nostalgia paradisului) și absurdul existenței. „Totul acum – scrie Eugen Ionescu – se lăsa pătruns de o lumină strălucitoare și, devenind conștient, cu o bucurie fără margini, că totul este, nu mă mai putem gândi la nimic altceva decât la asta, că totul este, că toate lucrurile sunt, iar devenind conștient că sunt, toate lucrurile chiar erau, dar altminteri, cu totul altminteri, scăldate într-o lumină de grație, gingașă, fragilă”. Promotorii autenticității și ai prozei comportamentiste pot fi apropiați de Eugen Ionescu prin înregistrarea modului de sondare a istoriei, a conștiinței și imensității și a „cotopiririi de lumină”, a „luminii unice neasemuite”.

Angoasa și absurdul existenței sunt reconfirmate la Eugen Ionescu prin experiențe, lecturi și influențe. Propriile obsesii au un acoperământ literar tradițional și avangardist. În Shakespeare, de exemplu, Ionescu află întrebări, evenimente și constatări. În lista lungă a familiei de spirite este cuprins și I. L. Caragiale. Literatura este interogație, experiment, explorare, descoperire, transcendere a

mașinăriei sociale. „În starea de interogație, conștiința este trează”, scrie E. Ionescu. Experimentarea morții, a nebuniei și a vieții organice și tentația ne/limitei, influență posibilă a naturalismului, apare la I. L. Caragiale. Exegeza critică presupune descriere, discernere, „ochi nou, sincer, obiectiv”, apropiere de mitologia și coerența operei. Căci semnificația operei este lăuntrică, arată scriitorul.

Un portret al lui Caragiale, alcătuit de Eugen Ionescu, pare construit pe ideea că autorul *Conului Leonida față cu reacțiunea* este „un critic al omului oricărei societăți” și că eroii săi sunt niște cretini politicieni, imbecili, „antropoizi sociali lacomi și vanitoși”. Dincolo de „ferocitatea critică”, de naturalismul și spectacolul grotesc al eroilor acestei opere se întinde o zonă *absurd – fantastică*, a prăbușirii în haos. Această dereglare a mecanismelor, de care este preocupat Eugen Ionescu, apare absurdă. În constatarea lui E. Lovinescu privitoare la timpul care macină materialul tainic al operei caragialiene și-i arată „documentarea” distingem pe de-o parte necesitatea unui comentariu asupra limbii și, pe de altă parte, posibilitatea altei ipoteze de interpretare. Este și cazul (posibil) al operei ionesciene la începutul mileniului trei.

Comparativ, putem aproxima că la Eugen Ionescu lumea este neliniștea/angoasa sufletului nostru căutător al luminii, la Mircea Eliade lumea este mitul sufletului nostru, în timp ce la Eminescu, se știe, lumea este visul sufletului nostru, iar la Mateiu I. Caragiale lumea este hagiulăcul sufletului nostru.

Confruntarea atitudinilor, moravurilor și a limbajului operei cu timpul, spiritul critic și conștiința literară a actualității o avea în vedere, subliniem, Eugen Lovinescu, atunci când se referă la „sensibilitățile epocii” de (re)interpretare, de relectură. O grilă actuală a operei lui Eugen Ionescu înregistrează alegoria, negația, umorul trist, absurdul existenței și drama comunicării (a limbajului și a înțelegerii), exteriorizarea și amplificarea angoasei prin limbajul teatral etc. Afirmarea/impunerea acestora de către dramaturg se face răspicat și programat, uneori polemic.

Teatrul ca viziune și mărturie despre adevărurile esențiale, încarnare a fantasmelor și emoționare (fără sfiori ideologice) – iată opțiunea ionesciană. *Rinocerii* este astfel o „farsă tragică”, o dereglare și masificare. Stereotipia lingvistică și atitudinală a eroilor din *Cântărețea cheală* ne reamintește de cuplul Leonida - Efimița, de mica pauză și căscăturile ambelor părți. O administrare a tăcerilor/pauzelor și repetițiilor, cuprinse în marile ritmuri și stereotipii ale lumii, întâlnim în *Cântărețea cheală*. Contează, așadar, vocea operei, misterul ce depășește „cadavrul de cuvinte” și drumul spre „limbajul neconvențional al neliniștii”, spre lumina visului. Căci absurdul existenței adăpostește interogația, căutarea și uimirea. Scriitor modern, Eugen Ionescu surprinde prin procedeele de evidențiere a percepției, a intuiției, prin recursul la vis și insolitare, prin perspectiva tragi-comică asupra vieții.

2-4. În măsura în care elementele biografice sunt/pot fi relevante, în acest caz, avertizarea și avizarea cititorului familiarizat cu programul generației '27 se face în direcția supraviețuirii în istorie, nu doar a suportării ei. Ceea ce reprezintă înțelegere, durere și viață (de scriitor) nu sunt achiziții cu care să te joci de-a interpretarea (de-a variantele). Dincolo de mode și timp rămâne doar timpul scriitorului și al operei sale, care este/ar trebui să fie unic. Autonomia operei și a vieții se bazează pe criterii literare și pe adevăr. În această privință cred că ar fi interesante comparațiile cu Alexandru Macedonski și Mateiu I. Caragiale. De mai multe ori Eugen Ionescu numește exilul

său interior, suferințele și singurătățile datorate celorlalți, istoriei și mediului.

Arta, asimilând tehnicile și mijloacele noi de prospectare a realului, are nevoie de o viziune nouă, scrie Eugen Ionescu. În această căutare e nevoie de „un nou impuls de vitalitate spirituală sau intelectuală”, „un nou suprarealism”, după structura spiritului nostru, un „nou sens” acestei lumi în care suntem împotmoliți.

Punerea în abîme se realizează pornind de la „norii experimentali” ai lui Béranger (*Rinocerii*), de la prezența și primejdia rinoceritei/ rinocerilor (cu unul sau două coarne), asiatici, africani și mai știm noi cum și rasism. Visul și mitul concură la demonstrația transformării/ rinocerizării, făcută de autor. Rinocerii aduc cu ei legea junglei. Toată lumea este bolnavă și complice. Unele din variațiunile din *Rinocerii* par pregătite tehnic de I. L. Caragiale prin *Temă și variațiuni*. Cele două sinistre reclamă prezența pompierilor. În *Rinocerii* mecanismul limbajului, mecanismul social și cel psihologic sunt urmărite concomitent. Generarea neliniștii și spaimei se produce pe măsura producerii textului („transformarea s-a produs sub ochii mei”, spune Béranger).

Familia de spirite rămâne un subiect deschis. Ipostaziind umanitatea, catilinarii eminescieni, temperaturii caragialieni și regele ce moare ionescian pot alcătui o serie. Gravitatea exersării artei muririi este pe măsura exilului metafizic, reprezentat (*Regele moare*). Puținele morți din proza caragialiană sunt „experimentări” (*Inspecțiune*), falsuri și enormități (*Groaznică sinucidere din strada Fidelității*), fatalități și cazuri (*Păcat*), suceli (*Cănuță, om sucit*). Eroii caragialieni nu mor deloc sau nu mor bine. În prelungirea *miticismelor* caragialiene și a *sclipirilor* urmuziene, în *Cântărețea cheală* cuplurile experimentează fabulos și sunt situate la întâlnirea cu realitatea și cu reprezentarea ei lingvistică. Omul ca fiară și omul vulnerabil apar atât la Caragiale, cât și la Eugen Ionescu. Preocuparea lui Eugen Ionescu este de oamenii cuprinși de „omenescul din ei” și despuiți de mentalități partizane. Viața acestora „reflectă viața universală”. Misterele, ambiguitatea și atrocitatea existențială constituie universul operei ionesciene.

Eugen Ionescu scrie că opera este construcție, proiecție: „limbajul artistului este cel care propulsează, generează gândirea celorlalți și tot el creează noi moduri de a vedea, deci o nouă mentalitate... Artistul are idei în cap, care sunt cumva niște posibilități, sau o sămânță vie ce încolțește, se dezvoltă într-un chip propriu, după propria natură, după modalitățile proprii creației, care este gândire corectă, autonomă, deopotrivă o explorare și o construcție a lumii, de vreme ce orice cunoaștere este o proiecție. O întregă lume se construiește sau se dezvăluie, pe măsură ce artistul o scrie sau o gândește”.

Absurdul vieții, anxietatea și plictiseala, întâlnite la eroii lui Eugen Ionescu, lipsesc eroilor caragialieni, activi, ocupați cu parvenirea și interesele materiale. Literatura absurdului cuprinde și revolta, greu de imaginat la eroii caragialieni, oportuniști, conformiști și tranzacționști. Izbucnirile eroilor săi sunt „înscenări”. Umorul lui Eugen Ionescu este serios și grav, alinător, al lui Caragiale este satiric, arzător, caustic. Distanța dintre eroii celor doi scriitori este, pe traseul căutării, de la instinct și imbecilitate (prostie, neștiință) la ignoranță (necuprindere) și metafizică. Eugen Ionescu pare mai atent la propriile fantasmă, Ion Luca Caragiale la fantezmele celorlalți, încercate de real.

Reamintim că Ion Luca Caragiale scrie „nevricos” din cauza năjitului (răcelii, nevralgiei) la dinți, că își pierde

iluziile odată cu dinții, nu mai poate recupera nimic, nu mai are iluzii în schimbul dinților. Scepticismul său este organic, trage iluziile în adâncime și scoate dinții din alveole. Absurdul ionescian și dispariția fără de urmă eminesciană, stranii și aproape ireale, întâlnesc nimicul enorm și monstruos caragialian. Tehnicile „satanice” îl diferențiază pe Caragiale în tentarea ritmurilor eternității, pentru surprinderea tipului și calapodului. Feeriile și fantasticitățile îl apropie de Eugen Ionescu.

Tehnici ale absurdului întâlnim și la I. L. Caragiale, dar satira lui are în vedere defecte umane și de limbaj. Preocuparea de substanța limbajului, de nonsens și de iluziile verbale îl apropie pe Eugen Ionescu de I. L. Caragiale. Îl diferențiază metamorfozele și preocupările de inexprimabil, de criza limbajului și de posibilitățile limbii, care țin de somnul rațiunii, stereotipie și de absurditatea secolului al XX-lea. Îi apropie de asemenea, pe Caragiale și Ionescu, autenticitatea. Îi desparte însă viziunea, perspectiva. Între două povețe, Caragiale cutureiera limitele. Surprinde astfel ticăloșia socială, josnicia, meschinăria, egoismul și răutatea, înregistrate și de Mihai Eminescu (la care fac parte dintr-o antiteză). Lucrând cu negații și evidențind absurdul existenței, Eugen Ionescu surprinde ipostaze ale umanității, din care nu lipsesc, pe anumite porțiuni, candoarea și ingeniozitatea.

Misterele, enigma și neliniștile îi apropie pe E. A. Poe, I. L. Caragiale și E. Ionescu. Așa cum calul iese din tapițerie (la E. A. Poe, în *Metzengerstein*; text tradus prima dată la noi de Alexandru Macedonski), rinocerul iese din om (la E. Ionescu). În căutarea intrării (personajului, situației) în ritmul etern, cei doi scriitori apropie creația de natură. „Natura, nimic altceva decât natura”, spune pompierul în *Cântăreața cheală*. Dar E. Ionescu se situează între *deșteptarea* interioară eminesciană, vizionară și zicerea caragialiană (viceversa, crucișă), care „micșorează” eroii și arată o lume pe dos, un mediu carnavalesc.

Mircea A. DIACONU

„Important e să-l citim cu adevărat”

1. Numai 10 ani de la moartea lui Ionescu? Dintotdeauna mi s-a părut că Ionescu e în istorie și, prin urmare, că ar fi murit de mult; acoperit de piatra tombală a consacrării autoritare. Deduc că am trăit o vreme în același timp cu el: n-am avut nicicând sentimentul contemporaneității. Pe de o parte pentru că îl asociază perioadei interbelice; pe de altă parte, din cauza stabilirii sale în Franța și în limba franceză. A fost așadar un străin. Cel puțin în vremea formării mele. Poate, nu știu dacă decisiv, și din cauza granițelor comuniste de tot felul. Inaccessibil fizic – o vreme și textual –, mi s-a părut că vine și dintr-o altă vreme. Prin anii '80, pusese mîna pe cele două volume din BPT; un profesor ne vorbise despre Beckett. El, ca și *Godot*-ul său, ca și Ionescu cu *cîntăreața* și *regele* său, mi se părea literatură. Adică istorie. Azi, la rîndu-mi, spun oricărui tînăr să citească *Nu*, ca exercițiu intelectual. Cînd ar trebui să am în vedere mai degrabă exercițiul existențial. În fine, nu știu ce se întîmplă cu posteritatea lui literară azi, cînd eu resimțeam posteritatea lui literară acum douăzeci-treizeci de ani. Totuși, un lucru aș adăuga. O tînără care nu terminase încă liceul a ajuns la mine acum cîteva luni cu aproape o duzină de piese de teatru. Între timp le-a publicat într-o carte. Scrise toate în

posteritatea lui Ionescu, aveau nerv, fervoare, puțin teribilism și parcă mai deloc implicare existențială. I-am spus c-ar trebui să-și pună întrebările devorante. Mi-a spus: La ce bun?! Am întreat-o dacă-l citise pe Ionescu. Am impresia că răspunsul a fost negativ. Nu auzise nici de alți dramaturgi contemporani. Îl știa pe Matei Vișniec, căruia, pare-mi-se, îi trimisese cîteva texte prin e-mail. Nu știu dacă-i și citise piesele. M-am întreat atunci (o fac și acum) cum e posibil? Să fie vorba de spiritul secolului?! Să fi devenit Ionescu un loc comun al exprimării dramatice?! Să fie posibil ca din Ionescu să rămînă doar vestimentația?! Să fi ajuns textele lui Ionescu cu adevărat „literatură”?!

2. *Umbra lui Caragiale* se întinde profitabil nu numai peste Ionescu. O analiză detaliată chiar ar trebui făcută în acest sens. Cert este că el participă extrem de activ chiar asupra metabolismului de azi al literaturii române. Aș da aici numai două exemple: Matei Vișniec, în poezie (da, mă refer la poezia lui – și știu ce spun) și Dumitru Radu Popa. Să re-citim din acesta din urmă proaspătul roman *Sabrina și alte suspiciuni*. Nu intru în detalii, dar, pînă la o posibilă demonstrație, aș vrea să mă credeți pe cuvînt. Ce interes aș avea să spun ineptii?! Cît despre absurd la Caragiale? Eu n-aș vorbi de absurd nici la Ionescu fără o clară și detaliată explicare a termenilor. Dacă absurd înseamnă o angajare umană pînă la identificarea unui miez alienat, atunci da, am putea trece la următorul pas. Oricum, nu cred că e atît de important dacă vorbim sau nu de absurd la Caragiale. Ce putem observa este că, după afirmațiile lui Ionescu despre Caragiale din *Notes et contranotes*, din 1962, dacă nu mă înșel, Caragiale a devenit, și pe scenă, și în exegeze, altul. Un nou Caragiale. Unul anunțat de fapt măcar de interpretarea lui Zarifopol, din 1922. Iar în 1922 Ionescu era încă în România. Întrebarea este dacă nu cumva Ionescu e mult mai mult decît se crede legat de spațiul românesc al formării sale. Simple chestiuni de arheologie literară ne arată că în 1932 și 1938 apăruseră volumele III, IV și V din Caragiale, *Opere*, ediția lui Zarifopol și Cioculescu, volume care aveau ca obiect și articolele lui Caragiale despre teatru. Eu cred că în preistoria lui Ionescu acestea sînt fapte decisive. Și, deși reiau parțial chestiuni discutate într-un articol recent din „Contrafort” (*Temă și variațiuni cu Eugène Ionesco – sau aventurile unui anticartezian la Paris*, nr. 5-6, mai-iunie 2003), aș invoca doar două similarități flagrante cu teritoriul românesc caragialian. Chestiuni nu de operă propriu-zisă, ci de concepție asupra teatrului. Prima privește *angajarea*. La Paris, lui Ionescu i se reproșează că nu este beckettian sau marxist și că nu are o atitudine evidentă. Nu poți să nu-ți amintești de cuvintele lui Gherea care, apreciind comediile, îi reproșa prietenului său că este indiferent în materie de politică socială. Ionescu va trebui să se lupte mult pe această temă. În Franța, se luptă cu mori de vînt. Pentru că nu se angaja în dispute terestre, francezii vor fi fost încîntați să-l numească absurd. A doua chestiune, complementară, privește realitatea operei ca organism în sine, care se refuză gîndirii discursive și demonstrative. Pornind de-aici, vom vedea înainte de toate că, la nivel teoretic, diferențele de Caragiale nu sînt atît de mari pe cît se crede. În preistoria lui Ionescu, Caragiale, cu scrierile lui despre neant și despre dimensiunea iluzorie a realului, dar și cu propria-i concepție, modernă, despre teatru, ocupă un loc decisiv. În fine, discuția abia de-aici ar trebui să înceapă. Finalmente, rămîne întrebarea – absurdă – dacă Ionescu ar fi putut să apară în altă cultură? De s-ar fi întîmplat, firește că ar fi fost altul.

3. De la un moment dat încolo, chestiunea aceasta a apartenenței la o cultură – și la o singură cultură – ține de o anume frustrare. Din răspunsul la întrebarea anterioară, las să se înțeleagă că Ionescu stă cu rădăcinile în solul cultural românesc. Dar nu știu dacă el exprimă un ethos românesc. Și chiar de-ar face-o, scriind el în limba franceză, e de discutat de ni-l putem așa de ușor asuma. El ne-a asumat pe noi? Oricum, nu văd nici un fel de soluție la „neliniștea” aceasta. Putem emite ipoteze. Contrare, ele mi se par la fel de convingătoare. Așa încât, din neputință, să se înțeleagă, prefer să spun că e o chestiune secundară. Important e să-l citim cu adevărat și să încercăm să nu-l trădăm. Dacă, totuși, o facem, riscul e numai al nostru.

Marian Victor BUCIU

„Capacitatea netăgăduită de înnoire a literaturii”

1. Între principalele reperi ale posterității lui Eugène Ionesco – fost Eugen Ionescu –, n-aș uita capacitatea netăgăduită de înnoire a literaturii (teatrului), marea voință și forță creatoare, exemplarul spirit (auto)critic, tot ceea ce îi atestă, în definitiv, puternica personalitate și originalitate. L-au condus pe această cale regală a literelor echilibrul, măsura, profunda luciditate istorică, etică și politică. Să subliniez că toate acestea au fost înțelese de el în esența și interdependența lor. Să mai precizez, neapărat, că a procedat astfel fără transformarea artisticului (esteticului) în *ancilla*, că nu și-a produs arta în nesigurantă ori indeterminare estetică. Oare nu de aceea îl considerăm o valoare artistică sigură?

2. Ionesco a refuzat conceperea literaturii ca o creație a absurdului. Prefera sintagma „literatura nonsensului”. Ionesco nu este un existențialist mai mult decât un realist esențialist și spiritualist. El atenționa că nu de o dramă a comunicării este vorba în realitatea ca obiect al literaturii, ci exact invers, de o comunicare în exces. Când oamenii vorbesc prea mult, nu-și mai spun nimic și, în consecință, ei nu mai reușesc să se înțeleagă. Comunică multe și nu mult. O fac neglijent, inadecvat. Își „dau” comunicarea la maximum, așa cum vor tinerii masificați, dependenți de „muzici”, să asurzească, auzind și, în fond, neascultând muzică. Forme ale comunicării „nonsensuale” (disimulând „consensualitatea”) există în unele fragmente teatrale ori în proză ale lui I. L. Caragiale. Dar Ionesco și-a precizat influențele, străine și nu autohtone, I. L. Caragiale fiind, el însuși, supus aceluia. „Există, îi spune Ionesco lui Claude Bonnefoy, scriitori români foarte interesați, un mare creator de teatru care se numește Caragiale, însă Caragiale însuși era influențat de autorii care m-au influențat și pe mine, de Flaubert din *Ideii de-a gata*, de Henri Monnier, de Labiche. Mai era un scriitor, un scriitor al absurdului, un scriitor suprarealist care-mi plăcea, Urmuz, el însuși îi datora mult lui Jarry. *Pe scurt, literatura română nu m-a influențat cu adevărat.*” Dacă ar fi lipsit enunțul pe care l-am subliniat, alt curaj, alte speranțe ar fi petrecut literatura în care s-a născut slătineano-parizianul... Iar dacă-l credităm pe, totuși, generosul Ionesco, un scriitor salvat, un *decolonizat* literar (cum ar fi gândit B. Fundoianu/ Fondane), abia Urmuz ar fi, ca să zic așa, „absurdizat” pe litere. Și asta la bune decenii după clasicul de la Haimanale.

3. Criteriul rămâne unul simplu: aparține literaturii române prin ce a scris în limba română (marginal, disperat, pre-esențial, virtualmente important), iar literaturii franceze prin ce a scris în limba franceză (major, spectaculos). A devenit ceea ce era: un bilingv, în viață și în literatură. Trecerea de la „u” la „o” ține de rațiunea semantică și eufonică a francezei. Dar ca să ajungi de la „escu” la „esco” se pare că trebuie să te adaptezi prin adopție, să te asimilezi, ca cetățean și scriitor, într-o nouă țară și limbă. Pentru alți „escu”, traduși în Franța, nu a mai fost (ne)voie ca să-și trădeze sufixul onomastic. S-a întâmplat, (prea) târziu, cu un Camil Petrescu, cu o H. P. Bengescu, s-a întâmplat, la vreme, cu un M. Cărtărescu.

4. Nu s-ar spune că teatrul, azi, merge, în măsura în care mai află un drum, cu vioiciune în direcția lui Ionesco. El încearcă să coboare din suprarealul (aparent) îndepărtat, în realul (iluzoriu?) apropiat. Ajunge la o supunere, mai mult sau mai puțin rezonabilă, mai cu seamă față de politic. Schimbarea se constată și prin Matei Vișniec. Din „nou”, veghea se ceartă cu visul. Criză de receptare în cazul despre care discutăm? La noi ori în lume? Pe Internet există un *site*, firește că lacunar, cu exegeza asupra dramaturgului dispărut acum un deceniu. O idee aproximativă ne putem face despre volumul comentariilor. În România au apărut câteva eseuri monografice despre Ionesco, numai după ridicarea Cortinei de fier. S-ar părea că se repetă cazul lui Panait Istrati, lăsat, prin G. Călinescu și urmașii lui, în plata criticii și a istoriei literaturii franceze, deși și-a făcut versiuni ale cărților în română? Până la un punct, da. Cu adăugirea că dramaturgul *nonsensului* este mai intens monografiat. Știu că nu știți, de aceea permiteți-mi să menționez că am publicat și eu un volum, *Ionesco. Eseu despre onto-retorica literaturii*, în 1996... În dispută stupefiantă ar fi doar statutul său de funcționar al regimului politic al unei drepte ultraiste. Niște acte, documente, pot spune ceva, dar textele literare și paraliterare (publicistică, jurnal, corespondență) îl includ pe Ionesco în categoria noncolaboraționiștilor. Spre deosebire de Eliade și Cioran. Prietenia lor nu pe colaboraționism ori pe o tăcută complicitate de acest fel s-a întemeiat, dar pe regretul comun al rătăcirii celor doi. Un regret dovedit ulterior de aceștia celui consecvent în oroarea față de extremism. Revin: criza *calitativă* a receptării, curentă în cazul figurilor literare fundamentale, nu are alte explicații decât în contextul literar actual, în acuitatea și sagacitatea vocației exegetilor care se arată interesați de opera lui, firește că predominant teatrală. Îmi amintesc că autorul *Lecției* a spus, în publicistica sa din anii consacării ca dramaturg de notorietate internațională, că epoca – una care l-a afirmat, totuși – este defavorabilă artei. Climaxul îl trăim, iată, azi, când eticul și biograficul condiționează, pentru „hermeneutica” paraliterară și paracritică, artisticul. În fine, pentru a avea bine trasat orizontul critic deschis de operă, cred că editura care i-a tradus teatrul într-o a doua versiune de autor, atât de apropiată în timp de precedentă, ar face un lucru bun dacă ar iniția o colecție exegetică Ionesco. Nu doar românească, și nu doar de ultim moment, dar de oriunde și dintotdeauna. La fel ar trebui procedat și cu alți (într-adevăr) mari scriitori. Ajuns în acest punct, găsesc că are dreptate D. Țepeneag când crede că E. Ionesco este singurul scriitor român (trecând peste bilingvismul său literar) de notorietate mondială. Așadar, ne lipsește mult o colecție de tipul *X și criticii săi*. Iar faptul că ne lipsesc multe alte lucruri rămâne consolator doar într-un mod fals și inertial.

Cristian STAMATOIU

Absurdul cotidian și ficțiunea

1. În anul de grație 2004, fenomenul semnificativ al posterității ionesciene ar consta din pătrunderea fenomenului cultural Ionescu în spațiul internautic, unde se află deja câteva site-uri ce-i sunt dedicate. Cel mai consistent dintre ele nu se datorează însă unui român (sau unui organism cultural român), și cu atât mai puțin mediului cultural francez, ci unui danez adânc virusat de geniul ionescian. Este vorba de Søren Olsen, care locuiește actualmente la Bruxelles și care ne-a făcut onoarea de a participa, în cadrul Colocviilor Eugen Ionescu (mai 2004) și la sesiunea organizată de Universitatea de Artă Teatrală din Tg Mureș. Domnia-sa a proiectat site-ul www.ionescu.org administrându-l atât cultural cât și financiar, fapt care nu poate decât să ne facă să ne simțim mândri că «noi suntem români / francezi», ceea ce duce tot la «geanta latină» a lui nenea Iancu Caragiale !

2. Deși Ionescu este perceput ca o discontinuitate față de orice tradiție, filiațiile îi sunt lesne identificabile, numai că prin delimitare față de modele; ba chiar dramaturgul însuși se alintă susținând că se revendică de la Frații Marx ai Hollywood-ului, de la Urmuz și de la Caragiale pe care în «Note și contranote» îl califică, utilizând o (auto)ironie pe măsura ambelor talente: «cel mai mare autor dramatic necunoscut».

Filiația între cele două opere nu ține de câteva coincidențe fericite, ci de existența în ambele spații artistice a unor arhetipuri comune. Cel mai relevant dintre ele este acela al incomunicării caragialiene, devenit la Ionescu noncomunicare. Este vorba aici de operaționalizarea comunicării viciate, percepută a fi elementul cel mai relevant în descrierea unei condiții umane lipsite de conținut.

Dacă la Caragiale fizionomia comunicării devine «fixionomie» deviantă (vezi Cristian Stamatiou, *Caragialumea – matrice și prefigurare*, Editura UAT, Tg Mureș, 2004), la Ionescu avem folosirea cât se poate de onorabilă a lui *langue* lipsit însă de dimensiunea *parole*. Astfel perso-nulitățile sale scenice respectă cu cerbice ighemoniconul situației și formulele de politețe, dar totul printr-un limbaj golit de conținut ce, paradoxal, caracterizează perfect condiția lor de « om fără calități » (Musil).

Scena tipică în acest sens pentru ambii autori este aceea a colocviului din cadrul cuplului decrepit de timp și desexualizat de uzura erotică fără de eros. Partenerii încearcă să exprime judecăți de valoare și adevăruri ultime, dar nu reușesc decât să emită jerbe verbale sforăitoare care la Caragiale sunt comic-tautologice, iar la Ionescu, amuzante-de-moarte, și încă la modul propriu ! Particularizând, vom face trimitere la dialogurile casnice din « Conul Leonida față cu reacțiunea » și, respectiv, la « Delir în doi », unde caragialianului « și nimica mișcă » îi corespunde ionescianul « nu-i ușor să fii niciunde », sau « evenimentele trec repede când nimic nu se întâmplă »...

3. Ionescu a devenit Ionescu printr-o transfigurare dureroasă pe care trebuie să i-o respectăm și să acordăm fiecăruia dintre cei doi ceea ce a scris. Deocamdată alternanța Ionescu – Ionescu este o falsă problemă, ea putând deveni semnificativă doar atunci când vom putea rosti în franceză numele Ionescu, dar și alte nume românești cu aceeași terminație buclucașă, fără absolut nici o jenă !



Maestrul aparține și românilor la fel precum Brâncuși, Noailles, Istrati, Cioran, Eliade ..., numai că de obicei acest lucru constituie o revelație condescendentă dar totuși plăcută pentru viețuitorii din spațiul cultural occidental. Evidențierea doar în «tzară» a «românității» lor nu produce ecouri sensibile în străinătate decât rar, dar și atunci cu o tentă ușor deranjantă... Cât despre o acțiune culturală concertată a noastră în Occident în acest sens, nici nu a putut fi vorba, mereu fiind alte «priorități cu prioritate mai prioritară» (sic !), nu-i așa ?

4. Faptul că vă răspund la ancheta dvs. literară din capitala europeană a « burgului cu străzi » are o importanță mai mult decât ambientală. Aflându-mă într-un remarcabil focar artistic și de viață universitară, pot afirma « cu mâna pe miocard » că Eugen Ionescu este atât de clasicizat, încât este în aceeași măsură... neutralizat. Geniul său insurgent a fost de mult analizat, catalogat, academizat, și, finalmente, asimilat ca o valoare apriorică, azi des invocată, dar mai niciodată operaționalizată sub forma sa exorcizatoare. Astfel, « Molohul » postindustrial i-a asigurat instinctiv gloria acestui Maestru al absurdului, lăsând în consecință și aici absurdul cotidian să depășească ficțiunea.

Actualmente, pentru a exorciza absurdul existențial ar fi nevoie de o operă mult mai « neobrăzată » decât cea ionesciană, dar de cel puțin o aceeași consistență artistică, pentru că altfel e greu de crezut că sensibilitatea dezabuzată a contemporaneității să mai poată reacționa și să se mobilizeze autosalvator. Faptul pare puțin probabil însă, pentru că Maestrul a cam confiscat mijloacele expresive de pe culoarul său mental. De « neobrăzați » cu fițe postmoderne nu duce, ce-i drept, nimeni lipsă...

Ar mai exista totuși o șansă prin reactualizarea operii ionesciene pentru receptorul începutului de secol XXI, deși, din punct de vedere estetic, ea nu ar avea nevoie de așa ceva, pentru că nu cultura operii este de vină, ci subcultura de masă. În acest context, ar fi de dorit un proiect de montare sistematică a lui Ionescu în întreaga Europă, astfel încât să se valorifice și în folosul posterității sale dimensiunea morală a « imoralității » teatrului său.

Mariana GORCZYCA

Teatrul – „o istorie care se trăiește”

1. Supratema teatrului ionescian este imposibilitatea consumării unui act de comunicare. Obsedați de noi înșine, impregnați cu tare narcisiste, schizoide, anxioase, paranoice, histrionice, de fapt monologăm. Cea mai acută formă de manifestare a *aparenței*, pare să spună Eugen Ionescu în piesele sale, este cea a comunicării. Aparent ascultăm pe alții. De ce? Fiindcă totul pare lipsit de logică, de cauzalitate, de repere. După cine să te iei? Doar după tine. Așa ajungi să te învârti, amețind lucrurile și mai rău. Cântăreața cheală se piaptână ca de obicei iar bețivanul surdo-mut cântă după o indicație de genul *Răgușit, dar cu convingere*. (Eugène Ionesco, *Teatru II, Viitorul e în ouă, Scaunele*, Humanitas, 2003, p. 10):

„Un bețivan șarmant și mut
Cînta în dispera- a- re
De tinerețe am trecut
Și drept în c-o-ot mă doare-e-e”.

În piesa *Scaunele*, oratorul este și el surdo-mut. Limbajul nonverbal îl echilibrează pe cel verbal, într-o tentativă auctorială de a polemiza cu așa-zisele mesaje esențiale, către omenire, la care vrea să fie protagonist și Bătrânul, personajul principal al dramei. Eugen Ionescu vorbește la urma urmei de simulacre, de automatisme, de bruiaje puternice izvorâte din neputința indivizilor de a comunica ceva esențial. Se comunică doar derizoriul, lamentabilul, leștul. De aici drama fiecărui individ dar și a umanității în ansamblul ei.

O privire asupra zonei lexicale din care personajele ionesciene formează replici arată cu degetul un cotidian familiar și familial unde se exercită o singură voluptate: cea ludică. Joaca cu cuvintele devine exercițiu zilnic fiindcă, dacă tot nu trecem dincolo de ele, măcar să le ghiduşim, să le modificăm, să le facem pe ele să sune, să zdrăngăne, să paronimeze, să omonimeze. Cu cuvintele nu comunicăm, ci ne jucăm. Ca să supraviețuim. Exemple de replici:

„De spin o să te spînzure, spune-i asta spînelui,
(s.n.)

„Să tragem circumstanțele, sforile mă obligă! E greu, dar asta-i jocul regulii. Funcționează în cazuri de-astea. (Cugetă în tăcere. Doar din cînd în cînd spune: „Cro-no-me-trabil, cro-no-me-tra-bil?” Apoi, copleșit în cele din urmă, cu voce puternică) Ei bine, da, poftim, ador cartofii cu slănină!”

„Mai are și bube verzi pe pielea bej; sini roșii pe fond mov; un buric bălțat; o limbă în sos tomat; umeri pane și toate biftecurele necesare celei mai înalte considerațiuni. Ce vă mai trebuie?” (Replici din *Jacques sau supunerea*).

2. De vreme ce chiar Eugen Ionescu și-a recunoscut descendența din Caragiale, punctele de contact dintre cele două dramaturgii nu mai trebuie afirmate, ci doar identificate. Spune Ionescu în revista „*L' Avant Scene*” încă din 1959: „În realitate, pornind de la oamenii vremii lui, Caragiale era un critic al omului oricărei societăți. Ceea ce îl particularizează este virulența excepțională a criticii sale. Într-adevăr, omenirea, așa cum ne este înfățișată de acest autor, pare a nu merita să existe. Personajele sale sunt niște exemplare umane în așa măsură degradate, încât nu ne lasă nici o speranță. Într-o lume în care totul nu e decât batjocură, josnică, numai comicul pur, cel mai nemilos, se poate manifesta. Distanța dintre un limbaj pe

cât de obscur pe atât de elevat și șiretenia meschină a personajelor, dintre politețea lor ceremonioasă și necinstea lor funciară, adulterele grotești ce se amestecă cu toate acestea, fac ca în cele din urmă acest teatru, mergând dincolo de naturalism, să devină absurd-fantastic.”

Numai dacă ne gândim la nonsensurile replicilor din *O scrisoare pierdută*, la truismele și la tautologiile inventariabile aici, la tirada lui Venturiano din *Noaptea furtunoasă*, la mesajul fără receptor corect al aceluiași personaj, la derizoriul dialogurilor din *D-ale carnavalului* și la discursul de aparent informat în ale crizelor politice al conului Leonida și deja schițăm încărcătura livrescă și consangvină cu care teatrul lui Eugen Ionescu a plecat în lume. Dialogul surd dintre vârstnicii soți Leonoda și Efișița transmite în timp criza actului comunicării din *Scaunele*. Pe de o parte, bătrânii soți, solidari prin conviețuire îndelungată în aceeași încăpere, pe de altă parte *lumea* din afară, căreia capul familiei vrea să i se adreseze. Și Leonida și Bătrânul lui Ionescu vor să (mai) fie protagoniști, ascultați, băgați în seamă. Ambii eșuează, fiindcă lumea din afară se află într-o altă piesă, într-o altă situație de comunicare, într-un alt context. Paralela poate merge mai departe, inclusiv cu schițele lui Caragiale. *Căldură mare* este o capodoperă de dialog absurd, de dialog în care se monologhează, ceva ce seamănă prin mesaj cu ceea ce se întâmplă în *Cântăreața cheală*. Glisarea încă de la primele replici către aberant (dar totul într-o ofertă estetică care să vină în întâmpinarea cititorului de tip hedonist) se întâmplă și în scrierea lui Caragiale, și în cea a lui Ionescu.

2. Un creator aparține omenirii (pardon de vorbă mare!). Cu cât e mai important, cu atât literaturile naționale încearcă să și-l revendice. „N” cazuri de-a lungul secolelor! Mi se pare atât de puțin semnificativă dilema pronunțării Ionescu/ Ionesco. Dacă inventariem tot ce a scris în limba română până în 1941, când a emigrat în Franța, am putea ajunge la concluzia de bun-simț că Ionesco ar fi mai corect (față de limba care i-a adus recunoașterea mondială). Mais, a quoi bon?

3. Rar s-a întâmplat în istoria literaturii ca mării scriitori să nu-și teoretizeze la un moment dat „produsul” actului creator. Eugen Ionescu a avut și el asemenea îmbolduri. Iată câteva formulări decupate din scrierile sale teoretice: „...teatrul este o istorie care se trăiește, reîncepând cu fiecare reprezentație, și este și o istorie pe care o vedem trăind. Teatrul este deopotrivă vizual și auditiv. El nu este o suită de imagini, precum cinematograful, ci o construcție, o arhitectură mișcătoare de imagini scenice. Totul e îngăduit în teatru. Să încarnezi personaje, dar și să materializezi neliniști...” (*Note și contranote*, Editura Humanitas, 1992). Sau, tot de aici: „teatrul este o exagerare extremă a sentimentelor, exagerare care dislocă plata realitate cotidiană. De asemenea o dislocare, o dezarticulare a limbajului”. Teatrul rămâne, și la început de mileniu trei, „o istorie care se trăiește”.

Întrebarea care se pune este cine anume mai dorește ca, pe lângă un prezent sufocant, să mai fie dispus să trăiască o oră, două, și o istorie a altcuiva. Nevoia de *istorie*, echivalată și ca *poveste*, nu este ea oare acoperită de mass-media? Targetul actului dramaturgic se restrânge din ce în ce mai mult la un public educat, dispus/predispus la experimentul scenic, la asimilarea unei povești construite din decor, costume, replici, gesturi, trăiri etc. Nu „criză” este cuvântul care poate acoperi semantic nivelul cantitativ de receptare actuală a unei piese de teatru. Este vorba de consecința atomizării preocupărilor la nivel de indivizi. Suntem într-un trend

împotriva căruia este greu de luptat. Alvin Toffler vorbește, de ani buni, de politica de marketing în actul de cultură. Produsul artistic, oricât de valoros ar fi, fără aport mediatic ajunge la din ce în ce mai puțini receptori. Tot ce ne rămâne este adecvarea la realitate. Chestiunea ingerințelor unor elemente biografice în receptarea unui autor merită a fi discutată doar în raport cu *imediatul*. Factorul timp elimină criteriile nonestetice în așezarea pe un anume raft - de sus sau de jos - a cărților unui scriitor.

Nicolae SAVIN

Ce cred (încă) tinerii

Pentru revista Dumneavoastră, aș vrea să spun foarte clar și de la început că răspunsul de mai jos a fost alcătuit împreună cu câțiva elevi de ciclul liceal superior din Brașov, buni cititori și degustători ai literaturii lui Eugène Ionesco. Prin gestul acesta, al captării celor mai tineri cititori ai lui, am urmărit combaterea prejudecății că azi nu se mai citește în general, și nu se citește Eugène Ionesco în special. E adevărat că, din punctul de vedere al cantității, se citește puțin, azi – mai puțin ca într-un trecut recent, dar cititorii au devenit azi profesioniști, ei sunt capabili să aprofundeze, să înscrie lecturile lor într-o referință culturală mai largă, mai amplă. Aceste câteva nume pe care le inserez în răspunsurile de mai jos au capacitatea să integreze informațiile culturale într-un tablou mai larg care poate arăta asemenea desenului din covor de care vorbea Henry James. Ei sunt consumatori consecvenți ai ficțiunii literare, iar relația lor cu textele ionesciene a fost oarecum asemănătoare dragostei la prima vedere: capricioasă la început, captivantă și posesivă pe parcurs, dusă până la ultimele consecințe, în final.

1. „Mai presus de toate, teatrul ionescian înseamnă libertate, însă o libertate mascată de haos aparent. Funcționând după regulile absurdului, lumea propusă de E. Ionesco este o oglindire burlescă a realului. Avem de-a face cu o prăbușire a realității, deoarece și-a pierdut menirea de a comunica un mesaj, căpătând o autonomie și o vitalitate inimaginabile. Astfel, E. Ionesco ne forțează să evadăm din automatismele dobândite de omul modern, oferindu-ne un univers virtual în care iraționalul iese la lumină. Paradoxal, însă, luciditatea atinge cote maxime, deoarece aceste personaje schematice au rolul de a evidenția grotescul din fiecare dintre noi” (Alina Arseni – clasa a XII-a). „Adevărul e că, din păcate, E. Ionesco este puțin cunoscut de cititorii nonprofesioniști (...). De numele său leg repulsia față de prejudecăți, de rigiditatea și lenea gândirii, clișeele, tot ceea ce e inflexibil, mecanic, stereotip. Ceea ce contestă E. Ionesco nu erau valorile în sine, ci modul în care acestea erau acceptate, adesea fără discernământ, fie datorită unor înțelegeri «de grup», fie datorită unor neînțelegeri și evaluări pripite. Pentru mine, E. Ionesco va rămâne „spadasinul malițios al cuvântului” (G. Călinescu), criticul analitic și necruțător, radical și intransigent. Însă i s-a lipit și o etichetă „creatorul de notorietate internațională al teatrului absurdului - vezi dicționarele specializate” (Alexandra Sandu, clasa a XI-a).

„În *Decouvertes*, E. Ionesco spunea că „opera nu este o serie de răspunsuri, ea este o serie de întrebări” și, adăugăm noi, la E. Ionesco fascinant este modul în care pune întrebări. El inventează cuvinte, încalcă reguli și «reguli», construiește stări. E o veritabilă alchimie – unică,

originală, uimitoare, care va fi surprinsă în formula «teatrul absurdului».

Lección de sinceritate absolută din *Nu*, care demolează vanități și impune scandalos o inteligență critică de excepție este, de fapt, o ușă: «să facem critică literară. Să ne prindă moartea cu spatele întors spre ea, făcând critică literară». Dincolo de prag este universul uimitor al teatrului ionescian, pattern-ul prin care lumea va căpăta noi valențe, iar punerea în scenă nu va mai fi niciodată la fel” (Theodora Luca, clasa a XI-a).

2. „Cu toate că apărute în epoci diferite, impactul pe care l-au avut piesele dramaturgilor Caragiale și Ionesco rămâne aproximativ la fel. Amândoi au scos monotonia din teatru; chiar și piesele lui Caragiale au fost considerate absurde (vezi comediiile sale). Un alt element de conjuncție ar fi faptul că amândoi sunt genul de «scriitori profeți», au creat un nou model de dramaturgie, au deschis o nouă eră” (Alexandra Roată, clasa a XII-a).

3. „Eugène Ionesco aparține literaturii mondiale, ca și Shakespeare, nu aparține doar Franței, României sau Nigeriei. El a scris în limba în care gândea și în care era mai ușor de receptat. Acum, că o fi Ionesco sau Ionesco, totuna ar trebui să ne fie când citim *Rinocerii*, *Setea și foamea* sau altceva. Dacă el își spunea Ionesco, era Ionesco, dacă își spunea Ionesco, atunci Ionesco o fi fost” (Alexandra Roată, clasa a XII-a). „Eugen Ionesco aparține literaturii române în măsura în care aparține oricărei alte literaturi europene. Eugène Ionesco – așa și-a semnat textele. Nu a uitat de România, dar a vrut să rămână francez” (Mădălina Voicu, clasa a XII-a).

4. Părerea mea e că nu e vorba de o criză a receptării teatrului ionescian, ci de o criză a receptării teatrului și culturii, în general. Un om de cultură, ori unul mai simplu citește Ionesco pentru că-i plac ideile, scrierile sale, nu pentru că îi place culoarea sau mâncarea preferată. Înclinațiile sale politice nu au nici un fel de relevanță și având în vedere că în România o mare-mare parte dintre scriitorii au fost comuniști, chiar nu avem ce zice (și dacă ar fi făcut numai propagandă). Nu putem spune nici că nu citim Camus, Sabato, Malraux sau Nichita Stănescu din motive politice. Sper că nu sîntem așa de încuiați” (Alexandra Roată, clasa a XII-a).

Marin MINCU

Cum nu m-am “întîlnit” cu Eugen Ionesco

De obicei, în numere ca acestea cvasifestive, dedicate unor importante personalități literare, oricine se înghesuie imediat să se confeseze cât mai unsuros *cum s-a întîlnit el cu...* Dimpotrivă, eu voi încerca să povestesc, tocmai invers, cum nu m-am “întîlnit” cu Eugen Ionesco.

După cum se cunoaște de către cei care mi-au citit scrierile, m-am referit de mai multe ori, (în *Intermezzo* sau în cărțile de poezie), la “întîlnirile” mele posibile cu Eugen Ionesco de la Slatina, de la Torino, de la Firenze sau de la Paris. Desigur, biograficament, *poți să te întîlnești* cu un mare scriitor pe diferite căi; important este să rămîi totdeauna cu ceva din această confruntare. În ceea ce privește tentativele mele emblematiche de a mă “întîlni”, într-un fel sau altul, cu Ionesco, trebuie să mărturisesc cu toată onestitatea că acestea s-au soldat, de fiecare dată, cu un eșec; însă, chiar și așa, a contat, în mod esențial, experiența în sine. Dar cred că este mai bine să le luăm pe rînd.

Deși pare ciudat, de prima tentativă am fost marcat auroral atunci când, fiind elev la Liceul de fete din Slatina, prin 1958-1959, a trebuit să conștientizez brusc, într-o manieră cam violentă, faptul alarmant că *există Eugen Ionescu*. Cred că eram în primul an de liceu, adică în clasa a opta, întrucât ciclul elementar cuprindea, pe atunci, doar trei ani și eu am mers la Liceul de fete (devenit mixt de foarte puțin timp), deoarece acolo era elevă și sora mea mai mare cu doi ani, Ioana, care – din cauza timidității mele accentuate - mă ocrotise tot timpul, fie la școala primară Clocociov, unde făcusem patru ani, fie la Școala Mixtă Gară (cum se numea) unde urmasem alți trei ani. Aici, la Liceul de fete, l-am cunoscut, întâmplător, pe un oarecare coleg al Ioanei, destul de scund, cam rotofei și negricios, care se chema Ionescu, un nume foarte comun în spațiul slătinean. Acum nu mai rețin prea multe amănunte despre convorbirile noastre exaltate/obscure de liceeni imberbi. Nu-mi mai amintesc foarte exact decât că, la un moment dat, deși eram aproape prieteni, m-am încăierat zdravăn cu acest coleg mai mare, fiindcă se lăuda tot timpul în fața mea, împăunându-se fudul cu privilegiul că unchiul său era cel mai faimos autor slătinean, întrucât i se jucau unele piese la Paris cu mare succes. Atunci am aflat, pentru prima dată, de existența dramaturgului Eugen Ionescu, care scandalizase lumea pariziană de după război prin teatrul său “absurd”, inaugurat zgomotos cu piesa neoavangardistă “La cantatrice chauve” în 1950. Nepotul acesta, cam hirsut și obraznic, ne sfida pe toți, exhibându-ne orgolios niște tăieturi din presa franceză ce conțineau poza unchiului și articolele cu cele mai elogioase comentarii la spectacolele jucate cu mare tam-tam în sala aceea mizerabilă (un fost garaj privat, devenit loc istoric, pe care l-am frecventat apoi, cu fanatism, de fiecare dată când am trecut prin Paris) a teatrului improvizat La Huchette. N-am înțeles nici pînă astăzi de ce, la vârsta aceea ingrată de numai 15 ani, am fost afiș de șocat de succesul răsunător al slătineanului Eugen Ionescu la Paris încît să sar la bătaie, nemotivat, împotriva nepotului său. Este evident că, în împrejurarea dată, oricît ne-am detașa, se cuprinde și o cotă considerabilă de firească mitizare infantilă, cu totul benignă, care, psihologiceste, se construiește destul de facil în asemenea contexte provinciale. Nu știu nici acum să explic ce anume m-a adus brusc, absolut imprevizibil, în acea stare ciudată de agresivitate gratuită. Este posibil ca profesorul meu de română, Călniceanu, să-mi fi indus definitiv microbul “autorlîcului” în clasa a cincea, când îmi elogiase o banală compunere liberă și decretase - cum am mai scris despre asta - că “voi ajunge scriitor”. Obsedat în mod secret de predicția prea generoasă a profului meu, poate că-mi creasem impresia falsă că numai eu, exclusiv – dintre toți slătinenii - voi fi unicul “scriitor” și m-a deranjat teribil întâmplarea că, iată, un altul mi-o luase înainte și devenise o celebritate pariziană. Cu toată vârsta fragedă, intuiau, probabil, că el ocupase deja locul cel mai înalt pe podium, prin recunoașterea literară maximă, pe care-o rîvneam și eu, un biet anonim, fără să-mi dau seama, în cotloanele subconștientului meu. Nu cred că e cazul să mai insist asupra acestui episod nebulos pe care-l și uitasem. (În paranteză mă grăbesc să adaug că am rămas prieten cu fostul meu coleg de liceu, Ionescu, și de cîte ori ne întîlnim – destul de rar, de altfel – ne aducem aminte, cu mult umor, de împrejurarea belicoasă din adolescența noastră mitică de la Slatina).

A doua întîlnire mai „directă” (ca grad de lectură și de ... „rudenie”) cu Eugen Ionescu - dacă las la o parte impactul fertil cu teatrul său din timpul studiilor

universitare, datorat și faptului că atunci s-a jucat, dacă nu mă înșel, piesa „Rinocerii”, la Bulandra, cît și împlinirii pozitive că profesorul Romul Munteanu l-a inclus în cursul său special despre *farsa tragică* - a avut loc la Torino, în anii 1977-1978, când eram lector de română la Facultatea de litere și filosofie. După ce prietenul meu, poetul Antonio Porta, îmi propusese – în calitate de consilier editorial la Feltrinelli - să mă ocup de alcătuirea unei antologii a *avangardei literare românești*, am început să strîng febril materialul necesar, mergînd la București special ca să copiez cu mîna mea textele din revistele avangardiste pe care mi le-a pus la dispoziție Sașa Pană, ce era încă în viață și - deși avea aproape 80 de ani - mi le aducea el însuși, cu gesturi evlavioase, în camera unde lucram din casa sa. Atunci mi-am dat seama că Eugen Ionescu nu putea să lipsească dintr-o astfel de lucrare, chiar dacă Sașa Pană nu-l introdusese în *antologia* din 1969. Acolo, în biblioteca cenușie a lui Sașa Pană, i-am recitat *Nu și Elegii pentru ființe mici*, ceea ce m-a determinat să caut și să găsesc alte texte ale sale, publicate în reviste aproape necunoscute la care colaborase sporadic, cum ar fi, de exemplu, „Meridian”. Tot în acel timp, deoarece aflasem de la Marco Cugno (colaboratorul meu) că Marie-France, fiica dramaturgului, lucra la Institutul francez de cultură din Torino, am căutat-o pentru a-i împărtăși proiectul de a-l introduce pe tatăl său în cartea noastră. Nu avusesem ocazia s-o cunosc anterior pe tînăra și distinsa funcționară culturală a statului francez, mai mult suspicioasă decît justițiară (cum se vrea ea), de aceeași vîrstă cu mine, care pe atunci vorbea foarte stricac românește. De aceea m-au contrariat enorm atitudinea ei ostentativ-rigidă și refuzul net ca textele selectate să apară în italiană. „Tatăl meu urăște acea țară și nici nu se mai consideră român! Pe el nu-l mai interesează textele publicate în România!”, mi-a spus ea, foarte iritată, pe un ton strident, ca și cum eu aș fi fost vinovat că tatăl ei scrisese și publicase acele texte românești. „Nu-i nimic, eu tot le voi publica”, i-am răspuns, „întrucît aceste scrieri ionesciene din tinerețe aparțin istoriei literare și pot să-i intereseze pe unii dintre cercetătorii actuali ai operei sale...” După aventura incertă cu nepotul din Slatina, am rămas, desigur, extrem de dezamăgit și de această întîlnire (tot prin intermediar) ratată cu concitadinul meu, Eugen Ionescu. De atunci, chiar dacă s-au ivit unele ocazii colocviale, am evitat s-o mai abordez pe Marie-France Ionescu. (Se înțelege că acest incident „de familie” nu m-a descurajat deloc să stăruim în inițiativa de difuzare a avangardei noastre și am făcut cartea exact așa cum o proiectasem.)

Aproape simultană și mult mai fructoasă a fost „întîlnirea” (prin absență) de la Firenze. Cu doi ani înainte de apariția antologiei *Poesia romana d'avanguardia. Testi e manifesti. Da Urmuz a Ion Caraion* (Editura Feltrinelli, Milano, 1980), începusem să țin cursul despre *avangarda literară românească* la studenții mei de la Facultatea de litere și filosofie din Firenze, unde devenisem profesor prin concurs în 1978. Am constatat imediat că - dintre toți avangardiștii români prezentați de mine la curs - aceștia au fost atrași, în mod extraordinar, de textele lui Urmuz pe care încercam să le analizez la seminar cu mijloace critice mai adecvate. Astfel, unul dintre aceștia, Giovanni Raimondo Rotiroti, a și făcut – mai tîrziu - o originală teză de licență despre Urmuz, pentru care a fost apreciat de comisie cu nota maximă (*cento dieci e lode*) și pe care a și publicat-o apoi la o editură din Italia. El este acela care a studiat similitudinea frapantă de „metodă” dintre scriitura ionesciană și aceea urmuziană. (La seminarul nostru am

discutat perspectiva poetică parodic-grotescă a lui Ionescu din *Elegii pentru ființe mici*, identificând punctele de convergență cu viziunea caricat-absurdă a lui Urmuz din *Pagini bizare*. Tocmai în perioada când eu lipseam din Firenze, fiind blocat în țară (din cauză că nu mai primisem viză), s-a întâmplat ca Eugen Ionescu să fie prezent la Institutul cultural francez - de aici și să aibă o întâlnire cu publicul florentin la care au participat și studenții mei. Această întâlnire a fost marcată de incidentul când același Giovanni Rotiroti, l-a întrebat, cu îndrăzneală, pe Eugen Ionescu, exprimându-se în limba română, dacă își recunoaște „datoria” literară față de Urmuz. Mi s-a povestit de către același Rotiroti că Ionescu a fost foarte surprins de întrebarea neașteptată și a recunoscut, cu franchețe, valoarea de premergător a marelui său înaintaș din a cărui operă se nutrise și – drept recompensă - începuse să-l și traducă în limba franceză, dar a fost împiedicat – după cum declară Monica Lovinescu - de către Tristan Tzara să publice textele urmuziene traduse ce ar fi putut dezvălui una dintre sursele importante ale dadaismului. Oricum, la câțiva ani după apariția celor câtorva fragmente din scrierile românești al lui Eugen Ionescu în antologia mea feltrinelliană, chiar Marie-France a tradus și a publicat faimosul *Nu* în Franța.

După cum se poate observa ușor, toate „dîrele” ionesciene, care mi-au traversat biografia *in-formativă*, mai mult sau mai puțin involuntar, îmi alimentaseră permanent dorința acută de a-l vizita pe celebrul meu concitadin și conduceau iminent către o întâlnire concretă cu acesta ce nu putea să aibă loc decît la Paris. Ocazia asta s-a ivit în primăvara anului 1980, după ce apăruse cartea incriminatoare de la Feltrinelli. Țineam să-l vizitez și să-i pun în mîină antologia avangardei și eram curios să văd dacă mă va învinui pentru că l-am introdus în ea fără să am aprobarea. Eram foarte încrezător în mine, mizînd pe faptul că eram slătinean ca și el. Ajuns la Paris, m-am instalat într-un hotel, pe cît de ieftin pe atît de sordid, situat pe o stradă din preajma Turnului Eiffel (rue de Grenelle, mi se pare). A fost Nicolae Breban, cu care m-am văzut imediat, cel ce mi-a sugerat – după ce i-am spus că vreau să-l văd pe Eugen Ionescu – să vorbesc mai întîi cu Virgil Ierunca. Acesta s-a arătat foarte prietenos (mai tîrziu chiar va face gestul de a comenta favorabil, la radio „Europa liberă”, *Semiotica letteraria italiana*, apărută în 1982 tot la Feltrinelli și *In aguato*, volumul de poezie tipărit de Vanni Scheiwiller în 1986), dîndu-mi telefonul dramaturgului și promițîndu-mi că va face demersuri personale pentru a mă primi. A doua zi am dat telefon și am fost foarte surprins ca, de la capătul firului, să aud un „da” răgușit. Era însuși Ionescu care mi-a spus, în românește, că fusese avizat – în legătură cu motivul acestui telefon – de către Virgil Ierunca. Eram emoționat că-l auzeam și aproape îmi pieriseră cuvintele. M-a întrebat brusc dacă sunt „într-adevăr din Slatina?” și atunci i-am spus de nepotul său ce-mi fusese coleg de liceu. S-a mai destins, dar m-a amenințat serios că mă va da în judecată fiindcă l-am introdus în antologie (știa totul!) fără voia sa. Am avut o reacție promptă, zicîndu-i că „asta n-ar fi rău, întrucît scandalul iscat în Italia de procesul dintre doi români va face să se vîndă cartea!”. La această provocare a mea a rîs și m-a interogat mai degajat „de ce vreau să-l văd?” „Pentru că sunteți din Slatina ca și ... mine”, i-am răspuns eu impertinent. A izbucnit în hohote și mi-a propus să vin la ei în ziua următoare. Mi-a atras atenția că nu este acasă decît el cu Rodica, întrucît Marie-France era plecată din Paris. Cred că această știre chiar m-a bucurat fiindcă,

fără să vreau, căpătasesm o „alergie” inexplicabilă la azulul numelui fiicei sale. Am ajuns ușor în bulevardul Montparnasse, unde, la numărul 96, etajul șase, locuia familia Ionescu. Mi-a deschis Rodica, o ființă atît de mignonă, încît mi se părea o jucărie, așa cum se mișca mecanic, în jurul meu, cu gesturi impersonale de păpușă gracilă. De altfel, fața ei asimetrică, avînd un aspect pronunțat mongoloid, îmi sporea impresia de realitate virtuală. M-a condus undeva, în dreapta, într-un salonaș aseptice, ce mi s-a părut plin de porțelanuri și chinezării fragile. La acea oră indecisă, în camera scundă, specifică unui interior mic-burhez, se strecura o lumină difuză, cvasi-ireală, ce artificializa orice comunicare între parteneri. Soția lui Ionescu m-a îmbiat cu o cafeluță aburindă, servită elegant într-o ceașcă minusculă gata pregătită. Ea s-a scuzat foarte jenată, fără să mă privească în ochi, că, iată, tocmai acum, Eugen trebuie să iasă, imprevizibil, ca să meargă la o agenție de voiaj vecină pentru a ridica niște bilete de avion. A mai spus că s-ar putea să vină repede. M-a chestionat apoi amabilă despre Slatina și despre Firenze, iar eu i-am răspuns în mod stereotip cît mai pe scurt și m-am ridicat să ies. La sfîrșit, cînd m-am aplecat să scot buclucașa antologie din geantă – într-un moment fulgurant de liniște totală în casă - am avut vaga senzație că cineva mișuna după perdea, spionîndu-mă nelolial precum...Polonius. Dar dacă Eugen Ionescu era chiar acolo, în casă?, și mă pîndea nevăzut de undeva, de foarte aproape, așa cum exista obiceiul la Slatina ca, atunci cînd nu aveai chef să te vezi cu un musafir nepofit, să te ascunzi ca în *commedia dell'arte* de el, prefăcîndu-te că nu ești acasă...Evident că asta nu e decît o simplă presupoziție tardivă a mea, desigur autoironică, ce sper să nu-i agite inutil pe unii fani improvizati, autohtoni sau nu.

În sfîrșit, l-am văzut pe Eugen Ionescu, altădată, atunci cînd am fost invitat la Sorbona, împreună cu Roberto Scagno, ca să participăm la colochiul dedicat lui Mircea Eliade. Acest lucru s-a petrecut în 1987, la un an după moartea acestuia, imediat după ce apăruse lucrarea noastră *Mircea Eliade e l'Italia* (Jaca Book, Milano, 1987), pe care am făcut-o la îndemnul insistent al lui Constantin Noica. La acel colochiu omagial, l-am auzit din nou (după conferința de la Firenze) pe Ioan Petru Culianu, acuzîndu-l vehement pe maestrul său, Mircea Eliade, pentru orientarea sa ideologică din tinerețe și am fost extrem de uimit că autorul *Huliganilor* a fost apărat de nimeni altcineva decît de... dl Alain Paruit. Eugen Ionescu se afla în prezidiu, împreună cu Emil Cioran și cu un profesor francez, adept al lui Eliade. El a stat acolo doar ca o piesă ilustră de decor, fără să ia cuvîntul, dar mi s-a părut că, din cînd în cînd, hieratic, îi șiroiau lacrimile pe chipul lui imobil de claun, mai ales atunci cînd se vorbea, cu participare prea afectivă, despre amicul său dispărut. Cînd toate luările de cuvînt s-au încheiat, Eugen Ionescu a coborît greoi de la prezidiu, așezîndu-se epuizat pe unul din scaunele din față ale amfiteatrului, înconjurat afectuos de Rodica, Marie-France și Cristinel Eliade. În acel moment, Ioan Petru Culianu (cunoscut de mine din țară și pe care, de altfel, îl recomandam, în 1975, pentru catedra de la Groningen) mi-a făcut un semn prietenos și m-a condus către soția lui Eliade pentru a mă prezenta. Cristinel a ascultat, generoasă, tot ce i-a spus Culianu și a vrut să mă prezinte, la rîndu-i, lui Eugen Ionescu. Atunci s-a confirmat ceea ce prevăzusem în legătură cu idiosincrasia organică a domnișoarei Marie-France față de mine. Observînd ce dorea soția lui Eliade, ea s-a așezat intenționat cu spatele către mine, acoperindu-l total pe tatăl său cu dorsul ei

rubensian și sustrăgându-l astfel, salvator, pe acesta de la posibilul contact dialogic cu intrusul care eram eu, anonimul din Slatina. Am decodat mesajul ei jignitor, transmis mie indirect prin codul foarte precis al manierelor pariziene celor mai elegante și m-am retras sobru fără să mai insist. Deși grav rănit sufletește, a trebuit să constat, cu stoică resemnare, că două energii rebele, pornite pe orbite proprii din același loc, n-aveau cum să se intersecteze... În fond, pot spune, astăzi, aproape împăcat, că, de data asta, *chiar ne-am întâlnit*, din moment ce ne-am aflat la foarte mică distanță unul de celălalt iar eu l-am atins nemijlocit cu privirea...

Uneori pare că cel mai important lucru în viață e să te întâlnești concret cu acel mare scriitor, pe care-l admiri necondiționat, dar și mai interesant, la nivel cognitiv, este să nu poți să-l întâlnești niciodată, oricât de intens ai dori-o. Îi sunt recunoscător lui Marie-France căci, pînă la urmă, poate că am cîștigat, interiormente, mult mai mult, datorită opoziției ei îndrîjite ca să mă-nfîlesc cu concitadinul meu Eugen Ionescu.

Dumitru-Mircea BUDA

Istoria ca spectacol al derizoriului

Cred că există un singur Eugen Ionescu, histrionic și don-quișotian, un artificier tragic de himere, ultragiind cu răsul lui sănătos, cu pațima lui pentru joc, cu neîncrederea lui dezarmantă și cu naivitatea lui debordantă. De la începutul și pînă la capătul scrisului său, Eugen Ionescu rămâne fundamental același, fie că scrie o critică ce mizează pe sfidarea prejudecăților omniprezente și a unei auto-suficiențe a lumii literare, sau un teatru straniu, extras din dezarticulările și alienările conștiinței omului modern. Un Eugen Ionescu identic, egal cu sine, coerent în incertitudinea și relativismul său, amenințând mereu să lovească cu pumnul în masă și să răstoarne castelele din cărți de joc ale istoriei literare, doar pentru a le verifica fiabilitatea ultimă, umanitatea.

Posteritatea e incompatibilă structural cu spiritul ionescian. Ea clasifică, clasează și clasicizează, or Eugen Ionescu cel adevărat e imposibil de prins în vreo caracterizare cu pretenții de reprezentativitate. Existând într-o dialectică a disimulării și a deconstrucției, ființa lui Eugen Ionescu e un vertij de inteligență și intuiție fină, de bun-gust, acționând ciclonic dar distrugând într-un regim al evanescenței – căci însăși distrugerea e deconstruită. Un Don Quijote, desigur, dar unul îndrăgostit și vînat el însuși de morile de vînt, simulând metoda și logica atunci când acestea nu mai au, de fapt, nici o relevanță. Întreaga existență culturală a lui Eugen Ionescu nu e altceva decît demonstrația unei libertăți absolute a spiritului, o libertate a cărei euforie e subminată, întreținută de fapt, contradictoriu, de o conștiință tragică a inutilității existenței umane. Sub parada de ironie și vervă pamfletară, sub aparența de exigență extremă a unui critic insurgent sau sub bisturiul ce taie realitatea în forme neașteptate în poemele iar apoi în piesele ce l-au consacrat drept dramaturg al absurdului, mocnește de fapt obsesia morții, o obsesie pe care Cioran, colegul de generație cu un destin biografic oarecum similar, o numea „singura temă importantă”.

Nihilismul acesta radical, camuflat sub spectacularul exploziv al unui spirit ireverențios, ar trebui

să fie un mod adecvat de a-l vedea pe Eugen Ionescu. Din el provin, în fond, toate gesturile lui de negație și, finalmente, anti-universul alternativ imanent realului pe care ochiul dramaturgului îl reconfigurează cu acuitate, astfel că sensul determinării devine cel puțin ambiguu – care din cele două universuri (cel în care trăim și, respectiv, cel ionescian) e „mai adevărat” pentru conștiința noastră? Această problemă, extrem de actuală în contextul dezbaterilor despre raporturile dintre realitate și virtual, dintre gradele de real ale lumilor alternative, mi se pare elementul profund care îi asigură lui Eugen Ionescu o „posteritate” în contemporaneitatea noastră imediată.

Dar însăși libertatea fulminantă a negației și principiul contestatar îi dau, de asemenea, o contemporaneitate spectaculoasă lui Eugen Ionescu. Într-un anumit sens, el reprezintă un spirit ce se încarnează rar într-o cultură românească adânc răsădită în protocronism și frustrare. Luciditatea tăioasă și sinceritatea aproape exasperantă, strategia scandalului menit să dinamizeze un peisaj cultural ce se complăce prea lesne în canoane convenabile, refuzul oricărei concesi în favoarea unei obiectivități trucate, în deconstrucția căreia se vedește relativismul global al oricăror verdicte, îl fac pe Eugen Ionescu „veșnic tânăr”, vizionar și credibil. Pentru mine, textele în două volume din „Război cu toată lumea”, sunt cele în care descopăr un coleg de generație, pe care mi s-ar părea firesc să îl aud contestându-i pe optzeciști, demontând „Postmodernismul românesc” și întreaga poezie a lui Mircea Cărtărescu sau proza lui Ioan Groșan, cu naturalitatea cu care desființa romanele best-seller ale lui Sadoveanu, poezia lui Arghezi ori întreaga existență teatrală a lui Victor Hugo. Fiind oricum fascinați de istoria recentă și vorbind în termeni superlativi, cu o nostalgie a irecuperabilului parcă, despre anii interbelici, echivalențele culturale cu prezentul sunt evidente. Inclusiv modelul avangardist, incendiar și neașteptat în interbelicul românesc, e activ astăzi, iar pluralitatea peisajului postmodern(izat) în care ne amăgim cu sisteme hermeneutice relative și compromise din start prin neadaptarea lor la relieful discordant, randomizat, al realității și conștiinței, poate fi comparat, în bună măsură, cu lumea românească în care tânărul Eugen Ionescu își artizana himerele, însuflețindu-le cu transcendența goală a ultimei modernități.

Ionescu propune o istorie ca spectacol al derizoriului oricărei aspirații de seriozitate și imuabil, pe un pretext ironic și polemizând în primul rând cu sine însuși. Strategia debutului cu „Nu” (care a fost, pînă la urmă, premiat, deși Ionescu ar fi ieșit câștigător din pariu indiferent de decizia juriului) a devenit aproape loc comun astăzi pentru tinerii insurgenți, așa cum întreaga lui retorică împotriva „sistemului” și războiul „cu toată lumea” au fost pe rând re-jucate sub scenariile noilor generații. Există, deci, un Eugen Ionescu etern, care ține paradoxal de cultura română când, în fapt, e o conștiință ironică și ludică mai degrabă occidentală prin imaterialitatea contradicțiilor, prin tragismul nihilist al negației.

Pe linie ascendentă, congenialitatea lui Eugen Ionescu îl include pe un maestru incontestabil și acela e, firește, Caragiale. Și în cazul lui s-a vorbit despre anti-lume și anti-eroi, dar și despre absurditatea în nuce a situațiilor dramatice. Iar inteligența ascuțită, nedispusă la concesi și ironia ce explodează în rafale de răs atunci când ai crede că asști la o construcție serioasă e omoloagă lui Eugen Ionescu. Dar ascendența nu se oprește la Caragiale, un alt prestigios maestru putând fi, oricând,

acel straniu Ion Budai-Deleanu, prin proto-postmodernismul șocant al „Țiganiadei”.

Cum am ajuns, vrând-nevrând, la postmodernism (pe care toată lumea spune că l-a văzut dar fiecare îl descrie altfel, vorba cuiva), postmodernizarea, poststructuralizarea lui Eugen Ionescu era iminentă și e în curs de a se face. Nici poststructuraliștii nu au inventat din vid teoria alterității și gradul zero absolut al scriiturii sau multiplicitatea identității, ci modernitatea însăși le include în structura ei epistemologică, alături de alte mii de elemente, mai puțin evidente încă. Vizionar și rafinat, Ionescu le conține pe toate în conștiința sa discordantă și plenară, deci, implicit, sunt sigur că vom vedea operații spectaculoase și revelații pe teze gadameriene aplicate autorului „Rinocerilor”.

Politic vorbind, mi se pare că Eugen Ionescu e mai puțin fragil atât la problema naționalității – spuneam încă de la început că, pentru mine, el e unul singur indiferent de metamorfozele pe care ființa lui le cunoaște, cât și la cea a eticii. Vocala finală a numelui nu contează pentru spiritul ionescian, care e fundamental același atât în textele românești ale tinereții cât și în opera dramatică franceză. Problema e mai curând una de orgoliu cultural, ca în mai toate cazurile celebre (Eliade, Cioran) – dacă restricționăm cultura română la textul scris în românește, ieșim în dezavantaj, fiindcă apogeul personalității „copiilor” lui Nae Ionescu e occidental și nu românesc. Numai că identitatea lor, se înțelege, e trans-etnică. E u g e n Ionescu ar trebui „anchetat” cu întrebările prezentului. Pentru că, asemeni unui „spirit al istoriei” noastre, surprinzător și contradictoriu, controversat și adulat, dar mereu același, din orice parte l-ai privi, e un adevărat oracol. Totul e să știi să-i adresezi întrebarea corectă, unica întrebare. Pentru că, în definitiv, în ființa întrebării răspunsul îl așteaptă pe Eugen Ionescu pentru a fi invalidat și relativizat până la disoluție.



E. Cioran - E. Ionescu - M. Eliade
Paris 1946, foto L. Monier

Coloană A. - M. AYRAM & Iancu DUMITRESCU

Studia

Matei CĂLINESCU

Secretul cadavrului din patul conjugal. *Amédée ou Comment s'en débarrasser*

O influență românească nebănuită ?

Această «comedie în trei acte», cum își numește Eugène Ionesco piesa *Amédée ou Comment s'en débarrasser*¹, este dramatizarea unei povestiri mai vechi, scrisă în 1949, deci contemporană cu transpunerea lărgită în franceză a lui *Englezește fără profesor*, care avea să devină *La Cantatrice chauve*. Povestirea, *Oriflamme*, nu apare decât în februarie 1954, în *La Nouvelle Revue française*, la aproape un an după ce fusese dramatizată în *Amédée...*; ea va deveni bucata cu care se deschide volumul din 1962, *La photo du colonel*. Ne aflăm, aș zice, în spațiul unei metafizici vesele, în care adevărurile sunt luate în rîs și tot ce pare fals sau derizoriu e luat în serios. Mircea Eliade, care făcuse parte dintr-un grup de prieteni români invitați la Ionesco acasă pentru a asculta piesa în lectura autorului (din grup făceau probabil parte Emil Cioran și Monica Lovinescu, alias Monique Saint-Côme, împreună cu soțul ei, scriitorul și publicistul Virgil Ierunca) notează în jurnalul său, la data de 6 noiembrie 1953, într-un pasaj neinclus în *Fragments d'un journal* (1973) și nici în ediția românească postumă a *Jurnalului*² (citez după însemnări făcute de mine în 1988, în secția de « Special Collections » a bibliotecii Regenstein a Universității din Chicago) :

«Aseară, la Eugen Ionescu, să ascultăm noua lui piesă, *Amédée*. Trei acte și, pentru «stilul Ionesco», cam lungă. Ideea creșterii monstruoase a cadavrului (care ajunsese să ocupe două camere) a luat-o desigur din nuvela mea *Un om mare*. De nenumărate ori mi-a spus cît de mult i-a plăcut. A și scris o nuvelă cu acest subiect, pe care o va publica în *RRF*».

Povestirea lui Eliade, scrisă în februarie 1945, pe cînd se afla încă în Portugalia, unde servise drept consilier cultural la Legația României (1940-1944), a fost publicată în revista românească de exil, *Luceafărul*, întemeiată de Eliade însuși la Paris, în 1948. Textul e alegoric: narațiunea la persoana întâi (naratorul e nenumit, un prieten al personajului central), prezintă cazul unic și senzațional de « macrantropie », de creștere fără măsură, pînă la proporții monstruoase, a unui om aparent oarecare, un inginer din București. Deodată, în anul 1933, inginerul începe să crească, să se transforme din ce în ce mai repede într-un uriaș, fenomen patologic (de unde interesul ziariștilor, de unde speculațiile medicale despre o necunoscută boală, «macrantropia») dar, pe planul alegoriei, același fenomen dobîndește un misterios sens simbolic-mitologic. Ajudat de narator să evadeze din oraș, inginerul Cucoaneș își părăsește iubita și se refugiază în munți, unde continuă să crească, pierzîndu-și treptat capacitatea de vorbi articulat (din bolboroselile lui se mai pot înțelege doar cîteva cuvinte, « E bine! » și, cu mare dificultate, prin deducții, «Vox clamantis in deserto»; dar sunetele, gemetele, hîrîturile puternice din coșul pieptului pe care le emite el se confundă tot mai mult cu zgomote naturale. Cînd, tot cu ajutorul naratorului, iubita îl vizitează în munți, el o ia în palmă, ca pe o păpușă, și fără să-i

vorbească încercă s-o sărută - dar ea, terifiată de gura lui enormă, își pierde cunoștința. În final, gigantul dispare fără urmă, de parcă s-ar fi risipit în natură.³

Ionesco citise povestirea și, fără îndoială, o aprecia. E greu de spus ce interpretare va fi dat el alegoriei. «Macrantropia» e o metaforă memorabilă dar esențial ambiguă. Eliade însuși propunea în *Jurnalul portughez*, scris între 1940-1945, ideea că macrantropul ar ilustra soarta geniului neînțeles, a izolării sale. Într-un fel, s-ar putea spune că el vorbește aici, nu fără accente megalomaniace, despre sine însuși. Unii legionari au vrut să vadă sau mai degrabă au proiectat în inginerul Cucoaneș o imagine «spiritualizată» a «Căpitanului», a lui Corneliu Codreanu, liderul Gărzii de Fier, ca o voce profetică dar «clamând în deșert». Va fi ajuns la urechile lui Ionesco această decriptare – această versiune în care un ins «ales» devine pînă la urmă un monstru pe cît de «sacru» pe atît de ininteligibil, de lipsit de grai omenesc articulat – gemînd, respirînd zgomotos, hîrînd din coșul pieptului? (Ca unul din rinocerii de mai tîrziu ai lui Ionesco!). Deloc probabil. E vorba, totuși, în nuvela lui Eliade, de o metamorfoză care, luată în sens negativ, ar putea semăna cu metamorfoza Jean din actul II al *Rinocerilor*: și acesta își pierde progresiv capacitatea de a folosi limbajul uman, în cele din urmă încercînd să-l împungă, fără vorbe, pe fostul său prieten Bérenger. Dar sursele directe ale *Rinocerilor*, atît cele autobiografice cît și cele literare, sunt, cum vom vedea, altele.

Rămîne posibilitatea sugerată de Eliade în pasajul citat mai sus. Ar putea fi văzute textele ionesciene (adică povestirea onirică din 1949 și apoi *Amédée*) ca un caz de influență, poate inconștientă, prin inversiune? La Ionesco, metafora creșterii cadavrului e în spiritul umorului negru: crește un corp fără viață (îi cresc barba și unghiile, la început, ca la morții, dar totodată îmbătrînește de-a lungul anilor, ca și cînd ar trăi totuși: părul și barba i se albesc, etc.); fantastic, mortul se lungește și trupul lui nu mai încapă în patul conjugal al cuplului, apoi în dormitor, invadînd restul casei, spărgînd fereste și uși, cu zgomote pe care protagoniștii se tem că le-ar putea auzi vecinii. Simbolic vorbind, situația devine mai clară dacă ne gîndim la o dezvoltare coșmaresc-literală a vechii metafore a «scheletului din dulap», acum un cadavru în casa unui cuplu – cadavrul poate al amantului soției, ucis într-un acces de gelozie al soțului cu zece sau cu cincisprezece ani în urmă. Metafora «scheletului din dulap» pune accentul nu atît pe o crimă propriu-zisă, cît pe un secret criminal, vinovat, inavuabil, a cărui revelare ar fi distrugătoare pentru cel care-l deține. «Scheletul din dulap» e reprezentat la Ionesco sub forma unui cadavru literal care, literalmente, crește incontrollabil – conform procedurii comic afecționat de dramaturg al «literalizării metaforei», cu consecințe grotești sau absurde. Cei doi soți înstrăinați unul de celălalt sunt ținuți împreună tocmai de acest cadavru, de care n-au putut (sau n-au vrut) să se debaraseze atîta vreme. Situația a devenit însă intenabilă, simbolul culpabilității și al secretului împărțit de cei doi trebuie eliminat, aerul din apartamentul invadat de mortul supradimensionat și de ciupercile tot mai mari și mai numeroase a devenit irespirabil, vecinii își vor da seama, totul va fi pierdut. Oricum, ne aflăm la antipodul totalei inocențe a «macrantropului» lui Eliade, deși poate că mortul însuși fusese inocent și vinovați doar Amédée și, prin asociație la păstrarea secretului, Madeleine. Central în ambele cazuri rămîne doar procesul de creștere vertiginosă, împotriva firii, inspirator de groază, de umire,

de neliniște existențială, și sugerînd noțiuni religioase (antitetice totuși: «sacru» și *coincidența oppositorum* la Eliade, «păcatul» sau secretul culpabil la Ionesco). Dar asemănările și contrastele semnificative se opresc aici – la un nivel prea general ca să se poată vorbi interesant despre avantajele unei lecturi intertextuale. Mai ales că, în cazul povestirii și piesei lui Ionesco, eu aș pune accentul – în sensul metaforei «le squelette dans le placard» – nu atît pe crimă (posibilă, chiar probabilă) cît pe secret.

Pe ce se va fi bazat sentimentul lui Eliade că Ionesco ar fi luat «ideea creșterii monstruoase a cadavrului» de la el? Vor fi avut ei discuții în acest sens? Puțin probabil. Mult mai probabil e că Eliade a avut o impresie de autor orgolios și gelos pe un confrate – dar prudent, nevoind să-și supere prietenul pe cale de a deveni o celebritate mondială, sau nevoind poate să se arate pe sine într-o lumină prea automăgulitoare, el a suprîmat pasajul din ediția volumului *Fragments d'un journal* (1973). Nu e totuși lipsit de interes faptul că Eugène Ionesco citea, la acea vreme (sfîrșitul anilor 1940), fie și selectiv, presa românească de exil și că-și păstrase, paralel cu noile relațiile cu literați și oameni de teatru francezi, desigur mai importante pentru el, și legăturile firești cu anumiți reprezentanți ai exilului intelectual românesc, inclusiv unii foști prieteni, deveniți dușmani ideologici la sfîrșitul anilor 1930 sau la începutul anilor 1940, și redeveniți prieteni vindecați de «rinocerită» în perioada postbelică. Dialogul cu aceștia, fie el marginal, continua să aibă o însemnătate subiectivă pentru Eugène Ionesco, pentru identitatea lui românească, repudiată la un moment dat, dar niciodată abandonată. Ar fi fost de altfel și nefiresc; nu renegarea ei, dimpotrivă, asumarea «originilor», în ciuda inconfortului psihologic al acestei asumări, făcea parte din formula sufletescă a acestui scriitor care avea o autentică, vitală – cînd dureroasă, cînd jucăuș-veselă – capacitate de a se contrazice pe sine și de a rămîne totodată fidel sie-și.

Povestirea și dramatizarea ei

În admirabila povestire «Oriflamme» din 1949, naratorul anonim la persoana întii este totodată personajul principal, soțul Madeleinei. Cei doi dialogheză mai tot timpul, ea mustrîndu-l că a lăsat să treacă zece ani fără să declare la poliție decesul fostului ei amant, ucis de narator într-un acces de gelozie, și lăsat să zacă în patul lor conjugal, unde cadavrul tînărului «galant» îmbătrînește și începe să crească, încet la început, apoi din ce în ce mai repede, încît nu mai încapă în pat și trebuie tras pe podea. (De notat că Madeleine nu-i reproșează naratorului că i-a omorît iubitul, nici că a comis o crimă, ci doar că nu s-a debarasat de cadavru, care simbolic împiedică folosirea normală a patului conjugal: cei doi soți sunt, sexual vorbind, înstrăinați și au rămas împreună doar pentru a ascunde un secret care otrăvește din ce în ce mai mult relațiile dintre ei). Naratorul crede că decedatul a fost, inexplicabil, molipsit de «progression géométrique, cette maladie incurable des morts. Comment avait-il pu attraper cela chez nous?»⁴ Curînd, capul mortului iese din dormitorul cuplului, avansează în culoarul lung, cu ochii deschiși, pe care naratorul nu-i închisese niciodată, în ciuda repetatelor îndemnuri ale Madeleinei. Acești ochi deveniseră «très grands, maintenant, ronds, éclairant, tels deux phares, d'une lumière froide, blanche, tout le couloir» (p. 16). (Tot rece va fi și lumina nopții senine de vară care inundă scena, în actul II al piesei, înainte de

coborîrea mortului în stradă – indicație scenică : «*Par la fenêtre, la lumière éclatante et froide arrive, inondant le plateau*»⁵). Să ne amintim de marea lumină – « mais lumière froide, vide » – care invadează scena la intrarea Împăratului invizibil din *Les Chaises* : simbol al morții atotcuceritoare? În finalul povestirii, după ce străzile s-au golit, naratorul apucă cadavrul de păr («... je pris le mort par les cheveux » ; în piesă descinderea cadavrului începe cu picioarele) și-l trage pe fereastră, cu mare greutate, pentru a constata uimit, după efortul epuizant, « combien le corps était devenu léger. [...] Je tournai sur place; le défunt s'enroulait autour de mon corps, comme un ruban » (p. 20). Din gura mortului iese o șuierătură puternică, încep să latre cîinii, la toate ferestrele brusc iluminate apar capete, doi polițiști sunt alertați și aleargă spre narator, care se simte pierdut. Dar, deodată barba albă uriașă a cadavrului se transformă într-o parașută care, sfidînd legile gravitației, se ridică în sus, purtîndu-l pe narator spre căi lactee: «Puis ce ne furent que des voies lactées que je parcourais, oriflamme, à toute allure, à toute allure» (p. 21) Am citat ultima frază a acestei povestiri, care e aceea a unui coșmar cu multe elemente de comic negru, dar care se termină printr-un moment aparent apoteotic, de fapt perfect ambiguu. Naratorul e «salvat» de iminenta arestare datorită bărbii cadavrului, dar ne putem întreba dacă această «salvare», această ușurare, această înălțare în cerul nocturn (printre căi lactee, a căror lumină difuză și rece e în contrast cu lumina de glorie, a mai multor sori, care pătrundeă cîndva trupul tinerilor îndrăgostiți cu o «căldură dulce», evocată în cursul povestirii⁶), – ne putem întreba dacă această «apoteoză» nu e altceva decît o moarte, poate doar visul unei morți fericite, rar dacă nu chiar unic în scrisul lui Ionesco ? Sau, oricum, visul unei eliberări ?

Trecînd la discuția dramatizării acestei povestiri în *Amédée*, în care apar multe elemente noi (dar care nu afectează *structura* narativă însăși, respectată cu fidelitate), m-aș opri pentru o clipă la un detaliu cronologic, care nu mi se pare a fi complet întîmplător sau neutru, deși, ca să fiu sincer, nu știu ce sens să-i dau. El ascunde poate un secret personal. În cele mai multe cazuri, Ionesco se joacă liber cu cronologia și cultivă anacronismul și chiar «anti-cronismul», progresiunea neașteptată în timp sau regresiunea (ca în *Victimes du devoir*). În povestirea *Oriflamme* se insistă asupra faptului că mortul se afla în camera de dormit a cuplului de *zece ani*, deci, din punctul de vedere al *autorului*, al biografiei acestuia, povestirea fiind scrisă în 1949, referința ar fi la anul 1939. (Evident, din punctul de vedere al *povestirii*, al timpului sugerat textual, prin prezența soldaților americani în final, semnificînd eliberarea Franței de sub ocupația nazistă, cei zece ani ar trimite la 1934-1935, dată care nu-mi stimulează imaginația hermeneutică). Acești «zece ani» desigur n-ar conta dacă această cifră n-ar fi fost modificată în *Amédée*, piesă scrisă, cum am văzut, în cursul lui 1953, dar terminată și avîndu-și premiera în 1954: «AMÉDÉE: Nous ne sortons jamais. Nous n'allons chez personne. Depuis quinze ans, nous vivons enfermés».⁷ Tot în actul I, ceva mai tîrziu, cînd se aude vocea neașteptată a factorului poștal și Amédée se sperie (desigur din pricina cadavrului ascuns în casă, care nu trebuie cu nici un chip descoperit), «MADELEINE: [...] Depuis quinze ans nous n'avons reçu personne! Nous avons rompu avec tout le monde» (p. 279). Mai sunt și alte referințe precise la acești *cincisprezece ani* scurși de la prezența mortului în casă, pe care nu le mai citez. Cînd, în primul act, factorul e lăsat

finalmente să intre (are o scrisoare către Amédée Buccinioni), Amédée, în stil caracteristic ionescian, refuză scrisoarea misterioasă (nimeni nu-i scrisese în cei cincisprezece ani de viață clandestină a cuplului), declinîndu-și identitatea: «C'est bien une erreur, monsieur. Je ne suis pas Amédée Buccinioni, mais A-mé-dé Buccinioni, j'habite non pas au 29 rue des Généraux, mais bien au 29 rue des Généraux... Voyez-vous, le A de Amédée sur l'enveloppe est une majuscule cursive, mon prénom s'écrit avec un A, Amédée en romain...» (p. 282). E deci primul contact al cuplului cu lumea din afară după *cincisprezece ani* de izolare. Cifra, iarăși din punctul de vedere al biografiei autorului, al momentului cînd piesa sa a fost terminată și s-a jucat (1954), ar trimite tot la 1939. Această cifră ar marca cei cinci ani scurși între scrierea povestirii, răsărită dintr-un vis, și dramatizarea ei. Un viitor biograf atent va izbuti poate să arunce o lumină asupra acestei posibile aluzii enigmatice în calendarul subiectiv al autorului la anul 1939, an extrem de dificil și plin de perplexități în viața lui Eugen Ionesco. Altfel, privind lucrurile din perspectiva timpului indicat în piesă, cei cincisprezece ani de reclusiune ne-ar duce la 1929-1930, anulînd cu totul sensul sugerat al modificării. Sau să fi fost vorba, din partea autorului, de un simplu capriciu, arbitrar, fără semnificație? Greu de spus. (Psihanalitic – lucru pe care Ionesco îl știa, desigur – în viața psihică și în expresia ei nu există nimic care să nu aibă semnificație.)

«Păcatul original» și amnezia lui Amédée

Evident, cei zece sau cincisprezece ani ai cuplului în izolarea lor claustrofobică, mereu mai angoasantă, într-un apartament cu un cadavru care crește, suferind de «progresie geometrică», au o minimă importanță în ceea ce privește simbolismul mai larg al piesei. Într-un fel, poate că cifra zece – iarăși din punctul de vedere al datei premierei piesei și al unui calendar personal-auctorial – dacă ar fi fost menținută, s-ar fi potrivit mai bine cu cronologia textuală implicită, trimițînd din 1954 la 1944, anul eliberării Parisului și al prezenței soldaților americani, care frecventează bordelul din apropierea locuinței soților Buccinioni (proprietarul bordelului e și proprietarul apartamentului închiriat de cei doi) și care, în scena finală, fac fotografii lui Amédée cînd acesta începe să se înalțe, înfășurat în cadavrul care a devenit, în chip misterios, o parașută contraponderabilă. Anumite aluzii din piesă la cel de-al Doilea Război Mondial par a confirma această situație istorică. Madeleine, în calitatea ei de operatoare telefonică la domiciliu, răspunzînd unui apel care pare a cere legătura cu o cameră de gazare, răspunde: «Non, monsieur, il n'y a plus de chambre à gaz depuis la dernière guerre... Attendez la prochaine...» (p. 271). Referințele oblice din primul final al piesei la ideea literaturii «angajate» și la noul «umanism» (propuse de Jean Paul Sartre) merg în aceeași direcție. Oricum, problema de ordin cronologic pe care am ridicat-o (chiar dacă e o falsă problemă) mi-a permis să introduc și să prezint cîteva din coordonatele istorice-anistorice ale universului «realist»-irealist în care se desfășoară această comedie neagră sau «farsă tragică».

În convorbirile cu Claude Bonnefoy, Ionesco a oferit o interpretare largă, biblică a acestei piese, care e totuși situată, cum am văzut, într-un cadru istoric destul de bine precizat. Ca și în *Les Chaises*, în centrul lui *Amédée* s-ar afla problema *eternă* a cuplului. Voi reproduce un citat pe care l-am mai folosit, în parte, în capitolul despre *Les Chaises* :

«Dans *Amédée*, il est bien question d'un couple. Ce qui est essentiel pour moi, ce qui donne une explication à la pièce, c'est le cadavre. Tout le reste n'est qu'histoire autour, même si elle est significative de quelque chose. Le cadavre, c'est pour moi la faute, le péché originel. Le cadavre qui grandit, c'est le temps. [...] Les personnages m'aident à donner une vérité aux symboles, parce qu'ils sont plus ou moins des personnages pour ainsi dire 'réels', des personnages qui ont l'air d'être, qu'on a l'impression de voir tous les jours. [...] Alors, leur quotidienneté donne du relief ou sert de repoussoir à ce qui n'est pas quotidien, à ce qui est insolite, étrange ou symbolique».⁸

Legătura intertextuală dintre *Amédée* și *Les Chaises* e confirmată chiar în interiorul piesei, în primul act, când Buccinioni e îndemnat de Madeleine să nu se mai preocupe atât de cadavru, ci să-și scrie piesa («MADELEINE : Tu feras mieux d'écrire ta pièce. [...] Tu est toujours à la première scène. Tu ne la termineras jamais!» p. 266). După care, când Buccinioni se plînge că n-are inspirație, ea observă acid: «Voilà quinze ans [sublinierea mea, M.C.] que tu n'as pas d'inspiration!», iar el recunoaște :

«AMÉDÉE: Quinze ans, c'est vrai ! (*Il montre la porte de gauche.*) Je n'ai plus écrit que deux répliques depuis qu'il... (*Il prend le cahier, lit :*) «La vieille au vieux: 'Crois-tu que ça va marcher ?'» et celle que j'ai pu écrire aujourd'hui et que je t'ai lue tout à l'heure: «Le vieux répond: 'Ça n'ira pas tout seul.' » (p. 267) »

În piesa pe care vrea s-o scrie Amédée e deci vorba de doi bătrâni (aluzie intertextuală la cuplul de nonagenari din *Les Chaises*) și e clar că, afîta vreme cît cadavru e în casă și crește, «Ça n'ira pas tout seul». Cadavru e, ca în povestire, al fostului amant al Madeleinei, dar memoria lui Amédée e precară, el nu-și mai amintește nimic (elementele noi introduse în piesă, cum ar fi această amnezie, nu sunt neapărat «umplutură» pentru a mări dimensiunile textului: amnezia e un detaliu semnificativ, ca și sterilitatea literară a lui Amédée). Și dacă n-a fost amantul («le galant»), poate că a fost – spune Amédée – un prunc – un prunc ucis care a crescut și a îmbătrânit între timp:

«AMÉDÉE: C'est peut-être le bébé.

MADELEINE: Le bébé?

AMÉDÉE: Une voisine nous a confié un jour un bébé. Tu te rappelles? Il y a des années. Elle n'est pas venu le chercher.

MADELEINE: C'est absurde!... Pourquoi le bébé serait-il mort? [...] Ou l'aurais-tu tué ?... Assassin! Infanticide!

AMÉDÉE: Possible. Je ne sais pas. [...] Tu sais, un bébé ça ce tue comme une mouche!...

MADELAINE: Que ce vieillard mort soit ou le galant ou le bébé, cela ne change rien à la situation. Il faut nous en sortir» (p. 295).

Întrebarea e: cum se leagă această situație de «păcatul originar» invocat de Ionesco? Văd o legătură doar în sensul că acest păcat a introdus moartea în lume (cuplul inițial, Adam și Eva, invocat în convorbirile cu Claude Bonnefoy în contextul «păcatului originar», care ar constitui explicația piesei, nu e cîtuși de puțin recognoscibil în situația cuplului Amédée/ Madeleine).⁹ Nu contează dacă mortul e fostul amant al Madeleinei sau un prunc care plînge («AMÉDÉE :... L'entendre hurler des heures et des heures, je suppose que cela a dû m'exaspérer, et... dans un mouvement de colère légitime... un geste maladroit... un peu brutal...», p. 295). Cadavru deci ar simboliza o crimă, desigur, dar mai ales

moartea, obsesia morții, creșterea ei în timp, cu timpul, pînă cînd, în final, Amédée e «salvat» de însuși cadavru de care voia să se debaraseze – «salvat» nu numai în raport cu polițistii care vor să-l aresteze, nu numai în raport cu vulgarii americani însoțiți de prostituată (pe una o cheamă Mado, prescurtare a numelui Madeleine) care-i strigă «You, naughty boy!», și care-l fotografiază, ci chiar și în raport cu tovarăsa lui de viață, Madeleine, care în fond îl disprețuiește și, în timp ce el se înalță spre cerul nocturn, continuă să-i reproșeze că n-a izbutit să-și termine piesa și-i declară: «Amédée, Amédée, tu t'élèves, tu t'élèves, mai tu ne montes pas dans mon estime!» («Autre fin», p. 342). În prima versiune a finalului, accentul cădea pe piesa neterminată a lui Amédée. Acesta îi spune soldatului american, care vrea să-l ajute să tragă cadavru spre Sena: «...[V]ous êtes bien aimable, ça ira plus vite... Je dois retourner au plus tôt pour terminer ma pièce...» (p. 323). Dar piesa lui Amédée – a cărei temă i-a fost dată de Madeleine – nu mai sugerează *Les Chaises*, ci mai degrabă o piesă «realist-socialistă» (aluzie în glumă, care pare totuși gratuită în context, la Sartre și la teoria «angajării» și a existențialismului ca un nou «umanism»: «Oui. Une pièce dans laquelle je prends le parti des vivants contre les morts. Une idée de Madeleine. Je suis pour l'engagement, je crois au progrès, monsieur. Une pièce à thèse contre le nihilisme, pour un nouvel humanisme, plus éclairé que l'ancien» (p.323). Ceva mai târziu, când parașuta îl ridică spre cer, Amédée protestează în același sens: «Je ne veux pas qu'on m'emporte... Je suis pour le progrès; je désire être utile à mes semblables... Je suis pour le réalisme social» (p. 329). Madeleine, care îl amenința pe Amédée cu divorțul (dacă nu scoate cadavru din casă), declară acum, în prima versiune a finalului, că nu se va putea recăsători: «Je vais être toute seule maintenant. Je ne veux pas me remarier! Et il n'a pas fini d'écrire sa pièce!», pentru a conclud, spre deosebire de celălalt final, în ultima ei replică: «Il avait pourtant du génie, vous savez!» (p. 332). În aceeași primă versiune a finalului, piesa se termină (sugerînd procedeul baroc al «teatrului în teatru») cu o femeie, la fereastră, spunînd: «Fermons les volets, Eugène, le spectacle est terminé!» (p. 332). În «Autre fin», o femeie spune unui bărbat anonim: «Fermons les volets, le spectacle est terminé!», ultima replică aparținînd polițistului: «LE PREMIER SERGENT DE VILLE: Circulez, circulez, allons, messieurs-dames, plus vite, plus vite, circulez! Allons!» (p. 343). În acest final vine doar incidental vorba de «cariera dramatică» pe care Amédée o lasă baltă. Au dispărut replicile despre «angajament», «progres», «noul umanism» sau «realismul social», micile glume accidentale. În lumina acestui al doilea final, piesa la care lucrează Amédée, oprită la primele ei replici, poate fi din nou înțeleasă, retrospectiv, ca o aluzie la *Les Chaises*. Dar cuplul reprezentat în *Amédée* ou *Comment s'en débarrasser*, un cuplu de vîrstă mijlocie (după o crimă sau după secretul unei crime care a introdus în viața lor conștiința crescîndă a morții și a unei vinovății secrete), e totuși deosebit de cuplul de bătrîni din *Les Chaises*, a căror tragedie sub formă de farsă Amédée, a cărui imaginație e blocată, nu poate s-o scrie. Poate pentru că acolo nu există nici un secret, nici un «squelette dans le placard», nici o vinovăție împărțită, și nici acreala care domină relațiile dintre soți, ciondăneala permanentă dintre antipatica Madeleine și amnezicul, sterilul, impotentul Amédée care nu-și poate sublima, în termeni psihanalitici, libido-ul neîntrebuințat. O altă posibilitate ar fi ca în *psyche*-ea lui să domine, după crima comisă, instinctul morții.

Simbolism, dialectică dintre abstract și concret, ambiguitate

Lăsînd la o parte lungimile inutile ale piesei față de povestire, de care-și dădea seama însuși autorul (Ionesco către Claude Bonnefoy: « Je ne savais plus comment me débarrasser de ce cadavre. Que fallait-il en faire? Comme les personnages sont là, ne sachant plus que faire, ils parlent, ils disent n'importe quoi. À partir de la deuxième partie du deuxième acte, on sent que je tire à la ligne»¹⁰), *Amédée* rămîne o încercare interesantă în corpusul ionescian. Centrală, mai misterioasă în povestirea *Oriflamme* decît în dramatizare, e desigur prezența cadavrului care crește și îmbătrînește. Simbolismul vast al «păcatului originar» propus de autor însuși e, și în același timp nu e, convingător; și mai ales nu e convingător în acest «vaudeville fantastique».¹¹ Alte interpretări sunt, din fericele posibile, și tocmai din acest motiv piesa e, fie ea mai puțin satisfăcătoare la lectură/ spectacol decît alte compuneri ionesciene, un efort dramatic incitant, psihanalizabil cultural. Fie că ea trimite la biografia reală a autorului (cum sustine Jacquart: «De son propre aveu, entre 1953 et 1955 Ionesco se sentit partagé entre l'érotisme et la culpabilité que lui causait ses écarts de conduite. Sa vie conjugale en était perturbée. Sur cette toile de fond, *Amédée ou Comment s'en débarrasser* apparaît comme la transposition très libre d'une expérience vécue masquée avec talent par le comique, l'insolite et la caricature»¹²), fie că trimite la biografia lui fantasmatică sau onirică, pe care n-o putem decît bănui plecînd de la text (plecînd, între altele, de la ciudata schimbare a lui zece în *cincisprezece*), simbolismul piesei rămîne esențial deschis. Cum am arătat la începutul acestui capitol, Mircea Eliade credea, în 1953, că povestirea lui *Un om mare* l-ar fi influențat pe Ionesco. Părerea lui Eliade, care implica o datorie conștientă a lui Ionesco față de el («... ideea [...] a luat-o desigur din nuvela mea»), e greu de susținut după lectura atentă a textelor. Aș observa însă că această creștere necontrolată a unui ins (viu sau mort) într-o operă, această *transformare* a unei ființe umane (vie sau moartă) într-un uriaș, acest proces de «gigantizare» aflat în focarul observației și al descrierii în detaliu, nu-mi evocă precedente literare (poate că mă înșel, din ignoranță). Oricum, nu e imposibil de vorbit, în termeni speculativi, de o influență inconștientă, de o filtrare prin inconștient și de-o reîntoarcere prin vis a imaginii unei creșteri fără măsură, imagine în mișcare a unui cadavru în care se integrează perfect obsesiei proliferării, a excesului, a multiplicării necontrolabile, atît de caracteristică imaginației ionesciene, și cu expresii atît de diverse în teatrul său.

Faptul că există o relație nu numai intertextuală, dar și de ordinul unei funcțiuni spontane a imaginației între *Les Chaises* și *Amédée* e confirmat de apropierea pe care autorul o face între cele două piese, plecînd de la o observație asupra picturii lui Constantin Byzantios¹³ :

«[I]l y a dans ses tableaux un fond mouvant, vivant avec des faisceaux de lumière, des vibrations, tout un drame abstrait. Ce fond est en réalité le vrai tableau. Devant ce fond [...] il met un artichaut, un arbre, un nénufar, etc. [...] Je crois que c'est à peu près ce que j'ai fait spontanément avec *Les chaises*, où il y a ce mouvement, ce tourbillon abstrait des chaises, tandis que les deux vieillards servent de pivot à une construction pure, à cette architecture mouvante qu'est une pièce de théâtre; de même dans *Amédée* où il y a ce cadavre réel et ces deux personnages qui semblent exister».

Elementul abstract, dramatic, ar fi aici creșterea cadavrului suferind de «progresie geometrică»; ca și transformarea acestuia în panglici și finalmente într-o parașută, în timp ce capul mortului se prefăce într-un fel de stindard luminos; ca și ciuperile din casa cuplului, care se înmulțesc și se umflă și ele, spre sfîrșit devenind enorme. Creșterea monstruoasă, pînă la dimensiuni ireale, a «macrantropului» nevinovat al lui Eliade va fi fost un stimulent oniric, răsturnat în imaginea coșmaresc-negativă a cadavrului culpabilității și a secretului culpabil din povestirea și apoi din piesa lui Ionesco. Dacă această speculație conține măcar un grăunte de adevăr, atunci devin posibile și alte speculații, sau mai degrabă interogații care să încerce să pună în lumină anumite goluri sau indeterminări în textul povestirii și apoi al piesei. De ce se numește personajul masculin Buccinioni, un nume evident italian, oricum nefrancez? De ce, atunci cînd vrea să-și ascundă identitatea față de factorul poștal intempestiv (după cei cincisprezece ani de reclusiune ai cuplului cu un cadavru care crește și îmbătrînește în casa lor), Buccinioni spune implauzibil: «Je ne suis pas le seul Amédée Buccioni de Paris, monsieur. Un tiers des Parisiens portent ce nom» (p. 281)? E o glumă, desigur, dar dacă Eugen Ionesco ar fi spus același lucru despre numele său la București, afirmația ar fi fost banală. (Dar n-au astfel de glume onomastice un secret sens psihanalitic? Și nu ridică astfel de glume, fie și incidental, chestiunea identitară?) Spaima celor doi cînd sună factorul e justificată în termenii piesei, căci ei au un cadavru în casă. Dar scrisoarea? De ce n-o acceptă Buccinioni? (Asta l-ar fi scutit de tot felul de explicații ocolite și de prezența prelungită a factorului în casă). De la cine vine această scrisoare neașteptată, după cincisprezece ani ? Amédée nu e cîtuși de puțin curios, îi e doar frică să-și recunoască identitatea: numele lui de pe plic e greșit scris, cu un A cursiv, nu cu un A roman (alt pretext, altă glumă interesantă, tipic ionesciană). Construind tot felul de scenarii pseudo-«legale» posibile, pentru a declara finalmente la poliție prezența mortului în casa lor, Amédée, a cărui amnezie se adîncește mereu, se gîndește la un moment dat că ar putea susține că e vorba de cadavrul tatălui său: «Comme le mort a vieilli, il fait très vieux, n'est-ce pas, je pourrai peut-être dire que c'est mon père, que je l'ai tué hier...» (p. 294). (Tema relațiilor lui Ionesco cu tatăl său a fost discutată pe larg în capitolele anterioare și va reveni în discuția ultimelor piese; cum am văzut, în *Victimes du devoir*, tatăl simbolic fusese ucis de dublul simbolic al lui Choubert, Nicolas d'Eu.) Madeleine îi spune însă că aceasta n-ar fi o bună scuză, că «legal» nu se mai poate face nimic (ca și cînd pretextul paricidului ar fi fost «legal» în lumea pe dos a piesei!): «Par voie légale, il n'y a plus rien à faire. Il te reste la clandestinité. Il faut agir par tes propres moyens... Au plus vite...» (p. 294). Rămîne o întrebare importantă, nerezolvabilă în termenii textuali ai piesei: al cui e de fapt cadavrul? Al amantului Madeleinei? Ea însăși recunoaște acest lucru, dar mai mult ca o sfidare decît ca pe un fapt propriu-zis, indubitabil. În actul II are loc următorul dialog:

«MADELEINE: [T]u aurias pu, le lendemain même du meurtre, aller au commissariat, dire que tu l'avais tué dans un moment de colère, par jalousie, ce qui était la pure vérité, puisque tu prétendais que c'est mon amant... Je ne l'ai point nié...»

AMÉDÉE: Ah? C'est pour ça que je l'ai tué? J'avais oublié...» (p. 293)

El pretindea, ea n-a negat. A nu nega o acuzație nu e neapărat o formă de recunoaștere: așa cum acuzația

poate fi falsă, faptul de a nu o nega poate fi la fel de fals, mai ales într-o discuție intimă (în care se rostește o sfidare, cum spuneam adineaori, o provocare, o ironie). Adevărul e că nu știm al cui e cadavrul – nu putem aproba nici presupunerile lui Amédée (că ar fi ucis un copil), nici vorbele ambigue, poate ironice ale Madeleinei. (Să fi fost totuși vorba de un copil? Un copil nu al unei vecine, ci chiar al cuplului? Un copil poate nenăscut, poate cu totul imaginar, ucis doar în imaginație? Un băiat fără nume?) În text, cadavrul rămâne anonim, un simbol exclusiv masculin – cu o singură excepție, care se dovedește irelevantă, toate referințele sunt la un «el».¹⁴ În loc să scadă, puterea metaforei crește, o dată cu misteriosul mort din patul conjugal al cuplului – victimă a geloziei după un act adulterin, sau doar după bănuiele neîntemeiate ale lui Amédée, sau în urma unui conflict între tinerii soți în care Amédée și-ar fi descărcat furia asupra unui vizitator inocent? Din această perspectivă povestirea *Oriflamme* pare mai clară: acolo textul vorbește neechivoc de un amant al Madeleinei (dar fiind vorba de o narațiune la persoana întâi, ne putem întreba dacă nu e vorba de autosugestia unui tânăr soț gelos?). O întrebare legitimă este: avem de-a face în piesă cu un omor real sau doar imaginar? Cert este doar că avem de-a face cu o crimă (reală sau imaginară) care rămâne mulți ani *secretă*. Important e doar că mortul există, fără o identitate precisă, ca un secret vinovat, împărțit doar de cei doi protagoniști. Scos din casă, într-un spațiu public, devenind public, secretul se transformă de îndată ce apar polițiștii, americanii, capetele la ferestre, în panglici care se înfășoară în jurul trupului lui Amédée, într-o parașută pentru o cădere în sus, spre căi lactee. Să fie această cădere în sus o formă a morții, a unei morți imprevizibil eutanasiice, fericite, salvatoare? Tehnica compozițională «absurdistă» lasă multe astfel de întrebări în suspensie, dar formularea lor nuanțează mereu, fie și doar marginal, interpretarea mai larg alegorică a piesei, în care mortul reprezintă dacă nu chiar «păcatul originar», un păcat fără îndoială mortal, sau un secret mortal, poate inevitabil în viața unui cuplu aflat la mijlocul drumului prin viață. Crima (*crimen amoris?*) în Amédée, reprezentată de mortul care crește inflexibil, spărgînd uși și pereți, izolînd cuplul pentru cincisprezece ani și apoi obligîndu-l să se debaraseze de el, e poate mai puțin o crimă propriu-zisă, decît iluzia apăsătoare a unei crime, un secret care se mărește, care se lărgește, care dă naștere la tot mai multe și mai supradimensionate *criptogame* (ciupercile care invadează casa, simboluri sexuale), care rupe relațiile dintr-un cuplu bazat pe o solidaritate strindbergiană întru bănuială reciprocă și ură (sugestia, a lui Jacquart între alții, că această piesă își are una din sursele ei în ultimul teatru al lui Strindberg, e exactă). E povara insuportabilă a unui secret inavabil împărțit, care însă pînă la urmă separă, desparte cuplul prin moartea aparentă a bărbatului – parodica lui înălțare la cer. Aspectele comice ale acestei separări sunt tot timpul prezente. Amédée îl admiră pe mort – «Comme il est beau!» – și se atașează sincer de el: «En somme, il a grandi, vieilli dans notre maison, avec nous. Ça compte! Que veux-tu, on s'attache à tout, ainsi est le cœur de l'homme... Oui, on s'attache à n'importe quoi... un chien, un chat, une boîte, un enfant... [...] Que de choses il nous rappelle... » (p. 312). Madeleine îi replică, dur, fără sentimentalism: «Tu ne vas pas hésiter au dernier moment. Tu ne vas pas reculer» (ibid.). Amédée nu va da înapoi, va trage cadavrul de picioare, după el pe stradă, spre a ajunge la Sena și a-l azvîrli în apă. Dar cînd trupul foarte lung al decedatului

începe să intre în stradă, în actul III (versiunea I), Amédée e urmat de un zgomot («comme celui d'une casserole attachée à la queue d'un chien», p. 322¹⁵). Epuizat de efort, el se oprește să-și tragă răsuflarea, are loc un «dialog de surzi» cu primul soldat american și acesta, serviabil, îl ajută să tîrască cadavrul, ale cărui brațe și apoi umeri intră în scenă, «mais, en tirant, le geste a sans doute été trop violent, car cela a fait un grand fracas» (p. 324); apar apoi cel de-al doilea soldat american cu tîrfa Mado (dublul sexual al Madeleinei în imaginația lui Amédée), apoi «Merde, la police!» (p. 326), după cum exclamă Amédée, care-și ia zborul cu ajutorul cadavrului devenit ușor, fluturător, și care s-a atașat de Amédée, tăcut, pentru a-l ridica spre firmament. Amédée, ca și purtătorul de cuvînt al autorului în alte piese, își declinase identitatea: «Je ne suis plus moi-même» (p. 313) și încă o dată, în final, ca în fața unui public ad-hoc: «Je m'excuse, messieurs, mesdames, ce n'est pas ma faute, c'est malgré moi, c'est le vent... Je vous assure, ce n'est pas moi» (p. 328). Secretul cel apăsător, de plumb, pare a fi devenit ușor și transparent ca cerul nocturn înstelat. Dar în textul însuși al piesei, secretul rămîne obscur, impenetrabil, obiect de jocuri de cuvinte, de clișee ambiguizate, de formule goale rizibile și totuși nu totdeauna lipsite de sens. Cadavrul, după ce piesa e cunoscută în întregimea ei, poate reprezenta, cum vrea Ionesco, chiar și «păcatul originar» (păcat care e măsura *libertății* omului, păcat *voluntar*, dar privit din unghiul capacității de cunoaștere cu care a fost înzestrat omul, păcat previzibil și chiar *obligatoriu*, în ciuda consecințelor lui tragice), dar poate reprezenta, cum l-aș interpreta eu, un păcat «mortal» nedefinit, stigmatizant, și care trebuie ținut deci sub pecetea secretului – drept care e imposibil de aflat cu precizie în ce a constatat el. Un păcat grav, în esența lui inefabil: aici trebuie căutat, după opinia mea, ceea ce afectează și totodată menține, timp de cincisprezece ani, ca într-o piesă de Strindberg transpusă într-un «vodevil fantastic», viața cuplului ionescian din Amédée. În termeni psihanalitici, cadavrul ar putea fi văzut și ca un falus.¹⁶ Un falus detașat (semnificînd impotența lui Amédée, care, fie ea numai parțială, nu poate să nu afecteze negativ relația sa cu Madeleine); un falus crescînd într-o tumescență onirică din ce în ce mai amenițătoare, pînă cînd, deplasat din spațiul închis al apartamentului în spațiul deschis al străzii, intră într-o rapidă detumescență, devenind impoderabil și, finalmente, contraponderabil.

Are vreo legătură această piesă cu problemele identitare ale lui Ionesco despre care am tot vorbit? Raspunsul e: nu în mod direct, dar în mod indirect, ambiguu, da. Poate că da, fără însă o rezoluție precisă a acestei posibilități. Am văzut că Amédée își declină identitatea în mai multe împrejurări: nu e vorba de mine, spune el, eu nu sunt eu, ceea ce se întîmplă e împotriva voinței mele. O anumită incertitudine identitară (datorată în parte amneziei de care suferă Amédée), e invocată în piesă, aproape totdeauna în mod defensiv. Identitatea etnică a lui Buccinioni e nesigură, deși el suține că o treime din locuitorii Parisului au un nume identic cu al lui. Numele lui este totuși evident nefrancez și el trăiește de cincisprezece ani în izolare, fără contacte cu exteriorul. Cînd factorul bate la ușă, Madeleine e la început uluită («Nous ne connaissons personne...») după care, înspăimîntată, îi reproșează lui Amédée: «Ah, toi, toi, toi, à cause de toi, tes anciennes connaissances, sans doute, tes anciennes connaissances... » (p. 280), ca și cînd ar fi vorba nu numai de un alt timp, revolut, ci și de un alt loc, despre care ea nu știe decît într-un mod indirect, din cele

spuse de el despre viața lui anterioară. Înainte de de a scoate cadavrul din casă, Amédée afirmă: «Je ne suis plus moi-même» (p. 313). În final, el își declină dacă nu identitatea, responsabilitatea: «... [C]e n'est pas ma faute. [...] Je vous assure, ce n'est pas moi», spune el când începe să se înalțe la cer. «Je suis un autre» spun, sub o formă sau alta, mai multe personaje centrale din piese anterioare, căroră Amédée le răspunde ca un ecou. Această incertitudine identitară, chiar dacă nu poate fi decisă într-un sens sau altul, e o trăsătură distinctivă a unui tip de personaj din teatrul lui Ionesco. E o incertitudine pe care n-o putem găsi la alți dramaturgi contemporani. Atrăgând atenția asupra ei nu înseamnă că trebuie s-o interpretăm într-un sens precis sau altul; doar că merită să fim conștienți de ea. Identitatea românească a autorului e, în această piesă, slabă și îndepărtată, ca un ecou abia auzit care nu se poate ști exact din ce direcție vine.

Note:

1. Premiera a avut loc la Paris, la teatrul *Babylone* în aprilie 1954.

2. Vezi Mircea Eliade, *Fragments d'un journal*, traduit du roumain par Luc Badesco (Paris: Gallimard, 1973). Vezi de asemenea Mircea Eliade, *Jurnal*, ediție îngrijită de Mircea Handoca (București: Humanitas, 1993).

3. Alegoria lui Eliade e și o enigmă cu mai multe soluții posibile, pe care le-am discutat mai pe larg în cartea mea *Despre Ioan P. Culiuanu și Mircea Eliade* (Iași: Polirom, 2002).

4. Eugène Ionesco, *La photo du colonel* (Paris: Gallimard, 1962), p. 15.

5. Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, Edition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991), p. 313.

6. Leit-motivul ionescian al «uimirii de a fi» și al luminii «mistice», legat de dragostea din tinerețe a celor două personaje, revine în replica nostalgică a naratorului către Madeleine, care însă o întîmpină «realist» («Ne dis pas des sottises, ce n'est pas l'amour qui va nous débarrasser de ce cadavre»): «Te rappelles-tu, jadis, toutes les aurores étaient pour nous des victoires ! [...] L'univers n'était plus, ou n'était qu'un voile transparent à travers lequel brillait une lumière éclatante, une lumière de gloire venant de tous les côtés, de plusieurs soleils. La lumière nous pénétrait, comme une chaleur douce. Nous nous sentions légers, dans un monde délivré de sa pesanteur, étonnés d'exister, heureux d'être» (p. 18). În piesă lucrurile se schimbă. Scena retrospectivă, cu Amédée II și Madeleine II (din nou teatru în teatru) pune în contrast lirismul încărcat de sexualitate al mirelui și oroarea de actual erotic a miresei: «AMÉDÉE II: «Lumière folle... L'amour fou... Le bonheur fou... Joie, éclate, joie! MADELEINE II: Ne tirez pas!... Ne tirez pas!... Les baïlloettes, les mitrailleuses... Ne tirez pas, j'ai peur!» (p. 304). În piesă, prin implicație, orgasmul ratat în tinerețe a celor doi și frigiditatea ostilă a Madeleinei duce, după o lungă conviețuire a cuplului cu cadavrul (simbol falic) la impotența lui Amédée (sugerată de sterilitatea sa literară).

7. *Théâtre complet*, p. 269.

8. Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, Entretiens avec Claude Bonnefoy (Paris: Gallimard, 1996), pp. 87-88.

9. *Entre la vie et le rêve*, p. 87. După identificarea cadavrului cu «păcatul originar», Ionesco vorbește despre cuplu: «Le couple c'est le monde lui-même. C'est l'homme et la femme, c'est Adam et Ève, ce sont les deux moitiés qui s'aiment, qui se retrouvent, etc.». Dar Amédée și Madeleine nu s-au iubit de fapt niciodată. În episodul fals «paradisiac» cu Amédée II și Madeleine II (pp. 302-307), tânărul Amédée o iubește într-adevăr pe Madeleine, auroral, înflăcărat, pasionat, dar Madeleine e speriată, îl respinge: «N'approche pas. Ne me touche pas. Tu

piques, piques, piques. Tu me fais mal, etc.» (p. 303). Apropierea lirico-erotică a cuplului e doar în imaginația lui Amédée, Madeleine o resimte ca pe o încercare de viol. Interpretarea propusă de Ionesco nu se potrivește: cea de-a doua jumătate a umanității, cea feminină, n-o iubește pe prima, ci e înspăimântată de agresivitatea ei.

10. *Entre la vie et le rêve*, p. 89.

11. Vezi notele la *Théâtre complet*, p. 1572.

12. Vezi notele de la *Théâtre complet*, p. 1575.

13. Născut în 1924 la Atena, unde își face studiile, Constantin Byzantios a fost activ pe scena artistică pariziană din 1946, trecând printr-o fază abstractă, dar întorcându-se la figurație în cursul anilor 1960. Eugène Ionesco a făcut o prezentare a picturilor sale non-figurative pentru expoziția artistului din 1962, la Galeria Jeanne Bucher, și a vorbit, alături de alții, la vernisajul retrospectivei Byzantios, din 1972, de la Muzeul Galliéra.

14. O singură dată, scotocindu-și memoria disfuncțională, Amédée se gîndește că ar fi putut fi vorba de o femeie, pe care, fiind la pescuit, o lăsase să moară înecat: «AMÉDÉE: [...] Ne sachant pas nager, et puis comme ça mordait à ma ligne, je ne me suis pas dérangé, je l'ai laissée se noyer. [...] MADELEINE: Et comment t'expliquerais-tu la présence de ce cadavre chez nous ? AMÉDÉE: Ça... Je ne sais plus. On l'aurait peut-être portée chez nous, pour la respiration artificielle... [...] MADELEINE: Étourdi, étourdi. Tu oublies que ce n'est pas un cadavre de femme, c'est un cadavre d'homme !» (p. 296). Să fi fost femeia din amintirea tulbură a lui Amédée o fostă amantă, lăsată să moară după un alt eșec erotic («respirația artificială») care nu reușise s-o reanime ?

15. În limba română, «a avea o tinichea de coadă» (metafora cînelui e subînțeleasă) e o expresie care se aplică unei persoane «marcate», care poartă un stigmat (mai mult sau mai puțin cunoscut public, dar pe care oricine îl poate eventual «auzi»). Consensul laș ar fi că trebuie să te ferești de cineva care «are o tinichea de coadă», o tinichea care-l poate oricînd da în vileag, împreună cu cei care-l susțin. Ceea ce nu înseamnă că nu pot exista oameni curajoși care să sprijine, împotriva oprobriului public sau doar oficial (cazul disidenților în comunism, de pildă, sau al celor cu o «origine socială nesănătoasă») pe cel care are «o tinichea de coadă», și care e, aproape totdeauna, pe nedrept stigmatizat. Cîinele «cu o tinichea de coadă» e, de altfel, victima inocentă a unei glume proaste, a unei torturi crude și gratuite, a unei brutalizări fără sens.

16. Asupra simbolismului falic reprezentat de cadavru atrage atenția convingător Gisèle Féal în *Ionesco, un théâtre onirique* (Paris: Imago, 2002), p. 27, comentînd în notă (p. 38): «Le cadavre convient doublement à ce symbolisme, d'abord à travers l'équation classique corps=phallus; ensuite à cause de sa rigidité», trimițînd la Freud, care indică «la valeur phallique de la rigidité», corespunzînd erecției (în eseul «Tête de Méduse»). Pentru autoare, cadavrul ar simboliza inconștientul reprimat al lui Amédée. Ea scrie: «Selon le principe psychanalytique du retour du refoulé, plus intense est le refoulement, plus envahissantes les manifestations indirectes de l'inconscient. D'où la principale caractéristique du cadavre: il grandit» (p. 32).

17. A se vedea Gabriel Marcel: «Positions et approches concrètes du mystère ontologique».

18. Influența lui Pascal asupra lui Ionesco (pentru că personajul ionescian nu a trebuit să-l citească pe Pascal) este atât de evidentă încât nu ezităm să propunem această interpretare.

19. Nu pentru că ai o idee foarte încăpățanată ești "rinocer". Este doar atunci când steaua călăuzitoare nu este salvarea individului.

20. Pentru un studiu mai amănunțit al problemei, am putea să ne servim de ultima parte a "Ființei și a Neantului" («l'Etre et le Néant») în care Sartre studiază simbolistica *golului*.

Søren OLSEN



Søren Olsen s-a născut în anul 1952, în Danemarca și a efectuat studii de filologie romanică. În anul 1978 își încheie teza de doctorat despre romanul lui Eugène Ionesco *Însinguratul*. A predat daneza, franceza, civilizația franceză și tehnica traducerii în Danemarca, iar apoi limba daneză la Universitatea din Lyon. Actualmente este traducător pe lângă Consiliul de Miniștri al Uniunii Europene, la Bruxelles. A tradus, în 2001, în limba daneză, romanul *Însinguratul* (*Eneçngeren*) și a publicat mai multe studii despre opera lui Ionesco. În anul 1997 a creat un site pe internet consacrat în întregime personalității lui Eugène Ionesco: <http://www.ionescu.org>. A participat, de asemenea, la mai multe festivaluri și colocvii consacrate operei ionesciene, la Quebec, Cluj și New-York.

Însinguratul din "Greața". Greața "Însinguratului"

Non-umanismul

Prezenta intervenție își propune să compare două personaje de roman (protagonistul romanului *Însinguratul* din 1973, al lui Ionesco, și Roquentin, protagonistul romanului *Greața* de Jean-Paul Sartre, din 1938), care seamănă din multe puncte de vedere, dar se și deosebesc mult, unul de celălalt. Să vedem mai întâi care sunt asemănările. Cu siguranță, este vorba de doi non-umanști. Dacă nu-și spun anti-umanști este pentru că nu sunt militanți. Ei nu au o "cauză" pentru care luptă și care-i obligă să se opună altor "cauze". Non-umanismul lor se manifestă prin refuzul de a avea ca țintă persoana umană și împlinirea ei. Ei găsesc stupid să faci copii pentru că aceasta ar însemna să contribui la prelungirea la infinit a alienării și a încarcerării omului în univers. Tot așa, ei pun la îndoială fundamentul umanismului instituționalizat, care este formarea spiritului uman prin cultura literară și științifică. Literatura culege experiențele și le pune într-un tipar pentru a le prezenta în fraze gata făcute. Aceste fraze transformă și vulgarizează, în loc să sublimeze. Omul devine sclavul cuvintelor (așa cum, de altfel, a scris Sartre) și cuvintele se interpun între om și lume și-l împiedică să o vadă așa cum este. Lucru valabil mai ales pentru amintiri:

«Pour cent histoires mortes, il demeure tout de même une ou deux histoires vivantes (...) J'en pêche une, je revois le décor, les personnages, les attitudes. Tout à coup, je m'arrête: j'ai senti une usure, j'ai vu pointer un mot sous la trame des sensations. Ce mot-là, je devine qu'il va bientôt prendre la place de plusieurs images que j'aime» (N. 54)

Pare evident, de acum înainte, că Roquentin și personajul central din *Însinguratul* consideră că sentimentele există independent de limbaj – opinie aproape eretică în Franța acelei perioade – și că limbajul ucide sentimentele. Se pare, deci, că ei fac distincție între "sentiment", care este intuitiv, nestructurat, și "gândire" care este structurată pentru că ea depinde de limbaj (o coerență de cuvinte - ele însele generalizări ivite dintr-un efort colectiv de structurare- rațional structurate). Ionesco scrie astfel:

«C'est comme si en faisant de la littérature j'avais usé tous les symboles sans les pénétrer» (*Journal en Miettes*, p.101)

Personajul principal din *Însinguratul* și Roquentin se plâng că sunt victimele alienării și ne spun cât de regretabil este că toată lumea refuză să privească lucrurile în față. Noi vedem totuși că ei înșiși sunt supuși acestei rele credințe. Roquentin spune:

«La vérité, c'est que je ne peux pas lâcher ma plume: je crois que je vais avoir la Nausée et j'ai l'impression de la retarder en écrivant» (N. 241).

După ce a băut opt pahare de coniac, eroul din romanul lui Ionesco spune:

«Je me sentis chaud, heureux, ou plutôt, non pas heureux, libéré de toutes ces questions. Je n'étais plus prisonnier du globe seulement, mais de cette couverture chaude de l'alcool qui vous enveloppe. Mais la nausée avait disparu. Je ne pense plus à l'impensable (...). Comme je voudrais rester ainsi, être comme tous les autres!» (S. 53)

Prin aceste două exemple vedem cum alienarea creează un zid invizibil între om și lume și cum acest lucru poate fi plăcut, de altfel, dacă lumea pare ostilă sau dezgustătoare (sau cum se exprimă personajul lui Ionesco: «Une petite prison qui me cachait la grande prison»). O alienare care se opune mai deschis umanismului este aceea care creează un zid între oameni. Aceasta se manifestă ca

«une sorte de cloison invisible entre eux et moi» (S. 66)

care, în mod evident, nu trebuie luat în sensul propriu al cuvântului, ci mai degrabă ca o lipsă de comunicare posibilă între ei, încă o dată din cauza cuvintelor care nu pot să exprime ceea ce simte eroul lui Ionesco, dar și pentru că ceea ce ar avea de spus nu interesează pe ceilalți și invers.



La Roquentin găsim aceeași situație. Să savurăm aceste câteva rânduri care ne fac să izbucnim în râs. Un umor cu atât mai fin cu cât el nu ridiculizează, ci își are efectul în simpla juxtapunere a două universuri lipsite de mijloace de comunicare:

«Tout de même je suis inquiet: voilà une demi-heure que j'évite de regarder ce verre de bière. Je regarde au-dessus, au-dessous, à droite, à gauche: mais lui, je ne peux pas le voir. Et je sais très bien que tous ces célibataires qui m'entourent ne peuvent m'être d'aucun secours: il est trop tard, je ne peux plus me réfugier parmi eux. Ils viendraient me tapoter l'épaule, ils me diraient: «Eh bien, qu'est-ce qu'il a, ce verre de bière»?» (N. 21)

La rândul său, Ionesco folosește acest tip de confruntări care te fac să râzi în ciuda implicațiilor tragice (așa cum se întâmplă în piesele de teatru) dar în care nici una dintre părți nu vede nimic amuzant. Personajul ionescian stă la o fereastră și contemplă revoluția:

«Un des militants leva la tête vers moi, m'aperçut. - Viens aussi toi, qu'est-ce que tu fais là-haut? - Je vous regarde, criai-je, et je m'étonne. - Fainéant, proféra un autre à mon adresse» (S. 155)

Vedem, încă o dată, că fiecare dintre modalitățile de acțiune este foarte serioasă, dar numai în contextele în care se situează. Pentru că fundamentul ideilor este divergent, cuvintele, care în mod normal ar trebui să servească ca modalități de comunicare, își pierd sensul dacă sunt folosite în afara mediului lor original. Ca urmare a acestei incomunicabilități dintre om și aproapele său (acesta din urmă, tocmai am demonstrat, nu îi este, de fapt aproape), omul devine un însingurat, atât timp cât rămâne în acest univers existențial. Constatăm, împreună cu Roquentin, strânsa afinitatea care există între cei doi corelativi. Pentru a simți aceste emoții inofensive din existența lucrurilor)

«Il suffit d'être un tout petit peu seul, juste assez pour se débarrasser au bon moment de la vraisemblance. Mais je restais tout près des gens, à la surface de la solitude, bien résolu, en cas d'alerte, à me réfugier au milieu d'eux: au fond j'étais jusqu'ici un amateur» (N. 21)

Solitudinea personajului ionescian corespunde foarte exact aceleia pe care vedem că o dobândește Roquentin. Pentru ca să iasă din solitudine ei ar trebui să renunțe la viziunea lor despre lume pe care au obținut-o recent. În ceea ce-l privește pe eroul ionescian, este dificil de imaginat cum ar putea aceasta să se producă. Pentru Roquentin care își spune "amator" (acolo unde personajul lui Ionesco nu ar putea fi considerat "profesionist", lucrul acesta ar părea mai plauzibil chiar dacă, puțin după pasajul citat mai sus, el est "înghițit irevocabil" de către existență sau de către Greată.

Cât despre oameni, cei doi însingurați au, în numeroase cazuri, aceleași reacții și obsesii. Ei devin voyeurs. Să analizăm doar vizitele lor în cafenele: se așează la o masă liberă și încep să-și spioneze vecinii, să-și imagineze ceea ce pot să gândească și să-i judece după aceste concluzii. S-ar putea scrie tomuri întregi, îndeosebi, despre duminicile lor, dar ne vom mărgini la a constata voyeurismul, relativ inocent, să admitem, care are nevoie, pentru contemplarea facilă, de o oarecare imobilitate a persoanei sau a persoanelor vizate (de aici, utilitatea

cafenelelor). Acestea din urma devin obiecte în examinarea observatorului sau, în orice caz, ele sunt considerate ca existențe ce pot fi descifrate și cronometrate. Ele devin "inumane" ceea ce se vede și prin felul în care Roquentin și eroul ionescian citesc ziarele. Să luăm punctul lor de plecare în universalitate, într-un punct de vedere "extra-social", ei nici nu observă măcar articolele despre politică sau despre sport dar se opresc asupra articolelor ce se referă la viață și la moarte și la toate ororile, la toate răutățile pe care le fac oamenii în numele libertății, a dreptății etc. sau a dragostei, ca în cazul crimei din gelozie.

Pentru personajul lui Ionesco și pentru Roquentin "inumanitatea" este o abstracțiune lipsită de reprezentare materială. Este vorba de trei miliarde de indivizi, dintre care fiecare trebuie să poarte singur povara condiției umane și a existenței. Omul este esențialmente singur, și nu concubinajul este cel ce va schimba ceva. Eroul din *Însinguratul* o spune în mod explicit vorbind de Lucienne:

«En fait, il ne s'était agi que d'une solitude à deux» (S. 10)

Și ne spune același lucru, implicit, în legătură cu "chelnerița". Roquentin, a avut și el această experiență a solitudinii în doi:

«En le voyant, j'eus un moment d'espoir: à deux, peut-être serait-il plus facile de traverser cette journée. Mais avec l'Autodidacte, on n'est jamais deux qu'en apparence» (N. 110)

Dar de ce nu mai este "disponibilitatea", pentru ca să întrebuițăm un termen al lui Gabriel Marcel, necesară pentru a rupe solitudinea, pentru a crea un acord sau o înțelegere mutuală între două persoane. Dacă ne oprim la gândirea lui Marcel¹⁷ (care pare să-l fi inspirat pe Ionescu) aceasta nu este posibilă decât prin dragoste. Noi am văzut că personajul lui Ionesco și Roquentin au încă în comun faptul că "dragostea" lor se limitează la satisfacerea dorințelor lor sexuale. Marcel vorbește, se înțelege de la sine, de dragoste ca de un sentiment de încredere reciprocă care nu se asociază cu o viziune non-umanistă despre lume. Personajul central din *Însinguratul* se exprima astfel:

«Ne pas les détester, d'accord. Mais les aimer, ces créatures qui bougent, qui parlent, qui s'agitent, qui font du bruit, qui exigent, qui désirent, qui crèvent? C'était plutôt comique» (S. 57)

Incapabili să vadă oamenii ca pe niște ființe, personajul ionescian și Roquentin sunt la fel de incapabili să iubească oamenii care, de fapt, nu sunt decât niște lucruri care se mișcă. Femeile sunt bune pentru a face menajul și, când se vrea, să facă dragoste. Dar este cu totul remarcabil că protagoniștii noștri – care se vor individualiști ca și cum ar fi, ca și cum ar avea o esență (chiar dacă pretind că pun și asta în discuție), spunând că nu iubesc oamenii etc. etc. - refuză chiar aceste facultăți la ceilalți!

Aceasta se datorează, cu siguranță, propriei lor neîncrederii dar și, înainte de toate, fricii pe care le-ar provoca-o faptul de a se simți, neînțecat, observați, judecați și reificați. Un ultim lucru care ne permite să-i considerăm pe cei doi solitari ai noștri drept non-umanști

este lipsa lor fundamentală de inițiativă. În ceea ce-l privește pe eroul din *Însinguratul*, considerăm că nu este necesar să insistăm, dar să ascultăm părerea lui Anny despre Roquentin:

«Toi, tu étais celui à qui il arrive des aventures, moi, j'étais celle qui les fait arriver» (N. 211)

De unde vine acest lucru? Este aici o cauză (sau rațiunea) a lipsei lor de încredere în om și umanitate, și, de asemenea, de descoperirea lor că Absurditatea fundamentală este cheia Existenței. Și, totuși, noi vedem că amândoi încearcă, fiecare în romanul său, să descrie uimirea în fața vieții, mirarea originară. Nu este lipsit de importanță, totuși că cea a personajului ionescian a fost scrisă «après-coup» (după ce s-a întâmplat), adică autorul este străin de tot ceea ce scrie, în sensul că nu mai este cel care a trăit aceste lucruri. El știe deci, la începutul romanului, care va fi urmarea evenimentelor (sau absența evenimentelor) și, dat fiind faptul că el s-a schimbat de atunci, romanul constă într-o serie de amintiri care sunt poate, și chiar sigur, transformate de ceea ce este el în momentul în care scrie romanul. Este cu totul altfel în piesele de teatru ale lui Ionesco, care sunt aproape toate scrise «en pleine crise» (în plină desfășurare).

Spre deosebire de *Însinguratul*, *Greața* este un jurnal scris pe măsură ce se face trezirea existențialistă, ceea ce dă o imagine mai autentică a problemei. Numai că nu putem deloc să avem încredere doar în forma narațiunii pentru a discuta verosimilitatea ei, și, referitor la verificarea autenticității plecând de la descrieri și a formulilor folosite, trebuie să renunțăm din cauza naturii strict personale a unei asemenea «treziri».

În *L'Existentialisme est un humanisme* trebuie, poate, să căutăm lămuriri privind calitatea de non-umanism cu care sunt impregnate cele două personaje. E adevărat că ele nu continuă tradiția umanistă care vizează o fraternitate între oameni. Personajele se văd, pe drept, ca doi indivizi din trei miliarde de solitari și tot ceea ce au în comun este alienarea și solitudinea fundamentale. Ei sunt responsabili de actele lor, în sensul că, dacă sunt angoasați, ei sunt astfel pentru întreaga umanitate și, dacă acționează, înseamnă că sunt convinși că au dreptate să acționeze așa. Dacă nu sunt siguri că nu se înșeală, nu acționează. Aceasta explică inactivitatea eroului ionescian, deoarece justificarea actelor sale nu depinde de el.

Din contră, Roquentin, este propriul său legiuitor sau propriul său Dumnezeu. El are la dispoziție o libertate totală pentru a nu accepta nici o morală *a priori*; dar nu este întotdeauna liber decât în raport cu o situație specifică dată, și libertatea sa se limitează, de fapt, la alegerea inițială. Plecând de la această alegere, el trebuie să acționeze în acord cu această primă alegere pentru a rămâne coerent. Din cauza acestei libertăți și a acestei facultăți de a se depăși (pe care existențialismul o acordă fiecăruia) Sartre îl numește un umanism. Cuvântul a primit o valoare pe care, de exemplu, „*Le Robert*” nu i-o conferă.

Personajul central din *Însinguratul* este de acord cu Roquentin că umanitatea este o abstracțiune absurdă. Condiția umană este condiția fiecărui om luat separat și nu a unei mase de oameni. Împlinirea unui om poate să se adauge la ceea ce poate „umanitatea” să realizeze, dar meritul nu aparține decât unui singur om.

Pentru a „salva” umanitatea este obligatoriu ca fiecare „să se salveze” în mod individual, de unde

importanța primordială a subiectivismului – mistic sau ateu. Acest lucru nu duce la egoism? Sartre scrie că trebuie „să te angajezi pentru întreaga umanitate” dar că fiecare trebuie să o facă individual. La fel, Ionesco afirmă că fiecare „poartă povara lumii”, asemeni lui Atlas, (el nu o spune, dar, de ce nu: asemeni lui Isus!). Aceasta nu dovedește, oare, o aderare la un oarecare altruism? Subiectivismul este, prin definiție, o formă de egocentrism și, dacă prin altruism se înțelege interesul și devotamentul față de celalalt, se poate spune că nici eroul lui Ionesco nici Roquentin nu sunt altruști. Dar egoști? Să spunem că ei sunt egoști, dat fiind lipsa lor totală de infatuare.

Existență - Esență

Căutarea esenței omului pe care o întreprind cei doi protagoniști și care începe întotdeauna prin descoperirea obiectelor ca existând și teama (ce derivă din această descoperire) că omul, la rândul său, nu este decât o existență determinată, „previzibilă”, ne dă cheia bifurcației în fața căreia se găsesc și unde ei aleg drumuri diferite, care nu se vor mai întâlni niciodată. Cele două personaje se întreabă, în primul rând, dacă omul există, dar asupra acestui lucru ei par foarte clar de acord, chiar dacă lui Roquentin îi este greață și personajul lui Ionesco pare, mai degrabă, momentan liniștit. Constată asta ca pe o banalitate și noi profităm de acest lucru pentru a insera, aici, o descriere a acestor două cazuri de existență omenească. Mai întâi ei seamănă prin aspectul lor fizic obișnuit puțin neglijent, în afară de cazul părului. Cel al lui Roquentin (intelectualul) este de un roșu care sare în ochi. Acela al eroului ionescian (non-intelectualul) nu are nimic deosebit. Vedem că, pe parcursul romanului lui Sartre, Roquentin îmbătrânește puțin, fără să putem determina cu exactitate cât, dar în orice caz, sfârșește prin a avea...

«Trente ans! Et 14.400 Fr de rente. Des coupons à toucher tous les mois. Je ne suis pourtant pas un vieillard!» (N. 241)

Personajul central din *Însinguratul* continuă de acolo de unde a lăsat Roquentin (înainte de bifurcație). El are 35 de ani la începutul *Însinguratului* și îmbătrânește foarte sensibil către sfârșit. El nu își zice rentier, ci moștenitor. De fapt, asta e cam același lucru, în afară de cazul în care Ionesco ar fi făcut intenționat ca să reia personajul lui Roquentin, pentru a-i da o turmă diferită. În acest caz, ar trebui să adăugăm o dimensiune suplimentară descrierii noastre despre moștenire.

Nu contează cum, Roquentin și eroul ionescian sunt de acord la un moment dat cu ideea că trebuie să încerce să nu gândească, pentru că asta creează indispoziție, provoacă greață. Fără a intra într-un studiu fenomenologic al lui Roquentin (Sartre s-a explicat de altfel, mai îndelung și mai explicit în această problemă) vom vedea cum ajunge să facă diferența între „eu” și „eu însumi”:

«Cette ruminatiōn douloureuse: j'existe, c'est moi qui l'entretiens. Moi. Le corps, ça vit tout seul, une fois que ça a commencé. Mais la pensée, c'est moi qui la continue, qui la déroule. J'existe. Je pense que j'existe. (...) Si je pouvais m'empêcher de penser! J'essaye, je réussis: il me semble que ma tête s'emplit de fumée (...) et voilà que ça recommence» (N. 142)

și ajunge la concluzia că:

«Ma pensée, c'est moi: voilà pourquoi je ne peux pas m'arrêter» (N. 142)

Și este evident că acest intelectual francez, o dată ajuns aici, nu va întârzia să se alăture coralei carteziene și să fredoneze...

«Je suis, j'existe, je pense donc je suis» (N. 144)

Ca și Roquentin, personajul central din *Însinguratul* se îndoiește de propria sa "esență" și, la fel, admite bucuos "existența":

«Quel est ce Je? Existe-t-il? Oui, il existe. Mais est-il? Seulement si nous croyons à une âme jetée dans le monde et le subissant» (S. 78)

Iată-ne la bifurcația unde eroul ionescian subordonează ființa unei forțe superioare nedefinite, în timp ce Roquentin face să depindă de om crearea unei esențe. Se poate zice, mai clar, că la personajul lui Ionesco esența precede existența și că la Roquentin existența precede esența. Dacă Roquentin reprezintă existențialismul, s-ar putea spune că eroul ionescian reprezintă esențialismul.

Personajul lui Ionesco își propune să nu gândească, nu din comoditate, ci, mai degrabă, din convingerea privind neputința fundamentală a gândirii în fața marilor probleme metafizice (pe care Gabriel Marcel le numește "mistere" spre deosebire de "probleme" pe care gândirea le poate trata) pentru că, non-intelectual fiind, este mai puțin prizonierul tradiției filosofice.

Poate părea îndrăzneț din partea noastră să tratăm aceste probleme prin rezumate, citate, clasificări și deducții, pe scurt, să tratăm "misterul" prin rațiune. De aceea, intenția expunerii noastre nu este de a aștepta răspunsuri sau judecăți asupra pertinentei sau futilității pozițiilor luate de personajele noastre. Proiectul nostru se limitează să pună în evidență unde se afla originea divergențelor între eroul lui Ionesco și Roquentin.

Această origine trebuie căutată în însăși concepția asupra omului și a locului său în univers: personajul central din *Însinguratul* este acela care rămâne în fața zidului, cu spatele întors la lume și Roquentin este acela care (spre sfârșit) se lovește de zid, constată că nu mai poate înainta în această direcție, și se întoarce către lume întrebându-se ce se poate face. Își spune că trebuie să acționeze pentru a-și crea o esență, o justificare a existenței sale. Din contră, eroul lui Ionesco afirmă că nu merită să acționezi și că asta nu servește decât să ne facă să uităm de zidurile care ne înconjoară. Justificarea trebuie să ne vină de dincolo de ziduri.

Să vedem acum efectul pe care îl are asupra fiecăruia dintre "eroii" noștri (sau mai degrabă anti-eroi) trezirea existențialistă. Pentru Roquentin, lucrul este relativ simplu dat fiind faptul că el este de acord cu Einstein în privința inexistenței neconceputului. Ceea ce îl obsedează, este existența, și Greța este efectul pe care conștiința existenței îl are asupra lui (a se vedea N. 173). Pentru a scăpa de Greță îi este de ajuns să scrie (N. 241). Dacă scrie o carte de istorie, el re-crează simplu existența, ceea ce s-ar adăuga sentimentului de greață. Trebuie deci să creeze ceva inexistent și care ar fi totuși acolo: o ficțiune, un roman, de exemplu. Va fi felul lui de a-și crea o esență. Nu este foarte clar dacă el vizează imortalitatea unei asemenea esențe dar, în roman, nu există nimic care să ne permită să afirmăm o asemenea ipoteză.

Ceea ce îl obsedează pe eroul ionescian nu este atât ceea ce există, ci mai degrabă ceea ce nu există, la drept vorbind, ceea ce este necunoscut, marea gaură neagră a ne-creatului (=viitorul), moartea, neantul. De aceea, nu frica de palpabil, ci angoasa (frica fără obiect) este sentimentul său fundamental și, uneori, este înlocuită de plictis, vecin cu moartea:

«L'ennui est pire que l'angoisse, c'est même le contraire, quand on est angoissé, on ne s'ennuie plus; je passais comme ça de l'ennui à l'angoisse, de l'angoisse à l'ennui» (S. 83)

Constatăm, totuși, că aceste noțiuni se dizolvă în altele, mai precis:

«Je ne pouvais plus supporter cette angoisse. Je ne pouvais plus supporter ce que j'appelais la nausée de la finitude et la nausée de l'infini» (S. 52)

Infinitul este de neconceput, el se confundă cu Neantul și omul se găsește, nu în mijlocul infinitului mare și infinitului mic, ci simultan în amândouă: „au milieu de l'infiniment grand et l'infiniment petit”:

«Personne n'est rien. Et en même temps chacun est tout l'univers (S. 71)

Este remarcabil că personajul ionescian ne spune că

«Si on écrit sur l'ennui, c'est que l'on ne s'ennuie pas» (S. 81)

Nu a găsit atunci soluția situației sale desperate? Probabil că nu, pentru că, dacă e să-l credem, a scrie este doar un alt fel de "a acționa", deci de a întoarce spatele la zid. Este o măsură provizorie precum politica și alcoolul. Într-o asemenea încercătură, nu este, poate, de mirare să-l vezi pariind pentru existența lui Dumnezeu: nu e nimic de pierdut și totul e de câștigat.¹⁸

Eroul lui Ionesco manifestă o obsesie a absolutului și, se poate spune că, într-un fel, el încearcă să învingă moartea sau neantul printr-o încredere deplină în această forță supremă și, astfel, să regăsească veșnicia, să devină nemuritor. Nu este, totuși, decât o deducție. Ceea ce este sigur e că și Roquentin și personajul lui Ionesco caută să-și justifice existența. Unul dintre ei creându-și o esență, celălalt descoperind-o (găsind ideea în spatele fenomenului, ca să întrebuițăm un vocabular platonician). În ciuda marii diferențe între obiectivele lor, asta le provoacă aceeași plăcere, aceeași bucurie de a întrevedea o recompensă pentru eforturile lor. La sfârșitul *Însinguratului*, eroul ionescian are o viziune mistică, o revelație metafizică. Roquentin are o experiență, să spunem, "paralelă" (pentru că ea nu poate fi analoagă) atunci când întrevede posibilitatea de a depăși existența:

«Cette idée me bouleverse tout d'un coup, parce que je n'espérais même plus ça. Je sens quelque chose qui me frôle timidement et je n'ose pas bouger parce que j'ai peur que ça ne s'en aille. Quelque chose que je ne connaissais plus: une espèce de joie» (N. 247)

Se pare că Roquentin are posibilitatea de a-și atinge scopul: să-și justifice existența. Dar, dacă aceasta se

întâmplă, trebuie să o justifice, de acum înainte, constant. Este un lucru pe care fiecare trebuie să-l facă pentru sine:

«Jamais un existant ne peut justifier l'existence d'un autre existant» (N. 247)

la fel cum căutarea eroului lui Ionesco este o muncă de solitar. Acesta nu poate spera să atingă un scop. El este obligat, precum Pascal, să facă din viața sa o căutare perpetuă, chiar dacă ar fi prin meditația în încredere (de tip Didi și Gogo). Dar asta nu constituie, într-o oarecare măsură, justificarea existenței sale?

Ce concluzie amuzantă! Acești doi neurastenici sfârșesc prin a se pronunța pentru o viață activă și, de data aceasta, ei par să se gândească serios. Care sunt atunci modalitățile de acțiune? Roquentin nu a determinat-o decât de o manieră aproximativă, dar, în tot cazul, el s-a decis să scrie, de exemplu, un roman ca cel pe care-l avem în mână. Hotărârea eroului lui Ionesco este implicită, dar noi o vedem precizându-se pe parcursul romanului: mai întâi el pleacă să se elibereze, apoi se baricadează pentru a-și înfăptui căutarea metafizică; în final, iese din solitudinea sa liniștit, complet metamorfozat, asemeni fluturelui când iese din crisalidă. Dar fluturile nu vorbește despre viața sa actuală. El rezumă viața sa de larvă pentru a explica cum a ajuns aici, cum, dintr-o larvă greoaie, a devenit o lepidopteră agilă.

Vedem, așadar, pesimismul inițial în aceste două eseuri de ontologie aplicată transformându-se în optimism, dar în două moduri diferite: abandonul omului despre care vorbesc cei doi solitari este o rătăcire în deșert unde limitele nu sunt decât dunele de nisip după care nu te poți conduce. Pentru amândoi este vorba de a depăși acest abandon dar, aici, drumul lor (până atunci comun) se desparte și Roquentin o ia spre stânga, în timp ce personajul lui Ionesco se îndepărtează spre dreapta.

Politic vorbind, nu este posibil să facem o asemenea polarizare, plecând de la aceste două romane. Pentru aceasta ar trebui să ne bazăm și pe alte scrieri ale lui Sartre și Ionesco. Din punctul de vedere al lui Sartre ar fi probabil o afirmație conformă cu realitatea; dar din punctul de vedere al lui Ionesco polarizarea nu se face pe plan politic. El ar spune, mai degrabă, că, acolo unde drumul se desparte, Sartre rămâne jos, în vale (soluția orizontală, dacă vrem) și că Ionesco o apucă pe drumul care urcă pe munte (soluția verticală) și că nu ia o poziție politică. Sartre ar spune atunci că a nu lua poziție politică înseamnă totuși a lua una, și aceea în favoarea puterii actuale. Ionesco, care și-a hărțuit atâta tatăl pentru că s-a supus sistemelor politice care se succedau în România, nu observă că atunci când pretinde că este neutru vine, în realitate, în ajutorul puterii, fiindcă, resemnându-se, el se înscrie în faimoasa majoritate tăcută. Inutil de explicat ceea ce ar răspunde Ionescu, numai dacă nu se declară pentru, ci contra oricărui guvern, de orice tentință ar fi acesta.

Astfel Richard N. Coe consacră un capitol al cărții sale despre Ionesco aspectului pe care el îl numește «The Right Wing Anarchist». Într-adevăr, Ionesco, gândindu-se că lumea exterioară reflectă lumea interioară, consideră că lumea nu poate fi condusă de rațiune atunci când nu există criterii obiective care să permită acest lucru.

Este, de altfel, curios să constatăm (pentru că suntem pe cale să-i plasăm politic, pe eroul ionescian și pe Roquentin) că în «Sfânta Familie» («la Sainte Famille», 1845), Marx pare să claseze viziunile lor despre om, de partea proletariatului, sau, oricum, în opoziție formală cu viziunea despre om a burgheziei:

«La classe possédante et la classe prolétarienne sont les deux faces du processus par lequel l'homme devient étranger à lui-même, c'est-à-dire de l'aliénation humaine. La première se complait dans sa déshumanisation, s'y sent établie solidement, sent cette aliénation comme sa propre puissance, et possède en elle l'apparence illusoire d'une existence humaine; la seconde, au contraire, se sent anéantie dans cette aliénation, découvre en elle son impuissance et la réalité d'une existence inhumaine. Elle se trouve, pour employer une expression de Hegel, dans la dérélition, en révolte contre cette dérélition».

Trebuie bine spus acest lucru: Dacă Ionesco duce o viață care este conformă cu ceea ce Marx gândea când spunea o viață «burgheză» – termen economic, Ionesco folosește acest termen pentru a desemna cu totul altceva, uneori chiar contrariul. Pentru el, micul burghez este rinocerul, oaia care își urmează stăpânul sau o ideologie (capitalistă sau marxistă), omul care nu ia o poziție individuală. Doar în acest sens Ionesco este anti-burghez (a se vedea *Notes et Contre-Notes* p.109).

Să revenim la protagoniștii noștri. I-am lăsat în plin abandon, în deșert. Ceea ce se întâmplă la sfârșitul celor două romane este că personajul lui Ionesco își găsește steaua călăuzitoare și se orientează condus de ea.¹⁹ Roquentin, nu admite stelele călăuzitoare și rămâne deci în abandon. El este, oarecum, mai singur decât «Însinguratul». Nu se are decât pe sine însuși. Dar el poate, și trebuie totuși să aleagă o direcție pentru a nu mai continua să rătăcească. Admite că nu există criterii obiective, dar, spre deosebire de eroul ionescian, aceasta nu-l împiedică să creeze el însuși criterii care să-i convină și dobândește astfel un oarecare optimism în ciuda abandonului său: acela de a crea esența, de a se așeza în locul în care Dumnezeu, cu siguranță, nu se află. Este idealismul personajului ionescian, opus materialismului lui Roquentin.

Protagonistul din *Însinguratul* subliniază prioritatea subiectivității sub forma visului și a imaginației pentru că aici se dezvăluie adevărul universal, ceea ce este comun tuturor ființelor umane independent de poziția lor socială. Deci, în subiectivitate trebuie căutată obiectivitatea. Și Roquentin cere subiectivitate pentru că pleacă de la cogito-ul cartezian. El se distinge prin asta de majoritatea celorlalți materialişti care invocă obiectivitatea infrastructurilor – superstructurilor și a raporturilor unilaterale sau mutuale. El recunoaște, în consecință, o mult mai mare libertate de acțiune individului decât o fac alții. Personajul lui Ionesco este mult mai aproape de acel «quiétisme du désespoir» despre care este vorba în «l'Existentialisme est un humanisme».

Schiță psihanalitică

Ar fi de făcut un întreg studiu despre eroul ionescian și despre Roquentin și vom face, în continuare, o schiță a câtorva puncte de comparație care ar fi interesante de aprofundat. Am văzut deja că, dacă existența îl obsedează pe Roquentin, pe eroul lui Ionesco îl obsedează mai ales neantul, și regăsim opoziția: plenitudine/ vid²⁰, în numeroase cazuri, în cele două romane, chiar în modul în care își descriu experiența existențialistă. Roquentin explică astfel că atunci când îi este greață, nu ea este cea care vine, ci el intră în ea:

«J'aurais voulu m'arracher à cette atroce jouissance, mais je n'imaginai même pas que cela fût possible; j'étais dedans» (N. 185)

și

«l'existence est un plein que l'homme ne peut quitter» (N. 188)

Atunci când personajul ionescian contemplă existența, se află ”în altă parte”(«l'ailleurs»), în afara a ceea ce el observă și, în același timp, în mijloc. Dacă ne întoarcem spre viitor, Roquentin se situează, am văzut mai sus, în locul vidului pe care-l ocupa altă dată, el ocupă vidul dar, la început, disperă văzând viitorul, creația ca un ansamblu de existențe noi, ca o masă sau ca o plenitudine. Dimpotrivă, eroul ionescian, pentru că nu vede locul gol al lui Dumnezeu, concepe viitorul ca

«le trou sans fond de l'incrédé» (S. 131)

«Un pas en avant, une chute, je serais happé, englouti, dissous par le rien» (S. 131)

Această impresie este, pentru el, atât de adevărată încât cade (fizic) amețit pe stradă. I se spune că nu are de ce să se teamă și el răspunde:

«Justement, c'est le rien qui est à craindre»(S. 131)

Se întâmplă ca personajul din *Însinguratul* să se instaleze în fotoliul lui Dumnezeu:

«C'est quand je me sens seul, cosmiquement seul, comme si j'étais mon propre créateur, mon propre dieu, le maître des apparitions, c'est à ce moment que je me sens hors de danger» (S. 61)

dar pentru un motiv pe care nu ni-l spune, renunță la acest loc:

«Mais je n'étais pas dieu, et toutes ces fugitives apparitions et toute cette apparence, je ne les inventais pas, «on» me les offrait, on me les présentait. Ce on. C'était pourtant bien lui, l'inventeur. Je subissais, j'essayais de ne pas subir...» (S. 61)

«Nous subissons. Je subis. Que je me contente de subir. Voilà déjà de la résignation» (S. 70)

Vedem, astfel, pasivitatea eroului ionescian, datorată, evident, faptului că nu el este cel care decide. Esența sa este dată dinainte, așa încât nu poate deveni altceva decât ceea ce este deja. Roquentin (tot în fotoliul lui Dumnezeu) este decis să se schimbe, să se creeze, și nu există limite pentru realizarea sa. În loc să suporte, el vrea să acționeze. Proiectul său, caracterizat prin progresie, privește viitorul, în timp ce acela al personajului din *Însinguratul*, caracterizat prin reținere, privește prezentul sau mai degrabă atemporalul.

După tot ceea ce tocmai am expus, nu este de mirare să constatăm că ceea ce-l frapază pe Roquentin la corpul feminin sunt sânii (N. 188-9), care simbolizează plenitudinea așa cum o face sexul masculin despre care este vorba în mai multe rânduri, în viziuni mai mult sau mai puțin maladive (N. 222). Ceea ce-l frapază pe eroul lui Ionesco este, dimpotrivă, sexul feminin, simbolizând în mod evident neantul:

«Le sexe féminin m'a toujours paru être une sorte de blessure en bas du ventre entre les cuisses. Quelque chose comme un gouffre, mais surtout comme une blessure ouverte, énorme, inguérissable, profonde. Cela m'a toujours fait un effet de pitié et de peur: un gouffre, oui, c'était cela» (S. 122)

Pentru a sublinia latura masculină la Roquentin trebuie să menționăm, de asemenea, episodul în care el citește într-un ziar despre violul unei fete; acest lucru îi inspiră, pe două pagini întregi, gânduri asupra circumstanțelor violului. Mai apoi se substituie, în minte, autorului crimei, imaginându-și detaliile joncțiunii acestor două existențe complementare (N. 144-5).

Simbolistica apei este exploatată conștient. Astfel, există ape limpezi, clare care îți inspiră încredere și chiar bucurie în mijlocul deșertului de plictiseală, în mijlocul noroiului:

«Mais s'il y a ces sursauts, s'il y a ces jaillissements, c'est qu'il y a une source inépuisable, il y a une fontaine, il y a peut-être aussi un lac tout neuf entouré par des montagnes blanches aux pentes dorées par le soleil et la lumière d'un paradis intérieur. Il doit y avoir ça quelque part. Je me le dis, j'y crois un peu, j'y crois moins, je n'y crois pas du tout. Plus je m'enfonce plus je ne trouve que de la vase. Une mare sale. Je me contredis, oui je me contredis. Cela veut dire qu'il y a aussi à l'intérieur des poussées favorables, quelque chose comme un combat» (S. 100-101)

Și apoi există apa amenințătoare, apa din cadă:

«J'avais l'impression que la baignoire pleine d'eau était une sorte de tombeau. Entrer dans l'eau, c'était m'engloutir vivant» (S. 106)

Uneori, deșertul este simbolul absenței apei (S. 145) – numai pentru a face contrast cu oaza pe care personajul central din *Însinguratul* și-o creează – alteleori el este simbolul neantului, sau al evanescenței (S. 189).

În *Greața*, apa joacă, de asemenea, un rol. E rolul unei mari mase ce există, și care înșală prin aparența sa:

«La vraie mer est froide et noire, pleine de bêtes; elle rampe sous cette mince pellicule verte qui est faite pour tromper les gens. Les sylphes qui m'entourent s'y sont laissé prendre: ils ne voient que la mince pellicule, c'est elle qui prouve l'existence de Dieu. Moi je vois le dessous!» (N. 175)

Marea este

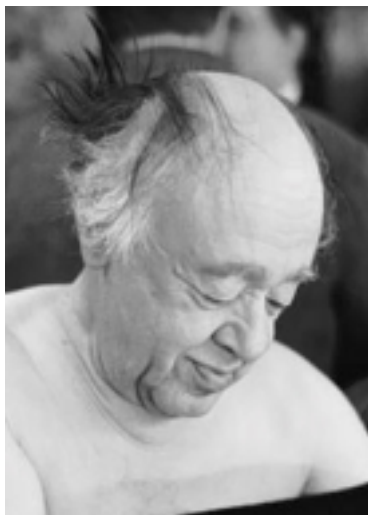
«un grand trou plein d'eau noire qui remue toute seule» (N. 218)

Dar sunt și alte manifestări ale apei, precum ploaia:

«Tout est gras et blanc à Bouville, à cause de toute cette eau qui tombe du ciel. Je vais rentrer à Bouville. Quelle horreur» (N. 218)

și în sfârșit este ceața care întunecă tot și împiedică să vezi limpede (N. 104-109)

Dificultatea fundamentală de a face o psihanaliză a



unei povestiri sau chiar a unui vis povestit rezidă în faptul că nu există acces direct la materialul brut. Tot ceea ce visele, viziunile sau sentimentele au viu și spontan a fost, în mod obligatoriu structurat, de către gândire și paralizat sau înțepenit de cuvinte, înainte de a putea fi examinat ”științific” – adică, încă o dată: rațional. De aceea, trebuie să fii foarte delicat pentru a trage vreo concluzie dintr-o psihanaliză științifică a psihanalizei vii și spontane care este opera de arta:

«L’écriture est une quête, puisqu’elle est l’effort de trouver les moyens de dire, c’est-à-dire sortir de soi, ce qui y est ancré le plus profondément» (*Découvertes*, p.64)

Ionesco știe că poate părea alienat, chiar maladiu, dacă este judecat după scrierile sale:

«Un jungien dirait que ce que j’écris est névrotique parce que ma littérature exprime la séparation entre la terre et le ciel» (*Entre la Vie et le Rêve* p.37)

dar continuă cu o justificare a acestei nevroze, ca fiind chiar la baza activității artistice:

«Je crois que la littérature est névrose. S’il n’y a pas névrose, il n’y a pas littérature. La santé n’est ni poétique ni littéraire. Elle ne permet pas le progrès non plus: elle ne demande «rien de plus, de mieux». Maintenant est-ce que cette «névrose» est significative ou représentative d’une tragédie humaine ou n’est-ce qu’un cas particulier Si c’est un cas particulier, cela a certainement moins d’intérêt. Dans la mesure où cette névrose est représentative de la condition humaine («l’homme n’est-il pas «l’animal malade»?), d’une détresse métaphysique, ou si elle est l’écho de conditions psychosociologiques qui ne sont pas la faute de l’écrivain, mais la faute de réalités objectives, alors cela peut avoir de l’intérêt, une signification vaste, qu’il est indispensable d’approfondir» (*Entre la Vie et le Rêve* p.37)

Când îi cunoști pe Ionesco și pe Sartre și puțină politețe cu care se criticau reciproc, te poți mira văzând asemănarea dintre personajele romanelor lor. Totuși, plecând de la experiențe anologice, ei trag concluzii diametral opuse. Cum am putut constata, asemănările au o limită, și viziunea lor despre lume, despre condiția umană și despre dincolo (l’au-delà) este fundamental opusă.

Traducere din limba franceză de Eugenia ENACHE

Cornel MORARU

Primele scrieri literare

Pentru cititorul familiarizat îndeosebi cu nihilistul zgomotos din *Nu*, contactul cu primele scrieri literare ale lui Eugen Ionescu, mult mai cuminți și mai echilibrate ca ton și formulă de expresie, constituie un mic șoc. Surprinde mai ales delicatețea sensibilității artistice a foarte tânărului poet, dar și emotivitatea discretă și disponibilitatea (oricât de lucidă, uneori) pentru reverie și interiorizare în prozele fantastice risipite cu oarecare neglijență prin diverse reviste ale vremii, mai toate de mâna a doua. E clar că nu ține neapărat să-și facă un nume și, în nici un caz, nu cu orice preț. Refuză programatic ierarhiile sau grupurile constituite. Este, poate, și un sentiment de neîncredere, la început, în ciuda bravadei din unele texte, de un egotism exacerbant (mai ales în notațiile de jurnal). Deocamdată însă duce de unul singur un război cu toată lumea, chiar și cu cei din propria generație. Și parcă pentru a nu banaliza atitudinea nihilistă din *Nu*, tânărul scriitor sfidează prin afilierea la moduri de expresie cât mai discrete, în care nu mai e vorba de nici o exhibare spectaculoasă a originalității. Sunt însă moduri ale autenticității acestea, de un efect deconcertant, printr-un oarecare anacronism, și astăzi. Sau, cu atât mai mult astăzi.

Asemenea impresii ne-a produs, la relectură, volumul de poeme intitulat *Elegii pentru ființe mici* (1931). Toate par scrise dintr-un impuls de solidarizare cu o lume pitică, a găzelor, a păpușilor sau a soldaților de plumb. Poetul se apleacă cu duioșie asupra minusculilor făpturi, parcă în prelungirea unui joc început de mult, în prima copilărie, și continuat peste ani cu aceeași fervoare simplă și naivă. Este adeptul – putem spune – al unui animism ingenuu, ferindu-se de orice convenție literară artificioasă. Exercițiul liric e, aici, un joc serios, plin de gravitate și dramatism, dar fără afectare, amintind de desenele națive ale copiilor: “o poezie cu ființe mici despre ființe mici”, cum s-a mai spus. Chiar dacă în unele versuri transpar vagi accente argheziene, acestea sunt izolate, mai degrabă niște reminiscențe de lectură sau simple coincidențe. Un fior mistic tulburător însoțește, când nici nu te aștepti, “incertitudinile” unui poet, dând impresia că scrie despre ființele mici, atât de fragile, ca despre sine însuși: “Copacii fac semne lungi./ Cui fac semne lungi?// Apele nu îl oglindesc./ Apele pe cine caută?// Vântul se întoarce obosit./ După cine a fugit?// Un om se uită în zare./ Oftează, cu ochii în zare.”²¹) Poemul se intitulează chiar *Incertitudine*. Sau iată într-un alt text o replică, din aceeași perspectivă grațios-liliputană, la *Duhovnicească*: “Și la noi odată/ va veni să bată./ Peste apă trece/ nimeni n-o petrece./ Poposește-n sat/ și nici un lătrat./ Sosește-n ogradă/ cu pași de zăpadă./ Puneți dese perdele/ să nu vadă-n ele!// Puneți lacăt la poartă/ să nu îl spargă./ Noi să nu țipăm,/ să nu ne mișcăm./ Dacă stăm cuminte/ poate nu ne simte.” Alte poeme par scrise și ele în același registru, uneori chiar mai apăsător religios: *Rugă, Cântec, Văpaia sa smult, Fata vedea îngeri*. Cât de naivă și copilărească este în sine o asemenea poezie rămâne de văzut. Abundența unor imagini provenind din lumea jucăriilor și a spectacolelor de marionete îndreptățesc părerea că dominantă este încă de pe acum la Eugen Ionescu ideea lumii ca teatru (Ion Vărtic). Universul întreg, spune undeva autorul, nu e decât uriașul “teatru de păpuși al lui Dumnezeu”. “Elegiile grotești”, din al doilea ciclu (foarte

scurt și acesta), aduc, pe alocuri, o notă de ironie ontologică, în sensul că lumea aceasta pitică nu poate fi în sine ridicolă. Ființele mici sunt antrenate într-un joc extrem de serios, un joc de-a existența, în care nu e nimic de glumit. Ridicoli sunt numai oamenii mari, eventual poetul însuși, care se consideră – fapt semnificativ – un mășcărici metafizic al lui Dumnezeu, cum va mărturisi mai târziu într-una din prozele sale: “Accept starea mea de marionetă. Accept ridicolul meu. Accept ridicolul metafizic al stării mele de om.” Esențial ni se pare în aceste poeme că autorul se atașează cu toată ființa (până la identificarea totală) de lumea micilor făpturi, cu întâmplările și dramele lor mărunte. Modul de expresie elegiac nu e o convenție literară, ci mai mult o stare de spirit fundamentală în fața existenței (una de natură mistică, panteistă).²⁾

Și mai surprinzătoare sunt prozele scurte ale lui Eugen Ionescu. Acesta debutează, mai puțin semnificativ, cu *Povestea romanșelor*, o alegorie simbolistă, cu un moto din D. Anghel, “poetul florilor” – cum fusese numit. Dar deja următorul text intitulat *Lateral* (*Discobolul*, 1933) surprinde prin acuitatea notației și a reflecției. Proza e redactată la persoana întâi (toate prozele lui Eugen Ionescu sunt scrise la persoana întâi), într-o manieră abruptă, fragmentară: secvențe dintr-o viață făcută țândări, cum se va exprima ulterior în *Jurnal în fărâme*. Fragmentele din *Lateral* sunt atribuite, convențional, unui personaj episodic numit Popescu, care nu va mai reapărea însă. Tendințe minime de obiectivare sunt deocamdată în bucățile intitulate *Fantomele* și *Emil îndrăgostit*. Mai ales în ultima proză. Și aici însă substanța scrisului e de natură emotivă, angoasantă. În permanență eul se află sub teroarea unui cataclism iminent, a unei frici ontologice: “Mă simțeam disprețuit de Dumnezeu cum eram disprețuit de mine însumi. Pentru nici un alt sentiment nu era loc în sufletul meu decât pentru frică. O frică adâncă de oameni, de mine, de moarte. Eram părăsit de Dumnezeu.” Și de astă dată, ca și în cele câteva “fragmente de roman”, iar mai înainte în *Elegii...*, autorul scrie tot despre sine, dar ca despre o ființă complexată și marginalizată, temându-se nu numai de soarta lumii întregi, dar mai ales de propria neputință în fața existenței inexorabile. Reflecții ca acestea întâlnim la tot pasul: “O toamnă și o iarnă întreagă am trăit cu frica asta, uitat de Dumnezeu, hăituit de Duhuri. Aveam nouăsprezece ani, vârsta minunată a dragostei, a tinereții. Dar eu nu eram decât un bătrân chinuit, ursit ratării și poate nebuniei.” Sau, puțin mai încolo: “Totul era lipsit de soliditate, de orice pic de siguranță în viața mea. Nesigur printre lucruri nesigure, cețos printre lucruri cețoase, murind printre lucruri murinde, știam că orice «ieri» este un cadavru, că orice «astăzi» va muri diseară. Sufletul meu era o încăpere de cadavre, ce nu-și mai păstrau nici măcar forma.”

Cel mai bine i se potrivește lui Eugen Ionescu formula epică a jurnalului. Și, într-adevăr, multe dintre textele scrise și publicate în această perioadă sunt fragmente de jurnal: *Jurnal la șaptesprezece ani* (din 1925 – 1926) sau *Pagini rupte din jurnal* (1932 – 1940). Aici nu mai întâlnim nici urmă de convenție literară ca în *Fantomele*, *Emil îndrăgostit* sau *Liza* (unde apar și multe stângăcii și naivități, surprinzătoare, aparent, la un talent de forță deconstructivistă a tânărului E. Ionescu). Spunem aparent, deoarece, respectând convenția, de fapt el o ironizează, ducând-o până la absurd. O obligă să se compromită de la sine. Așa va proceda mai târziu în teatrul pe care-l va scrie. Deocamdată spiritul său de avangardă lucrează cu alte mijloace la dezintegrarea formelor de expresie

tradiționale, imitându-le cu fidelitate extremă și parodiindu-le, în felul acesta, în mod indirect. Dacă ar fi persistat în acest joc, ar fi ajuns probabil, mai devreme sau mai târziu, la formula lui Urmuz, pe care îl diviniza. Un asemenea fragment de “jurnal intim” este intitulat *Ex-critic* și a fost publicat în unicul număr al revistei *Herald*, singura publicație de avangardă din Ardeal (scoasă la Cluj de Octav Șuluțiu și Ion Vlasiu). Neîncrederea în literatură primește accente dramatice: “Și între timp, noi vorbim despre moarte, despre frică, despre cataclism, fără să mai avem sensul morții, al fricii, al cataclismului. Pentru că facem literatură, moartea, frica, și cataclismul au devenit locuri comune, lucruri uzate, mode și predilecții literare, cartușe albe.” Meritul foarte tânărului Eugen Ionescu e că pune problema literaturii nu ca antiliteratură, ci, tot în spirit avangardist, dar mai nuanțat și în termeni existențiali fără echivoc: “Orice expresie literară se banalizează și, astfel, pierde acuitatea. Literatura și filosofia diminuează și tocește acuitatea oricărei suferințe autentice și astfel suntem *condamnați* (atenuați, diminați, *părăsiți* de noi înșine de două, trei ori până la o uitare completă) să abdicăm, să ne trădăm, să ne refuzăm, să ne neînțelegem pe noi înșine.” Nu ne miră că, la acea vârstă, Eugen Ionescu intra într-un astfel de dialog cu publicul său cititor: “Onorat public!// Am nevoie de considerația d-voastră. Ca să mă considerați este foarte ușor. Trebuie, pe de o parte, să mă neînțelegeți și, pe de altă parte, să mă înțelegeți. Până azi, m-ați neînțeles suficient. A venit vremea să mă înțelegeți.”// “Onorat public, apreciază-mă. N-o să-ți pară rău.”

Observăm că în bucățile literare nu întâlnim negația explicită din unele luări de poziție critică. Doar în ireverențiosul text despre *Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo* (1935 – 1936) revine la tonul fulminant din *Nu*. Unele pagini par decupate direct din celebrul “manifest” nihilist de la debutul editorial: “Astfel, se constată că talentul lui Victor Hugo este de proasta calitate a celui arghezian: verbal, primar, instinctiv.” Sau: “Limpede, falimentul Hugo dovedește însă că poezia nu este vocabular, nici gramatică istorică, nici filologie, nici lingvistică. Poezia nu este expresie lexică, ci exprimare. Ea este o emoție spusă, iar nu speculată. Ea este țipăt, și nu discurs. Nu este nici măcar dezvoltarea unei exclamații, cum spune Valéry, ci exclamația însăși. Poezia participă la viața cea mai pură și cea mai elementară a spiritului.”

E normal să ne întrebăm: până unde merge negația ionesciană? Uneori este nihilistă, excesivă, dar cu atât mai vulnerabilă, chiar în faimosul *Nu*. Alteori e mai mult o negație de formă, fiindcă literatura pe care o scrie nu confirmă această atitudine atât de radicală. Deja la 1930 ne aflăm într-o fază postavangardistă (așa-zisa avangardă istorică își epuizase pentru moment resursele negativiste). Literatura europeană va evolua, mai ales după război, prin anii '50, către experimentalism, cum a fost numită noua avangardă. Eugen Ionescu se va integra, mai ales prin teatrul său, în acest nou curent al literaturii europene. În anul 1942, părăsește definitiv țara și se stabilește la Paris, unde primul mare succes îl va repurta cu piesa *Cântăreața cheală* (1950, 1957). Varianta românească, *Englezește fără profesor*, e scrisă la Paris, în 1943 (și va fi publicată în *Secolul 20*, prin 1968). Deci, putem vorbi de începuturile literare românești ale lui Eugen Ionescu și în teatru, prefațând – cum spune Ion Vartic – “în mod absolut întreaga istorie a teatrului absurdului”.³⁾ Dar cu asta intrăm deja într-o altă fază a scrisului său.

Note:

1. Toate citatele sunt extrase din vol. *EU*, ed. îngr. de Mariana Vartic, cu un prolog la *Englezește fără profesor* de Gelu Ionescu și un epilog de Ion Vartic, Editura Echinox, Cluj, 1990.

2. Mai puțin semnificative ni se par poemele reținute la *Addenda*. Cele mai multe sunt reluate din *Revista literară* a Liceului "Sf. Sava", neanunțând încă un poet adevărat. Oarecum apropiate de registrul "Elegiilor pentru ființe mici", sunt doar un poem intitulat *Rit* și subintitulat *Vorbesc despre mine*, apărut în *Bilete de papagal* (nr. 212, 21 dec. 1928) și un altul intitulat *Elegie hârtiei roz*, apărut în rev. *Radical* (nr. 2, 25 febr. – 20 martie 1929). Ulterior, după debutul în volum, Eugen Ionescu mai publică două poeme cu titlul *Elegie* în rev. *Discobolul* (nr. 7 – 8, 1933).

3. Eugen Ionescu, *op. cit.*, p. 235.

Mircea A. DIACONU

Temă și variațiuni cu Eugène Ionesco (sau aventurile unui anticartezian la Paris)

O *introducere* la Eugène Ionesco ar putea avea azi doar motivația ignoranței. O credem, indiscutabil, caducă... deși, dintr-o astfel de posibilă imagine sumativă, n-am vrea să ocolim o interogație, chiar dacă una mai degrabă retorică. Tinărul scriitor român, care, prin constatarea *rolului* României *de figurant în cultură*, deplîngea înainte de orice altceva propria condiție de a *nu se putea devota*, de a nu-și putea transcende limitele istorice, va fi găsit oare – după o experiență care a însemnat chiar devoțiune și transcendere a oricărui limite – liniștea mulțumirii de sine? Acel Eugène Ionesco care, de pe poziția relativismului oricărui sofist, face, în *Nu*, pledoaria cinică, abia vag neliniștită, a succesului («Adevărul e un cuvînt care nu există în dicționarul credinței mele. Scopul meu? Să nu fie oare decît succesul – pe care totuși îl disprețuiesc, dar care mă îngrașă?»), ajunge membru al Academiei Franceze, va fi descoperit finalmente limanul unei orgolioase și superbe satisfacții?! Nimic mai străin de traiectul unui scriitor care a resimțit tot mai acut existența ca angosă și care, totuși, într-una din temele fundamentale ale scrisului său – *lumea ca teatru*, *ci lumea ca iluzie* – a lăsat să se vadă *uimirea* (admirativă, ca în prezența oricărui miracol) în fața angoselor înseși. Mai mult, *adevărul* – cu semnificații asupra cărora ar trebui să revenim – este considerat de dramaturg miezul – și sensul – experienței artistice, singura ei justificare, deși e vorba de un adevăr «revelat» și instituit prin chiar această experiență: «Căci marele artist este adevărat. Arta este adevăr. Numai arta și știința sînt adevăr. Restul e literatură, politică, ideologie, morală: adevăruri particulare și tendențioase, rea-credință». «Sofistul» se dovedește, astfel, frisonat de realitatea ultimă, confirmînd categoria modernă a *tranzitoriului* care, în termenii lui Baudelaire, se construiește pe o simultaneitate: «jumătatea arei a cărei cealaltă jumătate este eternul și imuabilul...». Sofistul frisonat de... etern și imuabil! Dramaturgul iese din jocul gratuit pentru a se angaja într-un alt tip de gratuitate, pentru a perpetua o devorantă neliniște și conștiința eșecului că nu poate exprima «ceea ce e mai puternic și mai îngrozitor: viața și moartea». Iată, oricum, interogația cu care Ionesco își încheie volumul de *note și contranote*: «dacă indicibilul nu poate fi rostit, la ce mai folosește



atunci literatura?»). Re-publicarea cîtorva dintre cărțile fundamentale ale lui Eugène Ionesco de către Editura Humanitas (este vorba de volumele *Antidoturi*, *Jurnal în fărîme*, *Prezent trecut, trecut prezent*, *Note și contranote*) va fi fiind, poate, prilejul unei resuscitări exegetice pe măsură sau măcar, fie și în singurătate, al unor re-citiri pătrunzătoare. Cred lucrul acesta pentru că, dincolo de tot felul de contexte perturbatorii, care vin exclusiv dinspre ideologic, spiritul ionescian este provocator și stimulativ pentru exercițiul hermeneutic în sine, aflat în afara oricărei țesături sociologice. Situarea ideologică, în măsura în care nu poate fi ocolită, n-ar trebui să fie decît consecința acestui exercițiu gratuit de înțelegere. Oricum, la aceeași editură Humanitas, Marie-France Ionesco, fiica dramaturgului, a publicat de curînd *Portretul scriitorului în secol. Eugène Ionesco 1909-1994*, carte pe care autoarea o consideră mai mult decît un «pion dintr-o polemică» («22», nr. 685, 22-28 aprilie 2003), deși accentul e pus deocamdată pe această componentă; cărțile avute în vedere sînt cele semnate de Alexandra Laignel-Lavastine (*Cioran, Eliade, Ionesco: l'oubli du fascisme*, PUF, 2002) și de Marta Petreu (*Ionesco în țara tatălui*, Editura Apostrof, 2001). În «România Literară» (nr. 17/2003), Tudorel Urian crede că acestea «au mutilat imaginea postumă a scriitorului». O istorie a întregii situații în... *Ionesciada*, articolul lui Mircea Iorgulescu din «22» (nr. 686, 687/2003). Nu intru acum în detalii, dar mi se pare injust să pui alături o carte eufemistic spus nefericită – dogmatică, tendențioasă, deliberat deformatoare și viciată în chiar miezul ei –, aceea a Alexandrei Laignel-Lavastine, de eseul Martei Petreu. Cărții Martei Petreu, cu toată fidelitatea (uneori excesivă) față de propria-i metodă, i se poate contesta una dintre premise, referitoare la evreitatea mamei și, prin urmare și a lui – cu toate consecințele care decurg de aici –, dar în nici un caz onestitatea – iar fervoarea și acuitatea demonstrației vin dintr-un stil critic de care cultura română are, cred, cu adevărat nevoie. În rest, poate că este un abuz psihanalitic (ah, psihanaliza cu iluziile ei!), dar el pornește chiar de la date oferite de Ionesco însuși. Iată-l mărturisind la un moment dat: «Nu am alte imagini despre lume în afara celor ce exprimă evanescența și duritatea, îngîmfarea și mînia, neantul și ura hidoasă, inutilă. Așa a continuat să-mi apară existența. Totul n-a făcut decît să confirme ceea ce văzusem, ceea ce înțelesesem în copilăria mea: furii zadarnice și sordide, țipete brusce înăbușite în tăcere, umbre pierind, pentru totdeauna, în nopți». Ce-i drept, un titlu precum acela al cărții Martei Petreu mă trimisese inițial cu gîndul la promisiunea făcută de Gelu Ionescu (în *Anatomia unei negații. Scrierile lui Eugen Ionescu în limba română, 1927-1940*, Minerva, 1991) de a căuta «reminiscențele românești, literare sau nu» ale marelui dramaturg; perspectiva propusă e, însă, cu atît mai incitantă cu cît, neașteptată fiind, rupe zăgăzurile oricărei demonstrații

rigid-academice. (Și totuși, iată, la două săptămâni după elaborarea acestui articol, timp în care am citit cartea semnată de Marie France Ionesco și am recitat volumul Martei Petreu, țin să adaug că nemulțumirile fiicei dramaturgului sînt, din nefericire, cu totul justificate).

Oricum, citind acum *Note și contranote*, ni se impune de la sine obligația de a discuta, fie și în linii extrem de mari, *paternitatea* românească a lui Eugène Ionesco, deși departe de noi vectorul protocronist. Neînsoțită de angajare ideologică și de frustrare naționalistă, observația nu trece dincolo de recunoașterea, cu fascinație, a unei stări de fapt. În plus, sîntem tentați să scriem acum mai degrabă o cronică de întîmpinare decît un studiu: straniu sentimentul că, apărută în 1962, într-o vreme în care nici nu mă născusem, cartea aceasta – sumă de mărturisiri, polemici, note, interviuri, răspunsuri la anchete, însemnări ș. a. – îmi pare încă extrem de vie, deși de la apariție a (re)intrat, cumva subteran, în mediul românesc, stînd la baza reinterpretării lui Caragiale, văzut de regizori și de exegeți ca un precursor al modernității. A scrie acum o cronică de întîmpinare la această carte înseamnă a-i recunoaște contemporaneitatea: o citesc cu aceeași surpriză cu care aș fi citit-o la apariție, căci găsești în ea și temele de meditație asupra teatrului (poetica proprie, cu toate consecințele decurgînd de aici), și amprenta abia vizibilă a rădăcinilor românești (provocatoare și fascinantă această încercare de... arheologie literară), și o imagine – surprinzătoare dacă n-am ști cît de stîngistă era intelighenția franceză a momentului – asupra unuia din avatururile raționalismului cartezian, cu care Ionesco s-a luptat, reiterînd parcă dispute ce pe teren românesc se desfășuraseră (spre a fi reluate ulterior cu o... frenezie sinucigașă) în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În 1962, oricum, nici un fel de dispute nu mai erau aici posibile.

Dar, citind și re-citind *Note și contranote*, ai impresia că Ionesco n-ar fi putut să apară într-o altă cultură decît în cea românească, în nici un caz în cea franceză cu care se află într-o confruntare care-l obligă să se re-afirme cu vigoare la cea mai mică ocazie. În fond, trăind într-un moment de criză politică, cu consecințe în felul de înțelegere a artei, a celei dramatice în mod special – contextul acesta este însă numai un prilej, și nu o cauză, și vom vedea de ce –, Ionesco re-inventează teatrul, îi redescoperă identitatea, aducînd cu sine, uneori extrem de la vedere pentru cititorul român, atitudini, opinii, contexte cu care se întîlnise în mediul cultural românesc. Caragiale, Maiorescu, Gherea, Lovinescu, Brăncuși, poate chiar Ion Barbu, devin piscurile unui relief subteran pe care sintaxa ionesciană se edifică. Înainte de toate, însă, este vorba despre Caragiale, a cărui publicistică literară, cu intervențiile pe tema teatrului, fusese publicată de Zarifopol și de Șerban Cioculescu în volumele III (1932), IV și V (1938) din ediția critică de *Opere*. Știm: orice comparativism sfîrșește finalmente cu un eșec (Ce influență ar putea explica feroarea scrisului ionescian? Caragiale e doar un revelator, un punct de pornire în recunoașterea propriei identități), dar nu poți să nu observi similarități flagrante între poeticile teatrului formulate de Ionesco și de Caragiale, care vor fi avînd drept suport mai mult decît simplele afinități – la fel cum nu poți trece cu vederea interpretarea lui Caragiale de către Zarifopol, care vorbea încă din 1922 (în *Publicul și arta lui Caragiale*) despre *caricatură scenică*, despre faptul că opera aceasta nu vrea să reproducă o realitate, mai ales despre eșecul unei *vechi estetici naiv didactice*, care confundă arta cu *tot felul de pretinse rude ale ei*. În fine, mai vorbește

Zarifopol despre *sentimentalismul* care este *baza cea mai comună a esteticii majoritare*, ori despre *dogma clasicistă, care prescrie drame geometrice cu accelerarea absolută a intrigii*. Așa încît, dacă sub impactul *Notelor și contranotelor*, teatrul lui Caragiale este supus, începînd de prin anii '60, unei decise revizuirii mai întîi regizorale, reversul care se impune de la sine privește faptul că, fără (cunoașterea lui) Caragiale, experiența lui Ionesco ar fi fost aproape de neconceput. Și Caragiale nu este decît punctul cel mai puternic al «preistoriei» românești a lui Eugène Ionesco.

În fine, să recurgem la numirea cîtorva dintre tezele poeticii ionesciene, precizînd din start că poetica este, oricum, ulterioară experienței propriu-zise a scrisului: «Ceea ce gîndesc despre teatrul meu nu e un program, ci rezultatul unei experiențe de lucru»; o altă mărturisire: «eu n-am idei înainte de a scrie o piesă de teatru». Premisa de la care Ionesco pornește este aceea a existenței unei crize a teatrului – nesincronizat cu ce se întîmplase în pictură, în muzică, în matematică, în arhitectură ori în poezie – care a rămas «aproape numai psihologic, social, cerebral sau... poetic» (afirmația e din 1951). Or, într-o vreme care coincide cu recrudescența sociologismului aproape vulgar, nevoia de sincronizare atrage după sine dispute de un angajament total și polemici pe care dramaturgul le deplînge – căci știe prea bine: «nimeni nu discută cu nimeni, fiecare vrînd să facă din fiecare partizanul său ori să-l zdrobească». Ionesco nici nu cedează, nici nu se lasă zdrobit. Pe de o parte, pornind de la propria experiență teribilistă de critic nonconformist, care demonstrase că *nu este da și... viceversa*, el pune sub semnul întrebării autoritatea ca atare a criticii și vorbește, pe urmele lui Jean Paulhan, despre *imposibilitatea* existenței ei. În aceste condiții, critica poate doar să însoțească demersul creator, fără nici un fel de prejudecăți aduse din afara operei, și să-i urmărească, logica proprie, coerența-i interioară. Ce putea produce mai multă furie unei critici care se voia nici mai mult nici mai puțin decît una de directivă? Oricum, pe urmele aceluiași Paulhan, Ionesco știe că «blamul criticilor (...) servește o operă mai mult decît elogiu», ajungînd finalmente la constatarea, deloc paradoxală, că «dacă insuccesele continuă, va fi cu adevărat triumful». Căci Ionesco pune în cu totul alți termeni decît contemporanii săi francezi ecuația accesibilității și a popularității. Teatru de actualitate ori teatru popular?! Refuză un astfel de teatru, pe care îl consideră de suprafață (extrem de încăpător, de altfel) chiar cu risul păstrării unui singur spectator; refuză, astfel, un teatru, inevitabil de divertisment (chiar atunci cînd se transformă în instrument *de instruire și de educare politică*), fiind, în schimb, el însuși la un moment dat acuzat de evazionism, de cultivarea unui *divertisment marginal*, pentru vina de a nu se angaja social, de a nu servi o cauză, de a nu propune o *salvare*. Iată-l aici pe Gherea, prieten al lui Caragiale și, trebuie s-o spunem – o facem în cunoștință de cauză –, unul dintre exegeții cei mai atenți, reproșîndu-i faptul că *e indiferent în materie de politică socială*. Nu putem ocoli aceste cuvinte: «dar autorul nostru nu dă anomaliilor acea însemnătate ce le-o dăm noi. El rîde și rîde cu poftă, nu se simte nici amărăciunea, nici revolta în rîsul lui, și de aceea rîsul lui nu poate să aibă acea adîncă seriozitate, acea mare însemnătate socială pe care ar putea să o aibă, dacă autorul nostru ar rîde cu același talent, dar pătruns de un ideal social înalt». Ce observație modernă aici, chiar dacă interpretată sau evaluată greșit... Un critic (numit de

Ionesco *tînăr*) îi cerea dramaturgului, exact în aceeași termeni, un... mesaj: «Pentru moment, piesele dumneavoastră nu aduc mesajul pe care-l nădăjdum de la dumneavoastră. Fiți brechtian și marxist». În fine, să i se poată reproșa lui Ionesco absența unui ethos? Să fie opera sa dincolo de o etică, mai exact, dincolo de contextul unei ontologii?! Bănuieli infirmate în totul. Dar ce înseamnă mai exact *criză a teatrului*?! Aici se impune o disociere între două viziuni diferite asupra teatrului. Criticii (și *Doctorii*, spune Ionesco), ca și contemporanii lor în bună măsură, văd teatrul ca mijloc de salvare, de eliberare de *Angst*. În felul acesta, teatrul se supune unei ideologii, capătă o funcție socială și, prin intermediul ei, creatorul, vorba lui Orson Welles, *confirmă sau contestă valorile societății în care trăiește*. Un judecător, el dă verdicte, satirizează, sancționează, afirmă, se raportează la un anumit timp pe care vrea cumva să-l salveze. Astfel, servește o cauză, instituie o teză, face propagandă și, fiind filozof, moralist, psiholog, sociolog ori literat, tinde să devină o autoritate, adică un mic dictator. Chestiunea poate fi detaliată... Or, dezavuindu-i pe Hugo, Corneille, Musset, Schiller, sau chiar pe Pirandello (ca și Caragiale, de altfel, care paria tot pe Shakespeare ori pe teatrul de marionete, paișerii – Ionesco prețuiește mult un autor minor de vodeviluri precum Feydeau), dramaturgul propune un alt teatru pe care acum l-am numi de cunoaștere, sau vizionar, chiar realist, dar într-un sens total opus celui consacrat de uzul istoriei literare. Replicile lui Ionesco la prejudecățile epocii sînt nenumărate și ar merita în sine o discuție separată. Cert este că pentru el *opera e un organism (ființă vie, autonomă, i se spune cu altă ocazie)*, realizat eventual după *legile arhitecturii*, aflat la intersecția dintre *folositor și nefolositor, necesar și de prisos, subiectiv și obiectiv, literatură și adevăr*. Tocmai de aceea, în măsura în care nu aparține imposturii, adică tocmai *ereziei* pe care Baudelaire, vorbind despre poezie, o numea a *didacticismului*, el se refuză *gîndirii discursive și demonstrative*. «*Artistul nu e un pedagog, nu e un demagog*», nici teolog, moralist ori dogmatic, spune Ionesco, care vorbește despre *intuiție originară* și nu despre *ilustrarea unor idei care există deja*. Să reamintim aici celebrele cuvinte ale unui poet de la începuturile modernității – l-am numit pe Paul Verlaine – care credea că trebuie *să rupem gîtul elocinței*!)

Cu toate precauțiile, nu poți să nu-l invoci pe Caragiale – fără a putea intra, acum, în detalii – care se întreba dacă *teatrul este literatură* (răspunsul său negativ era dublat de asocieri surprinzătoare: teatrul este *artă constructivă ce viază în sine*, printr-un *echilibru* interior, apropiată mai degrabă de *arhitectură* și de *muzică* etc.), care considera *lumea din operă* un «*infinet impalpabil, dar real*» (Ionesco vorbește despre «*o realitate a irealului, o realitate a iluziei care nu este iluzorie*»), sau care, pentru a mai da un singur exemplu, exact în termeni ionescieni îi reproșa lui Gherea neînțelegerea: «*Gherea știe prea bine că, dacă e vorba de literatură și de artă, pentru mine nu pot încăpea nici sistemă, nici opinie, nici tendență, nici morală*». Spectacolul acestor ramificații, de o anvergură pe care nu o putem decît aproxima acum, va trebui să se oprească aici, nepermițîndu-ne decît să mai invocăm o paranteză – în care, vorbind chiar despre precursorul său român, Ionesco, citînd parcă efectiv din Maiorescu (cuvintele sînt și subliniate!), spune: *și-a interzis întotdeauna să facă altceva decît artă pentru artă*.

Să trecem peste aceste trimiteri la Caragiale pentru a spune că, în viziunea lui Eugène Ionesco, miza teatrului – modernă, prin excelență – înseamnă explorare în

necunoscut, formulare implicită de interogații, aproximare a tainei, revelare a existenței în chiar miezul ei, oricum, *dislocare a plăcii realității cotidiene*. Tinzînd să fie un *analogon* al vieții, teatrul este în viziunea lui Ionesco o forță vizionară, un *instrument de cercetare* fără altă utilitate decît aceea că răspunde unei exigențe a spiritului, a cărei esență e extrasocială: explorare inclusiv a angoasei, prin depășirea limitelor, prin pătrunderea în tragedia limbajului însuși, printr-o expresie care «*este fond și formă în același timp*». În nici un caz formalism, ci căutare a adevărului. Tocmai de aceea, avîndu-i în spate pe Maiorescu și pe Lovinescu, dramaturgul refuză «*teatrul dirijat*» și *popular* («*partea cea mai superficială a ființei umane*»), în favoarea prototipului, a unui model cu caracter universal. Iată obiectul teatrului obiectiv, nonfigurativ, a dramei *pure*, teatru... *realist* prin prisma căutării identității ultime, înregistrate într-un fel care exclude reproducerea realității figurative. Teatru, așadar, mai aproape de arhitectură decît de literatură, foarte aproape, oricum, de *geometria* lui Brâncuși, în care, ca și în Caragiale, Ionesco se recunoaște. De aici, un întreg excurs în *vidul ontologic*, clădit pe sentimentul de irealitate. Realitatea este o iluzie, ne spune Ionesco, drept pentru care și-l declară maestru pe regele Solomon, căruia la un moment dat i-l asociază pe Iov. Realitatea pe care el o tot «*reproduce*» este «*sfișierea continuă a vălului aparenței; distrugerea continuă a tot ce se construiește*», conștiința și necesitatea iluziei. Privită în chiar esența ei – e un paradox aparent –, lumea devine absurd-fantastică, neverosimilul devine *mai adevărat decît adevărul*. Și, totuși, angoasa aceasta sfîrșește uneori în iluminare, deși nu acesta este cuvîntul cel mai potrivit. Dar eșecul ontologic al ființei adevărate se convertește în chiar procesul artei în opusul ei: «*angoasa se transformă deodată în libertate; nimic nu mai are importanță în afara minunării că sîntem, a noii, surprinzătoare conștiințe a existenței noastre într-o lumină de aură, în libertatea regăsită*»: tragicul devenit comic, căci *într-o lume ce pare iluzorie, «ce altceva putem face decît să rîdem?»*. Lecția caragialiană oferă ea însăși motive pentru rîs, pentru *vidul în haine de duminică, pentru vidul fermecător*, pentru manifestarea acestei fascinații în fața miracolului vieții, consecință a unei eliberări.

Oricum, o problemă încă deschisă... – ca și aceea a balcanismului parizian, care merită o analiză specială. Căci, iată-l pe Ionesco neînțeles și neacceptat în chiar patria modernismului. Ce-i drept, în țara lui Descartes și a iluminismului (anii '50, '60 sînt ai unui «*raționalism*» feroce, dogmatic pînă la fanatism, lunecînd viguros în premodernitate), unui anticartezian ca Ionesco nu-i este deloc ușor să respire. Sînt ani în care se poate striga fără nici un fel de rezerve *Poliția în contra literaturii!*, iar atunci cînd citești că printre testatarii lui Ionesco, un... contribuabil revoltat scria: «*E dureros cînd te gîndești că e un teatru subvenționat de stat, că așa ceva se face pe banii noștri, că plătim impozite!*», nu poți să nu observi asemănări neașteptate cu mediul românesc în care – într-adevăr, chiar mult mai tîrziu –, păcate ale literaturii erau denunțate de muncitori scoși din fabrici și uzine, puși să judece și să înfierzeze. Cît despre critici, unul dintre ei, vorbind despre *Rinocerii*, se întreba: «*Și dacă anumite totalitarisme ar oferi un umanism... mai înviorător?*». Avea dreptate Ionesco să numească teatrul cu care se confrunta unul *naiv*. Se pare însă că societatea franceză în ansamblul ei trăia un moment de mare naivitate și nu înțelegea identitatea dintre *conformismul de stînga și cel de dreapta*, între care Ionesco nu făcea nici un fel de

deosebiri. Dar, într-o țară care-l acceptase, cum își permitea Ionesco să dea lecții, să nu se subordoneze, să refuze militantismul în favoarea condiției umane, a *durerii de a trăi, a fricii de moarte, a setei de absolut*...? Ionesco – cel care, ca și Caragiale, se numea nu mai mult decât un *meșteșugar* și care, într-un mediu inert, își edifica teatrul, printre altele, pe următoarea, fundamentală, întrebare: «Dacă lumea nu-i decât o iluzie?». Să recunoaștem, o întrebare care l-a bîntuit pe Caragiale însuși.

Dorin ȘTEFĂNESCU

“Infernul cotidian” și “lumina unui paradis interior”

“Am simțit oare vreodată că un foc viu mocnește sub cenușă? Nici gând. Mi-am întrebat sufletul, l-am explorat, dar n-am descoperit aici nici o vibrație profundă. În golul cenușiu din interiorul eului meu nu există decât ruine sub alte ruine. Dar dacă se află ruine, atunci a existat un templu, coloane strălucitoare, un altar încins? E doar o presupunere. De fapt, acolo n-a existat niciodată nimic altceva, decât, poate, haosul”. Mărturisirea pe care personajul ionescian (și-)o face încă de la începutul romanului *Însinguratul* (trad. Rodica Chiriacescu, Ed. Albatros, 1990) luminează o temă fundamentală a meditației existențialiste, ale cărei reflexe transpar în orizont camusian, sartrian, heideggerian: existența umană ocupă golul unei lumi în care ea joacă rolul de excepție în raport cu o alteritate absolută. În lipsa esenței însă, această experiență excepțională rămâne mereu ex-centrică, în măsura în care omul devine un subiect vid a cărui conștiință se confruntă cu propriile sale limite. Subiectul e o ființă întrebătoare, în căutarea unui adevăr pulverizat în anonimatul impersonalului, dezvrăjit în haosul absenței, singurul “existent”. Astfel că la întrebarea “avem într-adevăr o viață?”, răspunsul nu poate fi dat decât din perspectiva unei duble puneri în absență. Din moment ce “existența, lumea, oamenii, totul e fantomatic”, existența e doar existență (“existam doar”), o trăire a in-diferenței față de ceea ce trebuie suportat ca limită. Ce este însă această doar-existență? Nu este ea oare tocmai existența absentă (în absența esenței), netrăită decât în golul ce absoarbe, lipsa ce se substituie subzistențului, spaima inexistentului? “Nu exista decât lipsă” înseamnă: nu există decât ceea ce se sustrage existenței ca atare, o existență doar ex-sistentă, ieșită dincolo de ceea ce o face cu putință. În ultimă instanță, o existență încă posibilă, o viață scindată între o lume abia existentă și subzistența a ceva ce rezistă în chiar miezul disoluției: “Mi se părea că am o viață dublă: pe de o parte ceva continua în acest fel de eternitate zilnică, pe de altă parte, se produsese o neliniște, o groapă mare fusesse săpată”. Veșnicia zilei nu e însă decât abisul cotidian al mereu repetabilului, infinitul infernal al doar-existentului, după cum neliniștea e însăși trăirea acestei nesfârșite limitări, groapă ori groază.

Nu e de mirare, în acest context, că exteriorul comunică cu interiorul; mai mult: exteriorul se interiorizează iar interiorul se exteriorizează, creând un unic “peisaj al dezolării, un pustiu fără oaze. Un pustiu înghețat”. Astfel încât, dacă “ceea ce se petrece afară se petrece în mine. Exteriorul începea să reflecte interiorul. Sau vice-versa”, ceea ce apare – dincolo de trecător și de trecut (“un mort

fără cadavru”) – este lumea unui prezent al eului, a prezenței unui eu aruncat – heideggerian – în lume, așezat – pascalian – în intervalul ce desparte “două infinituri, cel mare și cel mic”. Într-adevăr, eul există “numai dacă am crede într-un suflet aruncat în lume și suportând-o”; “Fusesem zvârlit în lume”; “Eu suport. Mă mulțumesc să suport”. Ce îi e dat eului să suporte? “O lume în care realitatea rezista din ce în ce mai puțin” și în care singura realitate existentă este aceea a eului conștient de condiția sa de făptură ne-lumită: “Numai eu mai existam în mod real. Restul era ceva confuz”. Existența reală a numai-eului se delimitează de doar-existența unei lumi nu neapărat ostilă, dar străină, supusă unui proces de accentuată de-realizare, pradă totodată diferenței și indiferenței. În fața unei astfel de lumi, în care “fiecare individ trage după el întregul univers care se prăbușește” și în care “totul se dezagrega, totul amenința să se scufunde într-o nimicnicie oarecare”, eul își simte unicitatea în singurătate, o stranie identitate reprezentativă prin alteritatea ei radicală. Dacă “nimeni nu reprezintă nimic”, nimicul (ori nimicnicia) se poate re-prezenta pe sine, ca prezență *reală* ce ocupă, încetul cu încetul, o lume obiectuală golită de realitate și de reprezentativitate, o lume a privațiunii care este chiar lumea privată a subiectului: “Mă simțeam unic în acest vârtej care nu putea fi real. Realul devenea un fel de spațiu vid pe care eu îl umpleam. O dilatare euforică a eului”. Euforia expansiunii eului în golul pe care îl lasă lumea retrasă în irealitate se pune însă ca paradox al identității și – în ultimă instanță – al unei ipseități ambigue. Pe de o parte, o identificare cu lumea *aceasta*, a timpului fără orizont și semnificație: “sunt la fel ca toată lumea acestor vremuri: sceptic, dezamăgit, obositor și obosit, trăind fără vreun țel”. Pe de altă parte, conștiința unui *alt* destin, excepțional, al individualității ce-și subliniază, apăsător, diferența: “sunt separat de restul lumii”. Între *sunt lumea* și *sunt separat de lume* se consumă întreaga dramă a identității puse în criză de alteritate. “Cine era cine?” e tocmai întrebarea care stăruie la limita dintre cei doi versanți ai înțelegerii de sine, limită de la care câmpul ontologic se dublează, de-limitându-și straturile semnificante, conform în-doielii existențiale.

Una din fețele acestei viziuni schizoide ne arată un subiect precum lumea cu care se confruntă și se confundă, adică ros de o progresivă de-realizare și anonimizare. “Să nu fii la tine. Să nu existe un la tine. Să nu existe un *sine*” sunt expresiile abandonului desăvârșit; subiectul nu numai că nu *are* nimic al său, dar nici nu *este* nimic propriu, nemaiaivând o interioritate, nemaifiind decât coaja lipsită de miez: “nu mă simțeam bine în propria-mi piele”. Piele a lumii care se substituie pielii proprii, în lipsa oricărui *propriu* care să definească în vreun fel existența individuală. Dezaproprierea de sine a individualului nu e însă decât o reflectare mimetică a unei lumi anonime, depersonalizate, căci “peste tot, aceiași oameni care semănau între ei. Ca și cum una sau două persoane ar fi fost multiplicare la nesfârșit”. De aici, din această indistinție a asemănătorului, o întregă pletoră semantică a retragerii și a absenței. Într-o lume marcată de absență (căci nu există în și ca realitate), eul este el însuși absent, punându-și în paranteză, rând pe rând, calitățile afirmative ale ființării: dorința (“eu n-am dorințe... Doresc, mai ales, să nu am dorințe”), imaginația (“limitele imaginației aș vrea să le smulg”) și, mai presus de toate, gândirea (“îmi propusesem... să nu mai gândesc pentru că nu poți să gândești”). A nu dori, a nu imagina și a nu gândi nu reprezintă negații ale existenței, ci tot atâtea trepte ale

unei reducții fenomenologice, suspensii ale oricărui act care ar putea determina – în ordinea limitărilor – esența ființării. De aceea, ele și lucrează în negativ, cu atât mai mult cu cât implică înțelegerea însăși: “ce putem face altceva decât să nu mai gândim? Întreaga noastră rațiune se scufundă în haos (...), bazele fundamentale ale posibilei noastre înțelegeri rămân pentru noi înșine necunoscute”. Ceea ce înseamnă că temeiurile raționale ale unei lumi iraționale (prin chiar organica sa irealitate) cad în absurd, în opacitatea non-comprehenșivității. Înțelegerea – orice înțelegere – devine astfel o imposibilitate în câmpul ontologic al posibilului (“gândurile lor se întemeiază pe această imposibilitate de înțelegere”), o limită a realului însuși pus în absență (“Mă aflu din nou în fața zidului non-înțelegerii”). În plan psihologic, imposibilitatea înțelegerii posibilului se manifestă simptomatic, ca plictis (“simt în străfundurile mele intime că plictiseala e aici, că mă pândește, că mă amenință, că poate să crească, să mă-nvăluie, să mă sufocă”), suferință (“totul era suferință, cangrenă a sufletului”), teamă (“m-a cuprins o teamă inexplicabilă”, “teama metafizică”) ori greață (“simțeam greața vidului. Apoi greața prea-plinului”, “greața mărginirii și greața infinitului”). Stări care exprimă evacuarea eului din propria sa condiție; plictisul agresiv învăluitor, rana suferinței resimțită ca amputare, spaima în fața inexplicabilului cuprinzător, a necuprinsului incomprehensibil, greața – sartriană – ca formă de respingere reflexivă – mărturisesc despre refugiu într-o lume atipică (nu absurdă, ci neînțeleasă), efect al unui complex carceral. “Temnița cotidiană” sau “cușca de sticlă” nu este opacă; în ea se intră cu sentimentul libertății fisurate. Înăuntru ca și în afară nu e altceva; aceeași lume închisă într-o altă lume, vidul și plinul, mărginirea și nemărginirea nefiind decât oglinzile paralele ale unei lumi deformată: “un glob inclus într-un glob”.

Cealaltă față ne prezintă un eu mai degajat, conștient că a fi separat de lume înseamnă a fi neasemănător, *altfel* decât ea: “toți observau, desigur, că eram altfel decât ei”. O lume văzută idealist, căci “forma lucrurilor nu e decât imaginea pe care ne-o facem despre ele”; prin urmare, însingurarea nu mai e povara lumii suportate – in suportabilul absenței – ci o convertire a lumescului la ceea ce el nu e, nu poate fi: prezență a unui real activ în chiar miezul său: “poate că existența se identifică totuși cu ființa. Poate că totul, toată această lume, este o realitate indisolubilă sau veșmintele unui real absolut. O simplă perdea care îl ascunde”. Ceea ce există, nu *ca* lume ci *în* lume, e o realitate care ființează dincolo de aparențe, realitate ascunsă precum “o întrebare absolută, întrebarea fără răspuns”. Lumea de dincoace, de aici și de acum, nu este doar un univers concentraționar, ci și – mai ales – o lume-spectacol, la care eul, instalat în globul său transparent, este liber să privească fără să participe: “Era ca și cum aș fi asistat la un spectacol (...). Înconjurat de lume, dar fără să fac parte din ea”. Totul devine acum spectacular – și specular –, căci “creațiunea este de fapt un spectacol” regizat de Creator, iar viața însăși e un joc reprezentat pe scena lumii, piesa propriei vieți la care asisti ca la teatru. Eul atinge astfel nu doar “un fel de neutralitate morală”, ci și un fel de suspensie ontologică. De aceea, putem vorbi de două priviri distincte sau, mai degrabă, de o aceeași privire care vede *în același timp*, moartea și viața. “Dramă și comedie în același timp (...). Spectacolul dat de oameni, jocul lor, nu e decât un surrogat al marelui teatru”, perdeaua care ascunde adevăratul joc, miza reală: “perdeaua subțire ce acoperă lumea cotidianului și a banalului care se află mai curând în noi decât în afara

noastră, nimic nu e banal dacă privești cu atenție”. Privirea *atentă* a vieții presupune însă moartea privirii lumești; a privi ceea ce este ca și cum n-ar fi. “Să privești lumea cu ochii unui mort”, cu ochii morții acestei lumi, oferă un spectacol feeric, mirific. Abia acum eul vede lumea în care este unul dintre actori căci, asistând la spectacolul aparent al exteriorității, el participă de fapt la propriul său spectacol interior, singurul existent pentru că singurul cu adevărat real: “Bucuria era să descopăr brusc, într-un fel care s-ar putea numi supranatural, că lumea se află acolo, că fac parte din ea, că există, că există”.

Lumea există pentru că e privită; e, în sfârșit, privită în realitatea ei lăuntrică. Privirea atentă, eidetică, despovărată de haosul lumescului, reușește să descopere scânteia purității ce pâlpâie în miezul ascuns al lumii. “Lumea este mereu, neconținut, pură”, puritatea fiind tocmai “lumina unui paradis interior”, “soarele pe care îl purtăm în noi fără să știm”. Există, pe tot parcursul romanului, semne luminoase, epifanice, ale acestei *alte* prezențe, de *acolo*, de *dincolo* și din adâncul nostru cel mai intim (“avem în noi înșine o lume însorită”). Eul e “singur, într-un deșert nesfârșit. Sau, dimpotrivă, într-o celulă înconjurată de ziduri foarte înalte, cu o lumină cenușie, undeva foarte sus”. El se află la capătul unei experiențe a interiorizării, a coborârii în sine, la rădăcina existenței dezvăluite: “Eram la capăt, la capătul a tot ce există. Și totuși, aici, în inima lucrurilor. Ceva se destrăma, voi vedea oare ce se află dincolo? Ce nu există? Ochii nu-mi ajung”. La capătul existenței este căpătâiul ei la care ochii privirii lumești nu ajung. E nevoie, prin urmare, de o altă privire, *uimită* mereu de *stranițetea* lumii, de *insolitul* veșnic proaspetei sale noutăți: “Să privești cu atenție lumea din jur, cu multă atenție. S-o eliberezi de « realitatea » ei, să lupți pentru a regăsi în fiecare moment uimirea originară. Să regăsești senzația de straniu”. Lumea privită cu atenție nu numai că există, dar e o lume eliberată, liberă să respire în esența ei nealterată, originară. Imposibilitatea înțelegerii raționale echivalează astfel cu o insolită: “totul scăpa înțelegerii, devenea insolit”, “această uimire că există, că lucrurile există. Și mai ales această neputință de a înțelege”, “Voiam să regălesc acea stranițete a lumii”. Privirea uimită devine ca atare un act comprehensiv cu totul excepțional, pe măsura destinului uman. “Nu e nevoie decât să privești”, “nu fac decât să privesc peretele și să întorc lumii spatele”, dar ceea ce este privit cu uimire nu se oferă ca răspuns, ci ca pururi nouă întrebare a vieții: “Niciodată nu mi-am revenit din uimirea față de lume, uimire și întrebare fără răspuns”. Or ceea ce se pune *dincolo* (“în spatele acestui decor”) ca întrebare este “în spatele fugitivului realitatea a ceea ce e neclintit”, “ușoarele transformări ale luminii” care arată că doar “acest dincolo este cel adevărat”. Eul devine ființă de lumină, ființă luminată (“Eu nu pot trăi decât într-o stare de iluminare”), pentru că în adâncul său, precum în cel al lumii privite, “există și un fel de halou luminos”, o lume a luminii lăuntrice, focul ce mocnește sub cenușă. Este “dâra luminoasă în noaptea înstelată” sau arborele înflorit, numai de el văzut, și care se oferă ca semn al unei prezențe electivă: “Ceva din această lumină care mă pătrunsese a rămas. Am luat asta drept un semn”. Calitatea privirii, atenția cu care ea scrutează uimită existentul dezvăluie reversul acestuia ori cealaltă față a lui, chipul nevăzut al clipei ieșit din ascunderea eternității. “Atâtea lucruri ne-au scăpat pentru că nu suntem atenți și pentru că nu știm să trăim și să ne lăsăm cuprinși de plenitudinea clipei”, de lumina aceluia paradis interior ce strălucește în infernul fiecărei zile.

Julian BOLDEA

Publicistica lui Eugen Ionescu

Întrebarea care s-a pus ori de câte ori s-a discutat despre opera în limba română a lui Eugen Ionescu este în ce măsură aceasta a constituit nucleul germinativ al creației de maturitate, în ce proporție regăsim aici marile teme, obsesii și problematici care l-au consacrat pe ilustrul reprezentant al teatrului absurdului. Sunt de aflat, au remarcat unii exegeți, în articolele și însemnările tânărului Ionescu verva ideății și insurgența unui spirit nonconformist, care se înverșunează împotriva modelelor și poncifelor prestabilite, sunt de aflat alura meditativă a frazei, turnura raționalistă a discursului, ce se vor regăsi și în eseurile și intervențiile sale de la vârsta maturității.

Recitirea publicisticii lui Ionescu este instructivă din mai multe motive. În primul rând, ne putem reprezenta, prin lectura acestor articole, eseuri, însemnări, pagini de jurnal apărute în diverse publicații ale epocii interbelice, profilul unui intelectual cu o acută sensibilitate la actualitatea literară, la problemele timpului său. În scrisul alert, fragmentar și stringent al lui Ionescu regăsim nevoia scriitorului de a-și asuma propria condiție, în toate datele sale definitorii, regăsim interogațiile tulburătoare ale unei conștiințe nefericite torturate de îndoieli și de neliniști, nevoia sa de certitudine și, mai ales, de autentificare a propriei ființe. Virgil Ierunca, observă, în acest sens, între altele, că „Eugen Ionescu face literatură, în ciuda faptului că Dumnezeu există, creează – aducând indirect omagiu de creației – răspunzând astfel întrebării lui inițiale și esențiale. Uneori se îndoiește de ceea ce face. Dar a face înseamnă, la el, a fi. În orizontul meditațiilor desprinse din Simone Weil, scrisul său ni se impune și mai mult ca o justificare de existență. Bănuind literatura de «păcate» marginale, el îi transcende limitele și puținătatea aparentă. Iar când aparențele încearcă să se proclame «independente» de neorânduiala lumii, el intervine direct și ne citește din Cartea – aceeași – la care scrie de mai bine de o jumătate de secol, punând punctele pe *i* și pe conștiință. Conștiința nefericită a martorului la singurătatea lumii, dar și conștiința aprinsă a celui care vede invizibilul și numește indicibilul”.

Sesizând toate dizarmoniile și fisurile din ordinea lumii, scriitorul se regăsește în condiția de făptură aruncată în lume și în timp, în condiția de marionetă manevrată de dumnezeire. „Accept starea mea de marionetă. Accept ridicolul metafizic al stării mele de om”, scrie Ionescu într-o proză din 1933. Rezumându-și existența la starea de făptură de aspect mecanic, cu o autonomie cu totul relativă, scriitorul nu a încetat niciodată să caute să-și explice resorturile propriului destin, marcat de amprenta agonică a timpului și de palorile unei istorii delirante. Ion Vartic remarcă, întemeiat, că „Unul din motivele fundamentale ale întregii opere românești a lui Eugen Ionescu – detectabil atât în volumul *Elegii pentru ființe mici* (1931) și volumul de eseistică *Nu* (1934), cât și în prozele scurte, fragmentele de roman și diversele «pagini rupte din jurnal», toate risipite prin periodicele epocii interbelice – este acela al condiției păpușerești a umanului. Pentru că între soldatul de plumb din mâna copilului și omul din palma lui Dumnezeu nu este nici o diferență de esență (...). Universul întreg, o știm încă de la Martin Luther, nu e decât teatrul de păpuși al lui Dumnezeu. Or, tânărul Eugen Ionescu s-a născut cu această revelație, primind dintru

început să fie măscăriciul lui Dumnezeu, un saltimbanc metafizic”.

Pe de altă parte, eseistul resimte, cu teribilă acuitate, fatalitatea propriei alcătuirii organice, o alcătuire care se supune unor forme tiranice și unor tipare prestabilite. Neputința de a fi într-o absolută stare de individualitate, afilierea la ticurile, miturile și tabuurile îndătinat ale contextului sociocultural, înscrierea într-o *forma mentis* ce exercită o presiune dictatorială aproape, toate aceste limitări sunt inventariate și dezavuate de tânărul publicist („În marile evenimente ale vieții – marile catastrofe și marile bucurii – oamenii au aceleași sentimente, aceleași țipete, aceleași atitudini. Fiorul meu în fața morții este identic cu al oricărui om din timp; ura mea are dinții străbunului meu; gelozia mea cunoaște aceleași cuțite cu gelozia ta. Iar expresia autentică, spontană a durerii mele constă toată într-un simplu scrâșnet, o lacrimă sau o îngenunchere. Înfrânți sau extatici, nu cunosc oamenilor decât o identică atitudine de îngenunchere; iar holbatul ochilor, o mirare sau o groază, se face într-un singur fel”).

Publicistica în limba română a lui Eugen Ionescu este destul de eterogenă; ea cuprinde articole și eseuri, cronici literare, interviuri, răspunsuri la anchete, cronici dramatice, cronici plastice, dar și însemnări de jurnal. Una dintre preocupările de o constanță revelatoare pentru tânărul Ionescu este legată de condiția literaturii, de actul de a scrie și de mecanismele atât de subtile ale creației. Efortul lui Ionescu este mai cu seamă acela de a degaja specificul literaturii, al artei în general, prin conturarea apăsătoare a opoziției dintre sfera esteticului și universul referențial, în toată concretitudinea sa primară. În viziunea tânărului Ionescu, esteticul are o incontestabilă capacitate de eliberare, de purificare a ființei, de articulare a unei armonii a individului cu sinele său adânc: „O posibilitate de regăsire și de evadare din cercul de convenție socială ne-o oferă lumea estetică: arta sau unghiul optic estetic. Înțelegerea estetică a lumii (...). Viața noastră cotidiană aparține altora; o trăire prin alții; și totodată o construire lipsită de sens și care nu se poate integra nicicând și în nici un fel în vreo metafizică. Viața socialului, abatere, viață de înstrăinare; lăaturalnică; falsă. Viața de convenție și de utilitate: lipsă de gratuit, de disponibil (...). Prin artă, desocializare. Regăsire unică și unic posibilă. Și sunt diferite trepte, sau diferite drumuri, către regăsirea individualității noastre primordiale: spre eliberarea de cultură și convențional. Căci în pura viziune estetică nu există convenție; sau sugestie; sau imitație. Este, aici, viața liberă, gratuită, independentă desăvârșit: evadare. Clipă în care dispăre duhul colectiv și în care duhul individual străluminează în deplină puritate: curat, clar, liber. În desăvârșirea privirei estetice – dominarea minunată a socialului; a moralului; a relativului. Moment în care ne regăsim pe noi, uitând, de astă dată, masca socialului”.

Această dihotomie univers social/ univers estetic este una cu fecunde consecințe în planul meditației asupra poeziei, de pildă. Observațiile lui Ionescu despre forma și conținutul poetic, despre tehnica expresiei, despre poezii culte și poezii naive, despre implicațiile revelației lirice ori despre beneficiile motivației raționale a stării poetice decurg dintr-o înțelegere nuanțată a fenomenului poetic și a mecanismului creării efectului literar. Comentând lirica lui Whitman, Eugen Ionescu remarcă, în expresia sa sincopată, cu relief sinuos, că: „Poezia retorică este pură enunțare; nu este decât punct de plecare, dar nu cristalizare estetică. Proiectarea eului, la retor, este obsesie; altminteri, animism. Sentimentele, deși de rudenie poetică,

nu rămân decât motive; nefructificate, fiindcă nerepliate asupra lor înșile. Dinamismul interior își găsește o epuizare deplină, cvasidirectă, dar nu o sublimare estetică”. Evident, în aserțiunile lui Ionescu regăsim o nuanță valorizatoare. Criticul este de partea acelei poezii care presupune decantare a expresiei, sublimare a trăirii și inefabil subtextual, acea poezie care înseamnă „iubire și uimire față de tine ca față de altul; față de un altul ca față de tine”.

Pe de altă parte, într-un articol intitulat *Contra literaturii*, Eugen Ionescu face apologia vitalismului și a spiritului spontaneității, în opoziție cu litera(tura), care are darul de a mortifica avatarurile existentului în toată plenitudinea sa. Momentele de maximă comuniune ale eului se realizează doar prin trăire intensă, patetică, prin recurgerea la exercițiul afectivității necenzurate: „În momentele acestea suntem eterni și autentici. În momentele «inexprimabile» ale vieții. Dar sugerate prin gest și închipuite, intuite prin simpatie. Și unele momente când putem comunica, din dragoste. Gesturile acestea sparg orice tipare și orice ziduri sufletești. Fiindcă viața este singura neprețuită și adevărată. Ea – unicul absolut – stă în afară și deasupra oricărei culturi și a oricărei tehnici. Iubesc numai cuvintele adevărate, izbucniri ale turburării interioare – cuvintele simple și nude: «Mi-e frică», «Ador», «Mă doare», mângâierile și Interjecțiile, cărora noi (din ce perversiune?) ne-am dezobișnuit să le acordăm sens și adevăr”.

Ideea autenticității, a spontaneității artistice este dominantă în câteva dintre articolele lui Eugen Ionescu, scriitor care consideră că „literatura nu subliniază, nici nu adâncește, nici nu intensifică viața; o anulează”.

Tonul multora dintre articolele lui Eugen Ionescu din perioada interbelică este polemic, accentele sunt vehemente iar replicile tăioase. Publicistul este tranșant, uneori până la a pune sub semnul întrebării chiar existența culturii române, ori a unei tradiții literare românești („Cred – ca să situez problema pe un alt plan – că proasta calitate a literaturii românești este vinovată și de lipsa de tradiție a noastră și a literaturii actuale (...). Lipsa de tradiție sau existența tradiției nu este o problemă de bună sau de rea-credință. Îmi pare comic să se ceară «raportarea la spiritul integral al tradiției românești», când eu caut acest spirit, acest stil și nu îl aflu. Nu am la ce să raportez fenomenul literar actual”). În articolul *Despre critică și istorie literară*, Eugen Ionescu afirmă, astfel, nici mai mult nici mai puțin decât „inexistența culturii noastre”. Evident, astfel de afirmații sunt enunțate nu doar dintr-un spirit de frondă, cât mai degrabă dintr-un impuls al urgenței, pe care îl resimte eseistul, din nevoia ameliorării unei stări de lucruri resimțite ca deplorable. Exagerarea este evidentă. Tânărul Ionescu pune în scenă, în articolele sale risipite în presa epocii interbelice, vervă, spontaneitate, spirit iconoclast și dubitativ, dar și fascinația unei frazări incisive, nu lipsită de fior liric ori de irizări metafizice. Aceste articole sunt, înainte de toate, mărturie ale unei conștiințe pentru care literatura este destin și expiere, depozitie dramatică și document al interiorității.

Construite cu o deliberată vervă a asocierilor și cu incontestabil talent de interpret al textului literar, cronicile lui Eugen Ionescu risipite prin periodicele interbelice se remarcă și prin incisivitatea vocii critice, prin promptitudinea diagnosticelor exprimate ori prin atenția acordată relației dintre text și cititor. Aspectul cel mai important pe care îl evidențiază cronicile tânărului Ionescu este legat de specificitatea operei literare, de literaritatea acesteia. De cele mai multe ori, criticul are grijă să delimiteze spațiul textului literar, distingându-l de acela al eticii, de

contextul social ori istoric, de implicațiile psihologice etc., configurând astfel o viziune asupra literaturii în care principiul autonomiei esteticului este dominant, capătă o benefică preeminență.

Și în cazul percepției unui anumit autor al epocii, efortul criticului Eugen Ionescu se îndreaptă spre găsirea specificului acestuia, spre conturarea fizionomiei particulare, cu reliefarea elementelor individualizatoare de cea mai mare pregnanță. Acesta este și cazul cronicii consacrate cărții *Artiști și idei literare române* de Paul Zarifopol, în care Eugen Ionescu caută să evalueze personalitatea lui Zarifopol prin fixarea unor trăsături dominante, ce îi conferă acesteia individualitate. Este reliefat, spre exemplu, apetitul eseistului pentru idei, pentru paradoxuri: „D-l Paul Zarifopol jonglează, elegant și rece, cu ideile și uneori cu paradoxele. Este un estetizant ale cărui resurse nu pot fi negate, îndrăgostit de ideile generale, deși aceasta se vede în stabilirea de valori particulare. Preocupat de unele probleme de etică literară, d. Zarifopol precizează, ingenios și liber, unele noțiuni confuze, locale sau de pretutindeni, pentru puritatea inteligenței estetice. Tentează evadarea din prejudecăți străine artei (în contra bunului-simț) și revizuieste, copil teribil îmbătrânit, unele valori imperativ consacrate. S-a discutat mult asupra cazului P. Zarifopol, singular în cultura noastră. Enervările polemice au fost pricinuite și de atitudinea detașată și senină a acestuia. Fiindcă d. Paul Zarifopol privește de la o impresionantă altitudine: aceea a generalităților. Dar dacă are largă perspectivă asupra ideilor generale, îi lipsește acestui purist, sinuozitatea înțelegerii caracteristicului. Judecă opera individuală nu integral și adânc, ci ca exemplificare teoretică a unui punct de vedere: în raport cu problema stilului, de pildă. Deci, unilateralitate, lacună pentru critic; generalitate care numai pe o singură față soluționează problema realității complexe”. Atenția lui Eugen Ionescu este, cum am văzut, distributivă, orientată cu egală pregnanță a percepției asupra calității dominante (interesul pentru generalități, pentru scenariile ideatice), dar și asupra unor disfuncționalități de viziune ori de structurare a discursului literar.

Extrem de sugestive, de revelatoare în ceea ce privește disponibilitățile teoretice ale lui Eugen Ionescu sunt și aprecierile și observațiile privind statutul și principiile istoriei literare. E o considerare justă a raportului care se stabilește între istorie, critică și teorie literară, dar, în același timp, și o evaluare a modului în care poate fi surprinsă individualitatea inefabilă a operei literare, în specificul său esențial. Remarcile lui Eugen Ionescu sunt prilejuate de apariția cărții *Poezia lui Eminescu*, de Tudor Vianu: „Istoria literară se dovedește, într-adevăr, superficială și inoperantă. Biografia poetului, încadrarea operei în mediul social-istoric ocolesc esența operei literare însăși. Prin definiție, o situează numai, dar nu furnizează cheia dezlegării intime, psihologice a operei în sine. Se lasă deoparte, prin însăși natura metodei sale, specificul intrinsec, individualitatea absolută a operei literare. Ea studiază numai fizionomia operelor, nu interiorul psihic. Rămâne elementară și prea generală. Istoricul literar nu se apleacă, atent, asupra operei, nici asupra genezei individuale, psihologice, asupra unui individ dintr-o speță, dar ca reprezentant al speței; el vede opera în perspectivă. Urmărirea filiațiilor unor influențe sau curente literare, mărghinirea într-un curent literar îndepărtează de la sensul intim, ireductibil al operei: când pretinde că studiază individualitatea psihologică, istoricul literar se contrazice pe

sine însuși. A studia în raport cu alte opere, a încadra într-o școală istorică, a arăta unele asemănări și deosebiri, a o socoti unitate dintr-o alta superioară, parte dintr-un tot omogen – școala literară – necesită numai o înțelegere formală, tehnică. Incompletă, nu stăruie decât asupra unor caractere generale de asemănare și diferențiere, fără să pătrundă, integral, în atmosfera unei ireductibile viziuni estetice”.

Interesante sunt, din perspectiva elementelor de modernitate pe care le conțin, nu doar aprecierile cu caracter mai general, ce denotă o perspectivă sintetică, totalizantă, asupra literaturii române ori a unor concepte ale teoriei literare, dar și demersurile cu caracter analitic mai pronunțat, prin care Eugen Ionescu dovedește siguranță a tonului, finețe a interpretărilor și o remarcabilă atenție pentru detaliul revelator. Camil Petrescu, de pildă, este surprins din perspectiva influențelor proustiene ce pot fi identificate în structura de adâncime romanului său *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, roman comentat cu extremă comprehensiune și subtilitate analitică. Demne de interes sunt, astfel, aprecierile cu privire la limbajul epic camilpetrescian, surprins în individualitatea sa inefabilă: „Dacă fraza lui Camil Petrescu nu sondează adâncurile conștiinței, stilul ei este perfect adecvat în descrierea luptelor, a marșurilor în noapte, a înaintărilor cu frică, a ființei iminente și impalpabile a dușmanilor («Care este foc, și gloanțe, și moarte»). Precizia glacială a propoziției scurte este un minunat imbold de sugestie. Aici nu construiește o realitate, ci o sugerează, zvelt: epică. Cuvântul își păstrează numai forța de sugestie. Imaginile care defilează – care viază – cresc și se complică cu o nebanuită facilități și rapiditate, în fața noastră; se integrează, suplu, alert, se combină fără nici o opintire, fără nici un obstacol material de stilistică. Faza, prin caracteristica-i scurtime, nu atrage îndărăt, asupra ei sau în adâncime: stilul lui Camil Petrescu nu este, aici, nici bun, nici rău: nu există. Devine inutil: tot astfel preocuparea literară. Dar viața, cu atâta luciditate și forță totodată sugerată, crește cu atât mai mult dinamism, cu cât este adoptată o mască falsă de preocupare documentară. Nu avem priviri în adânc – volum – dar accelerată mișcare de linii”.

Eugen Ionescu se apleacă, cu egal interes și egală abilitate critică, asupra tuturor genurilor literare. Cronicile sale sunt dedicate, astfel, și prozei, și poeziei, dar și dramaturgiei sau memorialisticii, autorul punctând, cu fermitate axiologică și tact analitic, cele mai importante realizări ale literaturii române interbelice. Cu totul semnificativă e analiza consacrată *Memoriilor* lui Eugen Lovinescu, în care sunetul subiectiv al amintirii capătă conotațiile unei încercări de definire spirituală a mentorului *Sburătorului*, subliniindu-se, totodată, modul de circumscriere a unei figuri, a unui caracter, a unei posturi existențiale sau intelectuale: “Lumea literară românească pe care ne-o prezintă în *Memoriile* sale d. E. Lovinescu nu poartă semnele unei mari prefaceri spirituale sau ale unei crize caracteristice: este, într-adevăr, o lume profesională, pur literară. Oamenii – contemporanii – pe care ni-i înfățișează autorul (de altfel, istoria culturii noastre o confirmă) sunt ininteresanți în ei înșiși și rudimentari așa cum îi înțelege d. E. Lovinescu. Nu asupra unor tulburări interioare va cădea accentual de interes psihologic, ci vom avea, astfel, o perfectă reprezentare a unor psihologii și a unei societăți mediocre și – așa reiese – sterile; pentru că d. E. Lovinescu urmează, mai degrabă, unei anumite tradiții saint-simoniene, caracterizându-l un psihologism feminin și exterior, superficial: gesturi, atitudini, vanități, *déshabillés*-uri, anecdotică, omul exterior. Nu vom avea

exteriorizare; iar acești oameni nu își motivează operele: sunt infirmi spirituali sau incomplet văzuți”.

Interesat de dinamica devenirii interioare a unui scriitor, de formarea unei personalități literare sau de dinamica fluidă a textului literar, Eugen Ionescu reușește, de cele mai multe ori, să circumscrie, în paginile sale, o adevărată artă a disocierilor, a delimitării unor spații congenere, ori a unor teritorii altfel destul de greu de supus unei analize atente. Este și cazul cronicii prin care este întâmpinat romanul lui Anton Holban *O moarte care nu dovedește nimic*, roman de certă anvergură a structurii și modalităților narative: “Interesul și valoarea estetică a acestei literaturi constă în tragicul inutil, chinul demonic și zadarnic al analizei. Urmărirea acelei disoluții a unui concret. Mersul inteligenței care ucide viața și nu o intuiește: după cum fierul roșu arde obiectul pe care îl atinge. (Inteligența sau, în cazul nostru, cerebralitate. Nu știm dacă Sandu este inteligent, putem ști însă că este un lucid și un cerebral: ceea ce constituie o nuanță). Calitatea de a se dedubla, de a fi simultan actor și spectator – și spectator de acuitate critică – posibilitatea de a-ți furniza propriul tău spectacol germinează o viață dramatică printr-o izolare de viață: printr-o singularizare și o detașare, o neparticipare totală la viață”.

Există, în cronicile lui Eugen Ionescu, unele momente în care, pornindu-se de la o anumită carte, de la un fragment revelator sau de la o modalitate de creație, autorul își dezvoltă atitudinea sa față de un anumit concept sau fenomen literar, într-un mod cât se poate de tranșant și de expresiv. Este cazul aprecierilor și interpretărilor despre biografie, despre raportul extrem de fragil și de subtil dintre comportamentul exterior și trăirile lăuntrice ascunse ale ființei umane, declanșate de cartea lui G. Călinescu *Viața lui Mihai Eminescu*: “Viața gesturilor, brutală, nu-mi poate lămuri viața interioară a insului. Trama subțire a unui monolog sau a unor dezbateri lăuntrice își află, în gest, o rezoluție grosolană și nediferențiată. Un gest nu îmi exprimă o subtilitate și nu îl cred concludent: cred că nu sintetizează, nu rezumă, nu cuprinde o gravă complexitate interioară – subțire păienjenis – ci, cel mult, o întrerupe, sau o anulează, sau o dezmente. Exterior, viața unor inși de diferită ierarhie spirituală nu îmi apare diferențiată, deci semnificativă. Un identic gest poate servi la vidarea unor multiple tulburări interioare, chiar când nu e convențional (deci rigid), gestul e măcar grosolan, mersul nervos al insului acestuia, pot ști căror tulburări urmează? Licărirea de mânie din ochii acestuia poate însemna o crampă tot atât cât o revoltă împotriva Divinității. O viață întreagă de gesturi nu-mi va exprima mai mult decât un gest singur: gesturile sunt mințiri. Iar gesturile sociale sunt tot ceea ce nu mă reprezintă pe mine, individul necesar poeziei, și pe mine, factor al societății, individual necesar prozei, practicului, realității raporturilor. Biografia îmi vede numai (și nici acestea toate) aparențele discontinue. Ea nu poate fi sesizată decât de gesturile sociale și, ca să zic așa, spectaculare: gesturi comune. Neadevărată este mai cu seamă prezumția că poți cunoaște întreaga viață a unui om sau că poți cunoaște măcar momentele esențiale ale unei vieți sufletești; dar momentul decisiv al vieții mele sufletești poate să nu corespundă momentelor decisive ale actelor mele sociale și ale schimbărilor vieții mele exterioare”.

De asemenea, traducerea lui Emil Gulian din Poe îi provoacă autorului o serie de reflecții, demne de interes, cu privire la efortul transpunerii unei opere literare dintr-o limbă în alta (“Munca de benedictin a traducătorului nu este, cum bine se știe, doar o muncă grea și ascunsă.

Originalitatea traducătorului este măsurată, alături de originalitatea poetului de tradus. Poezia fiind expresie, cuvânt, sonoritate, fiind înveșmântată, încarnată în sensibilitatea, aproape materială, a limbii, traducerea a putut fi socotită ca o dezrădăcinare a ei, oucidere, dacă nu poate fi o a doua naștere. Dar poezia este încă, mai ales, imagine, lume spirituală, atitudine, lucruri ce, depășind limba, pot fi exprimate și în traducere, cu exactitate”).

Eugen Ionescu nu se sfiște să sancționeze, în cronicile sale, nonvaloarea, literatura mediocră, imposturile artistice, după cum nu ezită să elogieze valorile literare autentice, așa cum o face când îmbrățișează, cu nereținut entuziasm, proza lui M. Blecher, în comentariul dedicat romanului *Întâmplări în irealitatea imediată*, care este, cum precizează criticul “o carte așa de deosebită de operele literare actuale, expune experiențe interioare atât de puțin comune, încât indiferența publicului este semnul indubitabil al marelui ei valori”. În continuare, Eugen Ionescu analizează cu minuție meritele cărții lui Blecher, găsind în ea “atmosefere create dintr-o frază, dintr-o imagine; pagini de-o frăgezime sau de-o putere de viziune cu totul rare; o sensibilitate ascuțită, morbidă care dă expresie tuturor aventurilor sale”.

Cronicile literare ale lui Eugen Ionescu se impun, înainte de toate, prin pregnanța interpretării și promptitudinea deciziei critice, prin tonul adesea incisiv, niciodată complezent sau doar neutru, dar și prin stilul provocator, prin expresivitatea riguroasă și viguroasă a frazei. Nu de puține ori, enunțurile lui Eugen Ionescu au plasticitate și desen calofil, o vibrație lirică abia ascunsă, un fior poetic ce dă savoare și suplețe cuvântului și stilului.

KOCSIS Francisko

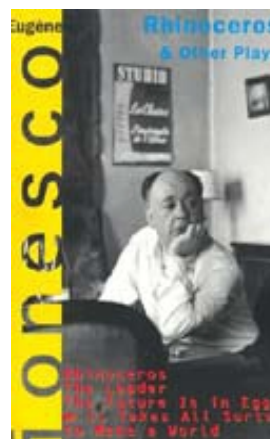
Ionesco în ungurește

Când apărea, în 1961, cartea lui Martin Esslin, *Teatrul absurd*, în spațiul cultural maghiar Eugène Ionesco era prea puțin cunoscut, fapt explicabil, dacă ne gândim că după război lumea estului a fost constrânsă la o ruptură brutală, la o izolare aproape totală de cultura occidentală, datorită regimurilor politice aflate în sfera de influență moscovită, astfel că orice produs cultural de dincolo de cortina de fier, mai ales dacă se situa în extraneitatea canoanelor «lumii noi», avea mai puține șanse de a obține permis de liberă trecere decât orice altă marfă. Astfel, până în 1988, în ungurește Ionesco a apărut numai în două antologii tematice tolerate, care nu puteau oferi decât o imagine palidă asupra personalității sale artistice și publice.

Cartea lui Esslin a jucat, se pare, rolul de deschizător de drum cu maceta prin junglă, oferind celor interesați (nu puțini) instrumentele necesare pentru rețușarea imaginii prea șterse pe care o aveau până atunci. Pe întinderea a patru capitole mari, Esslin dezvoltă un aparat teoretic și critic elogios, rezervând fiecăruia dintre cei patru reprezentanți ai teatrului absurd pe care el îi consideră cei mai importanți, respectiv Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet și Arthur Adamov, cite un studiu aprofundat. (Arthur Adamov, în a doua perioadă a creației sale, a încercat o reconciliere considerată imposibilă a absurdului cu marxismul, tentativă care a avut ca efect o atitudine critică vehementă, inclusiv din partea lui Ionesco. Se pare, criticii lui Adamov nu știau prea bine cât de absurd era «realismul» acestei lumi, realitatea nudă adusă pe scenă ar fi putut sta

alături de cele mai reușite opere ale genului.)

Esslin consideră că teatrul absurd este, în primul rând, antiideologic, tocmai pentru că sesizează că lumea nu poate fi coagulată de nici un fel de sistem rațional sau etic general acceptat, ca atare nici nu se poate concepe un etalon moral care să conțină acele reguli după care să se ghideze o societate aflată într-o derivă continuă. Teatrul absurd tinde să exprime exact această stare de lucruri prin noua dramaturgie – sau antidramaturgie, cum o delimitează Ionesco, gândind-o ca program, începând chiar cu *Cântăreața cheală* – pe care o propune și o impune, eliminând tradiționalele formule ale dramei clasice, cum sunt acțiunea (construită pe succesiuni aproape previzibile), focalizarea pe caractere puternice, accente grave pe întâmplări obiective, infuzii de imprevizibil ori fantastic pe alocuri – și-n locul lor ies la rampă tușele groase ale iraționalului, susținute prin replici de o exasperantă banalitate și absurditate, de exemplare lipsite de strălucire, infirmând parcă existența oricărui ideal, demolând miturile milenare despre superioritatea speciei, anulându-le. Este un alt fel de a vedea lumea, o privire ca o disecție până în viscere.



Esslin a stârnit curiozitatea, iar cei cuprinși de setea de a descoperi acest segment atâta vreme inaccesibil n-au așteptat decât clipa dincolo de care vechile restricții se puteau înlătura. Dacă până atunci Ionesco era cunoscut mai mult prin intermediari sau datorită vehemențelor sale declarații antiideologice, în 1990 a intrat în cultura maghiară cu un volum masiv tipărit de editura *Európa* din Budapesta, cuprinzând zece dintre cele mai cunoscute piese ionesciene, facilitând astfel contactul direct.

Redescoperirea lui Ionesco, judecând după eseurile scrise pe marginea dramaturgiei sale, și asimilarea n-au produs un șoc. Dacă la începutul anilor '50 ineditul lor scandaliza și stârnea reacții vehemente de contestare (să amintim aici numai pe autoritarul critic conservator Jean-Jacques Gauthier: «Nu cred nici că domnul Ionesco ar fi un gânditor, nici că ar fi nebun; nu cred că domnul Ionesco ar avea ceva de spus. Cred că domnul Ionesco e un mistificator glumeț.» sau pe Robert Kamp: «În ochii unui grup redus, domnul Ionesco e un fel de «libertador», un Bolivar al teatrului. Să-și conserve cu grijă această iluzie măgulitoare. În realitate, el nu-i decât una dintre măruntele curiozități ale teatrului de astăzi.»), la sfârșitul secolului, datorită și pătrunderii pe diferite canale de televiziune, prin cărți, filme sau piese de teatru ori teatru cinematografic a elementelor specifice acestui mod de a vedea și a profesa arta, mijloacele artei promovate de el nu mai aveau noutatea izbitoare de la început, publicul și le asimilase

de la generația care i-a succedat, de la reprezentanții absurdului est-european, precum Mrozek sau Rózewicz, dar și ungurul Örkény István, care au învățat de la modelul lor, chiar dacă acesta era interzis.

Mai mult chiar, ungurii au mai avut tangență cu tentative asemănătoare de reinnoire, chiar de schimbare radicală a concepției despre arta dramatică în general și despre textul dramatic în special. Mă gândesc la tumultuoasa mișcare de avangardă, concentrată în jurul freneticului Kassák Lajos, eternul avangardist, și a revistei sale *Ma*, care propunea soluții radicale în toate ramificațiile spiritualității. Elocvente sunt în acest sens manifestele lui Mácza János și piesele sale scurte, care nu mai păstrau nimic din recuzita teatrului tradițional. Ceea ce propunea Mácza depășea tot ce au gândit alți autori ca inovație în teatru, adică un fel de trecere lină, pe etape și perioade de grație pentru asimilarea noului, de educare a spectatorului, pentru a nu-l brusca în comoditatea sa burgheză într-atât încât să părăsească sala de spectacol. Mácza a încercat o incizie profundă, era un vizionar care a creionat un portret al actorului desăvârșit cu mult înainte ca Stanislavski sau Grotowski să-și întemeieze vestitele lor școli. Atunci, la acea vârstă a teatrului, actorul lui Mácza era o utopie. Fiind atât de radical, șansele sale de a răzbate erau aproape nule. Chiar dacă ar fi reușit să creeze un falanster de entuziaști, n-ar fi reușit să umple o sală de spectacol. Mácza a adus pe scenă toate elementele de mai târziu ale teatrului absurd, le-a imaginat într-o derulare sclipitoare, dar toată zbaterea sa n-a produs decât decepții pentru autor și sprâncene arcuite a mirare ori zâmbete malițioase din partea unei lumi prea conservatoare și nedispusă la experimente cu comoda ei existență și, mai ales, gândire leneșă. (În numărul 10/2003 al revistei *Vatra* am publicat, în cadrul mai larg al prezentării avangardei maghiare, un astfel de manifest intitulat *Noua dramă, noua scenă*, în care își expune cu limpezime crezul, precum și o piesă scurtă, care să ilustreze ceea ce credea el că ar trebui să devină teatrul, *Motanul negru*.)

Traducerile din Ionesco vin deci pe acest teren. Ele nu mai au nevoie de o promovare critică doctă, care presupune zeci de pagini scrise, și nici de una scenică deosebit de anevoioasă. Mediul cultural ungar era unul pregătit, deschis în fața spiritului ionescian, mai ales că maghiarii cunoșteau deja lumea lui Caragiale și o gustau. În Ungaria, Ionesco este considerat un creator de școală. «Duelurile critice pe motive ionesciene s-au domolit definitiv. Lumea l-a digerat pe Ionesco și l-a acceptat împreună cu școala sa; deși se pare – în ceea ce privește creația dramatică, cel puțin – că porțile școlii s-au închis; după viguroasa generație secundantă a unor Harold Pinter, Arrabal, Peter Handke, Mrozek și Rózewicz, o a treia generație nu se arată», scrie Szántó Judit în postfața ediției maghiare a dramaturgiei lui Ionesco.

* * *

Un amănunt pe care-l aflăm din postfața cărții l-ar face atent pe oricare cititor român. Printre multele legende legate de persoana lui Ionesco, există una și de confluență maghiară. Într-un studiu (autoarea nu ne dezvăluie titlul) al doamnei Radnóti Zsuzsa se afirmă că Ionesco ar fi audiat timp de un semestru cursuri universitare la Budapesta, perioadă în care a cunoscut creația lui Karinthy Frigyes, ceea ce ar explica similitudinile izbitoare dintre *Lecția (La leçon)* lui Ionesco și *Lecția de muzică* a autorului maghiar. Dar ar fi stânjenitor să acceptăm, pur și simplu, o asemenea aluzie. Explicația ar putea fi mult mai simplă, mai elegantă și

mai aproape de realitate. Într-o Europă în care sistemele de învățământ nu s-au deosebit fundamental de la o țară la alta, în care constrângerile și metodele pedagogice ale orelor de studiu erau aproape identice, este posibil ca doi autori să creeze pe aceeași temă opere cu elemente care să se situeze în vecinătatea similitudinilor. Nimic mai mult.

* * *

Volumul conține următoarele piese: *Cântăreața cheală* (trad. Gera György), *Lecția* (Vinkó József), *Jacques sau supunerea* (Bognár Róbert), *Scaunele* (Gera György), *Victimele datoriei* (Bognár Róbert), *Noul locatar* (Bognár Róbert), *Ucișor fără simbrie* (Bognár Róbert), *Rinocerii* (Mészöly Dezső), *Regele moare* (Bognár Róbert) și *Pietonul aerului* (Réz Ádám)

Cristian STAMATOIU

Spațiul ionescian

„Criza limbajului” este un termen aprioric al universului ionescian, exprimat de maestru atât în scrierile teoretizatoare, cât și operaționalizat artistic din (cele mai diverse unghiuri) în opera sa dramatică. Desigur, aici se impun anumite *amendamente la instinctul proprietății*... termenilor, în sensul că respectiva „criză” vizează în special varianta limbajului colocvial; iar, în ceea ce privește modalitatea prin care lumea (re)crează artistic ni se comunică, aceasta ține de rigorile *limbii de lemn*, iar nu de dogmele negativiste ale anti-limbajului. Astfel, se evidențiază o dată în plus faptul că *teatrul ionescian nu este absurd, ci al absurdului*, el nefăcând altceva decât să urmărească strâns până în ultima instanță raționamentele onorabile ale unei civilizații tehnologizate/ideologizate la maximum. Faptul că rezultatele înfățișate artistic sunt absurde, nu sunt imputabile dramaturgului ce s-a prins în logica revoluției tehnice, ci Omului care, în loc să domine tehnologia, se lasă contaminat de automatismele și materialismele ei. În acest context, umanismul operei ionesciene este direct proporțional cu prezența discontinuităților absurdului; cu cât acestea sunt mai acute, cu atât gestul terapeutic al nivelului reprezentărilor umane este mai profund.

Riscul unui astfel de demers estetic este însă major. Deși cultivarea programatică și cu algoritm a absurdului pare că ar putea elibera o infinitate de valențe expresive, în realitate aceasta conduce la o îngustare sensibilă a lor, fapt care a condus și la rapida epuizare a unor mișcări precum cea dadaistă. În consecință, Eugen Ionesco a transferat o serie de elemente expresive ale verbalității scenice spre spațiul dramatic.

Numai că și aici elementele permutabile sunt drastic stilizate la nivelul unor fantoze contorsionate de un spațiu compresiv. Definit drept *claustrofob*, el se dovedește în realitatea convenției scenice mai curând *claustrofil*, deoarece, aflate în diverse situații relaționale, perso-nulitățile vehiculate de dramaturg se cramponează de spațiul cubic a alveolei citadine. Incapabile să domine spații deschise, ele preferă ca spațiu existențial *camera* (ce presupune doar pentru spectator *convenția unui perete de sticlă*). Aici sunt comprimate caractere arhetipale ce generează situații desprinse din peisajul psihanalizei, de unde și atmosfera de spațiu placentar atât de bine exprimată de titlul „Adevărul este în ouă”.

Numai că acest univers *in nucae* nu are nimic din optimismul existențial al celebrării și prefigurării unui orizont benefic pentru că înseși semințele zilei sunt vicioase. Concentrând otrava mecanicismului după mai multe lanțuri trofice, homunculusii ionescieni fac pasul decisiv prin care transformă cât se poate de logic premisele înălțătoare ale umanismului tehnicist în cel mai negru haos. Și în astfel spații închise la propriu și în aceeași măsură la figurat, pulsează problema ionesciană esențială: *ratarea prin moarte a vieții chiar în momentul apariției sale, atât la nivel universal, cât și la cel al destinului mărunt.*

De obicei, accentul pe elementul spațial este pus direct de către dramaturg, prin intermediul indicațiilor de scenă. Acestea păstrează tonalitatea textului dramatic, adică o formă academică în interiorul căreia pulsează o iraționalitate naturală. Indicațiile (mai mult de atmosferă, decât de scenografie) sunt redactate într-un ton evident (auto)ironic prin intermediul repetițiilor și tautologiilor. Abundența lor transformă anexele explicative în forme de subtilă subversiune a însuși textului care le conține.

În *Cântăreața cheală*, chiar primul cuvânt întâlnit este cel legat de spațiul claustrofob: „Interior (s.n.) burghez englezesc, cu fotolii englezești. Seară englezească. Domnul Smith, englez, în fotoliul său englezesc și în papucii săi englezești, își fumează pipa sa englezească și citește un ziar englezesc, în fața unui foc englezesc (...)”; în „Jacques sau Supunerea”: „Decor întunecos, cenușiu. O cameră (s.n.) neîngrijită. (...)”; în *Scaunele*: „Pereți circulari cu o nișă în fund. / o sală foarte goală”. În *Lecția*, sub titulatura „D E C O R U L” se face o punctare la fel de hotărâtă a spațiului claustrofob. Lui îi sunt asociate și cele două caracteristici de bază ale viitorului câmp de luptă pe care se va desfășura un război psihologic, dar și fizic: „Biroul bătrânului profesor, folosind și drept *sală de mâncare*. (s.n.)”. Primul termen denotă o încărcătură spirituală, pe când cel de-al doilea face trimitere la materialismul devorator. Vom avea deci, încă de la început, încifrat în subtext, sensul acestei „drame comice” prin care se evidențiază precaritatea mijloacelor de cunoaștere ale omului. Pornindu-se de la pozitivismul matematicii, se trece la umanismul filologic, pentru ca în final să se ajungă la crimă. Și, o dată inițiat, procesul devine de neoprit, el conducând cu precizie matematică la același rezultat: un osuar terifiant, asemeni gropilor comune generate de istoria ultimului secol.

Și din acest punct de vedere spațiul dramatic din *Lecția* este pus în undă cu acela al pieselor reprezentative aparținând următoarelor etape de creație ale autorului (după viziunea critică a lui Paul Surer). Astfel, în ceea ce privește etapa a doua, vom avea drept centru al acumulărilor piesa *Noul locatar* în care salonul unui apartament achiziționat de un domn misterios devine centrul de emanație a haosului universal, pentru ca în epoca Béranger (*Rinocerii - Regele moare*) celula de rezistență relativă la agresiunea ideologică sau a morții este tot camera, fie ea și a tronului...

Iar într-un astfel de spațiu concentrat va fi mult mai naturală și chiar inevitabilă aplicarea principiului de viață și de moarte al lumii ionesciene: „Oamenii se caută unii pe alții în noapte și nu se regăsesc decât ca să nu se recunoască, și să se lovească.”

Eugenia ENACHE

Ionesco și paradoxul jurnalului

„Claie peste grămadă ce de imagini, ce de vorbe, ce de personaje, ce de figuri simbolice, ce de semne, toate la un loc, aproape totuna, niciodată chiar așa, o învălmășeală de mesaje în dezordinea pe care pînă la urmă poate o recunosc, dar care nu mă ajută deloc să progrez în privința problemei fundamentale: ce este lumea asta? Ce este ceea ce mă înconjoară? Cine sînt?” (*Jurnal în fărîme*, p. 159).

Sunt cuvinte care explică cel mai bine întreprinderea lui Ionesco de a-și scrie sau rescrie propria viață, de a fixa efemerul și a se elibera de obsesii. Și care ar putea fi forma cea mai adecvată? Se pare că jurnalul, deși nu întotdeauna își intitulează așa scrierile, jurnalul fiind în cazul lui Ionesco apt pentru a explica ceea ce face, gîndește și simte, pentru a observa schimbările și subterfugiile eului. Și toate acestea nu pot fi făcute într-o manieră rapidă, ci treptat și, astfel, jurnalul devine o modalitate de pregătire a spiritului pentru ceva încă nedeslușit, pentru un scenariu de existență, incomplet, contadictoriu, o încercare haotică de a pune în acord eul social/ biografic cu eul profund, într-o scriere non-ficțională.

Jurnalul lui Ionesco, impropriu denumit jurnal, dacă e să ținem cont de convențiile la care ar trebui să se supună ca aparținând genului biografic, pare să fie un examen de conștiință pe care și-l face autorul, în încercarea sa de a înțelege, de a se explica, căutând să surprindă momentele vieții, să găsească sensul vieții scurse, să ordoneze viața deja trăită. Vom continua să folosim termenul de jurnal pornind de la titlul uneia din scrierile lui Ionesco, *Jurnal în fărîme*, în ciuda diferențelor ce apar în structurarea discursului autobiografic. Ce ordine ar trebui să urmeze cel care se încumetă să-și povestească viața? Să se lase în voia memoriei, să retrăiască evenimentele așa cum s-au întîmplat și în ordinea lor, sau să le lege de anume străfulgerări? Intenția lui Ionesco nu este de a stabili o ordine a faptelor, pentru el singura problemă este să înțeleagă care au fost cauzele neînțelegerilor cu tatăl său, să explice de ce nu a acceptat situația politică din țară, de ce nu-și poate găsi originea pe linie maternă.

Deși jurnalul, prin definiție, presupune ordine cronologică și o anume rigurozitate în continuitatea zilnică, constatăm că, în scrierile autobiografice care fac obiectul expunerii de față și anume *Trecut prezent, prezent trecut* și *Jurnal în fărîme*, Ionesco încalcă toate regulile de bază ale diarismului, și anume regularitatea, calendaritatea, la care se adaugă și simultaneitatea, acea sincronizare între actul trăirii și actul scrierii, sau cel puțin păstrarea unei distanțe cât mai reduse între scriitură și istorie. Diarist, Ionesco nu este, tocmai pentru că nu respectă convențiile genului, și se complăce în a opera inversiuni, deplasări de fragmente, a nu respecta calendarul, așa încât jurnalul este plin de elipse mai mult sau mai puțin voluntare, el constituindu-se din fărîme de vise, opinii, amintiri, note morale și literare.

Textul este alcătuit din fragmente mari și mici, din fragmente-amintiri ce apar în dezordine și nu în ordinea evenimentelor și doar rareori se menționează data scrierii lor, din notații dispersate, discontinui, din percepții surprinse pe viu, întîmplătoare la prima vedere, dar a căror coerență rezidă în intenția urmărită de autor. Fragmentele pot fi inversate, cronologia lor fiind subiectivă, iar jurnalul

amestecă mereu obsesiile, regretele și, eventual proiectele. Fragmentarismul se datorează, probabil, nesiguranței procesului de rememorare, de retrăire a unor experiențe provizorii care se regăsește, de asemenea, în structura discursului ce se caută pe sine și nu se găsește decât „en miettes” și într-o înlănțuire imprevizibilă de fragmente. Astfel, se poate remarca o similitudine între structurarea spațiului autobiografic și structurarea tipografică a discursului. Spre deosebire de *Jurnal în fărâme*, unde se face doar o singură precizare temporală, 1963, în *Trecut prezent, prezent trecut* timpul, fără a fi foarte precis, se întinde pe o perioadă cuprinsă între anii 1940 și 1967, exactitatea temporală reducându-se la notații de felul: „1967”, „Bucureștii înainte și în jur de 1940”, „în jurul lui 1940”, „1941”, „sfârșitul lui ianuarie 1942”, „30 septembrie 1966”, „iulie 1967”. Trecutul pe care îl reînvie Ionesco nu poate fi evocat decât pornind de la un prezent. Care e prezentul care-l obsedează pe Ionesco? Pe de o parte, prezentul obiectiv, politic, istoria trăită (experiențele sale între 1925-1938 cât a stat în țară - problema legionarilor și a comuniștilor - și apoi evenimentele internaționale de mai târziu - Algeria, „conflictul” din Orientul Mijlociu, războiul din Pacific, războiul din Israel); pe de alta parte, prezentul subiectiv influențat de amintirea tatălui, de copilăria sa. Amintirile referitoare la copilăria sa, pe care ar vrea să o regăsească, sunt dureroase pentru că ele nu pot reconstitui tot trecutul pe care îl caută cu disperare și care este mereu prezent, o prezență traumatizantă și obsedantă, după cum afirma însuși autorul, dar și neclare, datorită distanței temporale dintre acum ca moment al amintirii și al scrierii și atunci ca moment trăit; această depărtare pune în evidență fluctuațiile și instabilitatea memoriei și este resimțită de autor:

„Mi se pare, poate doar mi se pare, că imaginile din memorie sînt astăzi esompate, detaliile mai sărace, căci, de cînd am intrat în ciclul vieții descendente, vechea lume interioară se depărtează de mine, se desface, se lasă invadată de ceață” (*Trecut prezent,....*, p. 19)

„Mi se pare, mi se pare că imaginile satului și ale morii se estompează încetul cu încetul, lent dispar, sau, mai degrabă, sînt din ce în ce mai palide, mai ofilite, se usucă ca frunzele toamna”. (*Trecut prezent,....*p. 12). Și, în ciuda distorsiunilor cronologice, a memoriei înșelătoare, uneori, jurnalul lui Ionesco se dorește a fi o oglindă, un martor al unei lumi apuse, o privire obiectivă referitoare la desfășurarea evenimentelor, dar și o privire subiectivă având în vedere felul în care acestea au influențat desfășurarea vieții: „Eu însumi pot cel mult să sper să fiu un trist, însingurat supraviețuitor al lumii mele, un suflet chinuit, o fantomă melancolică. Ce pot să sper altceva, eu cu jurnalul meu, altceva decît să fiu o piesă arheologică” (*Trecut prezent,....*, p. 138)

Jurnalul nu poate fi înțeles în afara „artificiului sincerității”, dar Ionesco nu abuzează de sinceritate; ceea ce contează cel mai mult este tocmai sinceritatea cu care scrie. Confruntarea între trecutul amintirii și prezentul în care scrie introduce și distanța între copilul care a fost și adultul care a devenit și care, acum, în momentul scrierii, vede și gîndește altfel; este momentul reflecției mature și lucide: „E, într-adevăr, firziu, acum, că am trecut de treizeci de ani, într-adevăr firziu ca să las să iasă din adîncurile mele, din pivnițele mele, acest univers de lumină, acest univers ascuns, îngropat, sau licărirea lui”; sau „licărirea fragmentare ale acestui univers. Mai multe cicluri de viață, mai multe vârste au trecut peste această vîrstă, au acoperit-o [...]. Ar fi trebuit să notez toate acestea cu mult

mai devreme.[...] Înainte de a împlini treizeci de ani, sau mai exact la treizeci de ani, mai puteam încă să privesc în mod firesc în valea de unde vin, sau mai degrabă să privesc vîrfurile încă nu prea îndepărtat de unde cobor. Acum, «nel mezzo della vita», și chiar după mijlocul vieții, de cînd mă aflu pe cealaltă pantă, valea lasă să se întrevadă frontiera neantului” (*Trecut prezent,....*, p. 14-15).

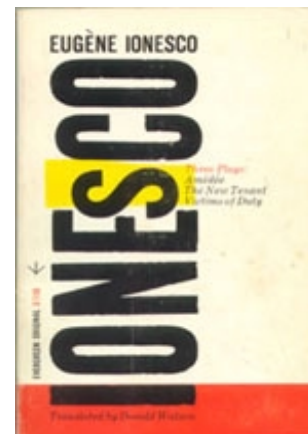
În viziunea lui Ionesco, jurnalul este o încercare de recuperare a timpului, de retrăire mai intensă a sa, pentru că sentimentul acut al timpului apare la o vîrstă fragedă și presimțirea morții este inerentă: „Cînd oare am observat pentru prima dată că timpul «trece»? Sentimentul nu a fost legat de la bun început de ideea morții”. Desigur, la patru-cinci ani, mi-am dat seama că am să devin din ce în ce mai bătrîn, că am să mor (*Jurnal în fărâme*, p.9).

Mai târziu, „de la vîrsta de cincisprezece ani”, manifesta o sensibilitate exagerată asupra trecerii timpului, resimțind prezentul asemenea unui trecut, temându-se că timpul îl va învinge și că nu va mai avea răgazul să răspunda propriilor întrebări: „Am alergat după viață să prind parcă timpul, și am ținut să trăiesc. Atît am alergat după viață încît întruna mi-a scăpat, am alergat, nici n-am întîrziat, nici nu i-am luat-o înainte, și totuși n-am prins-o niciodată, ca și cînd aș fi alergat pe lîngă ea” (*Jurnal ...*, p. 27).

Scrierea jurnalului are și virtuți terapeutice, pentru că te poate calma și elibera pentru o vreme de toate neliniștile, îți poate da iluzia că ești stăpîn asupra vieții și a morții: „Cer dreptul de a mă descurca cu mine însumi. De a sta față în față cu mine însumi. Din confruntarea cu mine însumi poate ieși un altul” (*Jurnal ...*, p. 118)

Jurnalul se dorește o scriere intimă, o comuniune cu propriul eu, dar el se vrea și o comunicare cu celălalt: „Numai prin străbaterea unui text, adică a unei mărturisiri, adică prin scufundarea în universul, adică în abisurile celuilalt, comuniunea se poate împlini. Iată că există totuși o justificare pentru literatură. [...] În singurătate față către față cu opera, față către față în singurătate cu celălalt, un celălalt care nici măcar nu e la curent cu experiența asta, cu abordarea asta, care nu știe că e cunoscut, cu adevărat, în profunzime: lumea unuia devine lumea celuilalt. Intimitate profundă, discretă, desăvîrșită”. (*Jurnal ...*, p.116)

Pe măsură ce jurnalul se constituie, el capătă o destinație literară și din Album cu pagini detașabile devine Operă. Jurnalul nu este doar un atelier de fraze, un laborator în umbra operei majore; el este o altă creație care ar putea să dea cheia unor interpretări sau unor noi înțelesuri ale operei de bază. Ionesco scrie jurnalul și din panica, poate, de a nu lăsa să se destrame propria lui viață sau, mai bine zis, din dorința de a și-o mîntui, prin marea încercare care este arta, în fața exigențelor nelimitate ale artei și din angoasa disperării provocată de actul scrierii: „Odinioară, odinioară, e foarte mult de atunci, mă așezam cu bucurie la masa de scris. Mai apoi, nu am mai făcut-o decît cu o oarecare plăcere. Și, mai firziu, cu indiferență, din obișnuință, ba chiar cu un soi de plictis. [...] Astăzi, ideea că trebuie să scriu mă umple pur și simplu de groază. Astăzi,



cînd mă apuc să scriu, se trezește în mine conștiința și mai acut, și mai de nesuportat, a dramei, a primejdiei, a spaimei universale, și aș vrea să pot fugi, să-mi mut gândul, să uit (*Jurnal* ..., p. 35-36).

Jurnalul se apropie de literatură, credem, și prin intercalarea unor fragmente care realizează tocmai legătura dintre faptele trăite și artă (numeroase referiri la scriitorii români sau străini -Vinea, Verne, Brecht, Spengler, Breton-sau comentarii despre propria sa creație -despre teatru).

Important pentru Ionesco nu pare să fie înlănțuirea cronologică și logică a evenimentelor și a experiențelor ci, mai degrabă, omul care transapare, acel amestec de *dedans* et de *dehors*, acel melanj format din conștiința sa și din părerea celui alt. Astfel, cel care se confesează nu poate fi complet izolat de lumea în care scrie, trecutul și prezentul, deopotrivă, modelându-i personalitatea.

Omul Ionesco rămâne același, oriunde ai încerca să-l descoperi, în memorii sau în opera sa: un om care încearcă să-și depășească criza declanșată de ambivalența vieții și a morții, să răspundă întrebărilor, să se elibereze de angoase. Un om în permanentă contradicție cu sine, în contra curentului, mereu împotriva timpului său, după cum recunoștea el însuși.

Alexandru LUCA

Teatrul lui Eugen Ionescu sau plânsul de dincolo de rîs

Anii de după război sunt ani fecunzi pentru teatrul francez. În anii '50, fără manifestări zgomotoase, se impune marelui public un teatru nou, ce-și găsește ca locuri de manifestare, mai întâi săli de încercare, precum Théâtre des Noctambules, Théâtre de Poche, Théâtre du Quartier Latin, Théâtre de Babylone. Mijloacele materiale erau și ele modeste iar spectatorii se reduceau la o mână de intelectuali și câțiva studenți în căutarea noului. După încercări timide, rezervate inițiaților, acest nou tip de teatru forțează intrarea pe scene ca Odeon - Théâtre de France, „Théâtre National Populaire”, sau pe aceea a Palatului Chaillot. O întreagă pleiadă își face apariția, avându-i în frunte pe Audiberti, Adamov, Ionescu sau Beckett.

În formele sale, acest teatru se caracterizează mai întâi printr-un refuz deliberat al realismului. Nu că nu ar conține și momente care pot părea realiste, dar realismul nu este niciodată principiul de bază. Acest principiu trebuie căutat, dimpotrivă, într-o irealitate funciară care se manifestă atât în cadru cât și în intrigă sau în personaje, care oscilează între nulitate și neverosimilul cel mai fantastic. Autorul nu mai este interesat nici de o societate anume cu problemele ei, nici de plăcerea unei mișcări dramatice fericit condusă, nici de studiul psihologic și de rafinamentele sale, spectacolul fiind conceput ca un întreg care, prin gesturi, muzică, lumini și culori proiectează universul interior obsesional al autorului. De aici și recurgerea la formele așa-zis inferioare ale spectacolului: circul, improvizatia, cabaretul, muzic-hallul. Și, în strînsă legătură cu acestea, apare la toți autorii o devaluare sau cel puțin o transformare profundă a cuvîntului și a rolului pe care acesta îl joacă în spectacol.

Strigătul, muzica, nuanțele și intonațiile contează adesea mai mult decât sensul intelectual al cuvintelor, gesturile și mișcarea de ansamblu mai mult decât textul. Limbajul scenic se înnoiește sau mai degrabă își regăsește

originile. Liric prin esența sa, acest teatru este mai mult decât un text de declamat, este un spectacol care recrează miturile profunde ale umanității și ale socialului. Comunicarea cu publicul trebuie să se facă la nivelul acestei manifestări concrete, fără ca o elaborare intelectuală să fie propusă sau impusă de autor. De aici rezultă și ambiguitățile, obscuritățile ce nu trebuie reproșate acestui tip de teatru care-și trage seva și puterea tocmai din ele. Este imposibil să se vorbească de teatru simbolist în măsura în care acesta din urmă era de obicei simplu și ușor de abordat. Imaginea pe care o propune acum spectacolul nu are un sens, ea se vrea în cel mai bun caz „o răspântie a sensurilor”, bogată în multiple virtualități. Nu este un teatru al enigmatelor, ci al parabolilor.

La majoritatea autorilor, fundalul acțiunii dramatice îl constituie satira burgheziei tradiționale. Dar în și prin tipul social sunt vizate eternul spirit mic-burghez și limbajul său sclerosat, adică fosilizarea care pîndește ființa umană. Difuză, impalpabilă sau prea concretă, o angoasă care îmbracă forme mitice sau fantastice pune stăpînire pe aceste personaje în care spectatorul este invitat să se recunoască. Piesa se sfîrșește când interogația metafizică asupra omului, a timpului, a vieții și a morții a atins intensitatea maximă. Acest teatru se scaldă astfel într-o atmosferă de catastrofă, de sfîrșit de lume, atmosferă care ar fi intolerabilă dacă luciditatea cu care autorul duce la bun sfîrșit realizarea intuiției sale inițiale nu ar produce la sfîrșit un efect tonic. Oare nu în acest sens ar trebui interpretat umorul, legătura intimă între oroare și comic, omniprezentă în acest gen de teatru? Supralicitare a tragicului, poate, umorul este în același timp o modalitate de a-l depăși. Iar bufoneriile amare din piesele lui Beckett sau Ionesco fac din acest teatru al absurdului un teatru care se plasează în același timp dincolo de absurd.

Calificarea sa ca teatru de avangardă nu are o semnificație absolută. Prin multe din trăsăturile sale, acest teatru se întoarce, dimpotrivă, la înseși sursele spectacolului. El încearcă să reînnoie o tradiție mai veche pierdută puțin câte puțin de-a lungul secolelor. Cât despre mijloacele sale propriu-zise, ele datorează mult înaintașilor mai mult sau mai puțin cunoscuți precum Labiche, Courteline sau Feydeau. Tendințele delirante ale teatrului vesel de la sfîrșitul secolului al XIX-lea constituie o adevărată mină de situații și discursuri absurde. Insuficient cunoscut, teatrul lui Maeterlinck, este strămoșul direct al acestui teatru modern al derizoriului. În sfîrșit, extravaganța tumultuoasă și revoluționară din *Ubu roi* a lui Jarry sau din *Mamelles de Tiresias*, a lui Apollinaire deschidea calea unei eliberări totale de realism, în folosul unor obsesii adânci cu implicații metafizice.

Dar părintele direct al acestui gen de teatru este suprarealismul. Ionesco spune că André Breton și Benjamin Peret și-au manifestat zgomotos bucuria când au asistat la „Cîntăreața cheală”. Cu un sfert de veac întîrziere „noul umplea golul lăsat de suprarealism în teatru”.

Între figurile ilustre ale acestui nou gen de teatru, cea a lui Ionesco este fără îndoială una de primă mărime, una care ar putea ilustra, fie și singură, aventura teatrului absurdului. Succesul său rapid are dimensiuni fabuloase. În zece ani, zece piese și trecerea de la un teatru minuscul ca „Théâtre des Noctambules”, la fastul și gloria de la „Théâtre de France”, de la *Cantatrice chauve*, jucată în 1950 la *Rinoceros* pusă în scenă de Jean-Louis Barrault în 1960.

Universul primei sale piese, mai bine zis al primelor sale piese s-a născut grație unei întîmplări, dacă ar fi să-

i dăm crezare autorului. Dornic să învețe engleza, Ionesco descoperă metoda Assimil. El are revelația forței comice și a satirei acestor dialoguri elementare alcătuite din truisme și clișee. Piese scurte, într-un act, concepute pentru un public restrâns, acestea presupun și propun un decor sumar și un cadru strâmt dominat de o atmosferă cenușie, ba chiar sordidă. Acțiunea lor este fie circulară, ca în *La cantatrice chauve*, *La leçon*, adică deznodământul readuce spectatorul la punctul de plecare, fie o urcare continuă spre o finalitate într-atât de absurdă încât se autodizolvă găsindu-și astfel deznodământul ca în *Jacques ou la soumission* sau *Victimes du devoir*. Personajele prizoniere ale acestui univers sunt elementare, mecanice, apropiate, prin structură, de roboți, sau de marionetele guignolului, dând o imagine perfectă a fosilizării derizorii a „insectei” umane. Cât despre limbaj, acesta este sclerozat, dezarticulat, neadaptat exprimării unui gând mereu ipotetic și servește la evidențierea, înainte de orice, a vidului, a absenței. Cât despre ansamblu, acesta e fundamentat pe exagerarea bufonă și pe parodia fără măsură. Autorul își explică, de altfel, în *Notes et Contre-Notes* intențiile: „Valoarea teatrului constând în îngroșarea efectelor, acestea trebuiau îngroșate și mai mult, subliniate, accentuate la maxim. A împinge teatrul dincolo de această zonă intermediară care nu este nici teatru, nici literatură, înseamnă a-i restitui cadrul propriu, limitele sale firești. Sforile nu trebuiau ascunse, ci făcute și mai vizibile, în mod deliberat evidențiate, trebuia mers în plin grotesc, în caricatură, dincolo de ironia ștearsă a comediiilor spirituale de salon. Nu comedii de salon, ci farsă, șarja parodică extremă. Umor, da, dar cu mijloacele burlescului. Un comic dur, fără finețe, excesiv. Nici comedii dramatice, ci revenirea la insuportabil. Împingerea spre paroxism, acolo unde se află sursele tragicului. Realizarea unui teatru violent: violent comic, violent dramatic”.

În piesele circulare nu se întâmplă aproape nimic, replicile personajelor par să nu constituie un dialog, ci un monolog care nu dezvăluie ceea ce ar putea ele gândi în realitate. Absurdul e rodul unei logici ce pleacă de la premise false și se bazează pe exploatarea jocului de cuvinte, pe contradicții, pe calambururi. Autorul mărturisea: „Cred că dacă n-aș fi citit *Exerciții de stil* de Raymond Queneau, n-aș fi îndrăznit să prezint *Cântăreața cheală* și nici altceva vreunei companii teatrale”.

O a doua categorie de piese o constituie cele în trei acte, în care autorul lărgiște cadrul, iar decorurile complexe își fac apariția. A terminat cu eternele interioare englezești sau pariziene, cu veșnicii mici burghezi etalându-și eterna nulitate vrednică de plâns. În *Amedée sau Cum să te debarasezi*, după două acte în stilul primului tip de piese, cele circulare, Amedee coboară în stradă: orașul și locuitorii săi, stelele și cerul invadează universul dramaturgului.

Personajele, confruntate aici cu o problemă reală, chiar dacă neverosimilă, dobândesc consistență psihologică. Siluete precise se conturează, deși sunt încă departe de ceea ce ar putea fi niște caractere bine precizate. Limba câștigă în coerență, în unitate, în timp ce în *Cântăreața cheală* proliferau absurditățile cele mai mecanice, în *Amedée* limbajul se caracterizează prin reținere, prin simplitate, ba chiar printr-o aparentă platitudine. Cu excepția câtorva momente lirice, limbajul acestei piese se instalează într-o transparență reținută căreia Ionesco îi va rămâne fidel în primele trei piese din ciclul Berenger. Avangarda se îndepărtează. Acum Ionescu construiește, finisează și triază în același timp.

Această evoluție este legată în opera sa de prezența unui personaj tipic, Berenger, a cărui încarnare, sub un alt nume, a fost Amedee. Berenger își plimbă, din piesă în piesă, naivitatea, uimirea, momentele de exaltare și de depresie, pe cât de fricos pe atât de încăpățânat și scos acum din universul îngust al familiei sau al menajului pentru a se confrunta cu problemele care-i frământă pe contemporanii săi. În *Ucigaș fără simbrie* și în *Rinocerii* într-adevăr, problemele s-au mutat în stradă. În inima orașului misterios bănuie un ucigaș a cărui existență este intim legată de minunățiile urbanismului modern ca și de dogmatismele politice. Apoi, locuitorii orașului se transformă ei înșiși în pachiderme insensibile, simbol al tuturor dezumanizărilor care însoțesc irezistibilă proliferare a tuturor fanatismelor. Obsesia morții, fizică sau mentală, împrumută acestor piese o admirabilă tensiune, în timp ce interesul imediat este legat de o intrigă solidă, având o remarcabilă valoare de parabolă. Ultimele cuvinte ale lui Berenger atrag atenția asupra pericolului în care se află



umanitatea: „Împotriva întregii lumi, mă voi apăra, împotriva întregii lumi mă voi apăra! Sunt ultimul om și voi rămâne om până la capăt! Nu capitulez!” Cu aceste piese suntem departe de bufoneriile din „Cântăreața cheală” în care imensul hohot de râs se amesteca cu o jenă greu de mascat.

Limbajul piesei este simplu: clișeele n-au nimic agresiv prin ridicolul lor și capătă viață și consistență, contribuind la realizarea contrastului între simptomele neliniștitoare și groteschi ale lui Jean, pe de o parte, și importanța mizei dialogului filozofic între cele două personaje, pe de altă parte. În toate piesele lui Ionesco este prezentă obsesia morții, ca unică și atroce certitudine: „Sunt paralizat pentru că știu că voi muri. Acesta nu este un adevăr nou. Este un adevăr pe care îl uităm... Ca să putem face ceva. Eu, eu nu mai vreau să fac ceva, vreau să mă vindec de moarte”.

În *Regele moare* e prezentă, obsesiv, această confruntare a omului cu moartea. Berenger I, rege derizoriu și shakespearian al unui univers care se dislocă o dată cu el, însoțit de o servitoare, de un paznic, de un medic-căluș și de cele două soții, parcurge inexorabil etapele ceremoniei groteschi care-l conduc spre neant. Alături de enormele bufonerii, marele lirism dobândește un loc de cinstă în universul teatral al celui care nu s-a văzut niciodată altfel decât ca un poet încercând să-și exteriorizeze obsesiile care-l macină. Personajul, la fel ca și autorul, se opune morții cu o naivitate imposibil de consolată, acest adevărat scandal metafizic, dobândind astfel dimensiunile marilor eroi tragici. Această intimă împletită între comic și tragic este evidentă mai ales în ultimele piese ale lui Ionesco, piese în care problematica vizează atât destinul individual cât și pe cel al colectivităților amenințate de fanatism, intoleranță, dezumanizare. Încet-încet, râsul stârmit de grotesc, de bufoneriile umanului și de limbajul dezarticulat ca semn al incomunicabilității s-a transformat în plânsul existențial provocat de o mai profundă meditație asupra destinului individului și al umanității.

Ionescologia... cu cărțile pe masă

Nicoleta SĂLCUDEANU

Eșecul ca perplexiune

“Trebuie să spun că, cel puțin până astăzi, mi-a fost imposibil să recitesc această carte după apariția ei în 1991. Imposibil să trec de primele cinci pagini. Cei care se vor osteni să citească textul de față vor înțelege poate ceea ce nici eu nu înțeleg, ci doar simt...” Recomandare contrapromțională (*Copacul din câmpie*, p. 156) de care comentatorii cărții de (pseudo)debut a lui Gelu Ionescu trebuie să țină, negreșit, seama. Mai ales că este vorba de o carte de debut excepțională. Excepționalitatea vine nu doar din nouitatea cercetării, dar și din istoria ei “grotescă și tragică”. Încheiată în 1972, și-a așteptat, nici mai mult nici mai puțin decât nouă ani, cititorii. Ea a fost citită, în acest răstimp, în regim de samizdat, doar de câțiva dintre prietenii autorului. Dar excepțională cu adevărat este prin calitatea cercetării. Teama de recitare e provocată, pesemne, de spectrul perisabilității, și este ultima temere pe care ar trebui s-o aibă cel ce a scris-o. *Anatomia unei negații. Scrierile lui Eugen Ionescu în limba română (1927-1940)*, Edit. Minerva, București, 1991) e de o actualitate izbitoare, iar exemplaritatea ei ar trebui folosită în universități despre cum se întreprinde o cercetare de istorie literară în regim de tinerețe fără bătrânețe, mai ales în condiții atât de ostile. Nu doar că nu e datată, dar este neegalată încă. Minuțiozitatea documentării, echilibrul și subtilitatea interpretării, prudența hermeneutică, limpezimea și adecvarea sunt toate un reproș viu pentru lenea noastră, a cercetătorilor de azi, ce ne refugiem mai degrabă în scheme și ideologii prefabricate, navigăm molcom, indolent, doar prin surse virtuale, pe asepticalul internet, când facem istorie literară; iar când scriem foiletonistică, ni se pare că istețimea acidulată și un strop de talent sunt suficiente. Scrupulele exagerate ale lui Gelu Ionescu, legate de viabilitatea cercetării ionesciene, nu pot fi decât usturătoare pentru suficiența noastră. Astăzi, în regim de libertate a studiului, publicăm într-un ritm mai rapid decât citim și chiar decât scriem, fără să avem a ne reproșa nimic.

Ce-și reproșează autorul *Anatomiei...*: “Mi-a fost greu, extrem de greu, pentru că era prima carte pe care o scriam, pentru că ea avea o miză pe care numai eu o știam, pentru că mă autocenzuram, conștient de dificultățile cazului și de vigilența cenzurii. Încercam să o fac publicabilă fără a minți, dar și fără a pronunța o seamă de adevăruri și de judecăți mai delicate, mai vulnerabile în fața cenzurii, fără a adopta o atitudine foarte «critică» față de extravagantele ionesciene pe care voiam, în primul rând și înainte de orice, să le readuc în circulație, să le «revalorific»”. Își reproșează cvasi-ocultarea farsei, bravadei, superficialității scrierilor de tinerețe ale lui E. Ionescu. În plus, consideră inutilă antologia de citate din ineditele acestuia din cauza apariției, cu doar “câteva luni înainte de cartea mea”, a celor două volume cu întreaga publicistică, “editare care cred că a urmat bibliografia mea”. Dar această bibliografie a debutului întârziat este imbatabilă. Ceea ce s-a mai adăugat se datorează unui alt scrupulos al istoriei literare, Mircea Iorgulescu, prin publicarea recentă, în *România literară*, a unei *Scrisori pariziene*, din *Viața Românească*, menționată în

bibliografie, dar necomentată în monografie. Gelu Ionescu e de o modestie exagerată când consideră că aceasta este doar “o carte scrisă și destinată viețuirii după gratii... Ea are deci o valoare documentară, în primul rând, fiind PRIMA carte despre Eugen Ionescu ca scriitor român”. Nu doar că e prima, dar, deocamdată, și ultima, în sensul calității excepționale a cercetării.

După titlu, volumul pare a împleni interpretarea pe ideea centrală a nihilismului ionescian. Privit mai cu luare aminte, acesta crește pe și încarnează mai degrabă ideea anatomiei unui eșec meticolos, sistematic, perfecționist. Impresia cititorului poate fi și aceea a unui eșec îndelung și migălos înscenat de însuși E. Ionescu. De aceea, autoreproșul exegetului său cum că ar fi fost forțat de împrejurările politice să surdinizaze o atitudine critică predispusă să amendeze inconsecvențele, bravada și extravagantele subiectului în studiu, mi se pare inutil. Ba, din contră, virtuțile longevității monografiei se trag și din această autocenzură. Judecățile mai tranșante ar fi riscate, cu trecerea timpului, să fie invalidate de o anume impetuozitate a debutului, iar acesta să fie disconfortat tocmai de aceste tranșante. Altminteri, textul își păstrează latențele interactive, lasă pori de respirație interpretărilor viitoare, menține la cald judecăți de valoare din cele mai adecvate, în măsura în care nonultimative. Prudența pe care și-o reproșează exegetul este una din principalele calități ale cărții, restituindu-ne un tânăr Ionescu tridimensional, teribil de viu prin inconsecvențele repetate și reproșate, în căutare efervescentă de sine, lăsând, în lipsa filtrului prea aspru al judecății critice, să se întrezărească viitorul mare scriitor. Tocmai aceste inconsecvențe, contraziceri, cum și disprețul pentru impermeabilitatea genurilor literare, atașamentul lui E. Ionescu pentru jurnal, ca panaceu al expresiei, diletantismul dus până la sublim, au eliberat de constrângeri și prejudecăți un spirit în plină devenire. Diletantismul, la urma urmelor, este prima condiție a consacrării. Competența, o dată obținută, omoară, plafonează devenirea majoră. Inconfortul dramaturgului în propriul lui proiect l-a propulsat în universalitate; o perplexitate continuă pe care nu doar a cultivat-o, ci a conținut-o – prin eșec repetat – somatizând-o. Perplexitatea lui E. Ionescu, e un perpetuum mobile ce tinde spre țării conceptuale. Forțând un barbarism, aș putea-o defini ca perplexiune; perplexitatea ca profesiune, cum ar veni. Inaderențele ideologice, refuzul gregarității, urcă, și ele, pe lianele întortochiate ale perplexiunii.

Ipoteza lui Gelu Ionescu, legată de aceste derapaje și eșecuri, că dramaturgul este, esențialmente, un romancier ratat, vibrează în ultrasunete. O idee cu atât mai prețioasă cu cât lucrările cu adevărat desăvârșite sunt tocmai cele nesăvârșite (eboșele prozastice sunt de ignorat, într-adevăr). Refugiul în dramaturgie e, în această cheie, tot o treaptă a nedeșăvârșirii, dar ce nedeșăvârșire! Cred în ideea de romancier ratat, cum cred că toate atitudinile desolidarizante ale lui Eugen Ionescu, de la antitraditionalism la antiavangardism, de la antirinocerism de dreapta la acela de stânga, l-au păstrat într-o virtualitate perpetuă, fertilă. Și mai cred că numai astfel, cel ce și-a dorit să devină “unul din marii scriitori ai istoriei lumii” a și reușit. Prin negare continuă și perplexiune neobosită.

Cât despre perisabilitatea monografiei lui Gelu Ionescu, tocmai laxitatea și discreta polisemie a descifrării critice o recomandă, deocamdată, drept cea mai temeinică cercetare a traiectoriei intelectuale a lui Eugen Ionescu în țara tatălui, chiar dacă au urmat, nu multe, ce tind să-i calce pe urme. Cât despre exhaustivitatea documentării,

nu cred că mai poate fi egalată, măcar prin faptul că exegeții ce vin se folosesc copios de ea. O monografie care, anunțată ca prim volum al unei cercetări, îl așteaptă pe cel de-al doilea, din care au apărut doar studii disparate în publicații literare. O monografie pe care, înainte de a o recomanda tuturor cititorilor interesați, drept cea mai articulată și documentată lucrare, i-aș recomanda-o spre recitare, călduros, chiar propriului său autor.

Cornel MORARU

Eugen Ionescu și “Țara de fier”

De mai mulți ani Marta Petreu reține atenția prin preocupările sale privind activitatea și opera unor reprezentanți de seamă ai generației lui Mircea Eliade. În numeroasele studii sau cărți publicate, s-a dovedit un analist pătrunzător și obiectiv, deși implicat, al unor doctrine și personalități dintre cele mai controversate ale anilor '30 din secolul trecut. Mai ales cartea despre Cioran este o referință fundamentală în domeniu. Dar la fel de consistente și clarificatoare de sens și atitudine sunt și celelalte contribuții ale sale, mai toate memorabile. Într-un climat al dezbaterii de multe ori superficial (fiindcă nu se merge direct la texte) sau rău intenționat (unii preferând în continuare judecăți și etichete simpliste), autoarea vedește o solidă documentare în orice chestiune, dar mai ales inteligență critică. Îndeosebi ultima calitate, precum și spiritul minuțios analitic și scrisul nuanțat o feresc de excesele ideologizante care, din păcate, mai persistă în interpretările unor comentatori. De altfel, de aici vine eroarea, din ideologizarea aproape caricaturală a receptării critice. Într-un context atât de polarizat cum a fost interbelicul românesc, critica dreptei cu argumentele stângii, precum și critica stângii cu argumentele drepte rămân de domeniul trecutului. Ele nu mai au nici o relevanță astăzi, când ar trebui înlăturat orice partizanat polemic de acest fel. Nu înseamnă că de-acum am eliminat toate dificultățile unei reevaluări corecte. Dimpotrivă, ele deabia din acest punct încolo încep cu adevărat. Avantajul e că îi putem citi și interpreta acum pe tinerii de odinioară din perspectiva operei lor întregi. Este ceea ce am remarcat din nou la Marta Petreu, de astă dată în cartea despre Eugen Ionescu, inspirat intitulată *Ionescu în țara tatălui* (Biblioteca Apostrof, 2001, 2002).

Chiar dacă textele din acest volum sunt scrise în perioade diferite, cum aflăm din prefață, lucrarea este unitară. E una dintre cele mai consistente și, totodată, incitante cărți despre Eugen Ionescu, din câte s-au scris până acum. Autoarea are un punct de vedere bine precizat de la bun început, pe care-l urmărește apoi în infinite detalii. La această capacitate analitică se adaugă o viziune coerentă de ansamblu asupra vieții și operei lui Ionescu. Structura secvențială a studiilor nu o incomodează. Ba chiar i se potrivește, fiindcă îi permite să nuanțeze anumite aserțiuni formulate de obicei tranșant, fără echivoc. Cu riscul de a se repeta, uneori, nu este lăsat nimic neclarificat pe parcursul analizelor. Anumite idei proprii sau sintagme esențiale din scrierile lui Ionescu revin ca un leitmotiv. Pe cât posibil, situațiile de sens nu sunt introduse forțat din afară, ci ies în evidență aproape de la sine, în procesul firesc al lecturii. Comentariul e viu și mereu surprinzător, pe alocuri paradoxal. Are ceva din însăși starea de spirit

incitantă pe care o degajă scrierile și gesturile tânărului Eugen Ionescu.

Referitor la obiectul de investigație, acesta nu se reduce doar la scrierile ionesciene, de atunci și de mai târziu, ci autoarea are în permanență în vedere fundalul unei epoci și, mai ales, tribulațiile unei generații din care și E. Ionescu făcea parte. Generație pe care Ionescu n-a menajat-o deloc, aspect care nu trebuie în nici un caz eludat:

“Necomplezent cu generația proprie, tânărul critic o demontează și o aduce la dimensiuni modeste, nu o dată rizibile: Comarnescu nu e filosof, ci reporter; Dan Botta nu-i poet, ci un «coțcar»; Cioran e o «galbenă reeditare a lui Rozanov»; Noica e «băiatul cuminte, cu pantaloni scurți» care «sărută mâna la cucoane» etc. etc. Calul lui veșnic de bătaie este însă «Papinuță», adică «Mirciulică Eliade», care «aliază, într-un mod paradoxal, erudiția cu imbecilitatea»; șeful generației nu-i decât «un mănjitor harnic și cu vervă», de care în viitor se va râde mult și bine...”

Și amabilitățile nu se opresc aici. Tânărul Ionescu pare a fi nihilistul prin excelență. Șarjele sale vizează nu doar generația precedentă («o generație fără stea de primă mărime») și prin asta întreg trecutul, ci și prezentul împreună cu propria sa generație. O asemenea atitudine îl singularizează cu totul și în cadrul generației și al contextului vremii. Autoarea o spune răspicat: Ionescu “a avut propria sa cale”.

Cel mai important capitol din carte este fără îndoială *Ionescu și ideologia generației '27*, din care am extras citatul de mai înainte. Îndeosebi după 1936, arată Marta Petreu, tânărul scriitor părește un anumit apolitism, specific – se pare – la început și altor membri ai generației. Diferențierea se datorează de-acum încolo nu doar pulsuniilor negativiste proprii («spiritul meu e înclinat spre negare și anarhie»). Aproape pe neobservate se produce ruptura și poziția lui Eugen Ionescu se radicalizează într-un sens politic, iar bursa de doi ani pentru doctorat la Paris (1938 – 1940) și îndeosebi contactul cu grupul lui Emmanuel Mounier de la *Esprit* îi clarifică definitiv opțiunile. Concluzia la care se ajunge rezultă din lecțiunea atentă și nuanțată a textelor. Chiar dacă în prefața autoarea ne avertizează că unele afirmații făcute sunt doar intuiții și anticipări pe cale speculativă, în așteptarea documentelor care le vor confirma sau infirma, întreg scenariul reconstituirii (și din capitolele următoare) ni se pare de pe acum credibil. Totul este restituit din interior, cu un minimum de comentariu, concis și percutant ca de obicei. Portretul tânărului scriitor împreună cu fundalul epocii constituie o țință în mișcare, de un dramatism mereu subliniat. Nu cum va evolua istoria contează sau cum se vor aranja lucrurile, spre confortul ideologic al unora sau altora. De fapt, nu se vor aranja nimic. Fenomenele socio-culturale sunt structuri deschise și, într-un fel, autonome. Nici o instanță exterioară nu se poate pronunța asupra lor în termeni absoluți. Valabile sunt numai criteriile imanente de apreciere și situare axiologică, eventual din perspectiva întregii opere a scriitorului (aspect pe care l-am mai remarcat). În acest sens, autoarea corectează, la un moment dat, o opinie a lui Pompiliu Constantinescu privitoare la scrierile din tinerețe ale lui Eugen Ionescu, nu prea convingătoare pentru critic, dar care înseamnă acum mult mai mult raportate la imaginea întregii opere. Ca să nu mai vorbim de verdictul lui Lovinescu, mult mai drastic și, firește, nedrept.

Interesant că afinități puternice par să-l apropie cel mai mult pe Ionescu de Emil Cioran. Amândoi au înclinații către negația violentă, dar și un simț al metafizicului foarte puternic. Virtuozitatea sofistică (pusă în lumină mai ales în primul studiu din carte, *Un Gorgias de București*) și conduita de “păiață metafizică”, tânărul Ionescu fiind oricând dispus la “clovnerii și giumbușlucuri”, nu schimbă datele problemei. El este în adâncul ființei un spirit religios angoasat de tip pascalian, observă Marta Petreu. Evoluția lui Ionescu se află însă mereu în contratimp față de cea a lui Cioran. Mai ales radicalizarea politică se produce în paralel cu blazarea tot mai accentuată a autorului *Schimbării la față a României*. Decizia de a pleca în Franța și apoi de a rămâne acolo definitiv îi găsește, de asemenea, pe poziții complet diferite. Cum de altfel Ionescu se situează în raport cu întreaga generație, asistând neputincios o vreme la “rinocerizarea” acesteia. Lectura piesei cu titlul omonim confirmă acest lucru. Nu ne miră că până la urmă Ionescu își părăsește generația cu un sentiment de ruptură totală, fără nici un regret: «Niciodată, niciodată n-o să ne mai dăm mâna». Înstrăinarea tânărului scriitor de România este în fond înstrăinarea de România naționalistă. Acest aspect e bine pus în evidență în carte, lăsând însă loc și pentru rolul neprevăzut jucat uneori de pura întâmplare, cum au fost procesul și condamnarea în contumacie din 1946 care a grăbit decizia definitivă a lui Ionescu de a părăsi țara (v. pp. 86 – 124, cu expunerea amănunțită a întregului dosar de presă privitor la acel episod cu atât de grave consecințe al biografiei scriitorului).

În fond, supratema cărții este aceea enunțată în titlu. Relațiile scriitorului cu “țara tatălui” au fost întotdeauna tensionate, mergând până la inevitabila ruptură. Nici nu era greu având de ales între România și Franța, iar în cele din urmă între România legionară și Franța democratică. Marta Petreu analizează în adâncime drama trăită de tânărul Ionescu, în familie și în afara acesteia. La limită, “țara tatălui” este aceeași cu “țara de fier”. Pe de altă parte, autoarea ia în considerație ultimele date biografice inedite scoase la lumină de cercetări genealogice demne de încredere. Acolo unde unele documente încă lipsesc, vine cu propriile supoziții. Cred că problema originii este și ea în mare lămurită (Ionescu a fost de origine “român-român”, nu “român-francez”), ca de altfel și alte aspecte mai delicate, cum ar fi obsesia descendenței evreiești dinspre mamă sau apropierea de stânga în primii ani de exil în Franța. Ionescu însă a urât la fel de mult orice formă de totalitarism și barbarie colectivă. N-a făcut de fapt niciodată vreun compromis de acest fel (chiar dacă în 1942 a fost obligat să plece la Paris oarecum “în hainele adversarului”). Comportamentul său rămâne însă în continuare derutant și paradoxal. Trăind o acută criză de identitate, tânărul Ionescu e înclinat nu o dată spre mistificare. După analize amănunțite, autoarea pare convinsă că portretul făcut tatălui este unul caricatural. La fel, și imaginea “țării tatălui” este cel puțin unilaterală. Ionescu se pronunță despre realitățile românești “ca un scriitor, iar nu ca un istoric” - observație capitală.

În cele din urmă toate neajunsurile și frustrările sunt mutate în plan metafizic. Tema “ghinionului de a te fi născut” (v. ultimul capitol) îi apropie din nou pe Ionescu și Cioran. Diferiți în ceea ce privește atitudinea față de totalitarism, cei doi au fost torturați toată viața de același sentiment ontologic al absurdității condiției umane. Amândoi fac parte din stirpea lui Iov, a Ecclesiastului sau a aceluși ciudat personaj mitologic, Silen, invocat de Nietzsche în *Nașterea tragediei*. Analiza merge chiar mai departe, identificând

ecouri ale unui “bocet străvechi” care se mai aud “încă în scrisul lui Ionescu și Cioran”. “Țara tatălui” a lăsat, deci, și altfel de urme în psihologia și opera marelui scriitor. Aceste ultime pagini ale cărții, dincolo de subtilitatea și verva asociativă a comentariului, sugerează și un anumit mod de interpretare, mai flexibil și din mai multe perspective (complementare). Este clar că o lectură în cheie metafizică vine să întrească fericit portretul unui scriitor atât de dificil de cuprins în toate laturile creației sale.

Iulian BOLDEA

Anti-lumea unui sceptic

Cărțile de ionescologie apărute la noi după 1990 nu sunt din cale afară de numeroase. Remarcabila exegeză *Anatomia unei negații* de Gelu Ionescu, *Jurnal en miettes cu Eugen Ionescu* de Lucian Raicu, *Ionescu în țara tatălui* de Marta Petreu, *Măștile lui Eugen Ionescu* de Sergiu Miculescu, *Ionescu. Eseu despre onto-retorica literaturii* de Marian Victor Buciu. Să mai amintim *Ionescu înainte de Ionescu. Portretul artistului tânăr*, de Alexandra Hamdan sau *Eugen Ionescu și Samuel Beckett în spațiul cultural românesc*, de Anca-Maria Rusu. Cea mai recentă interpretare a creației lui Ionescu e cartea Laurei Pavel *Ionescu. Anti-lumea unui sceptic* (Ed. Paralela 45, 2002). Proiectul autoarei este, înainte de toate, animat de ambiția circumscrierii, laolaltă cu radiografia operii lui Ionescu, și a unei teorii a lecturii, activată de resorturile textelor de aspect teoretic ale dramaturgului, dar și de unele piese ce au alura unor „eseuri metateatrale”. Interesant e faptul că autoarea procedează, în răspărul unor analize anterioare, prin deconstruirea și repudierea categoriei absurdului, sub sigla căruia a fost, nu de puține ori, plasată creația lui Ionescu: „Obiectul și metoda – o metodă raționalistă și etică totodată – se contaminatează reciproc, pentru a face sens împreună. Dintr-o astfel de alianță, orientată hermeneutic *absurdul* cu care a fost de obicei asociată literatura lui Ionescu este exclus. Preluând metoda parodiei intertextuale ionesciene, am demontat programatic categoria absurdului, văzând-o ca pe un vortex conceptual creat din ciocnirea mai multor coduri ale reprezentării literare, respectiv teatrale. O concluzie, reiterată succesiv în diversele capitole ale cărții, este aceea că *absurdul* modern al subiectivității transcendente, revoltată, în mod sisific, ca la Camus, în fața lumii incompreensibile, va fi tot mai mult înlocuit la Ionescu prin coliziunea postmodernă, de tip parodic, a *tragicului cu comicul, cu fantasticul oniric, cu miraculosul suprarealist, melodramaticul, goticul și sublimul postmodern*”.

Laura Pavel analizează opera ionesciană prin grila teoretică a acestor concepte „transgresive de analiză culturală”, dar și din „perspectiva interdisciplinară a unei hermeneutici ce împrumută argumente din teoria dramei, estetică, teoria semantică a *luminilor posibile* și filosofia etică”. Pe de altă parte, autoarea procedează și prin înregistrarea evoluției semanticii dramaturgiei ionesciene, de la „pierderea sau renunțarea voită la un sens anume”, din primele piese, la „recuperarea intertextuală, transdiscursivă a aceluși sens”, din ultimele opere dramatice.

Primele două capitole ale cărții (*În război cu generația și În anticamera ficțiunii*) îl plasează pe Eugen Ionescu în contextul generației sale, subliniindu-se atât

elementele de convergență ideatică și expresivă, dar și divergențele conceptuale, diferențele de atitudine și de viziune. Amprenta tragică, obsesia suferinței și a neantului, „suferința confruntării cu imanența propriei conștiințe, una părăsită de transcendență”, retorica „eului hipertrofiat”, revelațiile căderii, trauma divorțului dintre luciditate și trăirea autentică dar și extazul în fața vieții – toate aceste elemente de o revelatorie constanță ale discursului ionescian al începuturilor românești sunt atent subliniate de autoare. Revelatoare este, însă, vocația autenticității care imprimă textelor lui Eugen Ionescu o fervoare specifică, un fior al regăsirii esențelor ascunse ale existenței. Din această vocație decurge și fundamentala antinomie între *viață* și *literatură*. În viziunea lui Eugen Ionescu literatura este „mecanică exterioară, dexteritate pură”, incapabilă să surprindă, în mod autentic, necontrafăcut și neconvențional, convulsiile incontrolabile ale vieții, „absolutul” inanalizabil al acesteia. O altă opoziție pe care o inventariază Laura Pavel e aceea între *literatură*, „epuizată din punct de vedere al canoanelor tehnice, îmbătrânită în propriile clișee sau de-a dreptul *moartă*” și *ficțiune*, mult mai aptă să-și anexeze spații ale imaginarului oniric, „cu reflexe arhetipale”.

În această perioadă de început pot fi resimțite și unele încercări de asumare a spațiului ficționalului, identificate de autoarea cărții în „bovarica ficționalizare de sine prin proiecția mimetică a unui eu hipertrofiat devenit personaj și metapersonaj deopotrivă”, „nevoia de a regăsi, în cotidianul cel mai banal cu puțință, fantasma *miracolului*” și „nevoia declanșării, prin recursul repetat la proiecția *imaginară*, a procesului cathartic”. Putem identifica, pe parcursul cărții Laurei Pavel, mai multe portrete ale lui Eugen Ionescu, portrete austere și sugestive totodată, cu un grad de credibilitate considerabil. Unul dintre acestea, tranșant și riguros, e regăsit tocmai în capitolul *În anticamera ficțiunii*: „Împotmolit deocamdată în neputința de a se dedubla și obiectiva într-o operă, tânărul Ionescu face din sine, în chip compensatoriu, un veritabil personaj literar, unul orgolios, cabotin, insolent, mai mult nesuferit și nedrept în umorile sale critice decât simpatic, adică un ins asemănător, în mod paradoxal, tocmai caricaturalei imagini a lui Victor Hugo, așa cum se încropește aceasta în parodica pseudobiografie pe care autorul lui *Nu* i-o face poetului romantic”.

Tentativele de ficționalizare a discursului autobiografic ionescian sunt analizate în capitolul *Identitatea „englezească” a lui Ionescu*. Este semnalată aici criza identitară pe care o străbate viitorul dramaturg, a cărui conștiință e scindată între țara tatălui și țara maternă, criză pe care se greșează și conștiința „parțialei sale identități iudaice”. Ieșirea din această aporie identitară e simbolizată de recursul la reprezentarea „ficțională”. După subiectivitatea hipertrofiată a perioadei bucureștene, se precizează „grefa unei identități de împrumut”, fapt care favorizează emergența dimensiunii ficționalității, văzută ca „un Celălalt al eului”.

„Subiectivitatea dramatică” văzută ca „matrice a problematizării divine” e teza pe care caută să o demonstreze Laura Pavel în capitolul *De la morală iudaică la scepticism*, punând în evidență contribuții conceptuale ale unor gânditori ca Martin Buber, Emmanuel Lévinas sau Stanley Cavell. Relația etică cu Celălalt, dualitatea atașamentului emoțional față de propriul sine și față de semenii, egotismul hipertrofiat, dar și detenta spre exterioritate sunt atitudini ambivalente, complementare ale scriitorului. Alături, desigur, de

scepticismul său etic. De altfel, chiar oroarea lui Ionescu față de totalitarismele de orice fel nu este decât „consecința fundamentală a opțiunii etice de a respecta proximitatea și diferența ireductibilă a Altuia”. Relația optimă cu Celălalt este, de altfel, și instanța ce ar putea oferi o soluție de ieșire din criza dizolvantă a solipsismului.

Demne de interes sunt și aserțiunile din capitolul *Memorialistica – între deconstructivism și misticism apofatic* despre „precaritatea ontologică a eului instituit prin limbaj” și despre soluțiile întrevăzute de scriitor, prin intermediul unei transmutații „alchimice” a limbajului, ce contribuie la reconstruirea subiectului ionescian, fapt ce poate fi identificat mai ales în memorialistică, spațiu textual ce privilegiază uimirea de a fi, extazul în fața miracolului existenței, atitudine, la rândul ei, cu o turnură fundamental etică.

Melodramaticul Béranger pe urmele lui Ruy Blas, Donquijotismul unui postromantic, Teatrul neogotic și „fantomele” sale și Pentru o nouă poetică a tragicului sunt capitolele în care Laura Pavel analizează o serie de corelative „la mult invocatul absurd, clasabile ca tot atâtea categorii alternative în raport cu acesta”. Aici mi se pare original, definitoriu și meritoriu efortul autoarei. Elementele corelative ar fi: teatralitatea insolită de tip melodramatic, reabilitarea „eroului purtător de etic”, întoarcerea „textelor refulate”, categoria goticului, evaziunea onirică, avatarurile teatrului gotic etc. Laura Pavel conchide: „Nutrită din tendințe contrarii, orientată maniheic înspre tenebre și lumină în același timp, opera ionesciană se lasă rând pe rând în voia uneia sau alteia dintre cele două pulsuni, paradoxal complementare, ale imaginarului său: fie cea melodramatică, însoțită de luminoasa previziune a unei rezolvări morale a conflictului, fie cea gotică, acompaniată de fantezmele catastrofice ale unei «căderi» iremediabile, în ordine morală și spirituală deopotrivă”.

Incitante sunt observațiile Laurei Pavel despre toposul luminii și funcționalitatea sa estetică în piesele lui Ionescu, ca și despre farsa tragică, situată între „supranaturalul gotic și miraculosul suprarealist”, cu o insistență evocare a miraculosului („Ionescu preferă de cele mai multe ori credinței instituționalizate o căutare spirituală și o opțiune morală nedogmatică, dezinhibate, mistice aproape, asemănătoare când exuberanței ludice de tip suprarealist, când spaimei apocaliptice a omului «gotic» în fața unei enigmatice puteri numinoase, dar degrevate de etică, de dincolo de fire. Toate aceste nuanțe



ale epifaniilor posibile chiar și într-o lume a farsei tragice și a parodiei deconstructive, o lume post-sacră deci, dar trăitoare la umbra nostalgiei după sacru, formează, deopotrivă, sfera semantică a mult invocatului *miraculos ionescian*). În fond, cartea Laurei Pavel nu face altceva decât să radiografizeze, cu eficiență și spirit constructiv, cu vervă analitică, paradoxurile și spațiile complementare ale viziunii dramatice ionesciene, dar și axele dominante ale imaginarului autorului *Scaunelor*: „Părăsindu-se pe sine în afectul fluctuant, transpersonal, al *sublimului*, dar și autoparodiindu-se până la golirea de aproape orice fărâmă de consistență ontologică, subiectul operei ionesciene păstrează atât altitudinea *revoltei* moderne a unui eu hipertrofiat, pentru care lumea există atâta timp cât e creată prin gândire, cât și *diseminarea* postmodernă a sinelui în «formidabila încurcătură», tragicomică și melodramatică, a purei textualității”. Cartea Laurei Pavel are meritul, deloc de neglijat, de a pune în evidență, cu echilibrul al aserțiunii, dar și cu o deschidere conceptuală de invidiat, „anti-lumea” ionesciană, acest univers tulburător în care contrariile conviețuiesc iar paradoxurile textualității și intertextualității, ale parodiei și farsei germinează neconținut sensuri și dimensiuni noi ale imaginarului.

Ionesco și onto-retorica

În *Ionesco. Eseu despre onto-retorica literaturii* (Ed. Sitech, 1996), Marian Victor Buciu își orientează discursul critic înspre resorturile și dimensiunile limbajului, dar și spre articularea acestuia în raport cu problematica ființei. În *Cuprins*-ul său ce ține și loc de prefață, criticul ne oferă o imagine contrasă a reliefului propriei cărți. Un fragment ce redă conținutul primului capitol e edificator: „Anamneză enunciativă. Masacrul logocratic. Personaje trăite în vorbire. Agonia discursului. Amnezia forțată. *Des-figurare* ontologică. Falsa figură. Alienarea sintactică și semantică. «Filologia duce la crimă». Răul retoric. Eretica retorică. Siluirea limbii. «Facem eugenionește». Violență persuasivă. Retică fiziologică. Supunerea față de codul conservator al enunțării. Lepădarea de limbaj. Limba cu un singur cuvânt. *Enantiodromia*. Forța ontologică a retoricului. Ființa circum-*scrisă*. «Trebuie să spun tot». Enunțător vs enunț. Alegorii lubrice. (D)enunțătorul onto-retoric. O telelogie enunciativă autarhică. Agent retoric și agent ontologic. Luciditatea trancănelii. Repetiție vs. semnificație. Limbajul virusat. Reticul instituit și prezervat ontologic”.

Raportul ambivalent dintre ființă și limbaj, dintre act și cuvânt, ori relația contradictorie ce se stabilește între fiziologie și ontologie reprezintă un topos esențial al gândirii teatrale și al dramaturgiei ionesciene. Caracterul repetitiv al comunicării, cu limite sintactico-simbolice împinse la absurd, cu reliefurile cuvântului gonflat în mod arbitrar ori cu linii de semnificație ce glisează nepermis înspre o logică a arbitrariului, toate aceste recurențe tematice sunt prezente chiar în prima piesă a lui Ionesco, *Englezește fără profesor*, piesă cu un tempo dramatic ascendent, ce denunță tocmai opresiunea retoricului. Marian Victor Buciu sesizează, cu limpezime dimensiunile „(in)comunicării” din această piesă: „Pe parcurs, (in)comunicarea se adâncește, cuvintele își îndepărtează tot mai mult sensurile, până la a le abandona ori livra unei anamneze enunciativă. Sensul, părănd genetic absent, își caută identitatea ontologică fictivă, într-o derivă totală. Noile contexte generate de un astfel de tip de enunțare creează

spații retorice ale (in)comunicării, inabitual proliferante, sfârșind adesea, cum s-a observat, într-un joc de-a masacrul logocratic, rupt de comandamentele – instanțele – enunțării. Personajele rostesc replicile automat, într-un ritm tot mai accentuat: ele nu sunt doar *vorbite*, dar sunt *trăite în vorbire*, cu o forță inexplicabilă, de neobliterat, care le irită și le angrenează într-un conflict ireductibil, între ele, cu ele însele, fără a ști că adevărata tensiune e conținută de limbajul nefrenabil, ieșit din închistarea cea mai conservatoare și angajându-se anarhic”.

Meditând asupra retoricii teatrale, dar, pe de altă parte, valorificând-o în modul cel mai direct în textele sale dramatice, Eugène Ionesco propune o deconstrucție a convențiilor clasice ale enunțării, într-un spațiu al comunicării în care non-sensul, logica absurdului și clivajul între gând și cuvânt reprezintă tocmai o alegorie a alienării prin intermediul limbajului. „Alterarea existentului” conduce, fără greș, la o degradare a enunțării. Marian Victor Buciu precizează, cu exactitate, acest transfer corelativ de substanță și sens, de la obiect la semnul lingvistic ce-l desemnează, referindu-se la *Rinocerii*: „Pentru Bérenger, limbajul este important în funcție de obiectul său, iar obiectul devine primejdios pentru că el confiscă, folosește, dogmatizează limbajul, în măsura în care i se supune – substituie – printr-un pact diabolic cu forțele totalitare care îl (de)structurează”. De altfel, alături de mistificarea retorică, de iluzia enunțării, poate fi pusă în evidență și tentativa autorului *Scaunelor* de a demitiza limbajul, de a-i destrutura conformația, ilustrându-i, totodată, artificialitatea și lipsa de consistență ontologică.

Marian Victor Buciu pune în evidență, în al doilea capitol al cărții (*Ontoretorica în eseuri, jurnale și în textele românești*) și oscilația neîntreruptă a lui Ionesco între refuz și motivare a percepției literaturii interbelice. Acceptarea condiției sale de ființă captivă într-un orizont ontoretoric se conjugă cu consimțirea la o realitate demistificată a limbajului; aceea că limbajul „nu răspunde așteptărilor ființei”. Dramaturgul preferă, atunci, să sfâșie limbajul, să-i dezintegreze structurile, pentru a provoca „o epifanie a ființei”, pentru că răul ontologic se multiplică indefinit în oglizile paralele ale răului retoric. Din această încercare de a reabilita enunțarea, prin destrucție și disoluție a convențiilor, derivă, poate, și vocația măștii, ce pare a fi dominantă în unele texte ale lui Ionesco, vocație de care vorbește și Marian Victor Buciu, precizând că „lui Ionesco nici o mască nu-i rămâne străină, așa cum nici o mască nu i se potrivește cu adevărat”. Pe de altă parte, dacă scrisul este, pentru Ionesco, cum observă criticul, „o funcție vitală fundamentală”, totuși, se poate mereu constata că „niciodată elocuția nu-și rostește suprimarea, între act și cuvânt va rămâne mereu un clivaj cronotopic”.

Retorica, limbajul, cuvântul, verbiajul, logocrația – iată variațiunile uneia dintre temele esențiale ale scrisului ionescian, comunicarea, o mărturie a crizei ce se iscă între verb și faptură. O criză pe care Ionesco nu a izbutit niciodată să o exorcizeze. Suspendarea limbajului e o utopie dincolo de care se conturează starea de autenticitate pură, absolută a ființei. Marian Victor Buciu e foarte explicit în acest sens: „Limbajul păstrează mereu o luxurianță nedorită. Pentru a-i obliterate elocvența nestăpânită, elocuția trebuie suspendată. Ființa scapă condiției de ancilla retorică refugiindu-se în autism (...). Răul este retoric, iar Dumnezeu e ontologic absolut care îl rejetează (...). Metafizic este non-langajier, doar umanul este retoric, cu cât mai retoric, cu atât mai uman”.

Marian Victor Buciu surprinde cu suficient aplomb spațiul ionescian al contradicțiilor și paradoxurilor, al acelor antinomii ce, în mod cu totul neașteptat, conferă consistență estetică și ontologică scrisului său. Negând literatura, Ionesco nu face decât să-i afirme cu și mai multă vigoare calitatea de document al ființei: „E. Ionesco este mai curând autorul unei *anti-poetici*. El afirmă negând, construiește distrugând, *face* literatură crezând că literatura nu se poate face. Are probabil literatura în instinct, în sânge, în genă, altfel nu s-ar putea explica de ce este mai aproape de ea cu cât se îndepărtează mai mult, seamănă cu sinucigașul care se aruncă în cap de la înălțimi ametoitoare, dar ajunge la sol, în picioare, ca un fulg... Negând literatura, fără a putea să o părăsească, el va avea opinii radicale, exclusiviste, în enunțuri cât mai *sonore*, și despre genurile literare”.

Demne de interes, aserțiunile lui Marian Victor Buciu privitoare la *Nu* relevă, în primul rând proiecția autoreflexivă a enunțurilor ionesciene despre literatură în general și despre literatura română în special. Vorbind despre alții, Ionesco nu încetează să-și scruteze propriul chip în oglinzile exercițiului critic: „În oglinda în care privește, el descoperă deopotrivă fața literaturii și chipul propriu, de Narcis hâd și tragic. Tragicul se află la capătul drumului, iar calea spre el este aceea înșelătoare a comicalului. Denunțatorul, demascatorul, nu descoperă chipul ultim, adevărat, el rămâne doar un ecorșeur care (își) smulge nesfârșite piei, una mai străină și mai alunecoasă decât alta”.

Al treilea capitol al cărții se referă la avatarurile „ființei retorice în spațiu și timp”. Marian Victor Buciu inventariază diferitele articulări ale spațialității și temporalității din piesele lui Ionesco. Sunt identificate diferite categorii spațiale: „spațiul relativ (apropiat) și infinit (îndepărtat)” în *Englezește fără profesor*, „spațiul care înghite”, spațiul vorace în *Viitorul e-n ouă*, cele trei nivele spațiale „în expansiune” (spațiul strict determinat – casa, spațiul deschis – insula, spațiul indeterminat – apa) din *Scaunele* sau spațiul marcat de dialectica lumină/întuneric în *Setea și foamea*. Temporalitatea stă, încă de la primele piese, sub semnul neomogenității și al agresivității derulării clipelor, cu unele reflexe thanatice. Alteori, timpul e reprezentat în chip schematic, iar pentru Jean din *Setea și foamea* „degradarea materiei este «imaginea timpului»”. Raportată la timpul acesta regresiv, schematic ori thanatic, funcționalitatea memoriei, ca tentativă anamnezică de a restaura relieful inconstant, fluctuant al trecutului, nu este decât iluzorie. Memoria suferă, așadar, un proces sigur, constant, ireversibil de alienare.

Dialectica ființei și neființei presupune, în opera lui Ionesco, existența, omniprezența, mai bine zis, a răului. Un rău multiplicat, proteiform, solidar cu el însuși, un rău ce-și asumă o retorică a sa, distinctă, un rău infinit și nedefinit. Imaginea cea mai elocventă a răului e de aflat în *Rinocerii*, cum observă Marian Victor Buciu: „Ascuns pretutindeni, răul se arată acum pretutindeni. Complicitatea cu răul începe prin pierderea teamei, curiozitatea, supunerea, cedarea în fața seducției maleficului. Omul își pierde orice imunitate renunțând la sine. Pentru Jean, metamorfoza, noua condiție, urmare a monotoniei și exasperării existențiale, i se par experiențe care nu pot fi aprioric condamnate”. De altfel, autorul cărții crede că „marea temă a teatrului lui Ionesco este *rezistența în uman*, dincolo de condiția care îl face pe om schimbător, precar, efemer”. Figura mistificatorului pare, de asemenea, a avea o pondere însemnată în piesele lui Ionesco (*Scaunele*, *Rinocerii*, *Pietonul văduhului*),

alături de tema înstrăinării ființei, de ea însăși, dar și de propriul limbaj ce-i articulează conformația. Sau alături de omniprezența figurii thanatice, căci „toate semnele existenței se constituie într-o predicție thanatică”. Meritul cărții lui Marian Victor Buciu este acela de a încerca să găsească o cale de acces prin „labirintul onto-retoric” ionescian, un labirint în care cuvintele înseși își trădează, uneori, inautenticitatea, alienarea și dispoziția mistificatoare.

Dumitru-Mircea BUDA

Întâlnire în trei

Sunt din ce în ce mai rare cărțile care incită mai degrabă la liniște decât la verva polemică, la un pact discret, subînțeles, între text, cititor și autor, fără a-și reclama ostentativ explicitarea, ci instaurându-se, firesc, într-o zonă a conștiinței rezervată adevăratelor revelații – cele din totdeauna pre-știute, latente, naturale. Ocupați cu însușirea celor mai moderne metode de abordare, desfacere și mecanizare a structurii textelor, participăm (inconștient sau nu) la un proces de secularizare a actului lecturii, golit de orice urmă de transcendență. Dar ce se întâmplă, totuși, atunci când o carte izbutește să întrerupă rutina lecturii,



să își impună cu subtilitate ritmul său intim, profund, rostindu-se într-un mod neașteptat și rostindu-și odată cu sine însuși cititorul, bulversându-i, astfel, toate așteptările și manifestându-și prezența în conștiința acestuia nu cu vehemență și brutalitate, ci cu simplitatea redescoperirii unei evidențe dintotdeauna existente? Cel puțin în teorie, abia acum începe dialogul ideal cu textul, cel existențial, în care cititorul își lasă uitată funcția de locutor și trece în cea de subiect al lecturii, ființa lui fiind supusă reevaluării benefice, reașezării într-o altă ordine, niciodată aceeași, niciodată definitivă. Cartea care să își mai poată „reinventa” cititorul, ca să vorbim în dialectul spoturilor publicitare dedicate tehnologiei *gsm* de astăzi, e, însă, greu de găsit. Iar asta înseamnă nu atât că ea lipsește cu desăvârșire (ba dimpotrivă) sau că nu mai poate fi scrisă, cât că cititorul propriu-zis nu mai e capabil (dispus?) să „riște” o asemenea provocare la dialog.

O întâlnire de acest grad nici nu poate avea loc decât în regimul neprevăzutului. De regulă, atunci când încetezi pe de-a-ntregul să mai crezi în scris și în capacitatea lui transfiguratoare, dar, în general, atunci când încetezi să mai crezi în ceva anume și, implicit, te afli într-un mo-

ment de criză. Fulgurantă și evanescentă, dar suficient de puternică pentru a te obliga să optezi pentru o soluție de ieșire din criza pe care o credeai de nerezolvat, aceasta e, în același timp, inevitabilă.

În cazul lui Lucian Raicu și al său *Journal en miettes cu Eugène Ionesco*, întâlnirea nu e nici pe departe simplu pretext ori context, ci substanța însăși a scriiturii, centrul ei de convergență și limita ei. Opera lui Ionesco e, pentru Raicu, un spațiu benefic al întâlnirii cu sine, pentru că el însuși se află, după cum pseudo-jurnalul dă explicit de înțeles, într-un moment de criză, în anii (ultimi) ai exilului dintr-o Românie devenită infern în apusul ceaușismului. Înainte deci de a fi jurnalul unei întâlniri spirituale, cartea e documentul unei conștiințe ce își exorcizează obsesiile cu febrilitatea unei arheologii a esențelor acestora. Esențe care țin, firește, de răul, de abominabilul ultim. Nu manifestările exterioare, aleatorii, ale totalitarismului, ci resorturile inconștiente ale umanului pe care ele se întemeiază îl interesează pe Raicu, iar aici piesele lui Ionesco își dovedesc maxima relevanță, prin vocația lor fundamentală de a sonda absurdul situațiilor umane cu uimire, cu nedumerire, sesizând în permanentă eschivele instinctive ale conștiinței umane de la problemele esențiale ale existenței. Notațiile din care paginile „*Jurnalului în fărâme*” se înfiripă sunt scrise pe un principiu maieutic ce integrează deopotrivă ființa scriitorului și a cititorului, ambii răspunzând și provocând la răspunsuri textele ionesciene care, la rândul lor, conduc spre sinele celor doi actanți.

Funcția revelatoare se manifestă la modul tranzitiv, pentru că *Jurnalul...* lui Lucian Raicu se metamorfozează, la rândul său, într-o carte inițiativă totală: un jurnal al ființei și al redescoperirii sinelui, în care cititorul e cu discreție sedus și *jucat* apoi de text. S-ar părea că există o retorică a pregătirii și cedării locului pentru celălalt – Lucian Raicu se instalează în centrul dilemelor ionesciene și se supune unei propedeutici spirituale, dar strategia, aproape manifestă, include candidatul terț – cititorul jurnalului – care închide, practic, un triunghi înscris în cercul hermeneutic. În acest sens, *Jurnalul în fărâme* e un pseudotext diaristic, critic, politic etc., rămânând, în fond, o narațiune profund reflexivă cu un singur subiect – conștiința umană contradictorie, mereu relativă, ratând ritualic esențialul dar surprinzând prin maleabilitatea extremă a atitudinilor.

Contextul *Jurnalului* e, spuneam, unul fobic, realizând, în același timp, o contextualizare și o de-contextualizare a lumii dramatice ionesciene. Dictatura comunistă, cu tehnicile ei subversive de supraveghere și control al individului, de anulare a identității și alienare a conștiinței, scoasă, în întregime, din concret și adusă în regimul abstract al totalitarismului de orice tip iar, de aici, inclusiv din conceptul de sistem, devine exponenta unei ecuații fundamentale, a ecuației însăși în termenii căreia se înscriu tribulațiile existenței umane: „Vin de acolo. Sint îngrozit când îmi dau seama că încep să uit. Nu știu cum să fac, nu știu să-mi fixez asta pentru totdeauna într-o memorie nenorocită, nu știu cum să fac pentru a nu mă «obișnui» cu o libertate – care nu este o valoare printre altele, de care ne putem lipsi. Pentru că există moartea de care nu sîntem răspunzători și în fața căreia nimic nu putem face, de aceea libertatea devine valoare – supremă [...] Moartea ne este dată. Dar și libertatea”. Concluzia, afirmată în avans, ca într-o demonstrație matematică, urmează natural: „A demonta, pentru a-l reduce la o esență tare, complicatul sistem al justificărilor Răului: întreprindere pur ionesciană”.

Operatorul cel mai eficient al răului e, desigur, moartea, care mută conflictul individ-sistem în registru etic și, din obsesie, devine instrument psihologic, caracterial, „în felul unui control de calitate”, în cuvintele lui Lucian Raicu. Nu există nici o conciliere, ar părea să fie teza ultimă a „*Jurnalului...*” mai presus de concilierea cu moartea. Și, implicit, atunci când moartea, ca esență tare a oricărei manifestări a răului, e deconstruită și ridiculizată, de-semnificată, orice conflict de conștiință, orice criză individuală devine absurdă, fiind anulată din oficiu. E și motivul pentru care tema centrală a operei lui Ionesco, cea care mocnește permanent în scriitura lui nu poate fi alta decât cea a morții. Atât de covârșitoare încât, se înțelege, nu are sens să îți consumi nici un dram de energie pentru a scrie despre altceva.

Atât că pentru Lucian Raicu Ionesco nu e un nihilist absolut, ci, din contră, investigația lui e una eminentamente dialectică. Infernului ionescian i se opune un paradis, ce se nutrește dintr-un sentiment sărbătoros al ființei, surprinzând prin simplitatea sa (meta) cotidiană. Ca și infernul, „Paradisul ionescian nu se rezumă deloc la aspectul «politic», dar îl presupune ca pe o condiție elementară, treapta primă, cea coborâtă, firește, dar peste care nu se poate sări”. Aceasta înseamnă că totalitarismul e condamnat tocmai fiindcă anticipează, amplifică în cotidian, în imediat, teroarea pleneră a timpului și actualizează moartea, amenințând plenaritatea paradisiacă a prezenței, ce ține de libertate ca de o valoare supremă a conștiinței. Spiritual, e limpede că Ionesco e unul dintre cei mai liberi indivizi ai culturii europene, principiul său negator nefiind altceva decât resortul unei instinctive fobii față de orice formă de conformism. Lucian Raicu descoperă, deci, binomul originar al scriiturii ionesciene în relația libertate-moarte și, implicit, excursul său ionescian devine o explorare a sinelui. Fantasmеle propriei conștiințe se regăsesc și se multiplică cu cele ale dramaturgului de limbă franceză, iar spectacolul acestei conjugări conștiente alcătuiește, din contururi hașurate cu perseverență, o soluție pentru un conflict ce se depersonalizează treptat, ieșind din determinările contextuale și trecând în sfera contradicțiilor eterne ale spiritului uman.



Ionesco e apropiat de Soljenițin, dar și, cu subtilitate, de Foucault, pe măsură ce jurnalul lui Lucian Raicu parcurge, mereu atent la nuanțe, mereu de jucând distanțele și investind în lectură propriile tribulații, textele dramatice de la *Jeux de Massacre* la *Macbett* sau *Regele moare*. În ipostazierea complicatelor emulări de forțe între putere, moarte și pasiune, jurnalul descoperă, cu *uimire*, facultate ionesciană, se înțelege, un discurs despre natura umană adusă la limită, despre provocarea și încălcarea programatică a limitei și, finalmente, despre anularea ei. Pentru Lucian Raicu nimic din absurdul ionescian nu rămâne incomprehensibil, nemotivat, gratuit ci, dimpotrivă, jurnalul instituie coerență și sens, într-un exercițiu, cum spuneam, de resemantizare a propriei existențe înainte de toate. Există o nevoie de coerență stringentă, aproape deranjant de manifestă, în jurnalul lui Lucian Raicu, dar care e benefică tocmai pentru că deschide textele ionesciene, propunând teme de discuție sau dileme. Până și coerența pe care tinde să o instituie, jurnalul o subminează, de fapt, la tot pasul, cu avertizări asupra relativității asumate a viziunii. În orice caz, notițele lui Raicu pe marginea pieselor lui Ionesco sunt deopotrivă operă de expert și revelație, iar formulele absolut memorabile. Dezvoltat, plecând de la interpretările din *Jurnal în fărâme*, textul lui Lucian Raicu ar putea ușor să facă saltul în tratat dacă Eugène Ionesco n-ar fi trădat atunci de însăși ideea unei sistematizări. Așa că jurnalul e, probabil, cea mai compatibilă dintre formulele pe care criticul le putea alege pentru un asemenea demers.

Impresia finală a *Jurnalului en miettes cu Eugène Ionesco* e una de bluff. Și tocmai aici e forța scriiturii lui Lucian Raicu, o scriitură ce e capabilă să dea senzația, după 180 de pagini, că nu a instituit, stabilit, impus, nimic apodictic, că nu a descoperit, în cele din urmă, nimic final, nimic incontestabil în legătură cu subiectul Ionesco. O carte gratuită și, în același timp, un pariu câștigat pe de-antregul cu sine, un exercițiu de terapeutică a scrisului care, efectuat corect și cu sinceritate, își poate reîncăra subiectul – scriitorul sau cititorul în egală măsură – cu o energie benefică. Un *Jurnal cu Ionesco* fiindcă cel care *scrie*, în definitiv, rămâne Ionesco însuși, scriindu-se pe sine, în aceeași măsură în care notele își re-scriu, în fond, autorul iar lectura îl citește, reasezându-l în lumea sa, pe cititor. Un jurnal care trebuie citit, cu toate riscurile...

Privind prin 24 de ochi

Față cu problema identității lui Eugen Ionesco între două culturi, cartea publicată de Sergiu Miculescu la Editura Pontica în 2003 – *Măștile lui Eugen Ionesco* – e o contrareacție, chiar explicită, la *Anatomia unei negații*. Sergiu Miculescu mărturisește încă din *Argument* opoziția cu perspectiva disociativă a lui Gelu Ionescu – „În sfârșit, scrie Sergiu Miculescu, după ce termină un rechizitoriu al punctelor contestabile, autorul *Anatomiei unei negații* mai semnaleză pericolul «de a absolutiza începuturile și de a vedea în ele totul, chiar și ceea ce nu există...»», punct la care vederile noastre diverg radical. Lucrarea de față, continuă Sergiu Miculescu, este articulată pe premisa că *Nu* (și, prin extensie, celelalte scrieri românești) este grundul germinativ care îl conține pe tot Ionescu, «rizomul» din care «încolțește» întreg ionescianismul. Consecutiv temerii lui Gelu Ionescu, nu putem vedea în «începuturile» ionesciene ceea ce nu există, din moment ce ele chiar includ totul!”

Termenul-cheie pentru Sergiu Miculescu va fi, deci acela de „continuitate”, bazat pe un profil ionescian gata format în anii tinereții românești. El deconstruiește cu aplicație și perseverență „binomul limbă vernaculară – limbă vehiculară”, descoperindu-le termenilor conținutul identic și trecând opoziția lor aparentă în fundal. O „eliberare” a lui Eugen Ionesco din determinările lingvistice și culturale pe care parcursul lui între cultura română și cea franceză le creează este, mi se pare, țelul primordial al lui Sergiu Miculescu.

Metoda, s-ar crede, e fragmentară tocmai pentru a se plia pe anti-structura și non-orientarea operei ionesciene. Cartea mizează pe „douăsprezece ipostaze ale ionescianismului”, a căror autonomie manifestă își conține o tentă bovarică a totalității. Cifra însăși poate fi aleatorie sau simbolică, stând până la urmă drept probă a arbitrarului abordărilor. Tocmai abolirea pretenției de exhaustivitate și reprezentativitate față de Ionescu, conștiința că textul critic e unul creativ, comprehensiune și creație în simultaneitate, consubstanțiale, sunt elementele care fac autentic demersul lui Sergiu Miculescu.

Dacă am tot glosat la modul diletant pe teoria recunoașterii în reprezentare la Gadamer, să spunem că locul în care Ionescu e *prezent* în totalitatea lui, e reprezentarea (și reprezentația prin *vervă* și strategie teatrală) din *Nu*. Pentru că în scriitura din acest eseu straniu de contestare și adulație a criticii și finalității acesteia e de găsit atât auroralul gândirii și cuvântului, cât și trosnetul de apocalips al oricărei logici. Sau, cum zice Sergiu Miculescu însuși, „Cartea e un soi de țipăt inaugural pe care tânărul scriitor îl scoate la ivirea în lumea literelor. [...] Deficitul de adevăr și lipsa convingerilor, teme recurente la Ionescu, sunt la originea inapetenței pentru morală, idee și alte concepte înalte”. Întreg studiul (*Nu sau vocabula inaugurală*) ar merita discutat punct cu punct, fiind extrem de convingător și, în același timp, documentat, un veritabil dosar al cazului *Nu*. Presupozițiile despre motivațiile și stratagemele eseului lui Ionescu, receptarea în epocă și mai târziu, sunt parcurse cu egalitate și calm, dar numai în aparență, pentru că în Sergiu Miculescu mocnește, cel puțin așa tind să cred, o genă polemică.

De cealaltă parte, adusă în același plan de discuție prin convenția de integralitate în fragment a lui Ionescu, Sergiu Miculescu e competent și în analizele pe textul dramatic *Rinocerii*, de pildă, în ipostaza intitulată „*Dilema solitarității*” se află în același spațiu vacuumizat dintre termenii unei contradicții, aici cea dintre teatrul gratuit și cel angajat – „Nu contrazicerea de sine e o problemă, ea este oxigenul ionescianismului”, scrie Sergiu Miculescu. Și aceasta în condițiile în care în *Rinocerii* ar putea fi întrevăzute rădăcini semantice românești – ascensiunea dreptei extremiste, însă generalizabile oricărui sistem dic-tatorial opresiv. Iată ce individualizează *Rinocerii* în creația dramatică a lui Ionescu, așa cum spune, cu umor, Sergiu Miculescu: „De ce *Rinocerii* este o piesă limită în creația lui Ionescu? Pentru că, oricât de ciudat ar părea, nu suntem departe de adevăr dacă afirmăm că suntem în prezența unei adevărate piese cu teză. Autorul, simțindu-se... cu teza pe căciulă, își domolește poziția, aparent ireconciliabilă, într-un lung și capital text, *Autorul și problemele sale* (1963). Pe aceeași pagină, asistăm la un atac furibund la adresa autorului tezist, [...] pentru ca, ceva mai jos, să-și nuanțeze considerabil poziția: arta cu teză n-ar fi *a priori* exclusă din sfera creației adevărate, cu condiția depășirii tezei...”

Foarte interesante, și, desigur, actuale, sunt articolele teoretice ale lui Ionescu, pe care Sergiu Miculescu le trece în revistă în căutarea unei posibile estetici dramaturgice. Capitolul *Nașterea dramaturgului* pleacă de la unele articole din tinerețe și încearcă să traseze linia de continuitate între scriitorul de limbă română și cel de limbă franceză de mai târziu. Ecourile din *Nu* se regăsesc în *Experiența teatrului* – „Ce este regizorul, se întreabă Sergiu Miculescu, dacă nu un fel de critic literar care vampirizează textul original? [...] Regizorul n-ar fi decât o altă specie de critic literar. Cătonat, și el, în zona subterană a pseudo-creației, regizorul tinde să ocupe abuziv primul planul spectacolului de teatru...”. Despre sursele subliminale, să spunem, ale teatrului absurd ionescian, e cât se poate de limpede că ele se află undeva în prima copilărie, configurate pe un principiu recuperator. Însăși „destrămarea magiei teatrului” se plasează tot aici, în naivitatea primă a copilăriei.

Dar există, pe de altă parte, o teatralitate aproape instinctiv investită în majoritatea textelor polemice din tinerețe. Sergiu Miculescu chiar izbutește, fără eforturi deosebite, să împartă în acte celebrul fragment al *Vizitei* la Camil Petrescu, dar și să întrevadă un caragialism de profunzime al dialogurilor și situațiilor proiectate, în condițiile în care fragmentul merge cu exactitate pe linia *Scrisorii pierdute*. Concluzia lui Sergiu Miculescu se impune de la sine și e cât se poate de motivată: „Cu cel puțin un deceniu înainte de nașterea dramaturgului, finalul «vizitei la Camil Petrescu» frapează prin similaritate”.

Nu mai puțin remarcabil e capitolul ce îl pune pe Eugen Ionescu în contextul avangardei. Mai mult spiritual, decât literal, Eugen Ionescu se înrudește incontestabil cu avangardiștii, în ciuda ostilității sale celebre față de suprarealiști și a „scuzelor” deja celebre în care învinuiește criticii care îl consideră avangardist, acuzând clișeismul catalogării. Liniile de convergență i se par cât se poate de evidente lui Sergiu Miculescu, pe o echivalență între anti-piese ionesciene și „anti-prozele lui Urmuz”. Nu doar toate luările de poziție teoretică fac involuntar un fel de autoportret-robot al avangardistului, ci contradicțiile de sine, interesul obsesiv pentru înnoire, pentru dinamitarea poncifelor de orice tip, îl așază pe Ionescu în proximitatea avangardei. Negația de sine e, în definitiv, proba ultimă a avangardismului unui spirit, ori poziția constantă a lui Eugen Ionescu, în privința avangardei, insistă asupra unui paradox constitutiv între inactual și clasic. Însuși raportul de ruptură pe care Ionescu îl întreține față cu trecutul e speculat de Sergiu Miculescu, care va concluziona că „gestica și recuzita sunt ale unui avangardist”, în vreme ce „problemele care îl frământă sunt ale insului care refuză să cadă la pace cu rușinea de a fi efemer”.

Interesante prin atenția pentru detalii și căutarea pasionată a turnurilor de perspectivă, cele douăsprezece ipostaze propuse de Sergiu Miculescu sunt un carnaval cu un singur personaj, a cărui identitate singulară e de-a dreptul dezarmantă. Un prim pas semnificativ de ieșire din criza disociativă a înțelegerii lui Eugen Ionescu într-o dublură falsă – româno-franceză. Dincolo, desigur, de orice orgolii naționaliste, coerența de sine a conștiinței lui Ionescu între perioada românească și cea „abroad” e imanentă operei. De aici, un model valid de re-scriere a unei scriituri și a unei conștiințe, în însăși fragmentarismul lor propriu, în relativismul și inegalitatea lor fundamental umană.

Bibliografia critică românească de după 1989

Cărți

- Buciu, Marian Victor**, *Ionescu. Eseu despre onto-retorica literaturii*, Ed. Sitech, Craiova, 1996
- Hamdan, Alexandra**, *Ionescu înainte de Ionescu. Portretul artistului tânăr*, Ed. Saeculum I.O., 1998
- Ionescu, Gelu**, *Anatomia unei negații. Scrierile lui Eugen Ionescu în limba română (1927-1940)*, Col. *Universitas*, Ed. Minerva, București, 1991; vers. în lb. franc. *Les débuts littéraires roumains d'Eugène Ionesco (1926-1940)*, trad. de Mirella Nedelco-Patureau, Heidelberg, Carl Winter, Universitätsverlag, col. „Studia Romanica”, 1989
- Ionescu, Marie-France**, *Portretul scriitorului în secol* (traducere din lb. franceză de Mona Țepeneag), Ed. Humanitas, București, 2003
- Miculescu, Sergiu**, *Măștile lui Eugen Ionescu*, Ed. Pontica, Constanța, 2003
- Pavel, Laura**, *Ionescu. Anti-lumea unui sceptic*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2002
- Petreu, Marta**, *Ionescu în țara tatălui*, Ed. Biblioteca Apostrof, Col. „Ianus”, Cluj-Napoca, 2001
- Raicu, Lucian**, *Journal en miettes cu Eugène Ionesco*, Ed. Litera, București, 1993
- Rusu, Anca-Maria**, *Eugen Ionescu și Samuel Beckett în spațiul cultural românesc*, Col. „Critică și eseu”, Ed. Timpul, Iași, 2000

Studii și articole

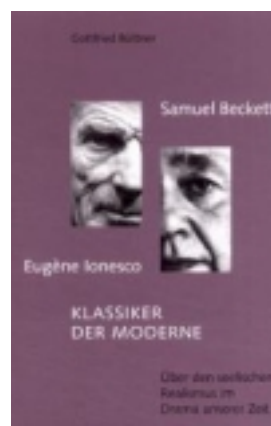
- Acterian, Arșavir**, *Frînturi despre Eugen Ionescu în Orizont*, nr. 42, 1991
- Acterian, Arșavir**, *Despre un roman al lui Eugen Ionescu*, în *Universul cărții*, nr. 2, 1993
- Acterian, Arșavir**, *Insolitul solitarului*, în *Jurnalul literar*, nr. 17-20, 1994
- Acterian, Arșavir**, *Cîte ceva din junețea bucureșteană a lui Eugen Ionescu*, în *Apostrof*, Cluj-Napoca, VI, nr. 3-4, 1995
- Adamek, Diana**, *Decoruri paralele*, în *Tribuna*, nr. 6, 1991
- Adamek, Diana**, *În gradină, cu Alice*, în *Tribuna*, nr. 22, 1991
- Adamek, Diana**, *Ochiul roșu, ochiul alb*, în *Tribuna*, IX, nr. 3-4, 1997
- Adameșteanu, Gabriela**, *Portretul scriitorului în secol: Eugène Ionesco 1909-1994*, Supliment al revistei „22”, iulie-august 2002
- Alexandrescu, Adriana**, *Eugen Ionescu. Un teatru existențial*, *Cronica*, nr. 23, 1994
- Alexandrescu, Adriana**, *O aventură somnambulică* (recenzie despre *Victimele datoriei*), *Jurnalul literar*, VI, nr. 33-36, 1995
- Baciu, Mira Simian**, *Evoluția sentimentului morții în opera lui Eugen Ionescu*, *Astra*, nr. 3, 1990
- Balaci, Al.**, *Cu Eugen Ionescu în Sicilia*, *Academica*, București, IV, nr. 6, 1994
- Baltag, Cezar**, „Să rîdem și să intrăm în jocul lui Dumnezeu”, *Academica*, nr. 6, 1994
- Bălu, Ion**, *Ființa umană și agresivitatea comunistă*, *Convorbiri literare*, nr. 10, 1997
- Barosan, Liliana**, *Relativizarea literaturii și absolutizarea existenței*, *Contemporanul. Ideea europeană*, nr. 49, 1993
- Beligan, Radu**, *Ionesco, ARC.Litere.Arte*, nr. 1-2, 1994
- Beligan, Radu**, „Am descoperit figura lui celebră de clovn trist”, *Apostrof*, nr. 11-12, Cluj-Napoca, 2000
- Berlogea, Ileana**, *Descoperiri și redescoperiri*, *Caiete critice*, nr. 10-12, 1993
- Bîrna, Nicolae**, *Exelența unei monografii*, *Caiete critice*, nr. 10-11-12, 1992

- Bodiu, Andrei**, *Nonconformismul ca formă de existență*, *Vatra*, XXVI, nr. 11-12, 1996
- Boldea, Iulian**, *Eugen Ionescu - publicistica în limba română*, *Tribuna* nr. 40, Cluj-Napoca, 1-15 mai 2004
- Boldea, Iulian**, *Le jeune Ionesco et la conscience de la littérature*, în *Ca, ie, t IONESCO I*, éd. Thalia, Cluj-Napoca, 2004
- Boz, Lucian**, *Dialog epistolar cu Eugen Ionescu*, *Jurnalul literar*, București, IX, nr. 13-14, iulie 1998
- Brezianu, Barbu**, *Două neștiute portrete*, *Jurnalul literar*, nr. 17-20, 1994
- Brezianu, Barbu**, *Eugen Ionescu "privatizat"*, *Luceafărul*, nr. 17, 1991
- Buciu, Marian Victor**, *Fandaxia unui om leneș*, *Ramuri*, nr. 5-6, 1991
- Capușan, Horia**, *Demistificarea unui mit*, *Steaua*, nr. 6, 1994
- Căpușan, Horia**, *Eugen Ionescu: Greutatea și harul*, *Tribuna* nr. 40, 1-15 mai 2004
- Căpușan, Horia**, *La Soif et la Faim - triptique gnostique*, *Ca, ie, t IONESCO I*, Ed. Thalia, Cluj-Napoca, 2004
- Căpușan, Horia**, *Eugène Ionesco: la pesanteur et la grâce*, *Ca, ie, t IONESCO II*, éd. Thalia, Cluj-Napoca, 2004
- Caraion, Ion**, *Eugen Ionescu, septuagenar*, *Adevărul literar și artistic*, VI, nr. 387, 1997
- Călinescu, Matei**, *Ionesco and Rhinoceros: Personal and Political Backgrounds*, *East European Politics and Societies*, Vol. 9, p. 393-432, 1995
- Călinescu, Matei**, *Ionescu/ Ionesco – între două mituri identitare*, *Cuvîntul*, nr. 3-4, 2004
- Călinescu, Matei**, *Eugène Ionesco înainte de Cântăreața cheală*, *Lettre Internationale*, nr. 51, 2004
- Călinescu, Matei**, *Debutul parizian al lui Ionesco*, *Lettre internationale*, nr. 52, iarna 2004-2005
- Christi, Aura**, *Lucian Raicu - "Jurnal în farîme cu Eugen Ionescu*, *Contemporanul. Ideea europeană*, nr. 35, 1994
- Cimpoi, Mihai**, *Axa Caragiale-Ionescu*, *Luceafărul*, nr. 37, 1991
- Cimpoi, Mihai**, *Regele nu moare!*, *Academica*, București, IV, nr. 6, 1994
- Cimpoi, Mihai**, *Eugen Ionescu și Eminescu*, *România literară*, XXXI, nr. 1, 1998
- Cioculescu, Simona**, *Convorbiri ale teatrologului Claude Bonnefoy cu Eugen Ionescu*, *Luceafărul*, nr. 43, 1996
- Cioculescu, Simona**, *Eugen Ionescu. Un scriitor printre diplomați*, *Manuscriptum*, XXIX, nr. 1-2, 1998
- Ciorănescu, Galatea**, *Violon d'Ingres*, *Jurnalul literar*, nr. 17-20, 1994
- Cîrdu, Petru**, *Eugen Ionescu: "Nu pot trăi fără Dumnezeu și nu-l găsesc"* (interviu), *Vatra*, nr. 12, 1991
- Cîrlan, Nicolae**, *Eugen Ionescu în scrisori (trei misive pariziene inedite către Ionel Jianu)*, *Literatorul*, nr. 8, 1992
- Coroiu, Constantin**, *O operă impregnată de moarte*, *Adevărul literar și artistic*, nr. 260, 1995
- Coșoveanu, Gabriel**, *Anamneza lui Eugen Ionescu*, *Ramuri*, nr. 2, 1993
- Crihană, Marcel**, *Jurnal în fărîme*, *Limba și literatura*, nr. 1-2, 1993
- Cristea, Mircea**, *Sacru și profan în teatrul absurdului*, *Limba și literatura română*, nr. 1, 1994
- Cristea, Mircea**, *Dramaturgia lui Eugen Ionescu*, *Limba și literatura română*, nr. 2, 1994
- Curta, Adina**, *Eugen Ionescu - critică și joc*, *Tribuna*, nr. 40, 1-15 mai 2004
- Cuvîntul**, martie-aprilie 2004, *Ionescu / Ionesco: Între două mituri identitare*
- Deciu, Andreea**, *Autoportretul cu masca*, *România literară*, nr. 38, 1992
- Diaconu, Marin**, *Un pseudonim necunoscut: Ion Stănescu, în „Credința” 1934*, *Jurnalul literar*, nr. 17-20, 1994
- Diaconu, Mircea A.**, *Temă și variațiuni cu Eugène Ionesco (sau aventurile unui anticarteziian la Paris)*, în *Contrafort*, nr. 5-6, mai-iunie 2003
- Dimitriu, Daniel**, *Eugen Ionescu sau strategia negației profitabile*, *Adevărul literar și artistic*, VI, nr. 388, 1997
- Dobrescu, Al.**, *Modestia agresivă*, *Convorbiri literare*, iulie 1991
- Doinaș, Ștefan Augustin**, *Uimirea și angoasa*, *România literară*, nr. 13, 1994
- Duicu, Serafim**, *Anatomia unei negații (Gelu Ionescu)*, *Vatra*, nr. 8, 1991
- Dumitrescu, Bogdan**, *Eugen Ionescu: "Nu"*, *Jurnalul literar*, nr. 15-18, 1992
- Dumitrescu, Cristina**, *Jouer Ionesco en Roumanie*, *Thalia*, nr. 6-9, 1992
- Dumitrescu, Cristina**, *Ionesciana*, *Caiete critice*, nr. 10-12, 1993
- Dumitrescu, Cristina**, *Jouer Ionesco en Roumanie*, (traducere de Raluca Vida), *Ca, ie, t IONESCO I*, Ed. Thalia, Cluj-Napoca, 2004
- Duțu, Alex.**, *Imagine cu Eugen Ionescu* (recenzie la *La jeune fille littéraire d'Eugène Ionesco* de Ecaterina Cleynen-Serghiev), *Viața Românească*, nr. 1, 1994
- Enescu, Radu**, *Regele moare, rinocerii se înmulțesc*, *Apostrof*, nr. 8-9, 1994
- Florescu, Nicolae**, *Tineretea literară a lui Eugen Ionescu*, *Jurnalul literar*, nr. 23-26, 1993
- Florescu, Nicolae**, *Sensul adevărat al respectului*, *Jurnalul literar*, nr. 9-12, 1994
- Florescu, Nicolae**, *Eugen Ionescu spre regăsirea "dimensiunii politice"*, *Jurnalul literar*, IX, nr. 13-14, 1998
- George, Al.**, *Mici consemnări de oarecare importanță*, *Luceafărul*, nr. 3, 1999
- Ghițulescu, Emil**, *Final act*, *Romanian Panorama*, nr. 5-6, 1994
- Ghițulescu, Mircea**, *Ionesco, închis în propria simetrie*, *Contemporanul. Ideea europeană*, nr. 24, 1992
- Glodeanu, Gheorghe**, *Eugen Ionescu sau sfidarea literaturii*, *Tribuna*, X, nr. 2-3, 1998
- Grigurcu, Gheorghe**, *Eugen Ionescu între absurd și junimism*, *Contemporanul. Ideea europeană*, nr. 41, 1991
- Grigurcu, Gheorghe**, *Sub semnul libertății*, *Viața Românească*, nr. 10, 1991
- Grigurcu, Gheorghe**, *Absurdul contra absurdului*, *Familia*, nr. 3, 1994
- Grigurcu, Gheorghe**, *Un om față cu istoria*, *Jurnalul literar*, nr. 17-20, 1994
- Grigurcu, Gheorghe**, *Eugen Ionescu și "diavolul" politic*, *Viața Românească*, nr. 3-4, 1995
- Groza, Claudiu**, *Fărâme despre Eugène Ionesco*, *Tribuna*, nr. 40, 1-15 mai 2004
- Gyurcsik, Margareta**, *Eléments postmodernes dans le théâtre d'Ionesco*, *Revue francophone*, 10, 1995
- Handoca, Mircea**, *Mircea Eliade și Eugen Ionescu*, *Viața Românească*, nr. 4, 1990
- Ionescu, Gelu**, *Portret din fărîme*, *România literară*, nr. 20, 1990
- Ionescu, Gelu**, *Eugène Ionesco's Funeral*, *Transylvanian Review*, vol. VIII, no. 3, Cluj-Napoca, Romania, Autumn 1999
- Iosif, Marius**, *Trei regi*, *Familia*, nr. 3, 1994
- Ivănescu, Ruxandra**, *Doi "Ionești" și "complexele" literaturii române* (Gelu Ionescu, *Orizontul traducerii și Anatomia unei negații*), *Vatra*, XXVI, nr. 11-12, 1996
- Lăpușan, Aurelia**, *Biografia intersecțabilă (Eugen Ionescu - Horia Roman)*, *Tomis*, nr. 6, 1997
- Lazăr, Horia**, *Eugène Ionesco în 2004*, *Tribuna* nr. 40, 1-15 mai 2004
- Lazăr, Horia**, *Eugène Ionesco en 2004, par sa fille*, în *Ca, ie, t IONESCO I*, éd. Thalia, Cluj-Napoca, 2004
- Lefter, Ion Bogdan**, *Adevaratul Eugen Ionescu*, *Contemporanul. Ideea europeană*, nr. 28, 1992
- Lefter, Ion Bogdan**, *Omul ionescian/L'homme ionescien*, în *Ca, ie, t IONESCO I*, Ed. Thalia, Cluj-Napoca, 2004

- Liiceanu, Gabriel**, *Portretul artistului la bătrânețe, Teatrul azi*, nr. 12, 1991
- Lovinescu, Monica**, *Eugen Ionescu și pictura (dialog cu Eugen Ionescu)*, *Caiete critice*, I, nr. 3, 1990
- Lovinescu, Monica**, *Conestația în răsărit* (interviu cu Eugen Ionescu), *Caiete critice*, nr. 1, 1991
- Lovinescu, Monica**, *Întrevederi cu Mircea Eliade*, *Eugen Ionescu, Ștefan Lupășu și Grigore Cugler*, Cartea Românească, București, 1992
- Lovinescu, Monica**, *După "Scaunele"*, *Jurnalul literar*, nr. 17-20, 1994
- Manea, Norman**, *Bérenger la Bard*, *Apostrof*, nr. 11, 1999
- Manea, Norman**, *Bérenger at Bard*, *Transylvanian Review*, vol. VIII, no. 3, Cluj-Napoca, Romania, Autumn 1999
- Manolescu, Florin**, *Anatomia unei negații (Gelu Ionescu)*, *Luceafărul*, nr. 27, 1991
- Manolescu, Florin**, *Fenomenul Eugen Ionescu*, *Luceafărul*, nr. 39 și 40, 1992
- Manolescu, Florin**, *Ora jurnalului?*, *Luceafărul*, nr. 12, 1993
- Manolescu, Nicolae**, *Setea și foamea*, *Teatrul*, nr. 5, 1970
- Manolescu, Nicolae**, *Portretul criticului la tinerețe*, *România literară*, nr. 21, 1991
- Manolescu, Nicolae**, *Jurnal de gradul al doilea*, *România literară*, nr. 6, 1993
- Marino, Adrian**, *Cînd Eugen Ionescu debutează în România*, *Jurnalul literar*, nr. 34, 1990
- Mavrodin, Irina**, *Eugen Ionescu: "Victimele datoriei"*, *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 3, 1994
- Mavrodin, Irina**, „*A intervenit o nouă limbă*”, *România literară*, nr. 26, 1994
- Micu, Dumitru**, *Creativitatea negației*, *Caiete critice*, nr. 10-12, 1991
- Mihăilescu, Florin**, *Tinerețea lui Eugen Ionescu*, *Steaua*, nr. 8, 1991
- Mihăilescu, Florin**, *Paradoxalitatea criticii*, *Steaua*, nr. 11, 1991
- Mihaiu, Virgil**, *Avangarda cu bun simț*, *Steaua*, nr. 7, 1992
- Mihalache-Popa, Carmen**, *Spiritul negației*, *Ramuri*, nr. 5, 1991
- Mitocaru, Victor**, *Cearța și pactul cu ficțiunea*, *Ateneu*, nr. 4, 1994
- Moga, Mircea**: *Eugen Ionescu - "Nu"*, *Luceafărul*, nr. 37, 1991
- Morărescu, Jeana**, *Eugen Ionescu într-o versiune nouă (Victimele datoriei)*, *Literatorul*, nr. 29-32, 1994
- Morariu, Mircea**, *Note și contranote*, *Familia*, nr. 1, 1993
- Morariu, Mircea**, *Eugen Ionescu - Teatrul*, vol. II, *Ucișag fără simbrie*, București, Ed. Univers, 1995, *Familia*, Oradea, XXXI, nr. 7-8, 1995
- Morariu, Mircea**, *Macbeth și Macbett*, *Familia*, XXXIII, nr. 7-8, 1997
- Morariu, Mircea**, *Sur quelques versions roumaines de La Leçon*, *Ca_ie_t IONESCO I*, Ed. Thalia, Cluj-Napoca, 2004
- Mureșanu, Miruna**, *Eugen Ionescu - contemporanul nostru*, *Universul cărții*, București, V, nr. 4, 1995
- Negreanu, Ion**, *Confruntarea literară Mihail Dragomirescu - Eugen Ionescu*, *Literatorul*, II, nr. 20, 1992
- Niculescu, Alexandru**, *Ionescu al nostru*, *Jurnalul literar*, nr. 17-20, 1994
- Ornea, Zigu**, *Eugen Ionescu despre opera sa*, *România literară*, nr. 31, 1992
- Ornea, Zigu**, *Războinicul Eugen Ionescu*, *România literară*, XXVI, nr. 18, 1993
- Paleologu, Alexandru**, *Un fonotext de Alexandru Paleologu despre tânărul Ionescu*, *România literară*, nr. 14, 1994
- Papahagi, Marian**, *Barbarul și sofistul*, *Apostrof*, nr. 10-12, 1993
- Pavel, Dora**, „*M-a frapat colecția de rinoceri a lui Eugène Ionescu*, Interviu cu Søren Olsen, *Observator Cultural*, nr. 18, 27 juin - 3 juillet 2000
- Pavel, Laura**, *Eugen Ionescu și vocația tragică a generației sale*, *Contemporanul Ideea europeană*, VII, nr. 44, 30.10.1997
- Pavel, Laura**, *Ionescu în agora*, *Apostrof*, nr. 11, 1999
- Pavel, Laura**, *Un Ionescu gothique*, *Transylvanian Review*, vol. VIII, nr. 3, Cluj-Napoca, Autumn 1999
- Pavel, Laura**, *Morala scepticismului la Ionescu și Levinas*, *Apostrof*, nr. 11-12, 2000
- Pavel, Laura**, *Metafizica anti-lumii la Eugène Ionescu*, *Contemporanul-Ideea europeană*, X, nr. 49-50, 21.12.2000
- Pavel, Laura**, *Ionescu - la parodie du gothique*, *Ca_ie_t IONESCO I*, éd. Thalia, Cluj-Napoca, 2004
- Pecican, Ovidiu**, *Etica și estetica neutrală*, *Contemporanul. Ideea europeană*, nr. 2, 1991
- Pecican, Ovidiu**, *Eugen Ionescu - "Însinguratul"*, *Contemporanul. Ideea europeană*, nr. 2, 1991
- Pecican, Ovidiu**, *Punk. La anii treizeci*, *Contemporanul. Ideea europeană*, nr. 11, 1991
- Petraș, Irina**, *Anatomia unei negații de Gelu Ionescu*, *Tribuna*, nr. 44, 1991
- Petreu, Marta**, *Un Gorgias de București*, *România literară*, nr. 13, 1994
- Petreu, Marta**, *Ideologia generației '27*, *Apostrof*, nr. 11, 1999
- Petreu, Marta**, *Dosar Ionescu*, *Apostrof*, nr. 11-12, 2000
- Pintilie, Andrei**, *Cronica la 15 ani*, *Contemporanul. Ideea europeană*, nr. 34, 1993
- Pintilie, Lucian**, „*Traveling lateral*” despre căutarea îndrjită a credinței la Eugen Ionescu, *Dilema*, nr. 132, 1995
- Pîrvulescu, Ioana**, *A treia identitate*, *Cuvîntul*, nr. 3-4, 2004
- Pop, Ion**, *Avangardismul tînrului Eugen Ionescu*, *Tribuna*, nr. 5, 1990
- Pop, Liana**, *Ionescu et le principe métonymique*, *Ca_ie_t IONESCO II*, Ed. Thalia, Cluj-Napoca, 2004
- Popa, Mircea**, *Eugen Ionescu și spiritul francez*, *Viața Românească*, nr. 7, iulie 1991
- Popa, Mircea**, *O operă necunoscută a lui Eugen Ionescu*, *Apostrof*, nr. 9, sept. 1998
- Popa, Sebastian Vlad**, *Eugen Ionescu - "Însinguratul"*, *România literară*, nr. 6, 1991
- Popa, Sebastian Vlad**, *Un chip și trei efigii*, *Caiete critice*, nr. 10-12, 1993
- Popescu, Cristina-Edith**, *Discursul absurdului la Eugen Ionescu din perspectiva pragmaticii piesei "Scaunele"*, *Tribuna*, VIII, nr. 13, 1996
- Popescu, Marian**, *Avangarda și cultura memoriei*, *Suplimentul cultural al ziarului Cotidianul*, nr. 34, 1993
- Popescu, Marian**, *Pinterionescu*, *Luceafărul*, nr. 19, 1994
- Popescu, Marian**, *Ionescu: avangarda ca ieșire de salvare*, *Luceafărul*, nr. 27-28, 1995
- Popescu, Titu**, *Gelu Ionescu - "Les débuts littéraires roumains d'Eugène Ionescu"*, Heidelberg, Carl Winther Universitätsverlag, 1989, *Transilvania*, nr. 2, 1990
- Popescu, Tudor**, *Mîncătorii de umbră*, *Adevărul*, nr. 1235, 1994
- Pruteanu, George**, *Maimuțele judecătore (despre Scrisorile către Tudor Vianu*, *Minerva*, 1994), *Dilema*, III, nr. 112, 1995
- Puiu, Dana**, *O ars poetica ionesciană*, *Familia*, Oradea, XXXI, nr. 3, 1995
- Radu, Tania & Dan Mihăilescu**, *Eugen Ionescu - "Însinguratul" și "Elegii pentru ființe mici"*, *ARC. Litere. Arte*, nr. 1, 1991
- Radu, Tania**, *Lectură cu citate*, *Suplimentul cultural al ziarului Cotidianul*, nr. 20, 1993
- Raicu, Lucian**, „*Journal en miettes*” cu Eugen Ionescu (și nu numai), *Viața Românească*, nr. 1, 1991
- Raicu, Lucian**, *Despre dramaturgia lui Eugen Ionescu: sensuri, situații, limbaj*, *Viața Românească*, nr. 2, 1991
- Raicu, Lucian**, *Despre Eugen Ionescu (la 80 de ani)*, *Vatra*, nr. 10, 1992
- Raicu, Lucian**, *Jurnal în fărîme cu Eugen Ionescu*, *Familia*, nr. 10-11, 1993



- România literară**, nr. 13, 1993, *Eugen Ionescu - epistolier*
- România literară**, nr. 13, 1994, *In memoriam Eugen Ionescu*
- Rosescu, Emil**, *Geniu-boboc, Familia*, nr. 3, 1994
- Rusu, Anca-Maria**, *Spațiu și obiect în teatrul absurdului*, *Cronica*, nr. 17, 1993
- Rusu, Anca-Maria**, *Mască și ritual în teatrul absurdului*, *Ateneu*, nr. 2, 1993
- Rusu, Anca-Maria**, *Interferențe în teatrul absurdului*, *Cronica*, nr. 21, 1993
- Rusu, Anca-Maria**, *Note și contranote despre teatrul absurdului*, *Dacia literară*, nr. 11, 1993
- Rusu, Anca-Maria**, *Ionescu/Ionesco*, *Cronica*, nr. 13, 1994
- Rusu, Anca-Maria**, *Mască și ritual în teatrul absurdului*, *Ateneu*, nr. 2, 1994
- Rusu, Anca-Maria**, *Un teatru al cuvântului (I, II)*, *Convorbiri literare*, nr. 5-6, 1998
- Rusu, Anca-Maria**, *Eugen Ionescu. Publicistica - o repetiție generală a dramaturgului*, *Dacia literară*, Iași, X, nr. 4 (35), 1999
- Silvestru, Valentin**, *Ionescizări pe scena română*, *Caiete critice*, nr. 10-12, 1993
- Simion, Eugen**, *Totul se aranjează*, *Literatorul*, nr. 37, 1992
- Simion, Eugen**, *O generație disponibilă, o generație tragică*, *Literatorul*, nr. 2, 1993
- Simion, Eugen**, *Cu ochii în lumina copilăriei*, *Academica*, nr. 6, 1994
- Solomon, Dumitru**, *Întîlnirile a două spirite esențiale*, *Teatrul azi*, nr. 4-5-6, 1994
- Sora, Simona**, *De la Ionescu la Ionesco*, *România literară*, nr. 41, 1993
- Soviany, Octavian**, *Tînărul Eugen Ionescu și Victor Hugo*, *Apostrof*, nr. 7-8, 1991
- Spiridon, Monica**, *Uimirea de a fi*, *Familia*, nr. 4, 1991
- Spiridon, Monica**, *Eugen Ionescu. Însemnări din temnița cotidianului*, *Ramuri*, nr. 3, 1993
- Spiridon, Monica**, *Dincoace de bine și de rău*, *Viața Românească*, nr. 8-9, 1993
- Stănescu, Saviana**, *Eugen Ionescu, diplomat*, *Adevărul literar și artistic*, VII, nr. 428, 1998
- Stănescu, Saviana**, *Literatura este nevroză*, *Adevărul literar și artistic*, VIII, nr. 457, 1999
- Ștefănescu, Alex.**, *Eugen Ionescu și statuia lui Lenin*, *România literară*, XXIII, nr. 51-52, 1990
- Ștefănescu, Alex.**, *Țipătul*, *România literară*, nr. 19, 1992
- Ștefănescu, Cornelia**, *Originalitatea... măsurată*, *Jurnalul literar*, nr. 17-20, 1994
- Ștefan-Scarlat, Luiza**, *Eugen Ionescu - Să nu trecem zidurile acestea*, *Contemporanul. Ideea europeană*, nr. 19, 1993
- Ștefan-Scarlat, Luiza**, *Flăcările înghețate ale neantului*, *Contemporanul. Ideea europeană*, nr. 25, 1993
- Ștefan-Scarlat, Luiza**, *Exerciții de înălțare*, *Contemporanul. Ideea europeană*, nr. 35, 1993
- Ștefan-Scarlat, Luiza**, *Eugen Ionescu - "De ce scriu?"*, *Contemporanul. Ideea europeană*, nr. 41, 1993
- Stolojan, Sanda**, *Cu Eugen Ionescu despre "Singuraticul"*, *România literară*, nr. 21-22, 1995
- Stolojan, Sanda**, *"Toți revoluționarii iubesc tirania"* (interviu cu Eugen Ionescu din 1973, partea a doua), *România literară*, nr. 28, 1995
- Tartler, Grete**, *Lecții despre viitor (Setea și foamea)*, *România literară*, XXX, nr. 31, 1997
- Teampau, Radu**, *Arhaic și modern în teatru*, *Steaua*, nr. 3-4, 1993
- Teodorescu, Donca**, *Domnul Eugen Ionescu, adjudecat!*, *Dilema*, I, nr. 17, 1993
- Ungureanu, Cornel**, *Eugen Ionescu în deceniul al patrulea*, *Orizont*, nr. 42, 1991
- Ungureanu, Cornel**, *Halimalele gloriei*, *Orizont*, nr. 21, 1992
- Ungureanu, Cornel**, *Eugen Ionescu și excesul de rău*, *Luceafărul*, nr. 7, 1995 și în *Roumanian Review*, nr. 5, 1995
- Uricaru, Doina**, *O experiență a libertății*, *România literară*, nr. 1, 1992
- Vărgolici, Teodor**, *Eugen Ionescu înainte de Eugène Ionesco*, *Adevărul literar și artistic*, VII, nr. 448, 1998
- Vartic, Ion**, *Eugen Ionescu și critica teatrului analitic*, *Steaua*, nr. 1, 1990
- Vartic, Ion**, *Eugen Ionescu. Ebauche d'un portrait de l'artiste en saltimbanque*, *Euresis*, 1994
- Vartic, Ion**, *Eugène Ionesco and the Critique of the Analytic Theater*, *Transylvanian Review*, vol. VIII, nr. 3, Cluj-Napoca, Romania, Autumn 1999
- Vartic, Ion**, *Ghici cine sună la ușă*, *Apostrof*, nr. 9, sept. 1998
- Vartic, Ion**, *Complexul lui Fiesco*, *Apostrof*, nr. 11, 1999
- Vartic, Mariana**, *In memoriam Eugen Ionescu*, *Apostrof*, nr. 3-4, 1994
- Vida Raluca**, *Teatrul complet al lui Eugène Ionesco și retraducerea ca spectacol*, *Tribuna* nr. 40, 1-15 mai 2004
- Vlad, Ion**, *Paradoxurile moralistului*, *Tribuna*, nr. 33, 1991
- Vlad, Ion**, *Măștile provocării, măștile sfidării*, *Tribuna*, nr. 36 si 37, 1992
- Vlad, Ion**, *Eugen Ionescu. O poetica a teatrului*, *Tribuna*, nr. 38, 1992
- Vodă-Căpușan, Maria**, *Sources roumaines d'Eugène Ionesco*, *Cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 1, 1991
- Vodă-Căpușan, Maria**, *Eugène Ionesco - întemeietorul*, *Tribuna* nr. 40, 1-15 mai 2004
- Vodă-Căpușan, Maria**, *Le oui d'Eugène Ionesco*, *Cașieț IONESCO I*, Ed. Thalia, Cluj-Napoca, 2004
- Vodă-Căpușan, Maria**, *Un nouveau Nouveau Locataire signé par Tompa Gabor*, *Cașieț IONESCO II*, Ed. Thalia, Cluj-Napoca, 2004
- Vulcănescu, Mircea**, *Pentru Eugen Ionescu*, în *Dimensiunea românească a existenței*, vol 2, București, Editura Eminescu 1996
- Zaciu, Mircea**, *Ionescu* (recenzie la *Anatomia unei negații* de Gelu Ionescu), *Familia*, nr. 7, 1991
- Zografu, Vlad**, *Despre avantajul de a fi român (sau polonez sau bulgar)*, *Cuvîntul*, nr. 3-4, 2004



Robert ȘERBAN

Barzaconii

Îmi place foarte tare de o fată. Și cred că și ei îi place de mine. Astăzi, la grădiniță, am stat unul lângă altul și am construit tot felul de case și de castele din cuburi de lemn. Și ceilalți copii au făcut case. De doamna educatoare îmi place și de ea, dar e măritată cu finu' Sorin. E frumoasă, are fața albă și degetele lungi, are o voce ușoară, părul lung și creț. E foarte frumoasă și nu strigă niciodată. S-a uitat la noi cum ne jucam și mai citea din când în când dintr-o carte. Când ea era cu ochii în carte, eu am lovit cuburile cu mâna și mai multe din ele au căzut de pe masă. M-am aplecat să le iau și s-a aplecat și fata. Ne-am băgat sub masă și ne-am pupat. Apoi am construit iarăși un palat, și, când a fost gata și i-am pus turnurile și poarta, l-am lovit cu cotul. Am adunat cuburile de pe jos și am pupat-o repede pe fata asta. Îmi place tare, tare...

Mă frec de marginea patului. Mă sprijin în mâini și mă frec între burtică și cocoșel de marginea patului. E moale, mi-e bine și mi-e cald, parcă stau în clăia de fân. Am aflat că la asta i se spune „coțâială”. Nu-mi place cum i se spune, dar îmi place să mă coțâi. Cred că n-am voie să fac asta, așa că pândesc când nu e nimeni prin casă, când sunt numai eu singur.

Mama-mare a aflat de la educatoare ce-am făcut la grădiniță. Nu m-a certat, pentru că mă iubește mult, dar știe că am căm pupat-o pe fata aia. Mi-a zis că: „Bine mă, mămă, pe a lu' Iribelu te-ai găsit tu să pupi? Alta mai frumoasă nu era?”. Eu nu știu cine e Iribelu și de ce s-a certat mama-mare cu el.

La teren se strâng seara băieții să joace fotbal. Gonesc găștele și vacile dintre porți, se împart în două și joacă. Am jucat și eu într-un meci cu ei, că le lipsea un om, dar mi-au dat la cotoaie și de atunci n-am mai intrat niciodată. Noi, copiii, ne facem porți din bolovani și jucăm între noi, chiar în spatele terenului. E mai frumos acolo, pentru că a crescut iarba mare, și și dacă mai cazii, nu te lovești așa de tare.

Daniel, care stă în poarta noastră, a strigat ieri: „Uite barza!” dar unul, pe care nu știu cum îl cheamă, că e din partea cealaltă a satului, i-a spus: „Mânca-i-ai găoaza!”. Dar Daniel i-a răspuns: „Mânc-o tu, că la mine nu stătu!”; și toți au râs. Am râs și eu. Nu știu ce e aia „găoaza”, dar o să-l întreb pe Gorică.

Când am fost la mare, mie mi-au luat ai mei tot ce am vrut eu. Am făcut și poze cu maimuțica la un nene fotograf care mergea pe plajă și striga: „Nu dați banii pe prostii, faceți poze la copii!”. Maimuțica a stat cuminte. După ce am făcut poze, mama a vrut să îmi dea slipul jos, dar eu m-am ținut de el și am plâns, că n-am vrut să mi-l dea. Mama m-a întrebat că anul trecut de ce-am vrut, dar tata i-a zis să mă lase în pace și să nu mă mai smiorcăie atâta. Mama i-a spus că unde mai vede el alți copii cu slipul pe ei, dar tata s-a pus pe burtă și a început să citească dintr-o carte. Eu am alergat la apă și am adunat scoici și m-am uitat la o fetiță care n-avea nimic pe ea. Când m-am uitat mai bine,

am văzut că fundul ei era până la buric. Dup-aia am văzut că toate fetițele au așa.

Lui tanti Uța i-a crescut foarte tare burta. Ai mei spun că o să aibă un bebe. O să-i taie burta și o să i-l scoată de acolo. Apoi, o s-o coase la loc. Când am fost la mare cu ai mei, am văzut că mai mulți oameni au fost tăiați la burtă. Dar erau și bărbați și femei. Un nene avea pe spate, de la gât și până când îi intra în slip, o tăietură foarte mare. Cred că el a avut sigur o burtă foarte mare în spate, de era tot tăiat. Toată pielea îi era roșie de la soare, numai tăietura era albă. Era atâta de urâtă, că nu m-am putut uita prea mult.

L-am ajutat pe Gorică să care niște lemne în șopru. Gorică îl ajută pe tata-mare și pe mama-mare. E rudă cu noi și bea multă țuică. Cu foii sau cu litra, cum are și el bani. Tata-mare îi mai dă și pe datorie. Când ne ajută, îi dă degeaba. Gorică deschide gura ca puii de rândunică și toarnă țuică în ea. Bea fără răsuflare, iar după ce se scurge ultima picătură, zice „eahhh, ce bună e!”. Mi-a dat și mie să gust, dar nu mi-a plăcut.

Gorică spune că tata-mare face cea mai bună țuică din sat. Eu zic că și vinul îl face cel mai bun, pentru că în fiecare seară la noi în curte vin oameni să bea vin. Stau la masă și beau vin sau țuică și joacă șeptică pe porunci. Eu râd de ei când își dau cele mai grele porunci: să mănânce un ardei iute sau o ceapă. Ca să nu-i usture gura, pun un pumn de sare în ceapă și o freacă. Și eu știu să joc șeptică, dar nu mă joc cu ei, pentru că mi-e frică că pierd și că trebuie să mănânc ardei iute. Am gustat o dată dintr-un ardei, și atât de tare m-a usturat limba...

Din când în când pe câte unul îl mai scapă o înjurătură, dar, când îl aude, tata-mare se uită fix la el și îi spune numele printre dinți: „Ghiță?!”, „Miroane?!”, „Gorică?!”. Omul tace și pune ochii pe masă. Dar și tata-mare înjură când e supărat. Înjură de dumnezei și de paște. Mama-mare îi spune să nu mai vorbească așa, că îl aude al de sus, dar el se răstește la ea. Mama-mare crede în Dumnezeu, tata-mare nu cred că crede. Tata-mare nu e înalt, dar dacă îți dă un pumn cazi din picioare. Când a plecat la becii să aducă băutura, oamenii care beau m-au întrebat dacă știu ce om e: „Tu știi, mă, ce om e bunică-tu?”. Eu știu, că i-am văzut poza la panoul frunțașilor din fața primăriei. Și, odată, când eram în grădină, ne-a venit să facem pipi la amândoi de odată. Eu am scos cocoșelul și am început să stropesc, dar el îl tot căuta prin pantaloni. „Ce, tata-mare, nu-l găsești?”, l-am întrebat, dar el mi-a răspuns: „Nu, tată, dar îmi trebuie amândouă mâinile să-o scot.”

Toți copiii din bloc știu că îmi place de Diana. Costel m-a văzut când am pupat-o pe scări și a spus la toți. Diana e din Târgu-Jiu și vine la bunicii ei, care stau lângă noi, la apartamentul 8. E cea mai frumoasă, are ochii albaștri, și când o să fim mari ne înșurăm. Nu prea iese pe afară și se supără că nu mă joc numai cu ea. Dar noi ne batem aproape în fiecare zi cu cei de la G5 și trebuie să fim cu ai mei, ca să învingem, dar seara, când intru în casă, vine ea pe la noi sau mă duc eu pe la ea și ne jucăm.

Odată, era să ne prindă bunica ei că ne-am pupat, dar eu am sărit repede și nu ne-a prins. Am un joc cu borne și cu planșe. Pe o jumătate din planșă sunt niște întrebări, iar pe cealaltă jumătate sunt desene cu animale și flori. Eu pun o bornă pe o întrebare, iar Diana pe un

animal sau pe o floare. Dacă se potrivește, se aprinde beculețul. Nu știm să citim, dar ne-am jucat de atâtea ori, că se potrivește, și beculețul se aprinde întotdeauna. Stăm în fund când ne jucăm, și Diana poartă rochițe și eu mă uit și îi văd chiloței.

În timp ce udă roșiile și fasolea verde, Gorică îmi povestește despre el. Și-a luat serviciu bun, și-a făcut singur o casă, și apoi s-a însurat. Nevasta lui avea 14 ani când s-a însurat cu el și a fost fată mare. Eu nu am împlinit încă cinci ani, dar și eu sunt băiat mare. Așa spune mama și cu tata.

Nu mă mai duc niciodată la unchiu' Sandu și la tanti Torica dacă nu taie găscanul! Am intrat la ei în curte și nu l-am văzut, că era ascuns lângă căruță, iar el s-a repezit la mine. M-a mușcat de picior și de cocoșel și am căzut pe jos, că m-am împiedicat. Am țipat și m-a auzit unchiu'. Fii al naibii de găscan, dacă n-am să trag cu praștia în tine până te omor!

M-am dus plângând acasă, și mama-mare mi-a pus acolo o cârpă cu apă de la fântână. Era atâta de rece și cocoșelul s-a făcut atâta de mic, că m-am speriat și am început iară să plâng.

La grădiniță, un băiat de la grupa mare i-a turnat nisip la păsărică la o fată. A alergat-o, a prins-o, a trântit-o în groapa cu nisip și i-a pus nisip în chiloței. Fata a plâns și l-a spus la doamna lor, iar doamna lor l-a urecheat foarte tare, de i-au roșit urechile în cap. Ce, lui i-ar conveni dacă i-ar turna cineva nisip?

Azi am parfumat păpușile lui Diana cu șpraiul lui tata. Mi-a intrat puțin și în ochi, m-a usturat, dar m-am șters. Ne-am jucat de-a mama și de-a tata, iar păpușile sunt copiii noștri. Diana le bate că nu sunt cumiți și le trage de păr. Eu nu le bat, că sunt păpușile ei. Când vin obosit de la serviciu, Diana îmi face de mâncare și mă pupă pe obraz. Eu îl întind și pe celălalt, dar ea nu mă mai pupă decât cu degetul. Când s-a aplecat după farfuriore să-mi pună să mănânc, i-am văzut chiloței. Sunt verzi.

M-a trimis tata-mare să văd dacă nu s-a înfășurat calul de pripon. E priponit aci, în livadă, și din când în când se agață de pruni sau se înfășoară de pripon. Odată, era să moară. Era sugrumat de creanga unui prun, iar dacă nu venea mama-mare să îl dezlege, acolo murea. Mie nu mi-e frică de cal, că e cuminte. Îl cheamă Nelu. Vine spre toată lumea cu botul întins, ca să-i dai zahăr sau mere sau ce ai tu. Eu îi dau zahăr cubic, că am în buzunare întotdeauna, dar îmi trag repede mâna, că mi-e frică să nu mă muște. Azi l-am găsit pe Nelu cu cocoșelul lui atârnat până la pământ și nu m-am mai apropiat de el. Am mâncat patru cuburi de zahăr și mi s-a făcut sete, că a trebuit să mă întorc acasă ca să beau apă.

Eu știu ce are Diana acolo, pentru că mi-a arătat-o. A zis că întâi să i-o arăt eu. I-am spus că ea trebuie mai întâi, că e mai mică, dar n-a vrut. Am rugat-o să mi-o arate numai puțin, dar tot n-a vrut, decât dacă ghicesc în ce mână are banu'. Am ghicit, pentru că ținea pumnul mai strâns decât pe celălalt. A zis că trebuie să ghicesc de trei ori. M-am supărat și am vrut să plec acasă, dar ea s-a pus în fața ușii și mi-a spus să stau, că mi-o arată. S-a dus repede la bucătărie să vadă dacă bunica ei e acolo sau e în

sufragerie, apoi s-a întors. A ridicat rochița cu o mână și cu cealaltă și-a coborât chiloței, dar i-a ridicat atâta de repede la loc, că aproape n-am văzut nimic. "Acum arată-mi și tu", mi-a spus ea, dar n-am vrut. "Nu mai vorbesc niciodată cu tine și nu mai vin niciodată pe la tine!", a strigat Diana atâta de tare, că a auzit-o bunică-sa. A venit și intrat în cameră tocmai când mă pregăteam să i-o arăt și eu pe-a mea. "Fiți cumiți, nu vă certați. Diana, fii cuminte...". Eu am spus că trebuie să mă duc să mănânc și am plecat repede acasă.

Nenea Nicu are trei biciclete: două mari și una mică. Aia mică e a unui nepot ce stă la București și vine vara la țară, la el. Când merg pe la nenea, mi-o dă să mă plimb cu ea prin curte, că are asfalt prin curte. Și noi avem asfalt, tata-mare a fost primul din sat care și-a pus. Și eu am bicicletă, dar n-are lanț, ca a lui nenea Nicu.

Am făcut câteva ture, până am transpirat. Tușa Constanța m-a șters pe cap, pe spate și pe față cu un prosop tare, de m-a zgâriat la frunte. Apoi, am intrat în beci cu nenea. El are un butoi roșu și atâta de mare, cu robinet. Tata-mare trage băutura cu furtunul. A dat drumul la robinet și mi-a pus must într-un pahar. Îmi place mustul, că e dulce. Am băut tot paharul, că îmi era așa de sete. Mi-a mai pus încă unul, dar nu l-a mai umplut. Apoi, m-a întrebat dacă pot să spun repede "eu pup poala popii, el pupă poala mea". I-am arătat că pot, dar nenea a vrut să spun cât pot eu de repede. Am spus, dar tușa a venit din bucătărie și l-a făcut om bătrân și fără minte, care învață copiii la prostii. De asta nici mama-mare nu mă prea lasă la el, că mă învață la prostii.

Odată, i-am spus lui mama-mare o poezie pe care m-a învățat nenea Nicu: "Moșule colectivist, ce te uiți la pizdă trist? C-ai rămas numai c-o oaie și cu pula între coaie". M-a certat și mi-a spus că dacă o singură dată mai spun așa, îmi rupe gura. Cealaltă bunică nu mă bate. Nu m-a tras niciodată nici măcar de urechi. Și nu mă ceartă când spun poezii.

Florin nu a crezut că a mea e mai mare decât a lui. Eu i-am spus, dar el a zis că nu e adevărat, că mi se pare. „Dacă ești chior, hai să ne măsurăm”, i-am spus, și ni le-am măsurat cu ața. S-a văzut că ața mea era mai mare decât a lui, dar a zis că eu am apăsat cu degetul și că de asta. I-am spus că dacă nu crede, să vedem cine face pipi mai departe. Ne-am dus în grădină, la clăi, am tras o linie pe care n-aveam voie să o depășim, ne-am aliniat vârfurile de la teniși la linie și am făcut. Eu am ajuns până la clăie, cu aproape un pas mai departe decât el. N-a mai zis nimic, că s-a supărat și s-a dus acasă. Treaba lui, să văd cu cine o să se mai joace!

Când m-am întors din zăvoi, am văzut o femeie bătrână lângă un lan de porumb. S-a uitat în stânga, s-a uitat în dreapta, și-a ridicat fusta în sus, s-a aplecat o țără în față și a început să facă treaba mică. M-am oprit în loc și m-am uitat la ea până a terminat. Nu am mai văzut niciodată așa! Am vrut să mă pitul în porumb, dar a plouat azi-noapte și era pământul moale. Baba m-a văzut și m-a strigat: "Ce te uiți, bă, puță! Pleacă dracu de-aci, că-ți sparg capu'! Așa te-a învățat tac-tu?". Am fugit prin porumb și m-am umplut tot de noroi.

Când m-am uitat astăzi să-i văd chiloții la Diana, am văzut că avea acolo o umflătură mare. Ea și-a dat seama că

mă uitam și și-a băgat repede rochița între picioare și m-a întrebat că ce mă uit. „Te-ai lovit la păsărică? De ce e atât de umflat acolo? Tu ai văzut cât e de umflat?”, am întrebat-o eu pe Diana. Ea mi-a spus că și-a pus vată acolo, că așa face și mama ei. „Mama ta nu își pune?”, m-a întrebat. Nu știu dacă își pune sau nu își pune, n-am văzut-o niciodată. Apoi, Diana a zis că mama ei i-a spus că toate femeile își pun vată acolo, că să nu facă pipi pe ele. Eu am făcut pe mine când am fost la țară, pentru că m-am jucat cu focul, când mama-mare a făcut lături pentru porci. Mama-mare nu mi-a zis ca să îmi pun vată, dar mi-a zis că dacă mă mai joc o singură dată cu focul, mă împachetează și mă trimite la mama.

Azi m-a înjurat un băiat mai mare la teren, că l-am faultat. Mi-a zis: „Futu-te-n cur pe mă-ta!”. Gorică mi-a spus că dacă cineva îmi spune ceva de mamă să-i spun lui sau să-i dau una în barbă. Lu' ăsta nu puteam să-i dau una în barbă, că era mai mare, dar l-am lovit cu piatra. Nu știu unde l-am nimerit, că am fugit, dar l-am nimerit sigur, pentru că a urlat foarte tare și a zis că dacă mă prinde, mă omoară. Dacă mă mai înjură unu' de mamă o să ia pietre în cap și pumni în burtă. Și o să-l zic și lui Gorică.

Nea Pătru i-a spus lui nea Miron, lui nea Cucu, lui Gigel și lui tata-mare că Mariana lu' Panait a rămas borțoasă. „Cu cine?”, a întrebat Gigel, dar nea Pătru a zis că cu dracu. M-am uitat la tata-mare să văd dacă se uită fix la nea Pătru și dacă-i zice „Pătruleeee?!”, dar nu s-a uitat. Eu n-am voie să spun „dracu”, decât „naibii”. „Bă, eu mă mir cum de-a scăpat până acu', că p'asta o știe tot Târgu”, a spus nea Miron.

Cred că borțoasă nu e tot aia cu gravidă. Tanti Uța a fost gravidă și n-a omorât-o tatăl ei, așa cum o s-o omoare tata lui Mariana pe Mariana, dacă n-apucă să fugă de-acasă.

Virgil m-a luat cu el azi la școală. E la liceu și am mers cu autobuzul. M-am deșteptat de dimineață și m-a îmbrăcat mama-mare cu geaca nouă. Când a venit controlorul și m-a întrebat dacă am bilet, i am spus că sunt cu Virgil, dar Virgil a spus că nu mă cunoaște. Mi-a venit să plâng și Virgil a râs și i-a arătat biletele la controlor.

La școală, Virgil a avut atelier, dar n-a făcut nimic. Băieții lui m-au întrebat care dintre fetele de acolo îmi place. Mi-e mi-a plăcut de o fată cu ochelari și cu părul creț. Unul dintre băieți mi-a spus să mă duc la ea, să îi pun mâna pe bulan și să-i spun că e bună. M-a dus la ea, iar ea m-a ținut pe genunchi. Avea o fustă scurtă și i se vedeau ciorapii. Era negri și lucioși. Când m-a lăsat jos, i-am spus că e bună și am fugit în spate, la Virgil. Băieții au râs, dar a râs și fata cu ochelari. Mi-a plăcut de ea foarte tare. Avea o aluniță lângă nas, ca mama.

L-am întrebat pe Gorică de ce ne-a castrat doctoru' porcii. Mi-a spus că așa trebuie, ca să se îngrașe. Nu am văzut când i-a castrat, că m-am ascuns în casă și am băgat capul sub pernă, pentru că guițau întruna și îmi pare rău de ei. Cred că le-a tăiat ceva, fiindcă am văzut sânge în curte. Bine că nu i-au tăiat de tot. La Crăciun îi taie, dar mai e până atunci.

Și eu sunt slab și nu mănânc, iar mama mă și bate din cauza asta. Mie îmi place dulcele, dar mama spune să mănânc mâncare dacă vreau și dulce. Virgil râde câteodată de mine și zice că arăt ca un copil din Africa, cu genunchii

ieșiți afară și cu două bețe înfipite în fund. El e gras ca un butoi și are bube pe față! Decât gras ca el, mai bine slab ca mine. Am fost la doctor cu mama, și doctorul mi-a dat untură de pește. Îmi place, e dulce și bună, dar n-am voie multă. Două lingurițe dimineața și două seara. Mai iau pe furii câte-o linguriță, când ai mei stau la televizor.

Am vrut să-l întreb pe Gorică dacă oamenii sunt castrați ca să mănânce, dar a venit mama-mare și l-a luat la adunat de fân. „Hai, Gorică, să ne ajuți să strângem fânul”, că de băut îți place să bei!”.

S-au bătut doi băieți pe uliță, în dreptul casei lui Florin. Mamă, ce bătaie și-au tras! Și-au spart nasul și erau tot zgâriați pe gât și pe față. Pe unul dintre ei îl știu, e de la capu' satului, a venit o dată la noi în curte să-l roage ceva pe tata-mare. Dar l-a bătut celălalt. L-a și încălecat și i s-a pus cu picioarele pe mâini, ca să nu mai facă nici o mișcare. Când s-a ridicat de pe el, i-a zis: „Băi, mă piș pe tine și-ți dau foc!”. Eu am stins cu pipi o țigară pe care a aruncat-o Gorică în grădină, când a adus haracii cu căruța. Nu cred că se poate să-i dai foc la pipi și să ardă.

L-am așteptat pe Gorică la poartă, fiindcă știam că vine la noi să bea țuică. S-a înțeles de aseară cu nenea Dragomir, cu Gigel și cu nea Cucu ca să vină toți și să joace și o șeptică. De când l-am văzut la capătul uliței, mi-a venit să râd, dar n-am râs. Când a ajuns, m-am prefăcut că nu știu și l-am întrebat cine își face cuib pe stâlpul din fața casei colonelului. Gorică s-a uitat în sus și mi-a zis că „barza”. Am râs și i-am răspuns: „Mânca-i-ai găoaza!”.

Mircea PRICĂJAN

Cinci fii rățăcitori

Vânzătorul s-a trezit devreme în acea dimineață. Somnul i-a fost agitat, populat de tot soiul de fantasme chinuitoare. S-a culcat târziu cu o seară înainte, după ce-a încheiat cu succes mult-așteptata cină în familie pe care o plănuise de mai multe luni împreună cu soția. Totul ieșise ca la carte. Mai bine nici că se putea aștepta. Veniseră toți cei cinci copii ai lor. Veniseră, cu toate că la început au spus că nu sunt siguri dac-o să poată ajunge. „Dar care-i ocazia, tată?”, l-a întrebat cel mic, George, la telefon, în urmă cu cinci săptămâni. „Nu-i nimic special, fiule. Doar că nu ne-am mai văzut de multă vreme și ne-am gândit, maică-ta și cu mine, c-ar fi frumos să ne vedem iarăși cu toții măcar pentru o seară.” Același motiv l-a invocat și față de ceilalți patru. „Se schimbă vremurile”, i-a spus el soției în acea seară. „Lumea se grăbește, nu mai are vreme de întruniri în familie”. Liana a tăcut atunci, căzută pe gânduri, ca la auzul unor vorbe de profundă înțelepciune. „Nu știu dac-o să poată veni”, a încheiat vânzătorul după un timp, însă ei tot făcuseră pregătirile.

Casa în care locuiau avea un singur cat. Era însă foarte spațioasă, cu multe camere. Trei la parter, plus bucătăria, sufrageria și încăperea pe care vânzătorul o transformase în magazin. La etaj se găseau șase. Pe toate le dereticară amândoi în lunile scurse de la lansarea invitației, le dereticară cam o dată la săptămână. Liana șterse praful de pe mobile, spălă geamurile fumurii.

Vanzătorul mătură covoarele de iută, curăță tavanul de pânzele grele ale păianjenilor. Se ocupă, desigur, și de magazin. Rearanjă marfa în rafturi, schimbă toate etichetele—operă și unele ieftiniri, spre surprinderea cumpărătorilor, care-l știau drept un zgârie-brânză. Zâmbiră amândoi mai mult și, seara, discută chiar și mai mult. Simțeau că și-au găsit un nou țel în viață. Și, chiar de-avea să se dovedească a fi ultimul, nu-i încerca nici urmă de întristare.

Copiii veniseră toți cu o zi în urmă și erau împreună în sufrageria casei vechi, bătrânești pe când orologiul—o lucrătură fină din lemn de mahon, crăpat pe alocuri, mai bătrân ca însuși timpul—de pe peretele dinspre apus bătu ora șase.

Primul a ajuns George. Mezinul familiei plecase de acasă în urmă cu cinci ani. Se stabilise într-un oraș mai mare, la optzeci de kilometri distanță, unde lucra ca depanator de calculatoare la o firmă destul de importantă. Câștiga bine și, în scurtă vreme, reușise să-și cumpere propriul apartament la bloc, în care și-a adus (la început doar în calitate de prietenă, apoi, după două luni aprige, și de soție) o colegă de la contabilitate. I-au chemat pe părinți la nuntă, însă, invocând afacerea de care se ocupa, tatăl, vânzătorul, n-a putut onora invitația. Neparticipând el, nici Liana n-a îndrăznit să plece de acasă. Toate acestea se petreceau nu cu foarte mult timp în urmă, motiv pentru care, firește, deveniră imediat subiect de discuție la sosirea lui George.

Liana se arată foarte fericită să poată vedea fotografiile de la nuntă. Îi laudă mireasa—pe care atunci o vedea pentru prima oară—, laudă ținuta lui impecabilă și laudă tot ce reuși să vadă cu ochii ei oboșiți de vârstă. Vanzătorul se arată mai reținut și, decât laude, rostii mai multe întrebări. Cu răbdarea ce-l caracterizase dintotdeauna, George îi răspunde la fiecare cu politețe și reuși în scurtă vreme să-i recâștige încrederea și să se asigure că cina care-i aștepta peste câteva ore nu va reprezenta un eșec de proporții.

Pe când le explica motivul pentru care soția lui nu putuse veni, ușa de la intrare se deschise smucit și intră Vasile, în ordinea vârstei cel de-al doilea fiu. Fiind în copilărie preferatul tatălui, vânzătorul nu-și putu stăpâni nici acum pornirea de-a sări în brațele lui și de a-l bate bărbătește cu palma peste spate. Se sărutară pe obraji și se strânseră iarăși în brațe. Mama, Liana, îl îmbrățișă și ea când îi veni rândul, după care Vasile îl felicita pe George și-i strânse puternic mâna.

Atmosfera sărbătorească începuse deja să se simtă în casa vânzătorului. Soba cu lemne duduia și imaginea pe care-o vedeai pe fereastră—o ninsoare abundentă, aproape furtunoasă—părea ireală. Glasurile celor trei bărbați răsunau voioase între pereții groși de cărămidă, râsetele lor făceau grinzile să se cutremure. Din când în când, Liana mai scotea câte-un cuvânt, care se pierdea însă repede în vârtoarea vibrațiilor baritonale ale vocilor celor trei, tatăl și cei doi fii.

Vasile dădu să le povestească ce mai învățea în ultima vreme, să-și justifice lungă perioadă în care nu mai dăduse un semn de viață, când ușa se deschise iarăși, lăsând înăuntru o limbă înfiorată de ninsoare, și-și făcură apariția fiul cel mijlociu și cel mare. Andrei și Ion. Ceremonialul îmbrățișărilor se repetă, după care vocile prinseră a răsună din nou, de data aceasta cu o forță sporită.

Se înserase de-a binelea și abandonaseră cu toții orice speranță că va veni și Matei, când orologiul hodoroșit de pe peretele dinspre apus anunță ora nouă și, o dată cu ultimul său dangăt spart, se auzi scârțâitul ușii; din întunericul prin care fulgii de zăpadă desenau traiectorii incredibile își făcu apariția Matei. Mai târziu, când aproape că era gata cina, cu cinci minute înainte ca Liana să aducă pe-o tavă carafa cu lapte îndulcit cu zahăr ars, toți fură de acord că Matei se materializase din bezna de afară aidoma unei fantome. La acestea, râseră cu poftă—până și Liana.

Vorbiră fără opreliști despre tot ce-i rodea curiozitatea, aflară unul despre celălalt tot ce depărtarea și ruperea legăturilor îi împiedicaseră să afle. Râseră mult—supunând grinzile pe mai departe la grele încercări—, se bătură pe umeri, se prinseră de mâini ca la o ședință de spiritism, dădură pe gât cinci pui fripți și cincisprezece kilograme de cartofi prăjiți în ulei de cea mai bună calitate (contrar obiceiului său, vânzătorul pusese acum la bătaie tot ce-avea mai bun în prăvălie), mâncară prăjituri cu abundente creme, acoperite cu glazuri aromate—așa cum doar Liana știa să facă—, băură băuturi fine, scumpe, scoase de capul familiei dintr-un dulap pe care nu-l mai deschisese de ani de zile, râseră și mai mult și continuară să se bată frățește pe umeri. Fiii aflară că tatălui lor îi merge bine, că nu se plânge de nici o durere, că Liana încă-i bucură de viață și că se mai înțeleg amândoi ca pe vremuri. Părinții aflară că vieților copiilor lor, deși trăite într-un zbucium continuu, într-o alergare fără oprire, sunt vieți pline de bucurii și de împliniri. Aflară că, în afară de George, care era deja căsătorit, toți ceilalți patru băieți întrețin relații stabile cu femeile demne de toată admirația.

Preț de-o jumătate de zi, vânzătorul se putu astfel bucura de căldura familiei. Doar când orologiul de pe peretele dinspre apus bătu ora doisprezece, iar toți cei adunați în jurul mesei tăcură brusc, lăsând să se audă cu limpezime prelungirea ultimului dangăt, vânzătorul fu străbătut de-un fior rece. Din cap și până-n picioare îl străpunse ca o săgeată din oțel ținut afară, în viforniță. Cuprins atunci de-un gând rău, se ridică în picioare cât ai clipi și înălță în aer paharul de whisky gol pe jumătate. „Să ciocnim în sănătatea voastră”, spuse cu voce puternică și, totuși, ușor tremurată. Clinchetul paharelor făcu să dispară pe dată amintirea aceluia ultim dangăt.

Chiar și așa, însă, chiar dacă mai stătura la taclale vreme bună după aceea, până târziu în noapte, când se retrase în dormitor, urmat la scurtă vreme de Liana, vânzătorul reuși cu greu să adoarmă. Adormi cu chiu cu vai spre ora trei, dar se trezi iarăși pe la trei și jumătate. Încăperea era întunecată și, la început, se simți pierdut. Avu nevoie de cinci minute să-și dea seama unde se află și să se convingă că fusese doar un vis ceea ce tocmai văzuse. Închise ochii și dormi agitat încă o jumătate de oră. Se trezi din nou, se ridică din pat, ieși pe coridor și se opri câteva clipe în fața fiecărei camere, ascultând la ușă liniștea dinăuntru, acolo unde fiii lui dormeau în tihnă. Într-un târziu se întoarse în dormitor, se vâri în pat alături de Liana și adormi pe dată.



De obicei se trezea la ora șase. Chiar și duminica, atunci când deschidea magazinul doar la nouă și-l închidea cândva în jurul orei cinci. Îi plăcea să se pregătească fără grabă, să-și mănânce sandvișul cu salam și să-și bea

cafeaua nes în cea mai deplină liniște. În acea dimineață se trezi la cinci. În zadar încercă să mai pună geană pe geană, în zadar mai făcu un tur al ușilor de la camerele în care se odihneau copiii lui. Când urcă la loc în pat, somnul nu-l mai ademeni.

Resemnat, își spuse că-i va prinde bine să-și pornească rutina puțin mai devreme. În definitiv, cine știe ce obișnuințe își dezvoltaseră băieții de când plecaseră de acasă și era posibil să se trezească cu ei pe cap chiar la ora șase. Merse la bucătărie, încă încercând să deslușească semnificația viselor ce-l supăraseră.

Într-unul dintre ele, cel pe care și-l amintea cel mai bine (și, în același timp, cel ce părea să aibă și cea mai mare doză de logică), se trezea dimineața și, după ce-și făcea siesta, se ducea în spatele tejghelei, gata să înceapă o nouă zi, așa cum făcea de ani fără număr. Numai că magazinul său era acum gol, rafturile nu susțineau decât un strat gros de praf. Așteptarea lui se prelungea la infinit. Își ținea ochii în permanență ațintiți asupra ușii, dar nimeni nu intra. Nici din spate, din camerele în care ar fi trebuit să se afle copiii și soția sa, nu se auzea nimic. Astfel treceau zile, luni, ani. El slăbea văzând cu ochii, praful i se așeza pe pleoape, pe pielea gălbuie. Se transforma într-o statuie, se osifica. Când se trezise din acest vis, avusese impresia că nu se mai poate mișca. Atunci făcuse primul tur pe la ușile camerelor unde-i dormeau copiii, atunci încercase să-și dezmoștească picioarele și mintea. Și după acest vis mai reușise să adoarmă.

După al doilea, cel care-l trezise la ora cinci, n-a mai fost chip să facă la fel. Pe acesta nici nu și-l amintea atât de bine. „Probabil pentru că-i mult mai înspăimântător ca și celălalt”, își spuse el pe când mușca din sandvișul cu salam, după care sorbi o gură din ceașca de cafea nes.

În al doilea vis, se trezea, mergea la bucătărie, își pregătea sandvișul și nesul, se așeza la masă—parcă se și vedea—și începea să mănânce încet, cu măsură.

După ce termină de mestecat și ultima bucată și după ce bău și ultima gură de nes, se ridică în picioare și-și târșâi papucii spre dulapul cu haine din hol. Scoase de acolo un halat de casă jerpelit, pe care-l îmbracă, având grijă să nu-l rupă și mai tare. Cu același mers șovăielnic se îndreptă spre ușa care dădea în magazin. Rămase locului o clipă înainte să atingă clanța. Privirea i se înțeptoșă și mâinile începură să-l furnice. Ca prins vis, atinse clanța și o apăsă. Împinse ușa, care se îndepărtă de canat cu un scârțâit aproape imperceptibil. Întunericul din magazin îi aduse aminte de întunericul din care parcă se întrupase Matei când venise acasă cu o zi în urmă. Acum lipseau doar fulgii de zăpadă.

Întinse mâna și pipăi peretele, găsi comutatorul și-l apăsă. Încăperea se luminează pe dată. Cea mai mare temere a lui se spulberă. Rafturile gemeau de marfă, nu era nici urmă de praf pe tejghea, iar pielea lui—își privi repede mâinile—nu era gălbuie. Era mai palidă ca de obicei, însă nu era gălbuie. Răsufală ușurat și pași înăuntru.

Din instinct poate, sau poate pentru că-și dădu seama că avea peste pijama doar un halat (o îmbrăcăminte nepermisă unui vânzător, în concepția lui), când fu apăsată clanța ușii dinspre stradă, sări imediat în spatele tejghelei.

Nu avu timp să se-ntrebe ce putea căuta un mușteriu atât de dimineață sau, și mai rău, cum de rămăsese ușa magazinului deschisă peste noapte. Bărbatul care intră îl făcu pe vânzător să scoată un suspin din străfundul sufletului.



Era o persoană de vârstă a treia, cu părul rărit și cărunt, cu trăsăturile feței foarte pronunțate, în pofida ridurilor adânci și a pielii care-i atârna flască înspre bărbie. Ochii albaștri, înțeptoșăți de-un început de cataractă, trădau o tristețe greu de cuprins în cuvinte, o resemnare vecină cu sinuciderea. Buzele îi tremurau ca înainte de-un acces de plâns cu hohote. Mâinile îi tremurau și ele, pradă mai degrabă slăbirii tendoanelor și-a mușchilor. Era îmbrăcat destul de elegant, într-un costum negru, parcă nou, sub care purta o cămașă alb-gălbuie, la gulerul căreia își prinsese o cravată cu nod mare. În picioare, observă în treacăt vânzătorul, acest prim client al zilei purta o pereche de pantofi de lac scâlțiați, cu talpa roasă, acoperiți într-o bună măsură de manșetele lungi ale pantalonilor. Nu purta baston.

Clientul se apropie de vânzătorul siderat fără să răstească nici un cuvânt. Se opri chiar în fața tejghelei. Vânzătorul, în pijama și halat de casă, continuă să-i susțină privirea.

Dintr-un reflex, poate, sau într-o încercare disperată de-a nega ce vedea, vânzătorul spuse:

– Cu ce te pot ajuta, Marin?

Clientul dădu ocol tejghelei, papucii de lac scârțâind, și se opri în fața vânzătorului. Rămaseră așa o vreme, doi bărbați de talii asemănătoare, având trăsături asemănătoare și privindu-se cu ochi ce difereau doar prin starea pe care-o trădau. Ridurile vânzătorului păreau adevărate reflexii ale ridurilor celui ce-i stătea în față. Între ei se căscase parcă o falie vălurită, diafană, o membrană translucidă, un himen. De-ar fi fost cine să-l observa, ceasul greu din lemn de mahon ar fi stat în loc. În absența unei persoane, însă, el continuă să măsoare timpul nimănui.

În clipa următoare (când o fi fost ea), vânzătorul văzu parcă o mână întinzându-se, străpungând membrana hialină dintre ei, se simți prins de mână și tresări.

Se trezi îndată lungit pe podea, în spatele tejghelei. Buimăcit, cu o mie de gânduri roindu-i prin minte, se ridică anevoie și se scutură pe costumul său negru, cel nou (în fiecare an, înainte de Crăciun, își cumpăra câte unul), cu mâinile tremurând de artrită. Își aranjă la fel de anevoie nodul de la cravată și trase de gulerul cămășii îngălbenită de vreme să-i vină mai bine. Își pieptănă părul rar și cărunt cu degetele. Scutură din cap, ca pentru a alunga o găză ce nu voia să-i dea pace.

Din spate, dinspre celelalte camere ale casei, se auzi atunci vocea tristă a Liane:

– Marin, mi-e sete, adu-mi un pahar cu apă?

Nu-i răspunse. Preferă să rămână în spatele tejghelei, să se uite la rafturile goale, la praful ce se așternuse pe ele și la ninsoarea ce intra în magazin prin ușa larg deschisă; la picioarele lui se adunase deja un troian măricel.

Vasile PAȘCANU

Ubi bene, ibi patria

Ziua în care se hotărî să plece nu era nici mai bună nici mai rea decât cele dinainte. Ar fi trebuit să o înceapă cu bărbieritul însă o astfel de îndeletnicire implică printre altele și oglinda, - ceva ce trebuie evitat atunci când începe să-ți fie rușine de tine. Făcându-și sau măcar încercând să își facă curaj, se postă totuși în fața amintitului obiect de tortură încercând prin mișcări iuți să termine cât mai repede. Încercă un zâmbet cam strâmb, amintindu-și de obiceiul unor japonezi de a se palmui și auto-insulta înaintea propriului chip reflectat, dis-de-diminează. În comunism autocritica era impusă, în gândirea lor este ceva voluntar, în vederea profilaxiei unor stări primejdioase precum automulțumirea și chiar îngâmfarea.

Ca încurajare, cită mintal și destul de aproximativ un pasaj educativ din Wilbur Smith, un obscur autor de romane polițiste: „Când ai ajuns falit este cel mai potrivit moment să cumperi o mașină bună și un costum de lux”. Ca reacție la un asemenea îndemn sănătos și înțelept, zâmbetul deveni grimasă.

Nu mai erau bani pentru mașină, iar singurul costum de haine conținut în garderobă fusese probabil elegant cândva, în tinerețe. Încercase, tânăr fiind și îndeajuns de prost, să o i pe „scurtătură” la proba de maraton a viețuirii în societate. Pentru a câștiga timp, bani și altele.

La o cotitură luată neglijent se ciocnise de brațul Legii și de pe urma căzăturii nu își reveni decât „in the State Penitentiary of Transylvania”.

După câțiva ani, încă odată la „start”, rămas cu mult în urma plutonului, fu îndeajuns de obosit și scârbit de regulile jocului. Soția lui nu mai era a lui ci a altuia, copilul nu mai era copil deoarece începuse să fumeze, să folosească aparatul de ras și să dea cu pumnul, iar el nu mai era el deoarece impactul cu tagma bandiților veritabili provocase o perturbare în acel intim „ceva” numit conștiință.

Un alt zâmbet, de data aceasta „normal”: tentative de înrolare în Legiunea Străină. Totul a decurs bine: debarcarea în Aubagne, strada Vienot, anticamera de triere a Sediului, însă și acolo se cerea făcut ceva pentru a nu mai fi chiar bine: „D-le ofițer, vă rog să îmi permiteți ca până la ora „H” să ies în oraș, așa mai avea ceva cumpărături de făcut. Bine, însă întoarce-te până la ora „Y””.

„Cumpărăturile” le-a făcut pe toate în același local, un Irish Pub al cărui singur client în acea zi, cu vreo oră înainte de deschiderea pentru public, a fost el. După bere a cumpărat coniac, după coniac, bere și a menținut alternanța până a mai avut cu ce onora nota de plată. Când banii s-au dus, s-a dus și numitul „stress” și angoasele și cenușii de pe orizont, și o bună parte din simțul echilibrului. La întoarcerea în unitate a trecut brio de locotenentul de la poartă însă nu a mai trecut de sergentul-cerber de la dormitoare. Dialogul a decurs ca o rafală de un-doi-uri la figură, categoria cocoș: scurt, sacadat și concludent de ambele părți” – Ai băut? Da! Ne pare rău, la revedere!”

A doua tentativă, în Marseille, la mai bine de o lună după prima, demnă de o antologie a umorului :”Bună ziua, am venit pentru înrolare! Dvs. sunteți cel care în urmă cu o lună a fost (beat) în Aubagne? La revedere!”

Între oameni inteligenți nu este niciodată nevoie de multe cuvinte pentru a lămuri o anume situație. Vulpea dintr-o fabulă a lui La Fontaine: „Oricum, strugurii ăia erau acri!”. Parafrază la clasicul autor: „Oricum nu aș fi trecut la testul de rezistență”.

Dacă există un paradis terestru al vagabonzilor de profesie în mod cert este situat în zona Portului Vechi din Marsilia, cu condiția ca vagabondul să nu fie și hoț.

Dacă există un iad al „clochard”-ului neîmpăcat cu propria-i condiție, acela este tot Marsilia: baie publică gratuită, haine și hrană prin bunăvoința municipalității – tot gratuite – „but not fisch” vorba lui Noriyuky Morita.

În lipsă de altă ocupație un legionar bătrân, beat, cu o grămăjoară de contracte onorate la activ, inițiază și execută impecabil o demonstrație de „free-climbing” pe clădirea vechiului Palat de Justiție. Cățărare izbutită pe infimele protuberanțe ale fațadei amintitei instituții, aplauze la scenă deschisă și eveniment pentru cele două cotidiane locale. De fapt tipul, un cinquenar anonim (nici măcar francez, probabil croat sau ceh) nu avea în intenție nimic deosebit – precum bani, faimă sau Guinness Book. Se plictisea, era beat – la faza dintre beția veselă și cea cu borături – și pariase probabil pe o sticlă de Beajolais ieftin.

Eternul spectacol al lumii, tragi-comic și în perpetuă desfășurare, indiferent de locație: mult soare, mai puțină lumină, multă bunăstare, prea puțini beneficiari. Greve și demonstrații zgomotoase – mai mult de dragul tradiției decât pentru satisfacerea unor anume revendicări. Iahturi scumpe cu care nu se iese din rada portului decât pentru o oră deoarece la ancoră investiția majoră este mai în siguranță decât în largul Mediteranei. Cei care ies totuși în larg, cu bărci vechi, scorojite, cârpite, sunt tot atemporalii pescari. Pornesc cu mult înainte de răsăritul soarelui, se întorc la ora la care concetățenii își beau cafeaua de dimineață, expun peștișorii la tarabe cu câteva minute înainte de declanșarea blitz-urilor japoneze ale amatorilor de souvenir-dovezi. Un clișeu polaroid, peștele spadă cu alură primejdioasă într-un album personal, „vezi unde am fost eu în concediu, nu ca tine...” Senzația de greață, de inutil și zădărnice persistă. Fiecare cu propria-i istorie, conștient și resemnat la gândul că atât el cât și a sa personală „istorie” vor sfârși în anonim odată cu coborârea sicriului și înălțarea sufletului.

Sfârși cumva cu toaleta matinală și, cu nostalgia Mediteranei, înțucie și pași în stradă.

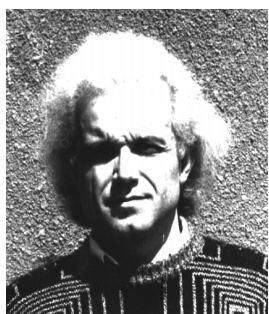
Rămăsese un singur bar unde mai avea credit, ar fi băut o cafea, o bere, ceva orice – de preferință nitroglicerină.

Încercă să treacă strada înainte de a ajunge la semafor, nu atât din grabă cât din obișnuință. „Obsesia de a o lua pe scurtură” își zise cu o clipă înainte de impact. El nu văzuse mașina, iar șoferului nu i-a trecut prin cap că tipul de pe trotuar îi va pași brusc în față.

În furgoneta Salvării nu simțea nici o durere însă nici nu înțelegea prea clar care este rostul prezenței lui acolo.

Mai apucă să asculte, de la casetofonul de bord al mașinii, „Who want to live forever” a lui Mercury, apoi totul se întunecă.

Liviu Ioan STOICIU



Autoportret LIS cu cărți

Am ajuns departe, deși nu mi-am dorit – la 55 de ani. M-am tot învățat în tot acest timp prin România. Urcușul a trecut, fără glorie. Coborârea, e și mai dificilă. Inadaptabil cum am dovedit că sunt pe lumea asta, extrem de neliniștit și de nefericit, aș putea să afirm că am consumat credit și dintr-o altă viață, de extraterestru. Am plecat la drum, trimis în vizită pe această planetă, pe 19 februarie 1950, dintr-un punct numit Dumbrava Roșie, de la un canton CFR aflat la 5 kilometri de Piatra Neamț, fără să am o țintă anume. Nu știu nici azi unde trebuie să ajung până la urmă, de fapt, dar îmi urmez calea care mi s-a dat... Mă uit în oglinda de afară și nu mă prea recunosc. Doar dacă mă uit în oglinda dinlăuntru dau din cap că da, parcă așa sunt: că așa a fost să fiu, puteam să fiu mai deștept, mai pragmatic, mai frumos, mai norocos – dar n-am nimerit să fiu decât ceea ce sunt. Nu sunt cine știe ce dezamăgit, deși mi-ar fi plăcut să nu aud niciodată o voce dinafară, a unui dușman, care să-mi strige, la 55 de ani: *Cine te crezi? Nu ești decât un ratat!* Că prea arareori s-a potrivit imaginea dinafară cu imaginea dinlăuntru. De aici și impresia lăsată, că sunt dominat de un demon al gândirii negative, care a tot construit înlăuntru, să am eu ce să dărâm în afară. Nu contează nici măcar faptul că am umplut cu cărți originale un raft mic al meu de bibliotecă, sau că am luat și premii literare pe merit. Nu, contează că nu am reușit să mă integrez pe plan social, să parvin, să împărtășesc mediocritatea cotidiană, să am o situație materială de invidiat, să intru în rândul VIP-urilor României postcomuniste. Din acest punct de vedere, sunt împăcat cu mine însumi, până la 55 de ani am făcut ce am vrut eu, liber, nu ce au vrut alții, sau ce au așteptat de la mine, de la rude la cunoștințe sau prieteni, interpretând eronat menirea mea. E limpede că mai mult decât sunt, n-am putut fi. Am fost mereu sincer și natural la masa de scris și de citit, nu m-am împăunat cu nici o realizare personală. În schimb, am fost drastic de fiecare dată cu mine când am eșuat. Mi-am asumat mereu greșelile. Nu sunt un om fără înșușiri, dar nici n-am reușit să-i atrag de partea mea pe toți cei ce m-au judecat, din contră. Adevărul e că n-am fost până la capăt mulțumit de ceea ce am făcut până azi. Ar trebui să fiu dezolat și trist că viața mea s-a confundat cu literatura? Scriu de-a dreptul inconștient de la 15 ani, e o vină de neiertat?

Pun aici o bornă – “LIS, 55 de ani”. Deși nu are rost să fac socotelile, trag o linie, de dragul unui autoportret – am debutat editorial, cu o carte a mea, pe când aveam 30 de ani, în 1980. Am publicat zece volume de versuri (nu mi-am definitivat până azi și o antologie), patru romane, două

cărți de memorialistică și eseuri și un volum de teatru – ele sunt toată averea mea. Am avut parte și de boemă literară și de regim dictatorial, fiind un produs al comunismului (născut în 1950, repet), deși am fost un adversar al lui. Altfel, sunt același om normal, care trăiește de azi pe mâine. Am fost și familist (fiul împlinește 30 de ani anul acesta). Mi-am făcut datoria față de mine însumi, în primul rând. Aștept acum să mă întorc de unde am venit...

P.S. Așa scriam duminică, 13 februarie 2005, la invitația redactorului șef al Revistei literare radio, Liviu Grăsoiu – ce idee, să-mi fac un “autoportret”! Conform titlului, neinspirat, mă și vedeam pictat cu niște cărți în zbor (“spre comunism”, conform afișului unui târg de carte) sau într-o casă cu ziduri și acoperiș de cărți-cărămidă și paie (conform reclamei deturnate cu purceluși, a unei bănci de la care poți să iei un credit avantajos, cum altfel?)... M-am mirat teribil că redactori din Radio România Cultural (fiindcă în afară de Liviu Grăsoiu, și-a amintit de vârsta mea și Emil Buruiană, realizatorul emisiunii “Poezie Românească”) au făcut socoteli și au constatat că împlinesc fix 55 de ani (singurii, de altfel, care au realizat tristul meu “eveniment personal”; i-am și întrebat cum se explică minunea în sine și mi-au răspuns că au un calendar al nașterii scriitorilor, de care țin cont; scriitori cărora le măgulesc, pe rând, orgoliile, băgându-i în seamă când ei sunt mai emotivi, de ziua lor de naștere; așa-i fac să creadă că sunt buricul pământului). În schimb, “prieteni” mei scriitori (care fac atâta caz de “prietenia” lor) s-au făcut că plouă... Normal! M-am amuzat de situație – cu un an în urmă, “influenții prieteni” din “Grupul de la Durău” mi-au scos ochii că nu l-am sărbătorit în *Viața Românească*, explicit, cu titlu mare pe... Gellu Dorian, care împlinise 50 de ani, așa cum ei o făcuseră în revistele lor *Antiteze* și *Convorbiri literare*. Ce “solidaritate” cu el! Cum de-mi permit să nu... Într-adevăr, ce sărbătoare națională, Gellu Dorian a împlinit 50 de ani! (Îi urez și pe această cale tot binele din lume.) Îmi permisesem să-l public pe Gellu Dorian cu un poem prelung, anul trecut, în *Viața Românească*, dar nu era de ajuns, trebuia să-i dedic pagini aniversare. M-am mirat atunci, că și... eu am împlinit... 50 de ani cu patru ani în urmă și nu m-a sărbătorit niciunul din acest Grup de la Durău în presa literară și nu m-am plâns, Doamne ferește, cum să mă plâng din acest motiv? Altă treabă nu am? Dar ce mai conta, în anul 2000 (la 50 de ani ai mei) nu se făceau asemenea schimburi reciproce de amabilități... Mă scuzați, am pomenit numele lui Gellu Dorian, să atrag atenția asupra faptului că în preajma aniversării celor 55 de ani ai mei, ca un făcut, el a găsit de cuviință să-mi trimită un e-mail curajos, în care să mă eticheteze cu ceea ce am pomenit mai sus, că sunt un “ratat”... Demult voia să-mi spună asta, lipsea probabil o ocazie... aniversară. Ce penibil! Așa, tam-nesam, m-a jignit, deoarece am îndrăznit într-un interviu dat lui Daniel Corbu (pentru revista *Feed Back*) să nu cred într-o anumită scară de valori literare, fără să-i pomenesc numele (s-a simțit vizat însă, las la o parte faptul că și el premiaza “critic” în prostie mediocrități la nivelul debutanților, bătătoare la ochi).

Am scris acest *P.S.* știind că sunteți curioși să aflați cine e (persoană... importantă, te doare capul; care-și permite orice, sârman cu duhul, atacându-mă în presă în fel și chip, habar nu am de ce, deși bănuiesc), de fapt, cel ce mi-a strigat, la 55 de ani: *Nu ești decât un ratat.*

Ioan IRINEU FĂRCAȘ

Speranța creștină: pasiune pentru ceea ce a fost făcut posibil

Spre sfârșitul anilor '50, Hans Urs von Balthasar scria că dacă pentru teologia liberală din secolul al XIX-lea era valabilă expresia de amară ironie a lui Ernest Tröeltsch - "Biroul eschatologic este aproape tot timpul închis!" - de la începutul secolului al XX-lea încoace, acest birou, dimpotrivă, face ore peste program. Într-adevăr, pentru teologia contemporană, eschatologia este "momentul furtunos" ce aduce cu sine "furtuni amenințătoare ce irigă tot câmpul teologiei, aduce ploii și o împrăspătează"¹. Cu alte cuvinte, în teologia contemporană, eschatologia nu mai este micuțul tratat *De novissimis* de la sfârșitul dogmaticii ci este văzută împreună cu celelalte tratate deoarece are ca obiect conținutul acestora în stadiul de plinire. De la începutul secolului al XX-lea așadar, eschatologia, mai mult decât o secțiune periferică a dogmaticii, se constituie ca perspectivă pentru întreaga teologie și, de ce nu, ca "perspectivă inversă" (P. Florensky).

1. Orizontul interpretativ al aserțiunilor eschatologice

Acest mod nou de a vedea eschatologia a pus în dificultate nu numai clasicele noastre manuale despre *eschaton* ci și așa-zisele "eschatologii populare". Acestea înțelegeau textele Sfintei Scripturi ce vorbeau despre sfârșitul lumii ca pe un grupaj de știri cu care s-ar putea construi, printr-o reușită combinație de tip mozaic, un eveniment din viitor. Eschatologia era înțeleasă ca un serviciu jurnalistic, exact pe cât posibil, ce ne informa anticipat asupra unor evenimente ce vor avea loc mai încolo. O asemenea eschatologie însă a dus la *dezeschatologizarea* omului. De fapt omul, în *prezent*, nu este marcat de *viitor* pentru că viitorul este doar ceva ce încă nu este prezent și nu ceva deja prezent ca viitor. Prin urmare, textele Sfintei Scripturi ce ne vorbesc despre *eschaton* nu ne interesează deocamdată, sau ne interesează doar pentru că ne satisfac o anumită curiozitate, fără a ne marca existențial deoarece se referă la un timp ce încă trebuie să vină.

În această situație o întrebare de tipul: Care ar putea fi orizontul interpretativ al aserțiunilor eschatologice din Sfânta Scriptură? apare justificată, dacă nu cumva necesară. Pentru a depăși confuzia provocată de marea diversitate de răspunsuri date la această întrebare m-am lăsat ajutat, într-un prim moment, de Karl Rahner². După teologul iezuit "cadru a-prioric al hermeneuticii aserțiunilor eschatologice" este constituit de două elemente ce trebuie considerate întotdeauna în unitatea lor dialectică.

Primul element ce circumscrie, ca să zic așa, "din față", orizontul interpretativ al aserțiunilor eschatologice este constituit de faptul că "Dumnezeu nu a dezvăluit omului ziua sfârșitului lumii". Aceasta înseamnă că omul nu poate ști durata de timp rămas până la sfârșitul lumii, că nu poate ști *când* va fi sfârșitul lumii. Cu privire la plinirea ce va să vină, revelația nu constituie trecerea de la stadiul de necunoaștere la cel de cunoaștere ci

apropierea tainei *ca* taină. Plinirea ce va să vină nu ne pasionează pentru că (încă?) nu o cunoaștem și ar înceta să ne mai pasioneze după ce o vom cunoaște. Aici, revelația scoate taina din simpla necunoaștere și o face cunoscută (dar!) *ca* taină. Chiar dacă descoperită *ca* taină, plinirea ce va să vină este totuși *deja* dată creștinului prin speranță și tocmai de aceea ea poate fi sperată: "Căci prin speranță ne-am mântuit; dar speranța care se vede nu mai e speranță. Cum ar spera cineva ceea ce vede? Iar dacă sperăm ceea ce nu vedem, așteptăm prin răbdare" (Rom 8,24-25).

Al doilea element ce circumscrie *quoad nos* cadrul a-prioric al aserțiunilor eschatologice este constituit de temporalitatea esențială a omului. Dacă omul nu doar *are* o temporalitate, pur externă și succesivă, ci *este* istoric, atunci conștiința de sine pe care el o are în prezent, include o privire retrospectivă, spre un trecut cu adevărat temporal și o privire prospectivă, spre un viitor cu adevărat temporal. *Anamnesis* și *prognosis* așadar, fac parte inevitabil din cea mai intimă realitate a sa. Relația cu realitatea viitoare nu poate fi negată în numele unui "actualism existențial" (R. Bultmann) sub pretextul de a demitologiza omul, căci atunci omul, în loc să fie demitologizat este mitologizat, deoarece i se neagă o dimensiune constitutivă a existenței: temporalitatea. Dacă în schimb temporalitatea este recunoscută ca fiind constitutivă omului, adică dacă prezentul omului este înțeles ca orientat, prognosticament, spre un viitor real, atunci punctul de plecare al cunoașterii viitorului eschatologic trebuie să fie prezentul eschatologic. Numai în acest fel eschatologia nu va mai fi un *reportage* ce ne furnizează anticipat informații despre evenimente din viitor, aserțiunile eschatologice nu vor mai apărea neimportante sau complementare, adăugate aserțiunilor referitoare la prezentul omului, ci un fapt intrinsec al înțelegerii prezentului și *din* prezent.

2. Temeiul cognoscitiv și temeiul real al eschatologiei

Eschatologia va fi astfel acea privire precursoare, necesară omului în libera și spirituala sa hotărâre prin credință, privire ce pleacă *din* situația istorico-mântuitoare prezentă, marcată de Întruparea, Patima, Moartea și Învierea lui Cristos, *spre* plinirea definitivă ce va să vină a acestei situații, *deja*, dar nu *încă*, eschatologică. Așadar, temeiul cognoscitiv al eschatologiei nu este un prezent oarecare ci prezentul marcat de Isus Cristos, pe care creștinul, prin credință, îl experimentează ca prezent mântuitor. De fapt, "credința este încredințarea celor sperate, dovedirea lucrurilor celor nevăzute" (Evr 11,1), iar moștenirea făgăduită "este din credință, ca să fie din har și ca făgăduința să rămână sigură pentru toți urmașii" (Rom 4,16).

Dacă eschatologia nu vorbește despre un prezent oarecare, ci despre prezentul marcat de Isus Cristos, atunci ea nu va putea vorbi nici despre un viitor oarecare, ci despre viitorul lui Isus Cristos pe care creștinul, prin speranța în făgăduințele lui Dumnezeu, îl anticipează în prezent. Aici mă văd nevoit să mă îndepărtez de Karl Rahner și să îi dau dreptate lui Jürgen Moltmann: "Prezentul mântuitor are viitor numai dacă în el acest viitor este făgăduit, pregustat și arvunit. Dacă *acest* prezent nu este o instaurare reală a *acestui* viitor, din prezent nu se

poate afirma nimic despre viitor. Numai în măsura în care viitorul eschatologic intră în prezentul nostru istoric, prezentul poate fi temei cognoscitiv al viitorului. În baza ex-presiei [*Ein-sage*] lui Dumnezeu din viitorul Său spre prezentul nostru sunt posibile aserțiunile [*Aus-sagen*] noastre din prezentul nostru spre viitorul Său”³. Eschatologia își găsește temeiul cognoscitiv în prezentul marcat de credința în Isus Cristos dar temeiul real și-l găsește în speranța făgăduințelor lui Cristos. În viața creștinului, prioritatea o are credința, însă primatul aparține speranței. Fără cunoașterea lui Cristos prin credință, speranța ar deveni o utopie suspendată în aer, dar fără speranță, credința decade, devenind searbădă și moartă. Prin credință, omul găsește calea spre viața cea adevărată, dar numai speranța îl menține pe această cale. Credința în Cristos face ca speranța să devină certitudine, iar speranța dă credinței un orizont amplu⁴.

Credința în Isus Cristos, înviată de speranța în făgăduințele Lui, depășește hotarele prezentului marcat de durere, de stricăciune și de “geniul morții”, prin spărtura făcută în forță de Înviere. Numai acolo unde Învierea “Celui ce s-a răstignit pentru noi” a frânt hotarele în fața cărora se spărgeau toate speranțele omenești, credința poate și trebuie să se reverse în speranță. Numai atunci speranța credinței devine “pasiune pentru posibil” (S. Kierkegaard) pentru că poate fi *pasiune pentru ceea ce a fost făcut posibil*. Credința străvede în Învierea lui Cristos nu (numai) veșnicia cerului ci (și) viitorul aceluia pământ în care a fost înfiptă Crucea Lui. În acest fel, credința nu survolează dureroasa realitate prezentă, zăvorându-se în cerul fericit sau în utopie, ci își asumă această realitate sperând să o facă mai bună. Doar “mai binele” este suficient de bun pentru ea!

3. *De la spes quaerens intellectum la intellectus quaerens spem*

Așadar, eschatologia, chiar ca perspectivă pentru întreaga teologie, rămâne o plictisitoare și steapă temă de dispute teologice dacă nu reușește să tragă învățăminte pentru *un nou mod de a gândi și acționa* în anumite situații concrete ale vieții și ale istoriei. Dacă ea, ca vorbire despre “Dumnezeul speranței” (Rom 15,13), nu impregnează gândirea și acțiunile omului, rămâne inefficientă și inutilă. Eschatologia trebuie să caute nu doar să introducă gândirea în speranța celui ce crede, după principiul anselmian reformulat de Moltmann⁵, *spes quaerens intellectum*, ci și să introducă speranța în gândirea credinciosului, realizând trecerea de la *spes quaerens intellectum la intellectus quaerens spem*. Astfel speranța nu numai că susține și înviorează credința dar și pune la treabă gândirea inspirată de credință, reflexia ei asupra istoriei și societății. Toată cunoașterea prin credință, ca pregustare a viitorului făgăduit de Dumnezeu, este încredințată speranței. Și viceversa, speranța ce se naște din credința în făgăduințele lui Dumnezeu, stimulează reflexia și o neliniștește.

Speranța creștină, întărită de credința în făgăduințele lui Dumnezeu, pune în lumină orientarea eschatologică și provizorietatea eschatologică a tuturor planurilor și acțiunilor omenești, fără a uita vreodată că “Dumnezeu rânduise pentru noi ceva mai bun” (Evr 11,40). Pentru a reuși aceasta, speranța creștină trebuie să se distingă, fără a se separa, de micile speranțe

omenești, prea omenești, ce tind spre scopuri de atins între hotarele vieții pământești. Speranța creștinului este orientată întotdeauna spre *novum ultimum*, spre noua creație, după porunca Celui ce șade pe tron: “Iată, noi le facem pe toate. Și a zis: scrie, fiindcă aceste cuvinte sunt vrednice de crezare și adevărate” (Apoc 21,5). Speranța creștină trebuie să cuprindă în orizontul său toate îngustele speranțe de înnoire a lumii, tulburându-le, relativizându-le, iară și iară reorientându-le. Speranța creștină are menirea de a distruge prezumpția din ele, pentru că nu găsește în ele mântuirea așteptată și nu acceptă ca aceste utopii să o concilieze cu prezenta stare a lucrurilor. Pretențiile de a schimba definitiv lumea, dacă sunt cuprinse în orizontul speranței creștine, devin precursorii și provizorii. Astfel țelurile lor își pierd rigiditatea utopistică devenind țeluri pen-ultime (D. Bönhoeffer), deci modificabile.

Speranța credinței în făgăduințele lui Dumnezeu trebuie să devină un izvor nesecat din care gândirea creativă să se poată oricând adăpa. Din acest punct de vedere, ea apare întotdeauna *revoluționară*, incitând creștinul la o reflexie asupra situației lumii și a societății în care trăiește, plecând de la plinirea ce va să vină și trezind în el un mod de a gândi în categorii de așteptare, pentru că “făptura așteaptă cu nerăbdare descoperirea fiilor lui Dumnezeu. Căci făptura a fost supusă deșertăciunii - nu din voia ei ci din voia aceluia care a supus-o - cu speranță, pentru că și făptura însăși se va mântui din robia stricăciunii, ca să fie părtașă la libertatea mării fiilor lui Dumnezeu” (Rom 8,19-21).

Note:

1 H. U. von BALTHASAR, *Lineamenti dell'escatologia*, în *Verbum Caro*, Morcelliana, Brescia 1985, 277

2 Cfr. *Principi teologici dell'ermeneutica di asserzioni escatologiche*, în *Saggi sui sacramenti e sull'escatologia*, Edizioni Paoline, Roma 1969, 409-415

3 *Metodi dell'escatologia*, în *Futuro della creazione*, Queriniana, Brescia 1980, 56

4 Cfr. J. MOLTMANN, *Teologia della speranza*, Queriniana, Brescia 1970, 14

5 Cfr. *Teologia della speranza*, Queriniana, Brescia 1970, 26



Robert LAZU



Între mistagogie și retractare*

„Volumul de față poartă titlul acestei încheieri: *Teologie și retractare*. Încheierea unei cărți dar mai ales o încheiere în drumul meu intelectual. O încheiere care nu desăvârșește; e vorba, mai degrabă, de un sfârșit prin saturație, de atingerea unei limite subiective. De aici și ideea de retractare: sațietatea creează nevoie de retragere, de îndepărtare de obiectul dorinței, de revizuire a unor poziții pentru a te face disponibil și pentru alte experiențe. În asta e implicată, în mod subtil, și conștiința eșecului unui atașament în care sperai să mobilizezi energii nepuizabile, dar care până la urmă s-au dovedit a fi limitate”. Reprezentând mărturia autorului, Vlad Niculescu, din textul de încheiere al volumului *Teologie și retractare* publicat în anul 2003 la Editura Sapienția din Iași, citatul de mai sus a reușit să ne surprindă. Mirarea noastră e datorată tonului foarte personal, confesiv chiar, al autorului: cu greu te poți aștepta la o asemenea mărturie – repet: extrem de personală - la capătul a peste 200 de pagini de fină și savantă erudiție. Actul reflexiv pe care îl solicită din partea cititorului mărturia lui Vlad Niculescu pune în discuție limitele cognitive pe care intelectualul le angajează într-un demers de natură filosofică și teologică, dar, mai ales, conștientizarea dificultăților pe care studiile clasice, de orice natură ar fi ele, le întâmpină din partea mentalității noastre de „oameni recentii”. Dincolo însă de coloratura personală pe care încheierea menționată o prezintă, vom reține logica înlănțuirii textelor adunate în volumul lui Niculescu, rezultată din cele două teme principale ale lor: „interesul pentru traiectoriile fenomenologice ca itinerare trăite și determinanta dramatică a parcurgerii acestor itinerare (întâlniri, roluri, ratări ale întâlnirii, autentificări prin dialog)” (p. 223).

Înainte de a prezenta conținutul monografiei *Teologie și retractare* trebuie să subliniem una dintre performanțele notabile ale sale. Lipsiți de biblioteci bine dotate, mai toți intelectualii români, de la „clasicii” Mircea Eliade și Ioan Petru Culianu până la tinerii Eugen Ciurțin și Mihail Neamțu, suferă influența pregnantă a „demonului erudiției”¹. Găsești în studiile lor (și a altor cercetători asemenea) sute de note de subsol, debordând de citate și lucrări care de care mai rarissime, mai inaccesibile publicului larg. Spre deosebire de această tendință, care, în opinia noastră, nu reprezintă neapărat erudiția clasică, Vlad Niculescu face dovada unui discernământ matur atunci când citează sau discută o anumită lucrare de profil. Fără a-și încălca paginile cu puzderie de note, el dovedește o perfectă stăpânire a subiectului, bazată pe *surselor principale* ale disciplinelor frecventate, folosind apoi, pe lângă acestea, lucrări savante care se adecvează subiectelor analizate. Să-i spunem „discernământ al surselor”; iată o calitate a cărții lui Niculescu la care merită să ia aminte toți studioșii autohtoni, indiferent de ariile de

cercetare în care sunt instalați.

Deschizând secțiunea intitulată „Traseul mistagogic. De la slujirea misionară la înrudirea cu Dumnezeu”, studiul „Socrate și originea misionară a filosofiei” se înscrie, deși autorul nu declară explicit acest lucru, într-o linie exegetică similară celei profesate de Konrad Geiser, Hans Joachim Krämer și, în anii din urmă, de Karl Albert. Acest fapt se datorează atenției pe care V. Niculescu o acordă atât „tradiției” filosofice din antichitatea greacă, cât și dimensiunii religioase certe, pe care o pune în evidență, în ceea ce privește filosofia socratică. Textul începe printr-o discuție, inaugurală în cultura română, despre autenticitatea mesajului oracular care „amorsează” traseul filosofic socratic². Fără să-și asume o poziție tranșantă în această privință („... în limitele acestui studiu, e mai puțin important să se elucideze dacă explicația narațiunii care atestă originea oraculară a misiunii socratice ține de adevărul istoric sau doar de imaginația lui Platon...”), Niculescu interpretează magistral textul oracular, trăgând o serie de concluzii extrem de importante. Comparând analizele unor exegeți de mare valoare, dintre care îi amintim pe H. W. Parke, Wormell, Strycker și Mario Montuori, el analizează în detaliu obiecțiile îndreptate de cel din urmă autor împotriva presupusei autenticități a oracolului delphic. Cel mai interesant și credibil contra-argument adus de Vlad Niculescu împotriva analizei lui Montuori provine din conținutul discursului profetic: „(...) răspunsul prezintă o capcană tipic delfică depistabilă în folosirea comparației negative: Socrate nu e decretat <cel mai înțelept>, ci se spune doar că <nimeni nu e mai înțelept> decât el” (p. 20). Pornind de aici, ni se arată că puteau exista două reacții socratice: prima, hybristică, ar fi înțeles enigma oraculară în sensul că Socrate ar fi fost declarat drept cel mai înțelept; a doua, numită de Niculescu „reacția nehybristică” a lui Socrate, reține doar comparativul din afirmația delphică: „nimeni nu e mai înțelept decât Socrate”. Anticipându-și propria analiză, V. Niculescu subliniază că „ceea ce are Socrate de făcut este să evite comportamentul hybristic, deci confuzia dintre înțelepciunea umană (*anthropine sophia*) relativă și înțelepciunea absolută a zeului” (pp. 20 - 21). Probând prin această interpretare a oracolului veracitatea acestuia, Niculescu creionează cu precizie stilistica manifestării Zeului, care, sub orice formă, exclude identificarea, hybristică, dintre om și divinitate. Pivotal al întregii apologetici socratice și al filosofiei platoniciene bazate, exclusiv, pe o definiție a iubirii-de-înțelepciune în sens pitagoric („înțelept e doar Zeu”), el implică, în fond, o înțelegere a filosofiei clasice grecești străină multora dintre exegeții români și străini. Respectând rigorile cercetării istorico-filosofice, Niculescu nu se mulțumește doar cu argumente de conținut, ci le adaugă pe cele de natură filologică și istorică.

În ceea ce privește structura și semnificația răspunsului profetic primit de Chairephon, constatăm, mai întâi, că procedul său e ilicit, însăși maniera de a aborda oracolul fiind nelegitimă. Prima ilustrare a acestui fapt se găsește în *Anabasis* (3, 1, 5), unde Xenofon îl întreabă pe Zeu ce să facă ca să aibe o bună expediție în Asia Mică, fără a-l întreba, în prealabil, dacă să plece sau nu. Citând episodul din *Anabasis*, Niculescu evidențiază atitudinea defectuoasă a lui Xenofon, lesne identificabilă și în cazul interogației referitoare la Socrate: „Procedul lui Xenofon reprezintă o formă de a trișa forțând mâna zeului în sensul dorit. Este eludată astfel o primă întrebare de tipul <șă fac, sau nu?>, trecându-se direct la următoarea (<cum să fac mai bine șă?>)” (p. 23). La fel greșește și Chairephon. El „nu întreabă dacă Socrate e înțelept, ci dacă e cineva mai înțelept decât Socrate” (p. 23). În ciuda acestui viciu de fond, Zeul răspunde, iar Socrate ia răspunsul său în serios „păstrând, totodată, prudență în privința

* Vlad Niculescu, *Teologie și retractare*, prefață (“Un cuvânt despre Vlad Niculescu”) de Virgil Nemoianu, Iași, Editura Sapienția, 2003, 232 pp.

ambivalenței mesajului cuprins în vorbele zeului” (p. 23). Adoptând singura atitudine înțeleaptă în fața zeului, Socrate își recunoaște limitele, știind – ca toți „aleșii” oracolului – „că omnipotența este un atribut exclusiv al zeilor; aceasta pare să fie <morala> pe care elecțiile delfice vor să o transmită” (p. 24). Sintetizând, Vlad Niculescu afirmă „că politica religioasă a oracolului din Delfi era să scoată în evidență comportările <nehybristice> și autolimitative”, motiv pentru care „practica dialectică se va fi transformat într-o misiune de autentificare a cetățenilor Atenei, o traducere civic-filosofică a politicii religioase <anti-hybristice> a oracolului” (p. 25). În ultima parte a studiului său, conștientizând problematicii etico-morale ce decurge din „apostolatul” socratic animat de dorința de a lămuri spusa zeului, Niculescu aduce în prim plan, sub denumiri fericite ca cea de „necunoaștere expertă” sau aceea de „știință a neștiinței”, „docta ignorantă” a înțeleptului atenian. Astfel, departe de a-și tematiza o viziune filosofică, această știință a neștiinței „introduce în comportamentul lui Socrate un factor inexplicabil din punct de vedere rațional: <misionarismul>” (p. 32), care întemeiază *pietatea ca slujire (hyperesia)* probată de dialogului *Eutyphron*. Atitudinea corectă față de cerințele zeului e cea de ascultare: „nu e necesar ca servitorul să cunoscă planul stăpânului, ci doar să i se furnizeze suficiente date pentru reușita realizării lui. Slujitorul acționează, așadar, conform planului știut numai de stăpân, conformându-se poruncilor acestuia. Conformarea optimă la poruncă nu implică dobândirea cunoașterii ce întemeiază planul, pentru că atunci slujitorul s-ar substitui stăpânului. Slujitorul bun, însă, știe că nu știe în întregime planul din spatele ordinelor pe care le primește și evită să-și facă iluzii că s-ar putea substitui, prin cunoaștere, stăpânului său” (pp. 33 - 34). Din toate demonstrațiile lui Vlad Niculescu, reiese permanent, în ceea ce-l privește pe Socrate, grija deosebită de a nu confunda planul uman al lucrurilor cu cel divin. Manifestată ca o adevărată formă de credință și devotament față de zeu ce prevestește rolul major al credinței în creștinism, Socrate știe că filosofia nu oferă acces la o pretinsă *știință supremă*, după cum își închipuie în sminteala lor, de la Descartes încoace, majoritatea „filosofilor” moderni. El știe un singur lucru: că doar Zeul știe iar oamenii li se cuvine, prin definiție, să asculte, slujindu-l, ceea ce acesta le cere să împlinescă. Un fapt pe care el a găsit potrivit să-l mărturisească murind otrăvit de proprii săi concetățeni: „Pentru Socrate, înfăptuirea fiecărui act epistemic reprezintă, așadar, o reconfirmare a acestei elecții, elecție a omului în general, pentru că Socrate nu se simte singularizat de zeu pentru ceva ce le-ar fi inaccesibil celorlalți. Rămâne doar ca, prin exercițiul dialectic, el să-i facă și pe concetățenii săi conștienți de capacitatea lor de a participa la această elecție; iar dacă exercițiul dialectic va eșua, mărturia morții sale ar putea să-i țină locul” (p. 36).

Una dintre erorile cele mai frecvente ale multor exegeți ai filosofiei patristice este aceea de a rupe din contextul corpus-ului studiat fragmentele ce conțin tema cercetată. Așa se face că citim exegeți care scriu cu râvnă despre triadologia Sfântului Vasile cel Mare, ignorând complet ascetica sau mistica acestuia, la fel cum anumiți „specialiști” în opera Sfântului Maxim Mărturisitorul analizează cosmologia sa fără a cunoaște temeinic dialectica acestuia. Rezultat nefast al specializărilor înguste, tipul acesta de deviație hermeneutică afectează receptarea unui alt mare autor patristic, Clement Alexandrinul. Abordând opera autorului *Stromatorilor* în cel de-al doilea studiu din volumul său, *Teologie și retractare*, V. Niculescu contracarează două din cele mai răspândite interpretări eronate aplicate doctrinei clemen-

tine. Prima intervenție a lui Niculescu, de natură teologică, corectează exegeza care vede în Clement un subordinaționist. A doua, ce aparține gingașului domeniu al teologiei spirituale, dorește să vadă în mistică o manifestare *exclusiv* de natură extatică, deci ieșită din comun. Profesând o temeinică „hermeneutică a misticii normalității” (p. 61), Niculescu evită și această subtilă deviație. Întreaga sa argumentație se bazează pe analiza corelativă a câtorva domenii ale teologiei care se intersectează constant în opera lui Clement Alexandrinul: ascetica paideumatică, antropologia, teologia trinitară și cristologia. Respectând cele mai importante dimensiuni ale teologiei clementine, autorul nostru dezvăluie interferența acestora în contextul unei mistagogii care urmărește călăuzirea celui care se mântuie de la stadiul de catehumen la cel de adevărat gnostic (opus falșilor gnostici). Principiul acestui vast proces de educație spirituală este Mântuitorul Cristos însuși: „Ceea ce se spune prin această operă mistagogică ordonată rămâne, însă, aproape ininteligibil dacă nu se are în vedere locul care, și în stadiul incipient, și în cel avansat, este Cristos, revelat într-o varietate de înfățișări ce corespund nevoilor spirituale ale unor categorii variate de credincioși și chiar de aspiranți la credință. Astfel, pentru necreștini, Cristos se înfățișează ca *exortator* logic riguros și retoric persuasiv la îmbrățișarea credinței creștine; pentru creștinii simpli, el se face *pedagog* (lit.: „instructor pentru copii”) iar, pentru cei avansați, îl regăsim ca învățător” (p. 38). Totodată, nu trebuie uitat că întreaga mistagogie clementină nu e un simplu proces educativ-informațional, în sensul pedagogiei moderne, ci „este, deopotrivă un traseu teoretic și experiența parcurgerii spirituale a traseului respectiv” (p. 39). Deși nu ignoră influențele nepolatoniciene asupra gânditorului alexandrin, Niculescu evită să reducă teologia acestuia la rolul de simplă eboșă a triadologiei medio-platonismului. El se opune categoric atât lui Raoul Mortley cât și lui Salvatore Lilla, exegeți care susțin, pe baze teologice sau antropologice, că întâlnim în opera lui Clement probe evidente pentru un așa-numit subordinaționism ce-l înscrie pe Isus Cristos într-o poziție de inferioritate față de Dumnezeu-Tatăl. Contrapunându-le interpretarea unui alt exeget de mare finețe, R. P. Casey, a cărui poziție o descrie cu minuție de la pagina 49 la pagina 51, Niculescu propune o nouă ierarhie intratrinitară, a cărei schemă, ne spune el, „reprezintă o reformulare a schemei lui Casey” (p. 51, nota 19). Iată deci ierarhia lui Niculescu: „(1) Dumnezeu cel cu totul transcendent în care subzistă *Logos*-ul patern neipostatic, (2) *Logos*-ul-fiu ipostatic, imagine necreată a Tatălui și participant la *Logos*-ul patern, pentru noi apărând drept *nous* cosmic sau principiu inteligibil, (3) inima sau intelectul uman, imagine creată a *Logos*-ului-Fiu, locuită prin har în cazul gnosticului de *Logos*-ul-Fiu” (p. 51). După ce a reconstituit doctrina trinitară clementină, în ultima parte a analizelor sale, Niculescu își aduce aportul și în ceea ce privește spiritualitatea alexandrinului, pornind de la o întrebare-școală a exegeților moderni: „(...) stadiul gnostic al ascensiunii spirituale este o experiență mistică extatică sau doar una intelectuală?” (p. 58). Dacă în ceea ce ne privește ne-a surprins, întotdeauna, disjunția dintre experiența mistică și experiența intelectuală pe care o postulează anumiți teologi răsăriteni, ce ignoră baza noetică a antropologiei și asceticii patristice, Vlad Niculescu își îndreaptă criticile înspre un alt fapt blamabil: corelarea forțată a misticii „veritabile” cu experiența extazului întâlnită la autori precum W. Völker (p. 59). Acestui tip de interpretare „extatică”, „paranormală”, avidă de miraculos și senzațional, el îi opune „o mistică a familiarității intersubiective” (p. 61), pe cât de calmă pe atât de

imperceptibilă pentru cei imaturi spiritual. Atât pentru Clement cât și pentru ceilalți autori alexandrini, „misticismul constituie normalitate transfigurată și poate fi definit doar într-o situație agapică inter-subiectivă (raportarea filială sau cea nuptială)” (p. 61). Solicitând și practicând o opoziție fermă față de etichetările superficiale – „precum subordinaționismul sau platonismul lui Clement” (p. 62) - ale unor filologi sau istorici fără o viziune teologică matură, Vlad Niculescu poate fi alăturat, fără exagerare, unor exegeți precum Cardinalii Henri de Lubac sau Hans Urs von Balthasar, sau unor interpreți ortodocși ca Alexander Golitzin sau Panayotis Nellas. Împreună, ei au reușit să depășească reducționismele ce făceau din Părinții Bisericii simpli debitori ai (neo)platonismului.

Opusă atât literalismului ignar al celor imaturi (lat. *simpliciores*), cât și spiritualismului sălbatic al gnosticilor, fie ei creștini sau păgâni, perspectiva origeniană asupra hermeneuticii biblice prezentată de V. Niculescu în „Eros și omonimie în teologia lui Origene” (pp. 63 - 87) este surprinsă în următorul citat: „Hermeneutica biblică nu e, de fapt, reductibilă la munca filologică și critică pe textul scriptural, ci e, mai ales, o formă de interacțiune cu Dumnezeu, care inspiră Scriptura, o formă meditativă de comuniune cu Dumnezeu prin ecranul textului” (p. 65). O asemenea înțelegere izvorăște din analogia de profunzime dintre exegeză și antropologie, analogie care, ea însăși, comportă o anumită dificultate: „cele trei sensuri ale Scripturii nu corespund celor trei părți naturale ale omului (trup, suflet și intelect), ci a trei tipuri de oameni în care predomină câte una dintre părțile descrise mai înainte (omul somatic, omul psihic și omul noetic-pneumatic). Între cele trei tipuri de oameni există o relație anume; ei reprezintă stadii ale ascensiunii spirituale, ascensiune care, pentru Origene, e și o restaurație a omului la starea sa originară de creație după chipul lui Dumnezeu. Dinamica devenirii omului din somatic pneumatic poate fi urmărită la nivelul individului, dar și la nivelul umanității în general, istoria salvării fiind văzută de Origene ca o pedagogie divină menită să aducă umanitatea de la stadiul infantil la cel de maturitate spirituală” (pp. 68 - 69). Totul poate fi rezumat într-o singură propoziție: *înțelegerea Sfintei Scripturi depinde de gradul desăvârșirii celui care o citește*. În fond, Origene este unul dintre primii autori care postulează ferm corelația dintre ascetică și exegeză, dintre mistică și hermeneutică.

Distingând între mai multe sensuri ale Scripturii, care, după Henri de Lubac, pot fi reduse la cele două mari sensuri – literal și spiritual – prezente în textul sacru, Origene solicită ca și exigență principială a exegezei, parcurgerea unui traseu mistagogic de către cel care citește, evoluând de la corporalitatea carnală postlapsariană la corporalitatea pneumatică paradisiacă. Contribuția lui Niculescu constă în dezvoltarea raporturilor de omonimie dintre un așa-zis „om exterior” și un „om interior”, relaționate cu un sens exterior („literal”) al Scripturii și unul interior, mistic („spiritual”). Hermeneutica biblică nu e menită să existe la nesfârșit: rezultat al căderii originare, ea încetează în momentul în care „cele nevăzute” vor deveni accesibile oamenilor „pneumatici”, duhovnicești: „Hermeneutica biblică există, așadar, cât există omonimie dintre trup/literă și spirit și ea va fi rezolvată doar prin unirea mistică a omului cu Cristos” (p. 77). Scontând desăvârșirea actului hermeneutic în intimitatea experienței mistice, Origene și-a dezvoltat viziunea în comentariul său la Cântarea Cântărilor. Reprezentând transpunerea, în context teologic creștin, a distincției platoniciene dintre Erosul trupesc și Erosul ceresc din dialogul *Phaidros*, interpretarea lui Origene vizează înălțarea cititorului de la sensurile carnale ale erosului la cele agapice: „Aprecierea erosului se face doar după o disociere a lui de elementele pasionale prin

transpunerea dintr-un cotext sexual mundan într-unul sublimat spiritual” (p. 81). Altfel spus, e absolut necesară distincția dintre „erosul pasional” și erosul agapic” (p. 82), fiecare din cele două iubiri cuantificând un anumit tip de relație dintre suflet și lume, respectiv dintre suflet și Cristos: „Sufletul unit agapic cu Cristos dă naștere virtuților, câtă vreme sufletul unit adulterin cu lumea dă naștere unui comportament pasional formalizabil etic într-un tablou al păcatelor și viciilor” (p. 83). Analizând această distincție dintre erosul pasional și cel agapic, Vlad Niculescu caută să evite dualismul radical dintre trup și suflet, care, de atâtea ori, i s-a imputat autorului alexandrin, arătând că: „Convertirea intenționalității erotice pasionale într-una iconică ar trebui, așadar, nu să devalorizeze lumea și trupul, ci să le discearnă de proiecțiile <nenaturale> pe care erosul lapsarian le-a generat” (p. 87).

Intitulat „Hermeneutica ascetică a distanței dintre Dumnezeu și om în teologia lui Evagriu Ponticul” (pp. 88 - 126), cel de-al patrulea studiu al lui V. Niculescu reprezintă, în opinia noastră, încununarea volumului său. Ilustrând prin această sintagmă – „hermeneutica ascetică” – perspectiva, de natură teologică, în care se situează autorul, ea poate fi transformată într-o formulă care, la fel de nimerit, indică exigența principală a unor autori precum Clement, Origene sau Evagriu: *ascetica hermeneutică*. Căci însuși actul ascetic, în sine, reprezintă premisa originară a unei înțelegeri atât a Sfintei Scripturi cât și a textelor mistagogice ale Sfinților Părinți. Un lucru pe care Vlad Niculescu l-a înțeles și probat pe deplin. Similar cu perspectiva origeniană, care, de altfel, i-a fost punct de pornire, concepția lui Evagriu despre interpretarea textelor sacre vizează maturizarea sufletului și reînțoarcerea lui la starea de creație anterioară păcatului originar, atunci când omul își trăia din plin condiția de făptură creată „după chipul și asemănarea” Divinității: „Dobândirea discernământului spiritual nu este o problemă de erudiție, ci, mai ales, una de schimbare pe cale ascetică și contemplativă a condiției existențiale (*katastasis*) a celui în cauză” (p. 98). Un aspect subliniat prompt de Niculescu e precaritatea exegetului modern, care, lipsit de acces la dimensiunea mistică explorată de Evagriu și ucenicii lui, nu poate înțelege decât aproximativ ceea ce acesta a scris: „A trata tema misterului spiritual printr-o fenomenologie a scoaterii din ascundere și înfățișării evidenței divine într-o persoană exemplară sau un mistagog, așa cum e gnosticul, ar presupune o participare existențială la statutul acestuia, participare pe care, asemenea novicilor, exegetul modern o poate doar aproxima. Aceasta e, cel puțin, ceea ce Evagriu pare să pretindă în avertismentul din *Gn. 36*” (p. 101). Problema textelor evagriene nu e, deci, aceea a unui „ezoterism” de tip ocultist, ci, dimpotrivă, aceea a neînțelegerii pe care cei „trupești” o au față de lucrurile spirituale, deoarece „ideea nu e atât incapacitatea neavansaților de a cunoaște suferința noetică provocată de ignoranță, cât insensibilitatea lor pentru condiția lor căzută, insensibilitate pe fondul căreia resimțirea suferinței spirituale a depărtării de Dumnezeu ar putea funcționa ca un prim pas spre convertire” (p. 102).

Una dintre cele mai interesante contribuții ale lui Vlad Niculescu la exegeza evagrieană, este, credem noi, aceea în care interpretează raportul dintre situația prelapsariană a omului și starea sa post-lapsariană. Iată ce afirmă el, traducând într-o terminologie preluată din opera lui Evagriu, această chestiune: „(...) secvența mișcare-cădere-judecată este precronologică și nu poate fi înțeleasă în termenii unei secvențialități temporale. Căderea prin neglijență sau nereceptivitate e o slăbire a atenției iconice a sufletului care îl făcea prezent în fața lui

Dumnezeu și, prin Acesta, prezent sieși. Mișcarea introduce o abatere de la sau o îndepărtare de Dumnezeu, generând distanța și secvențialitatea cronologică lapsariană, iar inițiativa acestei mișcări revine în întregime sufletului intelectual.

În acest cadru transcronologic, cădere și judecată, intenție lapsariană și sancțiune sunt coincidente, iar nu consecutive, sufletul exprimându-le simultan prin chiar condiția existențială care îi revine prin cădere” (pp. 102 - 103).

Schițând cadrul unei posibile discuții asupra fascinanzului mister al transmiterii păcatului originar, Niculescu deschide calea unei interpretări de excepție a „esoterismului” unor autori ca Dionisiu, Origenes sau Evagriu, în beneficiul smereniei și umilinței maestrului spiritual anonim: „(...) adevăratul gnostic va trebui căutat mereu printre anonimi, printre cei cu aplecare către anonim, și nu în rândul <eroilor> spirituali, obiect al admirației oamenilor lumești și novicilor” (p. 105). Constituită ca o hermeneutică a distanței ce se separă creatura de Creator în urma căderii, interpretarea lui V. Niculescu culminează în iluminarea sensului stadiilor mistagogiei evagriene: *kosmike* (starea oamenilor lumești), *praktike* (stadiul ascetic), *physike theoria* (contemplația naturală) și *theologia* (stadiul mistico-escatologic). Studiul lui Vlad Niculescu se încheie cu promisiunea de a reveni, într-un viitor articol, asupra „experienței psihologice a distanței în funcție de simptomatologia trasată de Evagriu pentru fiecare dintre stadiile mistagogice practice, natural și teologic” (pp. 125 - 126).

Indicând dependența inițială a lui V. Niculescu față de exegeza dionisiană care susține, complet eronat, că opera areopagitică nu ar fi decât transpunerea, cosmetizată cu elemente de teologie creștină, a filosofiei neoplatoniciene, studiul „Înrudirea cu Dumnezeu ca principiu constitutiv al ierarhiilor în teologia lui Dionisiu Areopagitul” (pp. 127 - 143) are, totuși, un merit incontestabil. El ne poate ajuta, pe baza demonstrației relativ riguroase, să înțelegem corect, atât prin formă cât și prin conținut, care anume este ordinea scrierilor areopagitice cât și a domeniilor teologice sau filosofice pe care acestea le tratează. Vom reține un singur citat, concludiv, care ilustrează poziția autorului: „(...) *Teologia simbolică* și *Numele divine* conțin teologia katafatică drept contrapondere a teologiei apofatice din *Teologia mistică*. *Reprezentările teologice* se înscriu în mod formal în cadrul teologiei katafactice, ele fiind, de fapt, net distincte de acestea pentru motivul că nu se înscriu în logica idoloclastă a spiritului natural, ci în cuprinderea spiritului uman iluminat de Duh. Astfel, sistemul dionisian din primele trei tratate enumerate mai sus, tratate puternic influențate de metafizicile neoplatoniciene, este relegitim spiritul de *Reprezentările teologice*, așa încât, recitite în lumina acestuia din urmă, toate celelalte tratate dezvăluie o nebanuită coerență teologică” (pp. 142 - 143). Deși tributar încă, cum spunem mai sus, exegezei care dorește neapărat să vadă în Dionisiu un teolog creștin puternic influențat de neoplatonism, Niculescu își anticipează propria evoluție intelectuală punctând ireductibilitatea cristologică (inclusiv) a perspectivei dionisiene: „Teologia lui Dionisiu (...) nu se raportează nici idolatric (servil adaptiv), nici idoloclast (rebel contestatar) la metafizicile păgâne, ci, atunci când o face, procedează conform unui scenariu incarnațional, relegitimând christologic aceste metafizici și lăsându-le apoi să fie ceea ce sunt într-un mod mai radical decât ar fi putut-o ele face pornind de la propriile premise” (p. 143). Deși insuficient susținută printr-o erudiție și completitudine a argumentării ca cea pusă în joc în studiul dedicat lui Evagriu, o asemenea perspectivă, echilibrată, asupra pretinselor influențe neoplatoniciene exercitate

asupra teologiei patristice, ar merita să se afle la originea unor viitoare cercetări aplicate corpusului dionisian.

Influențată de operele lui Jean-Luc Marion, Martin Heidegger și Emmanuel Lévinas, hermeneutica filosofică practică de Vlad Niculescu își arată forța într-un text cu un grad ridicat de abstractizare: „Diferența henologică în *Enneadele* lui Plotin” (pp. 144 - 157). Deschizând cu acest eseu cea de-a doua parte a volumului său, intitulată „Persoane teologice în diferend și întâlnire”, Niculescu indică o exigență importantă ce trebuie să precedă studiul teologiei patristice, cunoașterea profundă a filosofiei clasice grecești. Textul dedicat lui Plotin are în centru o problemă proprie gândirii speculative de origine platoniciană: care este natura luminii și, totodată, care este natura diferenței dintre organul vederii (ochiul, la nivel corporal, intelectul, la nivel inteligibil) și obiectul său (lucrurile, obiectele în lumea sensibilă, respectiv formele, ideile, în universul noetic)? Sau: care este natura diferenței dintre lucrul văzut și lumina ce permite vederea? „Transpusă în domeniul inteligibilului, diferența dintre lumină și ceea ce e luminat (fie el obiectul vizibil ori ochiul care vede) devine diferența dintre Unu și Intellect/inteligibile” (p. 147). În perspectivă plotiniană, puternic marcată de viziunea platoniciană expusă în dialoguri precum *Politeia* ori *Sofistul*, „intelectul cosmic reprezintă unitatea sintetică dintre înțelegere și inteligibil, dintre subiectul intelectual și obiectul inteligibil” (p. 148). Urmărind în continuare gândul plotinian, Niculescu remarcă co-incidența dintre ființă, repaus, mișcare, identitate și alteritate, între ele existând o „diferență între genuri echioriginare și ireductibile” (p. 150). Problema care rămâne intactă e, neîndoielnic, cea mai misterioasă (și insolubilă, până la urmă) dintre toate. *Care anume e natura luminii?* Eventualul răspuns dat unei asemenea chestiuni presupune, în prealabil, cunoașterea *obiectul* cercetat, în cazul nostru *lumina*. Dar cum poți cunoaște ceva atât de inefabil? Prin asceză: „Ca și ochiul care își propune să vadă lumina ca lumină fără nici un fundal reic, intelectul care vrea să contemple Unul (sursa luminii inteligibile și, totodată, lumina însăși - n. R. L.) dincolo de categorii, trebuie să intre într-o golire de sine adâncă, într-o noapte noetică în care, speră el, va străluci lumina dez-eclipsată și de-acum neretractilă a Unului” (pp. 150 - 151). Speculând asupra sensurilor originare ale termenilor care indică modul în care Unul se oferă pe sine în actul cognitiv (gr. *echein* și *par-echein*, lit. „are”, „a ține la vedere”, „a pro-pune”), perceptibile în textul grec plotinian, V. Niculescu parcurge o vultură a „cercului hermeneutic” reîntorcându-se la una din afirmațiile inițiale: „Se poate spune, așadar, că Intellectul este în mod coincident unu și multiplu, sau, mai exact, Unul-multiplu din *Parmenidele* platonician” (p. 153). Înaintând pe o cale speculativă extrem de îngustă, autorul ne va surprinde, în cele din urmă, prin recunoașterea limitelor cunoașterii speculative în fața cunoașterii de natură mistică: „Dacă lumina ne pro-pune lucrurile retrăgându-se totodată din evidența lor, cum putem spera să putem tematiza această sustragere a luminii ca atare? Oricât ar părea de ciudat, răspunsul la această întrebare nu vine pe cale speculativ inteligibilă, ci pe calea deziderativ mistică” (p. 154). Demersul lui Vlad Niculescu se oprește exact acolo unde începe cea cunoaștere care transcende filosofia: experiența mistică.

După ce, în studiul „Persoana problematică” (pp. 158 - 176), prezintă evoluția doctrinei despre Logos-ul dumnezeiesc așa cum apare ea în polemica purtată între episcopul Marcel din Ancira și Eusebiu de Cezareea, cu un accent deosebit pus pe dezontologizarea teologiei, V. Niculescu abordează unul dintre cele mai importante

subiecte ale patologiei: „Doctrina trinitară a teologilor capadocieni” (pp. 177 – 199). Subtitlul – „Pentru un personalism altfel decât ontologic” – anunță, implicit, interpretarea inter-subiectivistă pentru care va plede. După ce, într-o primă fază, autorul dezvăluie raporturile tensionate existente între adepții expresiilor biblice tradiționale, utilizate în explicarea doctrinei trinitare, și adepții diverselor formulări conceptuale de proveniență filosofică (în special aristotelico-platoniciană), ne atrage atenția supra întrepătrunderii, „descumpănitoare de multe ori, a conservatorismului și inovației dogmatice, în reprezentările pe care teologii și le fac despre adversarii lor” (p. 178). Expunerea ulterioară fixează sursele teologiei capadocienilor: Sfântul Atanasie, Origene, Vasile de Ancira și Eustatie de Sebasta. Opunându-se neoarienilor Aetiu și Eumoniu, sfinții Vasile cel Mare, Grigore de Nyssa și Grigore de Nazianz sunt stimulați să dezvolte doctrine cu diferite grade de complexitate și elaborare, care au ca notă comună tendința de a depăși metafizicile neoplatoniciene în favoarea unei vieți spirituale întemeiată pe o doctrină personalistă bine conturată. Iată cele trei forme în care Părinții capadocieni realizează acest lucru: „(a) punerea în contrast a esenței incomprehensibile a divinității cu trăsăturile personale (*idiomata*) ale persoanelor divine, demers prezentat în mare (...) prin argumentul basilian care spune că, dacă Dumnezeu ca esență e nenăscut, doar Tatăl e Nenăscutul; (b) caracterizarea persoanei ca relație, demers inițiat de Grigore de Nazianz și (c) reprezentarea persoanelor divine prin analogie cu cele umane, deci prin adaptări succesive ale unui model antropologic” (p. 195). Toate interpretările deformate ale doctrinei capadocienilor provin din ignorarea punctelor (a) și (b) în (de)favorarea unei exegeze bazate, exclusivist, pe punctul (c). Tratând, echilibrat, cele mai importante aspecte ale gândirii lui Vasile cel Mare, Grigore de Nyssa și Grigore de Nazianz, Vlad Niculescu evidențiază acel „model inter-subiectivist care constituie specificul teologiei capadocienilor” (p. 199), și care a condus teologia creștină de la speculația de inspirație platoniciană *despre* Dumnezeu, la unirea mistică *cu* Cel Prea Înalt.

Ultimul studiu din volumul lui Vlad Niculescu, *Teologie și retractare*, intitulat „Unu și același, Identitatea personală ca operator teo-dramatic în cristologia lui Kiril de Alexandria” (pp. 200 - 222), indică influența viziunii „teo-dramatice” a Cardinalului Hans Urs von Balthasar asupra gândirii autorului român. Prezentând conținutul și implicațiile teologico-filosofice ale acelei *Formula reunionis* propusă de Bisericile Răsăritene pentru restaurarea comuniunii între partea alexandrină și cea antiohiană (în anul 433 d. Ch), V. Niculescu descrie contextul care a condiționat concepția Sfântului Kiril al Alexandriei. Expunând perspectivele celor două școli, alexandrină și antiohiană, aflate la originea „conflictului interpretărilor” în tumultuoasa istorie a dogmaticii creștine, autorul ne conduce, prin clarificări conceptuale ce evidențiază calificarea sa filologică de excepție, în miezul celor mai subtile controverse teologice, complet inaccesibile neinițiaților. Iată un singur exemplu: „Unirea fizică sau ipostatică (păstrează aici sinonimia ciriliană) se produce <din>, <cu pornire de la> cele două naturi preexistente unirii (*ek duo physeon*), iar aceste naturi (numite, *nota bene*, și ipostasuri) sunt distincte și numărabile numai *înainte* de unire; după unire ele nemaiputând fi distinse decât ca o singură natură (*physis*) și un singur ipostas (*hypostasis*). Kiril e conștient totuși că ipostasul de după întrupare nu e indistinct și că doar percepția ca atare a celor două naturi e indistinctă, cu alte cuvinte, că într-o unică percepție (a persoanei am zice azi) concură evidențele acum insesizabile distinct ale celor

două naturi” (p. 208). Dificilele nuanțe ale cristologiei ciriliene, expuse cu acribie de Vlad Niculescu, rămân incomprehensibile numai dacă ignorăm simplitatea tezei principale pe care ele doresc să o susțină: *deși compusă din punctul de vedere al naturilor, al firilor – divină și omenească – pe care le unește, persoana Mântuitorului Isus Cristos e unică și neîmpărțită, identitatea Sa rămânând ireductibilă*. Cu alte cuvinte, mențiunea din prima parte a formulei de reunire a părților aflate în dispută, care accentuează faptul că „punctele (teologice – n. R. L.) discutate sunt mistere care nu pot primi o explicare exhaustivă” (p. 201), este pe deplin confirmată de speculațiile ciriliene. În loc de a căuta o elucidare rațională, discursivă, a unor învățături de credință ce nu pot fi lămurite astfel, mult mai potrivită poate fi urmarea lui Kiril pe calea unei interpretări „teo-dramatice”. Aceasta, singură, ne poate introduce în intimitatea misterului cristologic, printr-„o analiză riguros teo-dramatică a procesului în care să se evidențieze cine sunt actanții, ce roluri joacă ei, cum se produc în timpul desfășurării dramatice schimbări de rol (*qui pro quo*-ul) și se determină aceste schimbări de rol, dar, mai ales, raportul dintre rol și persoană în Cristos” (p. 220). Mergând pe firul teo-dramatic al expunerii cristologiei Sfântului Kiril al Alexandriei, ne este prezentată drama divino-umană care reprezintă axul întregii Tradiții creștine: „Conform acestei analize teo-dramatice, *Logos*-ul își asumă un rol uman o dată cu natura umană, dar o face ca persoană divină condescendentă, răsturnând astfel așteptările umane care fac dependentă persoana de natură, și nu invers. Faptul că se poate juca un rol uman de către o persoană divină este o garanție totodată că se va putea juca un rol divin (în har) de către o persoană umană, ideea de rol depășind astfel condiționările naturale de esență sau natură și institutind o echivalență agapică de situații la nivel teo-dramatic interpersonal” (p. 221). Desconspirând „insuficiența descrierii formale în cuprinderea misterului întrupării” (*ibidem*), Vlad Niculescu propune ca demers alternativ interpretarea teo-dramatică a Cardinalului Hans Urs von Balthasar, interpretare ce sprijină inserția mistică a exegetului în „spectacolul” liturgic, în defavoarea unor speculații ce nu pot conduce decât la înstrăinarea de viața duhovnicească a Bisericii lui Cristos.

Furnizând pagini consistente de istorie a dogmelor teologiei creștine, V. Niculescu demonstrează fertilitatea unei viguroase hermeneutici filosofico-teologice, întemeiată pe o analiză sistematică a textelor filosofice și patristice ce nu se limitează la dimensiunea filologică a acestora. După cum spuneam la începutul recenziei de față, pe cât de solidă este erudiția autorului, pe atât de surprinzătoare e retractarea sa finală, înfățișată ca dorință de a se retrage „din deșertul subiectiv al unei preocupări teologice înapoi în lumea largă, lumea riscată de dorință în singurătate și empatie” (p. 224). Indiferente față de tulburările noastre, cuvintele profesorului Nemoianu rostesc un adevăr menit a ne bucura, la care subscriem și noi: „Ne aflăm, am convingerea, în fața unuia dintre gânditorii cu adevărat serioși ai generației tinere, în fața unuia dintre cei care vor plâsmui în viitor modurile de gândire și însăși imaginația morală a culturii române” (p. 12).

Note:

1 Dacă nu ne înșeală memoria, formula îi aparține lui I. P. Culiianu.

2 Referința platoniciană poate fi găsită în *Apologia lui Socrate*, 21a – 23a, în timp ce referința lui Xenofon se află în lucrarea sa omonimă, paragraful 14.

Dialog cu Dan ȚĂRANU

„Ne apropiem de Europa feudală”

1. Poți să-ți faci o scurtă autobiografie?

Pot, dar nu știu ce relevanță ar avea sau cât ar explica din statutul meu de scriitor. În afară de faptul că m-am născut în 1981, într-o înmiresmată zi de mai și de faptul, mai aproape de miezul întrebării, că maică-mea nu a avut nici o intuiție cu privire la viitoarele vicii artistice ale odraslei din burta ei, deși a făcut rebus pe tot parcursul zilei de 9 mai 1981, nu mai găsesc nici un indiciu suficient de marca(n)t pentru propria evoluție. Poate faptul că m-am născut la unu noaptea, de unde latura mea nocturnă, demiurgică, saturnalică, aș putea spune.

2. Ce înseamnă să ajungi scriitor?

Cred că ar trebui să îl întreb pe domnul Buzura sau pe domnul Patapievici ce înseamnă să ajungi. Dacă procesualitatea asta implică în verbul din întrebarea ta se referă la un traseu instituțional, a însemnat, în cazul meu, o sumă de conjuncturi favorabile și de bune intenții pentru care, surprinzător, nu a trebuit să împing nici o tavă, nici un plic sau alte bunuri mobile în buzunarul sau în orgoliul nimănui. Cel puțin deocamdată. Există și scadențe retroactive. Altfel, pe plan existențial, o altă sumă de întâmplări care nu mi-au transformat mâna dreaptă în pană de gîscă sau în stilou Parker, ci care mi-au format probabil o anumită capacitate de problematizare, plus efortul de a transfera nucleu dilematic în niște soluții sau în niște absențe ale unor soluții imaginare. Nu cred nicidecum că identitatea mea a suferit o metamorfoză, că are o burtă respectabilă de scriitor ovaționat și pupat pe obraji de plebea neinspirată, doar pentru că o editură s-a decis din varii motive să îmi publice romanul.

3. Cum ți se pare sintagma “noul val”, formulă ce denumește tinerii care au debutat în proză în ultimii ani?

- Veche și obosită. Un fel de luminiță de avarie a unor critici epuizați sau veleitari care, după ce s-au delectat cu tot felul de tornade stilistice gen Breban, acest tsunami al literaturii românești și nu numai și cu alte parabole diluate și spiralete gen Bălăiță, Bănulescu și alți de “bă” (altfel, cîste lor) s-au liniștit de tot.

Mi se mai pare maritimă și sărată și îmi aduce aminte de “ce e val...”. Probabil asta se vrea a fi demonstrat cu obstinație atunci cînd e aruncată pe masă ca un jolly joker, că totul e trecător și că ce face acum zgomot, mîine va fi redus la tăcere de alți tineri surferi frumoși, bălai și musculoși, demni de a fi admirați pentru că sunt inocenți și oarecum curajoși, dar cam proști, neobișnuiți cu asperitățile vieții, cu resemnarea micului funcționar clevetitor care înoată în băltoace sigure. În două-trei cuvinte, un expedient penibil.

4. Pot fi ei numiți generație literară și, dacă da, în ce măsură există o coerență a unui asemenea grup?

- Și dacă nu? Formează o generație în aceeași măsură în care 12 tineri între 20 și 30 de ani aflați într-o locație oarecare, să zicem un bar, discută despre același subiect de actualitate, să zicem, despre rock-ul alternativ. Evident că se diferențează obiectiv, ca formație și sensibilitate de părinții lor și că discută despre un subiect inexistent/inaccesibil cu 20 de ani în urmă și atîta tot. Opiniile lor despre rock-ul alternativ pot fi și, sunt, de obicei, diverse. Doar pentru că vorbim despre același lucru, nu înseamnă că suntem aceeași persoană, la fel cum nici faptul de a vorbi despre un subiect fierbinte, nou, original, nu înseamnă că nu putem fi cît se poate de retrograzi, neinformați sau incompetenți.

Cred că, trecînd peste aceste clivaje congenitale ale interesului pentru o temă sau alta sau ale vocabularului utilizat de un grup, social sau biologic, în contexte noi sau vechi de comunicare (scrisă sau orală) vorbim despre o generație atunci cînd aceste diferențe sunt conștientizate, asumate, prelucrate creativ și cînd aceste procese, invizibile în cazul scriitorilor de care mă întreb, creează o solidaritate naturală, un sentiment de recunoaștere mutuală, “da, e de ai noștri, îl recunoaștem, chiar dacă scrie diferit, are alt stil etc.”. Nu observ, în cazul majorității acestor prozatori decît o coerență snoabă, exterioară, de genul hai să scriem despre o temă provocatoare în cel mai artificial mod cu putință, retoric și demonstrativ și totul s-a rezolvat, am obținut statutul de nouă generație, fără să producem în fond un discurs nou, ci doar același mesaj epuizat, dar în care plutesc alte referințe. Și alea debil-isterice.

Există o zonă comună, un fel de debușeu al frustrărilor, în care se vizează mai întîi dobîndirea unui statut, indiferent cu ce mijloace (“micul/noul Burroughs”, o contradicție care frizează tîmpenia) și instrumente. Păreră mea conservatoare este că nu investighezi o temă obscură și obscurizată, ostracizată sau ostracizantă, precum homosexualitatea, asumîndu-ți superficial și declamatoriu o identitate homosexuală și producînd apoi o narațiune amorfă, vag belicoasă, așa în general, fără o țintă clară, cu capsule de scene “tari” care să îl mai trezească pe cititor, totul dintr-o perspectivă cît se poate de comună. Cum ar fi să fi spus și eu la începutul romanului meu că sunt orb și apoi să povestesc inocent cu ce este îmbrăcată prietena vecinului care mă excită îngrozitor în fiecare dimineață cînd plec la școală sau care a murit cu 40 de pagini înainte. Faptul că te droghezi, că faci sex în draci, cu draci, în/cu tufișuri, în Thailanda sau singur, în taxiuri nu te face mai inteligent sau mai interesant, dacă ăsta e singurul lucru pe care îl faci sau crezi că îl faci sau singurul important. La fel, doar faptul că scrii despre aceste lucruri șșocante nu îți dă dreptul automat să fii un scriitor prost, eventual doar unul șocat de prost. Este o generație pe invers, care a ratat din toate punctele de vedere un concept autentic de nouă generație. Mai e timp.

5. În prezentarea pe care o faci romanului tău spui “acesta nu este un roman despre faptul că nu este un roman...” Poți să explici?

- Ar fi trebuit să-i explic acest pasaj redactorului care a eliminat pragmatic dubla negație din textul de prezentare, pînăndu-i-se mult prea complicată, astfel încît întrebarea ta nu mai este de actualitate publică. Altfel, formula era o grefă pe textul de prezentare a lui Adrian Schiop, colegul meu de colecție și, nu, nu și de generație. El spunea ceva de genul: “Acest roman nu este despre behaviorism, România profundă etc.”, adică nu este un roman care să facă paradă de erudiție, ci un roman plin de naturalețe și vitalitate. Problema cu tipul ăsta de pledoarie blazată și contestatară este că vrea să obțină naturalețea, susținînd de la bun început că nu intenționează să scrie filosofic despre o temă oarecare (deși, categoric, ar putea să o facă, dacă ar vrea). Nu cred că atunci cînd reacționezi spontan sau cînd faci o treabă naturală așa cum crede(a), de exemplu, teoreticianul Ionuț Chiva că se face literatura, în prelungirea vieții (ca un condom), ești conștient de faptul că atunci, în momentul ăla faci un lucru autentic și spontan (e ca și cum ai face dragoste și te-ai gîndi simultan că acum faci dragoste, nu conduci un tir sau nu citești Henry Miller), ceea ce e o stridență față de care eu încercam să reacționez cu o altă stridență. Nu a ieșit nimic, pînă la urmă pentru că anumite stridențe sunt necesare în România astăzi așa că. (punct)

În plus, romanul lui Schiop se întîmplă să conțină ample pasaje filosofarde și reflexive despre teme importante ca desenele animate (scurt istoric), Baudrillard (rezumat), Heidegger (disertație), Suede (colaj), Philosophy and Stuff, revista de idei de la Cluj (grimasă superioară). Absolut genuine, crede-mă.

6. Cum te raportezi, în calitate de autor al unui roman, la literatura care se produce la noi?

- Cu răbdare și speranță. La fel cum te-ai uita la o fetiță de 5 ani, știrbă, cu genunchii murdari și cu mătreacă și te-ai ruga ca peste 15 ani să o vîneze din priviri bărbații pe stradă. Merită totuși mai multă atenție (cea a tinerilor) decît verdictele necruțătoare ale criticilor oficiali, virgini în atîtea privințe, s-ar zice, sau steroizii de circumstanță administrați de tot felul de domnișoare și domnișori extaziați că sunt contemporani cu niște oameni care au scris ceva, îți dai seama? Despre droguri și futaiuri, net și pedo, ah și oh.

De altfel, articolele pe care le-am văzut eu sunt în majoritate structurate pe modelul: „ca și Adrian Schiop, Ioana Baetica, Dan Țăranu utilizează...” Nu, nu ca Adrian Schiop și, cu siguranță, nu ca Ioana Baetica. Apoi textul se destinde, devine generos: „Spre deosebire de acești autori, Ionuț Chiva...”. Și atît. Nu am aflat încă ce face Ionuț spre deosebire. Poate de la București se vede mai bine.

Mă refer aici, așa, în general, la criticii tineri. Concluzia mea este că ori nu se citește deloc, iar cronicile sunt dovezi de virtuozitate, exersate în gol, ori se citește superficial, asta ca să folosească un vocabular inofensiv. Mai există și criticii de specialitate, cei formați îndelung la seminarele de la filologie, dotați cu dosare întregi de citate și formule memorabile ale distinșilor profesori pe care, cîteodată, într-un act de suprem curaj, îi citează fără a mai pune ghilimelele de rigoare – o convenție așa burheză. Apoi își cer scuze cu demnitate pentru memoria lor prodigioasă care le-a jucat feste și, după două-trei luni de tăcere și meditație, se lansează în diatribe vibrante împotriva plagiatului sau în texte serene și docte despre proprietatea intelectuală.

7. În ce măsură crezi că ne apropiem ca literatură de felul în care se scrie în afară?

- Întrebarea este destul de imprecisă. Cînd spui literatură, presupun că te referi la calitatea ei instituțională pentru că altfel te-ai fi referit la opere individuale, nu la ansamblul lor. Ca instituție, ne apropiem, de fapt suntem de mult timp acolo, de Europa feudală. Tot oligarhie, tot distribuție discreționară de fonduri, inițiative, cum să le spun, concentrice, blaturi, lipsa unui circuit decongestionat de abuzuri, dezbateri selective și interesate, drapate cu formule teribile ca transparență, libertate, valoare, diversitate culturală. S-au schimbat figurile (unele, puține), limbajul, manierele și a crescut foarte mult gradul de hazard, cu ajutorul căruia te poți afirma public, fără să apelezi la tot felul de mecena și guru locali sau naționali, hazard de care am beneficiat și eu. Altfel, există proiectul lăudabil al editurii Polirom de a publica masiv literatură tînără, care are valoarea unei loviturii comerciale de imagine, un fel de dumping practicat din caritate. Aștept să văd și investiția de capital intelectual și uman care să amplifice atît “bazinul” de creativitate, cît și profitul editurilor interesate să promoveze tineri per se, nu doar demonstrativ și cu conștiința unui teribil risc de piață asumat. Aș vrea să spun că, prin această investiție, piața literară s-a dinamizat, în sfîrșit, dar privind reacțiile publicului așa-zis specializat, cred că deocamdată s-a diluat și cam atît.

Revenind din divagație, nu știu cum se scrie afară, mă refer la literatura vie, la cea de cenaclu, la textele care nu sunt automat best-seller-uri, la mediul în care sunt produse, la obsesiile pe care le vehiculează, la debitul lor, la atitudinea lor. Și apoi bineînțeles ce înseamnă “afară”, Turkmenistan sau Columbia sau Germania? (Nu că aș discrimina în vreun fel între ele, altfel decît geografic).

8. Crezi că există concurență literară doar între granițe lingvistice sau avem de-a face cu prea multe vulpi care nu ajung la struguri?

- Nu cred că poți să pui problema așa. Sună a indolență și cinism din partea scriitorilor, cînd de fapt indolența și cinismul sunt mediile endemice în care ei trebuie să activeze. Deși comparația cu vulpile nu e deloc gratuită, pe asta cu strugurii nu o înțeleg. Folosești o referință agricolă, horticolă care implică faptul că oportunitățile de a defila pe scena literară, de a te afirma, cresc peste tot și sunt accesibile oricui cu minimum de eforturi și de imaginație. Și că au nevoie doar de o asistență discretă, că în rest se dezvoltă de la sine, armonios și abundent.

Încă nu am sesizat acele circuite care să asigure o concurență sănătoasă și ale cărei rezultate să se finalizeze în producții promovate adecvat și conduse (sau, mă rog, gestionate chiar de către autori, atunci cînd mediul de manifestare este asanat și îți permite să asimilezi regulile jocului) spre centrul de interes al opiniei publice (și mă refer la acele 4-5 procente cu adevărat interesate de literatură, nu la rating-uri mari).

În afară de grupuri diverse, dar care funcționează monocord, extrem de deschise în interior, înghițind și tîmînd tot felul de cabotini și de mediocrități și refractare la orice vine din exterior (de obicei de la alte grupuri, prin tot felul de filtre, nu normal, din simpla curiozitate intelectuală a scriitorilor, incompatibilă se pare cu talentul) nu cred că există, deși se poate să, forme de concurență artistică funcționale la scară largă.

Dacă strugurii sunt în curtea unui gestionar pe care trebuie să-l cunoști ca să poți să îi deguști și pe care trebuie să-l pupi în dos cu evlavie cu vreo recenzie-două, atunci e ok, sunt de acord cu tine.

De fapt, nu trebuie să mergem foarte departe ca să detectăm tipul ăsta bizar de atitudine. Nu mai departe de facultatea noastră de Litere de la Brașov. După 5 ani de activitate asiduă (tu, după 6) am învățat două lucruri (elementare): pe coridoarele ei se găsește la tot pasul un fel de gesticulație (i-aș zice altfel) intelectuală, de tipul “Noi ne-am chinuit atît să fim oameni adevărați, scriitorii necenzurați și iată universitari premiați, nu-i așa că trebuie să ne fiți recunoscători și să ne îmbălsămați”. Asta e un adevărat modus vivendi care intră într-o așa discordanță cu discursul generos, cu “ideile în dialog” și cu maieutica cea nobilă...mă rog, și autoglorificarea e o formă de supraviețuire. O.K, asta e și o frustrare personală și spun și de ce. În anul I, nu cunoșteam următoarea axiomă: dacă îți contrazici o dată profesorul, dar recunoști că ai greșit, ești un intelectual cu mare potențial, bun la toate (cărât plase pentru protocol, cîtigat premii studentești pentru prestigiu etc.), dacă îl contrazici de două ori, ai probabil probleme în familie, te dor măselele etc și o să îți găsești mai greu îndrumător pentru lucrarea de diplomă. Dacă îl contrazici de trei ori, e pericol, înseamnă că ești orgolios, genialoid, că le știi pe toate și, oroare, cine știe poate că le vînezi postul venerabililor. Altfel, Filologia brașoveană e o facultate excelentă, cursuri interesante, fete inteligente și frumoase, multă comunicare și nici o contradicție și nici un pic de paranoia. Cred că ți-am răspuns la o altă întrebare pe care nu o să o incluzi în interviu.

9. Cum ți s-ar părea o eventuală traducere a romanului tău?

- Greu și frustrant pentru traducător.

10. La ce putem să ne așteptăm de la Dan Țăranu în viitor (literar vorbind)?

- La o trilogie în coperte din piele, cu incrustații din fildeș. Sigur te interesează doar literar? Că altfel, pe alt plan, am niște povești de anticipație interesante.

Interviu realizat de Mihai OPREA

Tudor CREȚU



Generația 2000 – puncte de vedere și de suspensie

Trebuia să se întâmple și lucrul ăsta. Nu de alta, dar cam plutea în aer. Mă refer la antologia lui Marin Mincu, *Generația 2000*. Dincolo de reușitele diferiților autori tineri, de polemicile revuistice și manifeste, cartea asta e cea dintâi panoramă coerentă și, într-o anumită măsură, revelatoare. Eu cred că istoria literară o va reține fie și numai pentru că e prima încercare de anvergură națională dintr-o serie ce va continua. Dar mai importante sunt, poate, semnele firești și, în definitiv, constructive de întrebare pe care tomul recenzat le ridică.

Primele mele observații sunt cele legate de realizarea obiectului propriu-zis. Nu înțeleg de ce grupajele mai multor autori sunt urmate de câte o pagină albă, un fel de pauză inutilă între ei și cei care urmează, când suita de texte ar putea continua și pe respectivele spații goale, crescând astfel consistența și relevanța antologiei. Și mai e ceva, lucru pe care l-am sesizat chiar în cazul poemelor mele. Comentariul prefațator este cel publicat de Marin Mincu în *Ziua literară*, cu ocazia lecturii mele la Euridice (iunie 2003) – cu o mică modificare la final. Dar textele din antologie sunt altele decât cele citite acolo. Acest fapt nu ar fi, desigur, o problemă dacă analiza s-ar și potrivi, mai convingător, cu materialul introdus în carte. Așa cum am mai scris, îmi asum unele critici legate de aluviunile prezente în câteva poeme citite la București, numai că „autocenzura mai riguroasă” de care se face vorbire în pasajul introductiv, ca fiind ceva ce ar trebui urmat cu mai mare aplicare, este exact ceea ce e mai greu să reproșezi unor texte scurtisime, esențializate, în care mi-am propus programatic să folosesc cât mai puține cuvinte în scopul condensării mesajului. (Scuzați școlăreasca-mi formulare autodescriptivă). Dovadă că, privitor la unele dintre acele poezii, toate din *Dantelăriile Adelei*, uneori mi s-a reproșat tocmai această autocenzură devitalizantă și prea severă, după unii. Însă, trebuie să spun că, din punctul meu de vedere, selecția propriu-zisă a lui Marin Mincu e inspirată. Aș mai avea o observație: cenaclul „Pavel Dan” din Timișoara, condus de Eugen Bunaru, ține de Casa Studenților din localitate, nu de Universitatea de Vest, cum se precizează undeva în primele pagini.

Dar aspectele de factura asta nu pot umbri importanța acestei cărți. O viitoare ediție le va revizui.

Alta e finalitatea articolului meu. Citind antologia, am încercat să îmi clarific câteva nedumeriri legate de poetica generației mele.

Magnitudinea rupturii

Așa cum s-a remarcat, mi se pare că e, mai degrabă, vorba de o sumă de autori afirmați în jurul unui anumit moment, deci de un grup eterogen. În comparație cu optzecismul, de pildă, tendințele definatorii, ce dau contur și relief „noului val”, sunt mai puțin proeminente sau convergente.

Magnitudinea rupturii dintre discursul douămiist și cel optzecist sau nouăzecist e, totuși, mai mică decât cea dintre optzeciști și predecesorii lor șaizeciști sau șaptezeciști.

Există și „programe” estetice, dar substanțializarea lor de către cei ce și le asumă este, adesea, neconvingătoare, nu neapărat în sens valoric, ci prin simplul fapt că poemele sau prozele respective nu au prea multe în comun cu inițiativele teoretice (pro)clamate.

Ce e aia fracturism rămâne să ne lămurim (sau nu) pe măsură ce respectivii autori vor continua să își „despletească” demersul. Utilitarismul lui Urmanov va deveni, la rândul său, util, poate, ca mostră a frământărilor unui episod literar, nu ca platformă teoretică în sine, ca principiu generator sau „curent”.

Această diversitate este și un motiv care face ca afirmația lui Marin Mincu – „limbajul douămiștilor este extrem de dur, chiar obscen, până la limita suportabilității argotice” – să fie doar parțial valabilă, cu referire, mai ales, la poeții bucureșteni, dar și la alți câțiva actanți. Tendința menționată este, însă, una dintre cele definatorii, ea fiind, totodată, și cauza multora dintre eșecurile, la rândul lor emblematice, ale celor ce cred că, de pildă, stoarcerea literară a bucăților de vată îmbibate de sânge menstrual e obligatorie spre a ajunge la un verism existențial maxim. Aproape că simt nevoia să mă justific inutil. Nu am nimic împotriva unei asemenea poezii, dimpotrivă, atât doar că nu pot să nu reiterez acest loc comun: autenticitatea scontată pretinde mult mai mult(e) decât un exhibiționism eruptiv afișat ca atare. Dar această precizare vizează fondul problemei. La nivel individual, ca registru, univers etc, nu prea mai ține amendamentul că „toți scriu la fel”, întrucât există – e clar – o varietate stilistică și nu numai, chiar dacă, la rândul ei, se cere consolidată, primenită într-un mod mai accentuat.

De pe urma diferitelor dezbateri pe tema generației 2000, am rămas, mai degrabă, cu întrebări decât cu răspunsuri, ceea ce nu e, obligatoriu, rău. La întrebări, la rândul lor banalizate, gen „Ce anume diferențiază net, ca discurs și abordare existențială, poezia voastră?”, am auzit replici cum ar fi următoarea: „Faptul că e scrisă de mine, iar asta e suficient pentru ca textul meu să difere de al oricui altcuiva, pentru că în el sunt eu, acolo e persoana mea. Asta e autenticitatea, deși nu-mi place cuvântul”. Am citat din memorie, dar această „justificare” mi se pare cu totul neconvingătoare. E nevoie, cred, de cu totul altceva ca să se producă o atestare teoretică edificatoare. Și, nu în ultimul rând, e nevoie de o critică literară mult mai atentă la situațiile axiologice ce se cer (re)definite: crește

numărul autorilor ajunși la o a doua carte, care e *mai slabă decât prima*.

Din fericire pare să se fi atenuat acest risc: identificarea generației 2000 cu fracturismul, cam în același fel în care optzecismul a fost redus, de unii, la lunedìsm. Apropo, ca o simplă paranteză, mi-a rămas în memorie ceea ce îmi spunea, în urmă cu câțiva ani, unul dintre optzeciști din *Cinci*: „ceilalți (adică restul generației) existau în măsura în care îi băgam noi în seamă”.

Dacă e să căutăm diferențierea specifică absolut necesară, o vom găsi, parțial, la nivelul acestei acutizări sau radicalizări. În explicitările viscerale programatice, în exhibările, reiau cuvântul, asumate ca o premiză, de nu chiar ca și condiție a accesului la straturile ultime ale „subiectului poetizant”. E un lucru deja afirmat și impus de Marin Mincu, în primul rând. Pe de altă parte, textele unor Răzvan Țupa, Teodor Dună – sper că acesta din urmă se va „mântui”, cât mai curând, de un anumit mimetism – printre mulți alții, care nu prea au mare lucru în comun, impun și alte căi.

Nu cred, însă, că, în timp, direcția cea mai în vogă acum se dovedește și cea mai importantă. Am ca argument textele în care vehemențele exclamative sau șarjele acuzatoare, pusele, detaliierile fiziologicului și visceralului nu sunt dublate de o tehnică salvatoare, strict necesară, devenind sinonime, în doze diferite și în funcție de autor, cu niște șocuri electrice care, mai degrabă,ucid pacientul, în loc să-l vitalizeze. Mă refer la texte de Domnica Drumea, Elena Vlădăreanu, Claudiu Komartin, Bogdan Perdivară etc. Ei sunt poeți adevărați, „tineri de viitor”, cum s-ar spune la o ședință cu părinții, de la care aștept, în primul rând, o evoluție la nivelul asta, spre un discurs care să asimileze și încorporeze mai credibil pulsațiile: cred că e un demers fără de care riscul teribilismului, ce face deja face victime, va fi și mai amenințător.

Întâmplător sau nu, din ce scriu cei de la București, mie îmi plac, mai ales, textele *poetelor* și, în primul rând, poezia Ruxandrei Novac. În cartea ei, apărută la Vinea, sunt câteva poeme ce ating o temperatură nevrotică excepțională. În plus, îi stă cel mai bine în ipostaza asta de poetă a psihozelor și alienărilor colective.



Deocamdată...

Chiar dacă modul în care operez este cam general, aș semnala doar două dintre fațetele ce alcătuiesc identitatea acestei generații,:

1. „Luciul” primeia dintre ele este dat de cei pentru care „plierea maladivă către realul desacralizat explică *visceralizarea segmentului autobiografic*”, cum spunea Marin Mincu, a căror „literatură se naște la limita dintre comercial, existențial, mediatic” (Elena Vlădăreanu), fiind, într-una din accepțiunile esențiale, rodul unui context social, istoric etc. O parte dintre numele exponenților le veți găsi mai sus. Mai ales pentru acești poeți, vitală este, după mine, faza ulterioară, care va obliga și la altceva, la un alt tip de poezie.

2. Din acest unghi, o a doua „secțiune” ar reuni autori care nu au ceva anume în comun, sunt protagoniștii unor poetici mai mult sau mai puțin personalizate, dar nu au decât un contact estetic tangențial cu cei din categoria de mai sus.

Ei prezintă, însă, această particularitate, cu rang de diferență specifică: *aceea de a cultiva (și) altă literatură decât cea a ancorată adânc în datele obsesive și în coordonatele consacrate deja ale propriei persoane: fie că e vorba de fiziologic, de universul proximal, să zicem, camerelor de cămin cu tot cu mucegaiul de pe pereții lor sau de o revoltă rezultată din angoasa propriei condiții și nu numai*. E un fapt ce atrage după sine o cu totul altă priză la poezie, nu mai puțin electrică, spre a spune astfel.

În același timp, autorii din această grupare nu sunt, cum tendențios s-ar putea deduce, „restul lumii”. Personal, cred mai mult în poezia Adrianei Tudor Gătan, de exemplu, decât în a lui Marius Ianuș. În continuare, Xenia Karo sau Teodor Dună ar fi doar alte două „cazuri” ilustrative. Și lista poate continua.

Una peste alta, antologia lui Marin Mincu propune ceva. Ea apare în același an cu deja celebra colecție de prozatori tineri de la Polirom. Prin ce s-a întâmplat și în cinematografie, de pildă, 2004 a fost un an al tinerilor, care a demonstrat indubitabil că și „noul val” a devenit subiectul „surfingului” de performanță.

Ar fi interesant, la nivelul acesta al tinerei generații de poeți, să vedem, cât mai curând, și alte antologii. M-ar interesa cel mai mult o astfel de sinteză semnată de Al. Cistelean sau Gheorghe Grigurcu.

Dacă ne limităm la generația 2000, trebuie semnalată și antologia cenaclului Pavel Dan, de la Timișoara, *Dintr-o respirație*, prefațată de Eugen Bunaru. Cartea a apărut cu mai bine de un an în urmă la editura Marineasa. Iată câțiva poeți din sumar: Alexandru Potcoavă, Adriana Tudor Gătan, Cătălina George, Sorin Horotan, Sebastian Duică, Tudor Crețu și destul de muți alții. Textele de acolo sunt barometrul altor orientări, al altor filiații scriiturale.

Ce diferențiază oarecum gruparea asta e și o consecință a specificului întrunirilor de la Pavel Dan: minuțioasa aplecare asupra textului, grija, altfel spus, pentru finisare. Dezbaterile serilor de marți, când se țin ședințele de cenaclu, își fac o prioritate implicită din a analiza textele vers cu vers și a face/reface versiuni

îmbunătățite, chiar dacă e vorba, uneori, doar de ameliorări minimale. Ceea ce a dus la un fel de școală a sintaxei și, dincolo de excepțiile firești, adică de ponderea inerentelor nereușite de început, la un fel de dezvoltare a unei „urechi interne” apte să evite din start surplusurile și, mai ales, diluarea inutilă a textelor.

E astfel explicabil că aici a prins rădăcini mult mai puțin adânci această poetică dură și vehementă, având ca efect secundar un discurs lăbărat, cum s-a mai spus, în care esteticul are, destul de frecvent, de suferit nu atât din cauza mizei pe argotic, ci datorită valorificării discutabile, adesea, a acesteia. Nu e vorba, așadar, de o „cumințenie” sinonimă cu vetustețea, ci de o viziune care situează pe o treaptă mai înaltă orchestrarea textului și care, prin asta, oferă o altă perspectivă asupra autenticității: o abordare ce nu caută neapărat explicitul, exhibarea, fără ca acestea să fie evitate sau tabuizate.

De fapt, contextul noii poezii demonstrează, în felul său, variabilitatea conceptului „frondă”, care nu constă doar în producțiile ce îi surprind la modul șocant pe cei din generațiile anterioare, ci și în ceea ce, la o adică, am putea numi curajul de a propune *altceva*, contradictoriu sau diferit, față de direcțiile „oficializate” în interiorul generației douămiste. E, mutatis mutandi, ceea ce s-a scris prin atâtea dicționare sau cărți: chiar dacă, într-un moment anterior, părea demodată, miza pe pictura figurativă poate fi un gest, repet, de „frondă” într-un context în care dominantă, în vogă e pictura abstractă.

Eu cred, cu alte cuvinte, că e mai distinct și personal un poet care scrie, de exemplu, sonete bune, în împrejurările estetice actuale, decât unul care înjură și el, în poeme voit torențiale, președinți, premieri etc, gest deja inflaționist. Fără nici o aluzie la nimeni.



Interesantă e și secțiunea de articole pe tema generației 2000 de la finele cărții, un fel de istoric al (contra)reacțiilor. Lipsește, din păcate, chiar textul semnat de Octavian Soviany și publicat în *Paradigma*, cel despre „starea calorică” a noii literaturi. Acesta este, după părerea mea, cel mai aprofundat dintre cele ce le-am citit până acum despre o serie întreagă de douămiiști.

Precizarea care urmează nu face decât să constate: lipsește și textul meu, „Și în provincie sunt autori buni”, apărut într-o ediție din iunie 2003 a *Zilei literare*. Titlul a fost dat de redacție. Antologia include, în schimb, o replică polemică la acest text, un articol de Elena Vlădăreanu. Publicarea doar a unuia dintre cele două materiale este o nedreptate involuntară, o scăpare accidentală, sunt sigur, asupra căreia mă văd nevoit să atrag atenția.

Articolul Elenei Vlădăreanu, „Generația 2000, victimă a invidiei și a provincialismului?”, apărut în *Luceafărul*, în vara lui 2003, e animat de abordări și afirmații ofensatoare, aș putea zice, la adresa mea, așa încât publicarea textului ce le-a generat e o necesitate. Tocmai pentru ca distinsul cititor să își facă o părere și să judece singur. Nu am nimic cu Elena Vlădăreanu, îi respect poezia, dar câteva dintre afirmațiile ei sunt cam inflamate și neadevărate, așa încât, o spun fără dispreț, nu mă obosesc să le iau în seamă. Dau doar un exemplu: se menționează

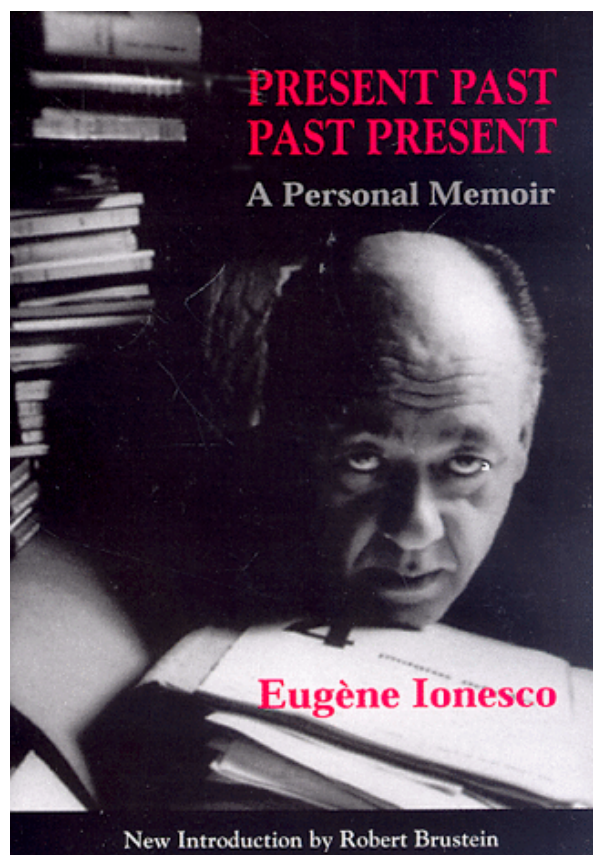
în articol că am plecat „supărat foc” de la Euridice, pentru că nu m-am bucurat de o „recunoaștere unanimă”. Nici ultimul naiv, de fapt, nu s-ar fi așteptat la așa ceva. Trebuie spus că, în realitate, era să pierd trenul de Timișoara: am întârziat pe terasa de la Castel, de dragul conversației cu cei ce s-au pronunțat asupra poeziei mele, oameni pe care de abia așteptam să îi cunosc. Noroc că, în ultima clipă, Răzvan Țupa m-a ajutat să găsesc un taxi, eu necunoscând prea bine Bucureștiul.

Nu am scris acel articol ca să mă răzbun. A fost o solicitare din partea lui Marian Drăghici. El mi-a cerut un text în care să spun cum văd dezbaterile de la Euridice. Mi-am pus pe hârtie impresiile. Pur și simplu.

Fiind o prezență pasageră la ședința respectivă, Elena Vlădăreanu nu se poate pronunța până la capăt, decât din auzite, asupra ecoului poemelor mele. Eu mă declar onorat de majoritatea aproape absolută a observațiilor făcute pe seama acelor texte.

În sfârșit, Dumnezeu s-o ierte!

De dragul informării repet și aici o idee din intervenția ce a stârnit această reacție a Elenei Vlădăreanu: dânsa, Țupa, Komartin, Urmanov și alți câțiva autori ar fi supralicitați.



Nu am nici un interes să polemizez cu cineva: am ținut să fac precizările astea spre a lămurii, fie și tardiv, câteva aspecte. Nu îi invidiez, dimpotrivă, pe nici unul dintre congenerii mei, să le zic așa. Mi se pare că nimic nu ar fi mai penibil decât să dăm și noi, „cei care vin” sau au venit de curând, impresia de generație atinsă de orgolii de telenovelă și așa mai departe. Dar, pe de altă parte, asta e viața (literară).

Vlad ROMAN

Replică în drept

Într-un număr al „României literare” (nr.5, 9-15 februarie 2005) apare, la pagina 13 un articol semnat de Ion Simuț și intitulat *Dicționar de sentimente echinoxiste*. Articolul, voi spune pentru cititorii mai puțin informați, vine ca urmare a apariției *Dicționarului Echinox A-Z*. Perspectivă analitică, coord. Horea Poenar (ed. Tritonic, București/Cluj, 2004).

Cu toate că textul criticului orădean nu merită reacție, am ales să răspund din patru motive: 1. Criticul are o putere pe care, dacă nu și-o asumă corect, și-o aplică fără un discernământ coerent, creând opinii, apoi credințe greșite. 2. Informațiile false exprimate public trebuie corijate public. 3. Un text critic își recrează textul pe care îl consideră și mă îngrozește cum arată Dicționarul Echinox ce se poate intui citind numai articolul lui Ion Simuț și nu dicționarul ca atare. 4. Cred că există lecții de decență care trebuie date în public.

Încep așadar cu cea mai gravă dintre erorile criticului: „Horea Poenar nu s-a angajat în proiect (atenție, citez!) altfel decât ca un colecător al articolelor, fără intervenții, recomandări, exigențe, fasonări sau îndreptări, cum s-ar fi convenit, din teama probabilă de a nu fi acuzat de cenzură”. De unde ați aflat așa ceva, domnule Ion Simuț? De la cine și în ce context? Cât de mult creditați informația pe care o oferiți? Mie, din interiorul colectivului și fiind convergent celorlalți coautori, nu îmi rămâne decât să neg. Pentru că este pur și simplu o sumă de informații false. Cum vă puteți justifica astfel de afirmații? Ele nu se uită ușor și vorbesc despre dumneavoastră. În acest punct nu avem o polemică, ci o dureroasă afirmare a faptelor. Tot de aici derivă o altă problemă care, cel puțin în aria ei principială, capătă o gravitate similară. Studenții, autorii dicționarului printre care mă număr, nu sunt mașinării care să producă texte de o anumită mărime (și cu o anumită valorizare!!!) la comandă. Ei sunt naturi diferite, cu maniere de scris diferite și cu valorizări personale. Aceste fapte aparțin specificului uman! A-i înăbuși unuia dintre ei o valorizare argumentată (aici vă rog să citiți, totuși, volumul) înseamnă a-l schilodi ca om, a-l nega. Un astfel de grup mai are un avantaj: lipsa unei raliere politice. Și când scriu, știu că acești colegi coautori, pe care am ajuns să-i apreciez, contrasemnează în subtext. Această libertate permite un mod de valorizare mai eficient. A coordona înseamnă „să echilibreze prin comparație balanțele de apreciere a personalităților”? Personalități din punctul dumneavoastră de vedere, din al meu, din al lui Horea Poenar, din al vreunui arhanghel care să dea sentințe de pe tronul său de nori? Vă referiți cumva la o divinitate stihială pe care nu o cunosc?

Există, cred, două cursuri care sunt esențiale pentru evoluția dumneavoastră viitoare: primul este cel de teorie literară: când vorbiți de echilibrarea volumică a articolelor de dicționar, omiteți că dicționarul este o specie și că, astfel, evoluează. Omiteți că implică un discurs analitic și deci că permite revalorizare și, extrapolând, rearanjare valorică de nume. Perspectiva analitică are forța de a interveni în canon. Perspectiva descriptivă, nu. Perspectiva rinocerizantă, nici atât. Un dicționar nu este o operă moartă (nu descoperiți aici un oximoron?), el nu confirmă o seamă de fapte antepuse, de așteptări, ci organizează și propune o scară, un peisaj. Nu vine în urma

unei norme, ci o concepe. Cu cel de al doilea curs (Introducere în lingvistică) sunt mai multe probleme. Spuneți că este semnificativă (ca valorizare) diferența de pagini dintre articolele despre Ruxandra Cesereanu (14 și jumătate), Corin Braga (7) și Ștefan Borbély (4) (ordinea vă aparține). Nu știți că limbajul are capacitatea de a se dilata și de a se comprima? Că sub pana unuia și a altuia informația primește haină și extindere diferite? Că apoi, stilul unuia transmite în jumătate de pagină ceea ce pentru altul necesită zece? Că opțiunea pentru numărul de pagini ne-a aparținut fiecăruia din aceste motive? „Astfel de dezechilibre” nu sunt semnificative în aria valorii sau în cea a valorizării. O sută de ploconiri în fața altarului pot face mai puțin decât o privire din mers. Radu Gyr și Traian Dorz nu sunt printre cei mai mari poeți români. Zece borcane cu compot de curmale pot trezi mai puțin gust decât un singur fruct proaspăt și mic. Celelalte exemple pe care le dați (cu frustrările de rigoare, pe care iarăși, le înțeleg numai în parte) merg pe aceeași linie. De ce numărați, domnule Ion Simuț? De ce gândiți statistic? (În caz că veți fi interesat în continuare, vă pot oferi varianta electronică a textelor de unde să culegeți și să sistematizați aceste date cu o și mai mare acuratețe.) Credeți că dacă Vasile Gogea a publicat șapte volume ori Adrian Grănescu patru ei merită mai multe sau mai puține pagini decât li s-a acordat? Cam câte, în economia dicționarului, după opinia dumneavoastră? Vedeți o legătură între volumul de text și volumul de text critic alocat? Să revin la Traian Dorz? Căutați în orice dicționar cuvântul „dicționar”. Veți avea o tresărire.

Mai apoi, tonul paternalist nu e de ajutor, pentru că nu învâluie suficient. Distanțarea pentru verdict nu presupune obținerea unei obiectivități dorite. Și nici încrederea lectorului. Dar poate avea efect de bumerang. Și în acest context răspunsul meu devine o lecție de minimă disociere conceptuală. Mai este apoi o lecție de logică. Jurizări ca cea făcută de Ion Simuț sunt texte de duminică după-masa și în ele pătrunde acea moleșală pe care (de data aceasta) o cunoaștem cu toții. La capătul lor oboseala și moțaitul dinaintea înserării.

Ilinca DOMȘA

Criticului meu

De ce oare menționarea unui nume constituie o problemă? De ce, pe întreg parcursul unui articol acuzator, cu doar o excepție chiar la sfârșit, acuzatul e numit prin inițialele I.D., deși acuzantul, Aurel Pantea, știa cu siguranță că ele se traduc prin Ilinca Domșa, altfel n-ar fi riscat trimiterea la acel răspuns al meu din *Discobolul*. Cred că răspunsul e mai mult decât strategia sa de a mă plasa, prin ambiguitatea unor inițiale, într-o zonă bivalentă masculin-feminin, după dânsul extrem de defectuoasă. Cred că e pur și simplu mai comod, pentru unii, să folosească niște inițiale în loc să spună ceva atât de direct ca: „Ilinca Domșa are destule apucături perverse” sau „Pasionat(ă) de propria țifnă, Ilinca Domșa” etc. Își pot astfel acorda confortul de a nu fi mers chiar atât de departe. Ați observat câtă reticență există, la modul general, în a spune direct că ceva nu îți place, atunci când ceva într-adevăr (și nu pentru că e vorba de vendete

personale sau de coterie - atunci toată lumea se grăbește să acuze) nu îți place? O cronică literară net pozitivă, chiar greșos de pozitivă, nu va atrage niciodată atenția nimănui; căci starea naturală pare să fie considerată aceasta; în schimb, o cronică negativă care nu își învâluie cât de cât judecățile, care nu și le relativizează pe loc, chiar în interiorul textului respectiv, sare imediat în ochi. Nu avem o obișnuință a acuzei justificate, nu avem puterea de a numi lacune, defecte, erori, nici de a le vedea atribuite nouă. Pentru că există, printre literații noștri, un extrem de bine înrădăcinat reflex de salvamontist: valorile literare sunt ființe firave, născute într-o lume abruptă și bătută de viscol, pe care trebuie să le salvăm cu orice preț, căora trebuie să le găsim latura, cât de marginală, cât de ne semnificativă, care să le salveze de la înghețul sigur. Așadar respingerea frontală a unei lucrări e resimțită ca un atac la adresa principiului însuși al existenței în lumea literară. Mai e nevoie să spunem cât de perimat, cât de inefficient și chiar nociv e acest reflex în prezent, care alături de altele asemenea și-ar dori să întârzie cât mai mult crearea unui spațiu critic de judecată lucidă, la rece, fără proptelele vreunei necesități sociale sau politice de acceptare a oricui și a orice, fără politețuri și răsfaț? În același timp un spațiu al flexibilității, al schimbării, al încrederii în argumentație și dialog mai mult decât în reguli scrise și nescrise. Căci există o implicită necredință în puterea unei creații, o subordonare a ei, în a susține că acestea trebuiesc protejate în continuare în avangarda și în ariergarda momentului lecturii. Că acelea dintre ele care sunt valoroase nu pot rezista unei aprecieri negative. Și mai ales în a-ți oferi protecția oricui; este momentul în care centrul de greutate deviază nepermis de mult spre propria persoană, spre necesitatea propriei infailibilități, valorile în discuție fiind doar suportul, indiferent de ce natură, de care aceasta are nevoie. E și o gândire cantitativă mai mult decât calitativă: paraziții literari (umani și scriptici - dar, insist, a NU se înțelege cumva prin aceasta referențialul tradițional al expresiei: criticii văzuți ca o entitate omogenă) ce rod trena realelor valori ajung să fie considerați necesari acestora. Dintr-o astfel de perspectivă doar îmi explic violența reacției domnului Aurel Pantea la cronică mea negativă dedicată cărții sale *Poezii ai transcendenței pline*. Aceasta presupunând că el îmi răspunde nu în calitate de autor ultragiatic, ci în calitate de cititor și critic, ca și mine, al cărții careia se întâmplă să-i fie și autor. Deși mă îndoiesc că acesta este cazul.

Dânsul simte nevoia să reia, răspunzându-mi, chestiuni explicitate deja în carte; nu e nevoie, cartea i-a fost citită cu atenție. Eu nu am de gând să îmi repet analiza, ea se poate citi în *Echinoux*, nr. 3-6/2004. Însă am de gând să pledez pentru dreptul la interpretare. Nu pentru a o susține pe a mea împotriva celei ce și-o acordă ipotetic Aurel Pantea, ci pentru că vorbind ca autor și nu ca interpret, el neagă îndreptățirea lecturii ce nu e dispusă să ia de bună versiunea autorului. Așadar vorbesc pentru dreptul meu, dar și al altora, la o lectură implicată și nu pasivă, la originalitate și la judecată proprie. Am văzut ceea ce își propune autorul să facă, referințele sale, tradiția critică de la care se revendică, tezele lucrării sale; însă datorită mea de interpret e de a trece de la nivelul lecturării atente la cel al identificării liniilor de forță, care pot indica uneori alte puncte esențiale ale textului decât cele vizate de autor; acest text, cel ce urmează lecturii, e obiectul analizei, cu tot ceea ce presupune ea, inclusiv evaluarea (argumentată!) pozitivă sau negativă, indiferent ce iluzii ale autorului se prăbușesc în acest proces. De altfel, cred

că Aurel Pantea - criticul știe foarte bine aceste lucruri, însă Aurel Pantea - autorul nu are disponibilitatea de a le vedea aplicate lui. Presupusele confuzii pe care le semnaleză dânsul în cronică mea sunt de citit, evident, ca echivalări ce urmează unei considerări critice esențializante a respectivelor concepte, așadar ca o interpretare a lor și - mai ales - a funcției și a funcționalității lor în cartea sa. Iar argumentul bibliografic - așa a spus X sau Y - cade; căci eu nu scriu o cronică a cărților acelor X sau Y, ci una a cărții domniei sale, în care dânsul pune în lucru conceptele lor, așadar le definește din nou dintr-o perspectivă proprie, mai mult sau mai puțin fidelă. Asupra acestei redefiniri trebuie să se exprime un critic al cărții sale, și nu asupra surselor bibliografice.

Voi trece peste detalii așa cum o face și Aurel Pantea: în mod retoric, și precizându-le chiar în urma acestei afirmații. Cele trei interpretări ale sale pe care le valorizăm nu erau ale lui Leonid Dimov, Mircea Ivănescu și Emil Botta, ci era vorba de Radu Stanca în locul lui Dimov. Tipul de receptare critică ale cărei exigențe le satisfac acestea era precizat imediat pomenirii lor, ceea ce Aurel Pantea fie nu sesizează, fie nu vrea să o facă; „Ale criticii tematice? Ale psihocriticii? Cine să mai înțeleagă?” scrie dânsul, ca și cum acestea ar fi singurele opțiuni.

Însă, dincolo de aceste aspecte, doresc să încerc să ofer o explicație acelor cititori cu siguranță uimiți să vadă cum articolul domniei sale, care până la un punct poate fi considerat o argumentație, evoluează într-o degradingoladă acuzatoare cu tentă psihanalitică; pentru că rămâne totuși de neînțeles în ce fel afirmații de genul „Semnatar(a)ul cronicii are nevoie, e clar, fie de un psihanalist, fie de un popă” consituie pentru dânsul un sprijin al apărării cărții. Voi relata așadar următorul episod nu din dorința de a răspunde unui atac la persoană printr-un alt atac la persoană, ci alăturându-mă cititorilor răspunsului său, într-un imbold comprehensiv îndreptat spre Aurel Pantea. Pe la începutul verii anului trecut, un colectiv de autori din care fac parte și eu se afla încă în plină desfășurare a scrierii *Dicționarului Echinoux*, apărut între timp. Ca membru al grupării echinoxiste, Aurel Pantea a fost luat desigur în considerare. Articolul despre dânsul, a cărui autoare e colega mea Anda Ionaș, poate fi consultat în dicționar. Țin să precizez de la bun început că intenția mea nu e de a polemiza cu articolul ei, pozitiv la adresa autorului; perspectiva ei e, de altfel, una mai cuprinzătoare, ce are în vedere întreaga sa creație. Ci mă interesează reacția lui Aurel Pantea la cele două articole. Sub imboldul amicalității, al deschiderii și al încrederii, pe care îmi plăcea și mie să cred că o putem avea unii față de alții, în respectul reciproc al statutului de autor, de literat, colega mea îi îngăduie lui Aurel Pantea să citească articolul înainte de publicarea dicționarului, trimițându-i-l prin email. O mare greșeală, după cum s-a văzut. Dânsul știa foarte bine despre ce era vorba, că articolul urmează a face parte dintr-o lucrare colectivă. Încântat de articol, decide să îl publice în revista *Discobolul*; face gestul de a-i cere autoarei permisiunea, dar nu mai așteaptă scrisoarea de răspuns - acesta, evident, negativ, dar ajuns prea târziu pentru a elimina articolul din cuprinsul revistei, sau cel puțin așa a susținut domnul Aurel Pantea - ci publică articolul înainte de a ști dacă are sau nu permisiunea de a o face, sau intuind că nu o va avea și deci dorind să dezarmeze refuzul. O astfel de procedură se cheamă *furt* și nu are nici un fel de circumstanțe atenuante. E de asemenea o jignire adusă întregului colectiv de autori ai dicționarului: munca noastră ar fi deci una minoră, de care putem fi depozitați cu sau

fără voia noastră; e expresia disprețului la adresa a ceea ce înseamnă statutul și etica autorului; mă întreb dacă i s-ar fi părut normal să trateze astfel un autor care să fie ceva mai mult decât un student, un dicționar ai cărui autori să fie deja personalități afirmate cultural. Și dacă da, și dacă nu, gravitatea etică a gestului său e aceeași; cu sau fără nuanța discriminatorie față de categoria, marginală, nu-i așa, a studentului, căci el... parcă nu e tocmai un autor, parcă nu e cazul să-l luăm chiar așa de în serios. Cum s-ar fi simțit oare dacă i se întâmpla lui? Unica motivație pe care a invocat-o: îi plăcuse mult prea mult, se simțise măgulit. „Ei și?” cred că e singura reacție adecvată la astfel de preținse scuze. Iată deci ce nu ezită să facă în beneficiul propriei imagini despre sine domnul Aurel Pantea, atât de generos, în același timp, cu acuzele de „dorință agresivă de autoafirmare”.

Întrucât el leagă sintagma citată de cronica mea, voi reveni la direcțiile deschise în primul paragraf. Atât scrierea, cât și lectura unei cărți sunt percepute - de către Aurel Pantea, dar și de mulți alții - ca acte de posesie; scriitorul și cititorul sunt, fiecare pe cont propriu, proprietarii sensului/sensurilor cărții. E extrem de greu să convingi astfel de persoane că sensurile ne conțin pe noi, și nu invers, că lectura și scrierea sunt deopotrivă procese ale desituării și ale coexistenței, și nu calde confirmări solipsiste de sine. Aceasta pentru că pe seama acestor idei despre lectură și scriere, critici și scriitori deopotrivă gonfleză orgolii dintr-o sferă ce este și ar trebui să rămână străină celei creative. Evidenta urmare e ura concurențială încăpățanată între cele două categorii, adevărat flagel al lumii literare, și producția teoriilor supra- și subordonatoare într-un sens sau altul. Flagel căruia nici Aurel Pantea nu îi scapă, refuzând, din ipostaza autorului (culmea, al unei cărți de critică, al unei cărți ce creează lecturând) că o carte poate fi și citită, nu doar scrisă. Întrucât lectura mea nu converge cu intențiile sale, dânsul o (și mă) etichetează „pasionată de propria-i țifnă”. Diferențele interpretative decurg, după dânsul, dintr-un fel de rea-voință; ca și cum cea mai mare bucurie intelectuală a criticului nu ar fi să întâlnească doar lucrări pe care să le aprecieze; ca și cum n-ar exista, ca principiu de bază al lecturii, o prezumție a valorii și nu invers. Asta e, există persoane care nu cunosc dezinvoltura și firescul unei lumi destul de complexe, destul de interesante încât să furnizeze și altceva decât aprobări (sau negări) constante, absolute. Să fie oare atât de greu de acceptat pentru Aurel Pantea că pur și simplu nu apreciez acest volum al său? Eu fiind doar unul din cei ce au scris despre el, dintre care unii au scris pozitiv, iar un juriu cum e cel al Filialei Mureș a Uniunii Scriitorilor chiar l-a premiat, aflu tot din *Vatra*. Se pare că da. Să revenim la celălalt articol, cel din dicționar.

Aurel Pantea consumă destule rânduri pentru a se plânge de „înnăscuta ori dobândita perversiune” cu care insist pe intențiile sale polemice față de Hugo Friedrich, el

considerându-le de o marginalitate evidentă. Însă e interesant de văzut că acel articol care i-a plăcut destul de mult încât să dispună de el după propria voință subliniază la rândul său importanța acestui aspect, doar că o face într-un sens pozitiv, și nu pentru a concluziona cu un eșec al autorului pe această linie, așa cum se întâmplă în articolul meu. Iată că ceea ce la mine e „simple prostioare”, „vizând iluzorii polemici”, nu deranjează deloc percepția pozitivă a celuilalt. Există două variante: fie Aurel Pantea asumă polemica cu Friedrich, acceptând interpretarea Andei Ionaș, și refuzând-o, în acest caz, pe a mea doar pentru că duce spre concluzii negative; fie într-adevăr intențiile sale polemice în acest sens sunt marginale, dar atunci de ce acceptă importanța care li se acordă în articolul dânselor? Doar pentru că e pozitiv, chiar dacă i se pare fals? Fie neagă chiar observațiile adecvate, pentru că sunt negative; fie acceptă chiar observațiile neadecvate, pentru că sunt pozitive. Două variante care duc, fiecare, la aceeași concluzie. Dar poate că aceasta reușește să aducă și o oarecare atenuare: expresii dulcele de felul „înduioșător narcisism”, „centrare drăgălaș maladivă pe eu” n-ar mai fi doar o încercare de a minimaliza și ridiculiza fără argument postura partenerului de dialog, ci expresia unor vechi obișnuințe de indulgență față de sine.

Și iată că ajungem, în sfârșit, să înțelegem cum se face că apar în răspunsul lui Aurel Pantea acuze de „presiuni hormonale” sau de un „evident complex de castrare”. Femeia care aprobă (pe drept sau pe nedrept, pare a nu avea importanță) are acces la intelectualitate, dar la una care o aprobă pe cea a bărbatului subordonându-i-se, iar el poate dispune de ea după cum dorește. Trimiterea evidentă este la atitudinea lui Aurel Pantea față de articolul colegei mele. Inteligența femeii nu este un merit personal, ci un împrumut de la bărbat care poate fi luat oricând înapoi, de vreme de nu i-a aparținut niciodată. Femeia nu poate fi deposedată de meritele ei, de vreme ce oricum n-a avut niciodată vreunul; bărbatul doar ia ceea ce îi aparține. Femeia care pretinde o intelectualitate proprie e isterică și frustrată sexual. Pretențiile ei compensatoare de „fată cu penis” (citatele îi aparțin toate lui Aurel Pantea) sunt rizibile, pentru că: 1. nu există diversitate și varietate a înțelegerii, a inteligenței, a interpretării; ci există o unică variantă și 2. aceasta aparține de drept bărbatului. E o atitudine banală, desuetă, a cărei lipsă de rezonabilitate și de nuanțe a devenit, cred, o chestiune de bun comun, și de bun-simț. Mă bucur însă că Aurel Pantea pomenește ancheta revistei *Discobolul*. Din păcate nu știu în ce număr a apărut, nu am văzut-o, căci ea nu a fost trimisă redacției revistei *Echinoc*, din care fac parte, nici măcar atunci când membri ai săi au contribuit cu texte. Trimit cititorul la acea anchetă pentru a evalua, văzând modul în care a fost pusă problema persoanelor chestionate (și sper că în revistă apar formulările din invitația de participare) cât de deschisă e acea anchetă la posibilele răspunsuri și cât își închide întrebările, așteptând doar o confirmare a unei viziuni preformate asupra feminității; una destul de îndulcită încât să îndemne la submisivitate nesuspicioasă.

Închei nu vindicativ-satisfăcut, ci cu o profundă dezamăgire. Care sunt șansele dialogului deschis, atât cât poate fi de deschis, printre atâtea orgolii de menajat? Cum să aștepti schimbare și devenire dacă nu există disponibilitatea de a admite alternative la ceea ce faci, și mai ales la ceea ce crezi despre ceea ce faci? Amara concluzie ne-o spune - ironie! - chiar răspunsul lui Aurel Pantea: calea aceasta naște ființa resentimentară.



Florin FODORUȚ

Post-modernitatea: prietenă sau dușmană

Conceptul de „post-modernitate” stârnește în cei mai mulți dintre noi o excitație ce oscilează între curiozitate burgheză, ură fundamentalistă și o oarecare rezervă sfioasă față de ceva ce scapă categoriilor noastre uzuale. Post-modernitatea a devenit în mediile semi-docte un tabu căruia nimeni nu îndrăznește să-i deslușească conținutul și „să-i ceară vreo părere”. Cred că este esențial „să cerem părerea” conceptelor care încep să devină „prea” uzuale, pentru a evita ca ele să se transforme în idoli creatori de noi sau mai vechi ideologii.

Ce ne spune astăzi conceptul de *post-modernitate*? Ce trebuie să gândim despre post-modernitate? Mai întâi de toate trebuie să precizăm că „post-modernitate” și „post-modernism” nu semnifică același lucru. În general *post-modernismul* are o dimensiune mai *intelectuală*, în strânsă legătură cu „deconstrucționismul” lui Derrida, cu „pensiero debole” al lui Gianni Vattimo sau chiar cu Nietzsche. „Post-modernitatea”, cu caracteru-i dulce-capricios feminin, se regăsește mai bine delimitată într-un context *cultural* mai amplu, ce include moduri de a gândi, stiluri de viață, „sensibilități” etc.

Se vorbește adesea de criza de credință a epocii pe care o traversăm și care se răsfrânge în mod direct asupra creștinismului, întrucât e paradigma religioasă dominantă. De aceea intenția noastră este de „a întreba” cultura contemporană, în ce relații se găsește cu creștinismul? Se situează pe aceleași poziții ideologice de atac ale modernității iluministe? Care sunt notele categoriale de fond pentru stabilirea unei armonii vizibile în spațiul public? Sunt doar câteva dintre întrebările care ne vor ajuta să descifrăm unele dintre secretele post-modernității.

Avem ca premisă convingerea că creștinismul, „religie a întrupării” (dar nu numai a întrupării, ci și a creației *ex nihilo*, a Învierii pascale și a Rusalilor, modele esențiale ale raportării creștinismului la paradigma culturală), rămâne fidel misterului central și nu se izolează de *cultură*¹, ci „se întrupează” și devine fecund printr-un raport dialectic cu ambientul cultural asumat. Modelul imaginativ a acestei „întrupări” este cel exprimat la Calcedonia: „două naturi unite, fără confuzie și fără separație”. Cultura joacă în această ecuație rolul exterior sau de contact. Putem spune, de aceea, că noi percepem credința din perspectiva culturii în care ne găsim. Ne trăim credința având supoziții profund definite de cultura care ne-a produs și pe care neîncetat o (re)producem.

Trecînd la o analiză mai atentă a post-modernității, o remarcă se impune: atât post-modernitatea, cât și post-modernismul se află într-un „raport ombilical” cu modernitatea. Din acest raport își trag atît identitatea, așa cum o spune și numele (*nomen omen*), cît și vitalitatea. Ambele pun în discuție „cuceririle” modernității. Modernitatea a fost evenimentul ce a schimbat relația dintre *cosmos*, *originea sa transcendentă* și *interpretul uman* și a cauzat *pierderea echilibrului cosmologic*; eveniment resimțit din plin de către post-modernitate. Dar, fiindcă orice realitate este bipolară, respectiv, există întotdeauna două laturi ale aceleiași realități: una pozitivă și alta negativă; modernitatea, în latura ei pozitivă, „se mândrește” cu faptul că oamenii au câștigat o oarecare

autoconfidență; se consideră capabili de noi experiențe; dispuși de a-și asuma responsabilitatea asupra lumii etc. Libertatea individuală, autodeterminarea, autorealizarea, știința, sunt doar câteva dintre contribuțiile esențiale în câmpul autonomiei umane, câștigate de către modernitate cu ajutorul esențial a unor personaje ca Descartes, Michelangelo, Shakespeare, Luther, Galileo Galilei și „Revoluția de la Gutenberg”.

Fața întunecată a modernității a fost, însă, divorțul între *raționalitate* și *subiectivitate*, care în post-modernitate s-a tradus într-o excesivă centralitate a subiectului. De aceea azi asistăm la un spectacol de individualism autoreferențial, nou prin dimensiuni și contagiozitate, în istoria comportamentelor umane.

Se poate spune că atât post-modernitatea, cât și post-modernismul, „în momentele lor de luciditate”, trăiesc acest spectacol cu sinceră amărăciune. Triumfalismul falimentar al raționalismului ideologic iluminist a deziluzionat cu aceeași măsură cu care a animat spiritele pe deplin încrezătoare în puterea mântuitoare a rațiunii pure și a absolutei libertăți a individului romantic. Astăzi aceleași instanțe atotputernice ale Revoluției Franceze experimentează o incredibilă umilință epistemologică, dar și o formă letală de relativism, care amenință orice pretenție de adevăr. Acestea sunt cele mai importante atitudini ale post-modernității, care răstoarnă complet pretențiile supradimensionate ale modernității. Dar, „în timp ce post-modernismul tinde să se exprime printr-o serie de dubii nihiliste față de revendicările „moderne”, post-modernitatea culturală poate fi văzută ca o tentativă de *purificare a eredității moderne*. Ea nu minimalizează laturile obscure și nu respinge marile cuceriri, ci caută să discearnă tonul culturii noastre, să recunoască excesele și dezechilibrele modernității, ca să-i vindece rănilile, în loc să o respingă în bloc”².

Așadar, post-modernitatea respinge, pe de-o parte, siguranțele excesive ale modernității, cum ar fi: o încredere religioasă în rațiune, în progres, în știință, în capacitatea omului de a controla natura și istoria, aversiunea față de tradiție și autoritate, cu privatizarea credinței și, în fine, ateismul militant. În ceea ce privește sfera subiectului, modernitatea îi acordă o importanță primară, așezîndu-l în centrul preocupărilor atît colective, cât mai ales individuale. În post-modernitate *centralitatea subiectului rămâne*, însă, prioritară.

Panorama culturii post-moderne se prezintă ca o realitate bipolară, pe care la polul negativ o găsim *destructivă* față de modernitate, plină de dubii nihiliste, fragilă într-un context ambiguu, „condamnată” la o imanență fracturantă, împinsă spre narcisism, izolare și dezolare. Stilul de viață la acest pol este superficial, pasiv, apatic, fluctuant, cu responsabilități provizorii... La polul opus se semnalează o *atitudine creativă*, mai pozitivă față de aspectele respectabile ale modernității. Aici relaționarea cu tradițiile uitate se face mult mai natural, absente fiind obloanele ideologiilor. Renaște o firavă încredere în raționalitate, care invită la o cercetare mai umilă și care ia în calcul aspecte ale realității ridiculizate de triumfalismul iluminist. Întrebările asupra sensului vieții joacă aici rolul de vector al activităților relevante.

Există, deci, în cultura contemporană acea umilință în atitudini favorabilă unor porțițe spre spiritualitate și religie. Pe de altă parte, chiar dacă e mai puțin ideologică față de religie decât modernitatea, post-modernitatea este apatică relativ la vreun posibil adevăr religios. Incapabilă

de un limbaj coerent, aceasta se limitează la gesturi fraterne de tip *politically correct*, ca să-și ascundă neputința epistemologică. Credulă și lipsită de vreun criteriu de discernământ, este dispusă să dea crezare la orice „bâlbâială afectivă” (căzînd rațiunea în desuetudine, afectivitatea rămîne, pentru moment, unica referință „tangibilă”). Fiind vorba de o cultură impotentă de a-și crea un *patrimoniu* pe care apoi sa-l transmită, indivizii „înoată” împreună în apele unei pseudo-fraternității, condiție „elementară” pentru a fugi de izolarea depresivă a unei singurătăți lipsite de coordonate. Lipsa unei autorități credibile, sau mai exact absența tatălui (*pater* ? *patrimoniu*), cauzează această incapacitate de a procrea (*a crea pentru*). Procreerea, în sine, presupune un „tată” și o „mamă”, respectiv existența unei *autorități creative* și a unui *ambient fertil*; or, absența acestor elemente este mai mult decât evidentă în cultura post-modernă, informă și uniformizantă, a „frățiilor timorați”.

La nivel religios, de mare succes la mase este „spiritualitatea” de tip *New Age*, concluzie sincretică a atitudinii *politically correct*. În fața acestei noi realități religioase se impun o serie de întrebări: Cum să interpretăm această „nouă religiozitate”? Hobby religios pentru timpuri grele? Dorință de autenticitate spirituală într-un context religios caracterizat de moralism? Capcană sau promisiune?

Un lucru e cert: omul e un *animal religios*; dacă nu se ține cont de această dimensiune a ființei sale, acesta se mutilează... Expulzarea bisericilor tradiționale din spațiul public privează omul de un punct fix de referință în discernerea diferitelor forme de religiozitate. Acestei situații îi rezultă un individ avid de religiozitate și *credul* la cea mai variată formă de gnoză, afișate pe tapetul publicitar de către mașinăria comercială.

Cu toate acestea, interpreții cei mai optimiști văd trei noi sensibilități ale post-modernității: *feminismul*, *ecologia* și *întoarcerea la spiritualitate*. Toate acestea sunt reacții la o modernitate unde *rațiunea* totalitară a *individului* s-a autoproiecat asupra naturii înconjurătoare, transformând-o după bunu-i plac. Modernității îi corespunde și androcentrismul, de unde și nedreptățile făcute femeilor sau aroganța atee. Post-modernitatea reacționează și față de o religie redusă la teism rațional glacial. Se recuperează în post-modernitate dimensiunile misterico-narative, estetice și contemplative ale credinței, precum și teologia apofatică.

Aceste sunt aspectele pozitive ale *post-modernității creative*, care promite mult pentru credință. Aceasta este sensibilă la spiritualitatea autentică, invocînd astfel o profundă dorință de mântuire. Afirmă că în viață există lucruri care merg dincolo de sistemele raționale și de dominare tehnologică. Caută umil să unească elementele unei eredități ce a separat individul de societate, știința de religie, teologia de spiritualitate etc. Insensibilă la teorii izbăvitoare, este imună la utopii, iar umilința o ajută să acționeze mereu în orizontul posibilului. Misterul creștin poate găsi în acest context un spațiu minim care să-i permită să fie un fecund ferment al noii culturi. În plus, noi avem nevoie de o post-modernitate marcată de amprenta creștină. Cultura post-modernă invită creștinismul la implicare, deoarece momentul actual, prin umilința sa, este un timp favorabil unei contribuții creative a viziunii creștine. Falsei individualități i se poate propune o dimensiune relațională a eului - integrarea acestuia în orizontul comunitar și spiritual. Aceste noi perspective

pot și trebuie să fie inspirate de trecutul premodern, care în Sfinții Părinți găsește o sursă nesecătuită de inspirație.

Viitorul civilizației noastre rămîne deschis unui univers de posibilități infinit, dar „a gândi că creștinismul nu va schimba o situație, înseamnă a priva mesajul creștin de elementul său cel mai important”³

Note:

1 Referindu-ne la „cultură”, nu o înțelegem doar în sensul victorian, delimitat de Matthew Arnold, unde aceasta se referă la „căutarea perfecțiunii” prin studiul a tot ce mai bun și mai înalt a fost gândit și spus de-a-lungul istoriei omenirii. Cultura o înțelegem în sens mai larg, ca o creație și un produs exclusiv uman, ca o realitate ereditată care se schimbă și se adaptează, care evoluează într-o serie de supoziții, adesea inconștient asimilate în interiorul unui anumit grup sau a unei anumite societăți. De aceea cultura are un impact impresionant asupra calității și a tonului credinței religioase. Cultura implică un mod de a trăi și deci un izvor de identitate, vehiculînd și exprimînd viziuni despre viață, norme de comportament, obiceiuri, practici și tradiții. Aceste expresii culturale se pot încarna în instituții și sisteme. Câmpul culturii se extinde de la lucrurile cele mai normale până la țintele cele mai ambițioase ale sensului și valorii vieții. La nivelurile „cele mai înalte”, cultura include atât activități precum arta sau literatura, cât și viziunea religioasă. Fiind un produs uman, cultura este, de aceea, supusă influențelor de orice tip, dar și corigibilă, pusă în discuție spre discernământ. Dacă pentru mai tot timpul culturile au fost înrădăcinate în conștiința religioasă, acum, când acestea sunt rupte de religie, asistăm și la o criză a culturii.

2 M. P. Gallagher, *Fede e cultura*, San Paolo, Cinsello Balsamo (Milano), 1999, p. 128.

3 R. J. Schreiter, *Constructing Local Theologies*, SCM Press, London, 1985, p. 29

Dan PĂTRAȘCU

Deconstrucția unei cărți deconstructoare

Fără îndoială, se poate afirma că trăim în secolul „deconstrucției”, un secol în care mulți oameni, mai mult sau mai puțin pregătiți, se lansează în a deconstrui întreaga cultură (se deconstruiește istoria, arta, creștinismul etc.) pentru a propune o altă viziune și o altă interpretare a acesteia. Așadar se deconstruiește un establishment stabil și bine încheiat, pentru a fi înlocuit cu altul nesigur, dezorganizat, fără cap și fără coadă (aceasta în cazul în care ceea ce se deconstruiește este și înlocuit cu ceva, deoarece există și nenumărate cazuri în care se deconstruiește de dragul deconstrucției). În acest curent al deconstrucției se încadrează și romanul *Codicele lui da Vinci* scris de autorul american Dan Brown și apărut la editura Doubleday din New York în anul 2003.

Acest roman s-a bucurat de un succes uluitor chiar imediat după data publicării, astfel încât foarte curând a început să facă ocolul lumii, vânzându-se în peste 7 milioane de exemplare doar în primul an. Drept urmare Columbia Pictures a cumpărat drepturile de a turna un film după această carte. Filmările au început deja, protagonist este Tom Hanks și probabil filmul va fi gata spre sfârșitul anului acestuia. *Codicele lui da Vinci* este însă o carte destabilizatoare care, în loc să aducă lumină în gândirea oamenilor, lucru pe care autorul l-a intenționat, o afundă pe aceasta mai mult în umbrele confuziei și ale erorii.

De ce are *Codicele lui da Vinci* un asemenea succes? Probabil pentru că Dan Brown a știut să adune într-o singură carte elemente ce înfierbântă inimile celor mai diverse categorii de oameni: deconstrucția creștinismului, exaltarea valorilor feministe și punerea în scenă a unei povești de dragoste care este demnă de marile „capodopere telenovelistice”. Deconstrucția creștinismului nu este un fenomen nou în sine, dar este omniprezent astăzi și foarte la modă. Propagarea valorilor feministe atrage de partea romanului cercurile feministe, care cunosc o dezvoltare rapidă, mai ales în Statele Unite. Povestea de dragoste nu este nimic special din punct de vedere artistic, ea urmând o schema aplicabilă oricărei telenovele sau oricărui alt roman „a la Sandra Brown”: doi oameni total necunoscuți, cu preocupări diverse, sunt aduși împreună de un eveniment ciudat, împreună trec peste dificultăți aparent insurmontabile, pentru a se îndrăgosti în final. Toate aceste elemente care asigură succes romanului își găsesc suprema finalitate în dizertațiile istorico-teologice ale lui Robert Langdon sau ale lui Leigh Teabing, care reprezintă practic punctul culminant al romanului.

De la aceste dizertații derivă și o primă mare problemă pe care acest roman o creează, și anume confuzia dintre ficțiune și realitate. În general, romanele istorice preiau o anumită perioadă istorică pe care o folosesc ca background pentru dezvoltarea firului epic. Punctul central nu este însă istoria în sine, ci personajele și evoluția lor pe toate planurile. Așadar, istoria este întotdeauna fundal și nu plan principal. De aceea nici licența istorică ca figură de stil nu este ceva de evitat, ba chiar poate avea un rol fundamental în edificarea personajelor. *Codicele lui da Vinci* face excepție de la aceste aspecte ale romanului istoric. Dan Brown face din dizertațiile istorico-teologice un punct central al romanului său, încercând să-l convingă pe cititor că Iisus a fost înșurat cu Maria Magdalena și a avut urmași, că nimeni nu îl considera pe Hristos Dumnezeu și că împăratul Constantin a fost cel care a impus ideea dumnezeirii lui Iisus Hristos, că același împărat a impus canonul evanghelic, incluzând doar evangheliile după Matei, Marcu, Luca și Ioan și excluzând alte 80 de scrieri evanghelice ș.a.m.d. Toate acestea sunt aserțiuni pe care autorul le declară adevărate, dar care sunt lipsite de o structură argumentativă bine definită sau de dovezi concludente. În fond, pentru a „dovedi” acuratețea dizertațiilor sale, Dan Brown se folosește de anumite aspecte preluate din realitatea cotidiană, cum ar fi faptul că prelatura Opus Dei deține o clădire imensă în York. Efectul este acela că cititorul este tentat să gândească: „dacă este adevărat că Opus Dei deține o clădire mare în New York, trebuie să fie adevărat și ceea ce autorul spune despre Iisus”, ceea ce este eronat. În această eroare cad cei care nu au o pregătire istorico-teologică serioasă și cei care nici nu au acces imediat la operele istorice și teologice de referință, adică marea masă a cititorilor.

Dar mai există și un alt motiv, care ne face să ne dăm seama de nevaliditatea afirmațiilor lui Dan Brown. Acesta ar fi faptul că romanul prezintă în mod total greșit sau neconform cu realitatea numeroase evenimente istorice, persoane sau instituții. De exemplu, Dan Brown confundă „Vaticanul” cu Biserica Catolică, făcându-le practic sinonime, astfel încât deseori folosește sintagma „Vaticanul” pentru a denumi de fapt Biserica Catolică în întregime. Leigh Teabing afirmă că împăratul Constantin

a creat la Vatican o nouă putere (Dan Brown, *The da Vinci Code*, Doubleday, New York 2003, p. 233), o afirmație extrem de stranie având în vedere că pe acea vreme Vaticanul nici nu exista, iar terenul pe care se află astăzi Vaticanul era în afara Romei. Vaticanul a devenit reședința oficială a papei doar începând cu secolul al XIV-lea. Altă eroare ar fi aceea că autorul confundă creștinismul cu catolicismul, trecând cu vederea peste bisericile ortodoxe și protestante, lucru destul de important.

Pe de altă parte, un alt aspect extrem de negativ al romanului ar fi acela că propagă o atitudine relativistă, ceea ce conduce la indiferentism față de religie și față de adevăr. Fenomenul indiferentismului este deja destul de puternic, iar *Codicele lui da Vinci* nu face altceva decât să încurajeze astfel de atitudini, creând o perspectivă extrem de periculoasă, atât pe plan spiritual, dar și social: oamenii cred că pot fi religioși, fără a subscrie cerințelor credinței și se simt dezlegați de orice obligație, responsabilitate sau disciplină, acționând după dorințe și poftă. Ori, această atitudine nu poate conduce la nimic bun, pe nici un plan al existenței omenești.

Cu aceste aspecte oarecum preliminare, putem trece la o analiză mai amănunțită a principalelor teze browniene, deoarece o tratare exhaustivă a acestora este cvasi imposibilă în limita unui simplu articol. Pentru început se cuvine să enumerăm aceste teze: Iisus Hristos a fost înșurat cu Maria Magdalena și a avut urmași; la început nimeni nu a crezut cu adevărat în divinitatea lui Hristos, aceasta fiind o invenție a împăratului Constantin; de asemenea împăratul Constantin a hotărât canonul neotestamentar, în care a inclus evangheliile după Matei, Marcu, Luca și Ioan, excluzând alte aproximativ 80 de scrieri evanghelice. Toate aceste afirmații au ceva în comun, și anume tradiția gnostică, întrucât ele își au izvorul în așa-numitele evanghelii gnostice, dintre care principalele sunt evanghelia lui Filip, evanghelia Mariei Magdalena și evanghelia lui Toma.

Dar ce este gnosticismul și în ce raport se află el cu creștinismul? Cuvântul „gnosticism” reprezintă o noțiune modernă care denumește o serie lungă de mișcări religioase care aveau în comun, în primul rând, accentuarea unei cunoașteri specifice numită *gnosis*. Adepții se numeau gnostici (*gnostikoi*) și vedeau în gnoză singura posibilitate de mântuire. Gnosticii aveau de asemenea o puternică viziune dualistă conform căreia tot ceea ce este material este rău, iar ceea ce este spiritual (tot ceea ce este spiritual în afara răului) este bun. Gnosticismul a avut o perioadă înfloritoare între secolele II-IV, perioadă în care au activat mai multe școli gnostice. Reprezentanții cei mai importanți ai școlilor gnostice au fost Simon Magul⁴, Valentin, Marcion și Mani. Mai trebuie adăugat că toate



temele gnostice sunt anterioare școlilor gnostice. După cum afirmă Mircea Eliade, unele teme sunt atestate în Iranul antic, în India din timpul Upanișadelor, în orfism și platonism; altele caracterizează sincretismul elenistic, iudaismul biblic și creștinismul. Din această cauză se poate afirma că gnosticismul se află într-un raport de posterioritate cu creștinismul și că are un profund caracter eclectic. Având în vedere aceste aspecte putem trece acum la combaterea tezelor din *Codicele lui da Vinci*.

Dan Brown afirmă că Iisus Hristos a fost însurat cu Maria Magdalena, urmărind fidel evangheliile gnostice ale lui Filip și Mariei Magdalena. Aceste „evanghelii” au fost elaborate cu mult după cele 4 evanghelii canonice, într-un spațiu gnostic, adresându-se gnosticilor. Prin urmare, ele nu propun o biografie a lui Iisus, ci ele vin să armonizeze persoana istorică a lui Iisus cu învățăturile gnostice. Prin urmare, ele au un profund caracter anti-istoric. Prin urmare, această căsătorie despre care vorbesc evangheliile gnostice trebuie privită dintr-un punct de vedere mitico-religios, întrucât religiile gnostice aveau încă profunde reminiscențe mitice. O legătură matrimonială exista pentru alte cercuri gnostice între Simon Magul și Elena. Aceasta era soția lui Simon, pe care el a găsit-o într-un bordel din Tyr. Elena era considerată ultima și cea mai decăzută întrupare a „Gândirii” lui Dumnezeu (*Ennoia*). Răscumpărată de Simon, Elena devine instrumentul răscumpărării universale⁵. Fără îndoială, presupusa relație matrimonială dintre Iisus și Maria Magdalena trebuie interpretată într-o cheie asemănătoare.

O altă afirmație scandalosă făcută de Dan Brown ar fi aceea că la început nimeni nu credea în dumnezeirea lui Iisus, divinitatea fiindu-i atribuită lui Hristos pentru prima dată de către împăratul Constantin. Nu putem intra acum foarte adânc în argumente teologice, întrucât s-ar putea scrie o singură carte numai pe tema aceasta, însă trebuie să arătăm că autorul greșește din nou. Apostolii au fost primii care au recunoscut divinitatea lui Iisus Hristos. Pentru a demonstra aceasta mă voi opri numai asupra argumentului psihologic, căci mi se pare cel mai relevant în situația de față. Există oameni care susțin că apostolii nu erau întru totul convinși de dumnezeirea lui Hristos, iar ca dovadă ar putea sta faptul că după arestarea din grădina Ghetsemani toți apostolii cu excepția lui Ioan s-au dezis de Iisus, ba chiar Petru s-a și lepădat de trei ori, întocmai după cum îi spusese Mântuitorul înainte. Învierea lui Iisus din morți a fost însă evenimentul care i-a făcut pe apostoli să creadă că Iisus este cu adevărat Dumnezeu, i-a făcut să fie atât de convinși de acest lucru încât toți au îmbrățișat calea martiriului. Apoi, după moartea apostolilor, divinitatea lui Iisus a fost susținută de Părinții Apologeti, dintre care Iustin Martirul, Irineu, Clemente Alexandrinul ș.a. Prin urmare, divinitatea lui Iisus a fost mărturisită de întreaga Biserică încă înainte de împăratul Constantin, pentru această credință creștinii ajungând în catacombe și vărsându-și sângele.

Mai rămâne problema canonului biblic sau, mai exact, problema celor patru evanghelii și de ce nu au fost introduse și alte scrieri în canonul Noului Testament. Dan Brown afirmă că împăratul Constantin a stabilit canonul Noului Testament, incluzând cele patru evanghelii cunoscute și excluzând alte aproape 80 de scrieri. Problema stă în datarea corectă a scrierilor, atât a celor canonice cât și a celor gnostice. Noul Testament a fost scris în întregime între anii 51-101, înaintea oricărei evanghelii gnostice. Cele patru evanghelii, Matei, Marcu, Luca și Ioan, au fost

recunoscute imediat de comunitățile creștine, astfel încât s-a format un așa-numit consens comun asupra canonului Noului Testament încă din prima parte a secolului II. Iustin Martirul scriind în jurul anului 150 și explicând liturgia creștină cititorilor săi necreștini afirmă că apostolii, scriindu-și amintirile, pe care noi le numim evangheliile, ne-au transmis și nouă bucuria resimțită de ei (Iustin Martirul, *Prima Apologie*). Tertulian scrie cam în aceeași perioadă și apără cele patru evanghelii și celelalte cărți ale Noului Testament împotriva lui Marcion. Acest Marcion era gnostic și a întemeiat un canon propriu în care a inclus doar evanghelia după Luca, pe care a încercat să îl impună la Roma, dar fără să reușească acest lucru. Atunci el a întemeiat propria sa școală gnostică.

Puțin mai târziu Irineu afirmă că Matei a scris o evangheliie pentru evrei, în limba lor, în timp ce Petru și Pavel predicau la Roma și puneau bazele Bisericii. După plecarea lor, Marcu, discipolul lui Petru, de asemenea a scris ceea ce Petru predicase. La fel și Luca, însoțitorul lui Pavel, a scris într-o carte evangheliie predicată de acesta⁶. În fine, Ioan, discipolul Mântuitorului, a publicat și el o evangheliie în timpul șederii sale la Efes în Asia. (Irineu, *Adversus Hereses*). Toate acestea arată că evangheliile cuprinse în canon au fost stabilite de întreaga Biserică cu cel puțin 150 de ani înaintea împăratului Constantin. Prin urmare, se poate afirma că scrierile gnostice sunt rezultatul unei lupte a sectelor eretice împotriva învățăturilor Bisericii, care erau deja stabilite.

Acestea sunt principalele erori care pot fi reperate în romanul *Codicele lui da Vinci* sau, cel puțin, erorile pe care le consider cele mai periculoase având în vedere că atacă creștinismul la rădăcina sa. Binenteles că mai sunt și alte erori cum ar fi prezentarea eronată a împăratului Constantin și a ceea ce el a făcut în general, falsa prezentare a ordinului Templierilor, a prelatului personale Opus Dei și a Prioratului de Sion. Dar, cu siguranță, afirmația care este cea mai populară printre cititorii romanului este aceea conform căreia Leonardo da Vinci ar fi pictat-o pe Maria Magdalena în tabloul „Cina cea de taină” în locul lui Ioan. Eu însă nu consider această afirmație ca fiind una vitală, atâta timp cât pentru viața și credința unui creștin nu ar trebui să joace un rol foarte important. Oricum există critici de artă care afirmă că Dan Brown greșește și în această privință. Rămâne ca noi să analizăm cu atenție ceea ce citim și să nu ne lăsăm angrenați în această deconstrucție universală care ne încolțește de pretutindeni, deoarece astăzi, mai mult ca oricând, trebuie să construim.

4 Totuși, Simon Magul nu este considerat un gnostic de toți cercetătorii în domeniu. De exemplu Mircea Eliade susține că acesta nu ar fi un gnostic în sensul strict.

5 Această idee face parte din așa-numitul mit al salvatorului salvat, un mit recurent în gândirea gnostică, despre care Eliade vorbește mai pe larg în *Istoria credințelor și a ideilor religioase*. Din lipsă de spațiu nu putem intra în explicații mai largi privitoare la acest mit.

6 Sintagma „evangheliie predicată de Paul” necesită anumite explicații. Cuvântul „evangheliie” însemna la început vestea cea bună și se transmitea oral. Prin urmare evangheliie este una singură și ea conține elementele principale ale doctrinei creștine, cum ar fi nașterea lui Iisus din Fecioara Maria, minunile sale, dar mai ales patima, moartea și Învierea Sa. Toate acestea reprezintă vestea cea bună a lui Dumnezeu pentru cei ce cred. Având în vedere aceste detalii este corect să spunem că în Biblie există o singură evangheliie în patru forme (evangheliie cvadriformă), respectiv evangheliie după Matei, după Marcu, după Luca și după Ioan.

Gabriela CREȚAN

Zgomotul și furia. O nouă paradigmă?

Să fie oare aleșii, în Kali-Yuga, aceia care intensifică zgomotul, care fac să crească entropia lumii până la pragul critic al distrugerii finale, în vederea regenerării ciclice și al unui nou început? Întrebarea pe care mi-o pun e numai în parte retorică, deși, recunosc, e puțin excesivă aplicată la domeniul – minor în raport cu destinul cosmic – al poeziei de azi. Numai în parte spuneam, pentru că, în fond, respectiva poezie (cea care trasează tendințele generale, puținele abateri de la regulă fiind pentru mine, încă, neconvingătoare) se întemeiază pe o viziune a lumii specifică fazei descendente a ciclului, de aceea împărțită de o largă majoritate: o viziune unidimensională determinată strict de percepțiile grosiere furnizate de organele anatomice de simț, ale căror canale de legătură cu organele subtile (ce sesizează relitățile suprasensibile) par să se fi obturat demult.

Procesul acesta de opacizare continuă și se agravează: anti-spiritualismul, anti-elitismul (am în vedere exclusiv elita intelectuală), negarea jubilarie a oricărei metafizici, contrafacerea exprimată prin răsturnarea raportului de cauzalitate dintre superior și inferior în favoarea celui din urmă, specifică unui materialism pe cât de obtuz, pe atât de viguros (contrafacere pe care o întâlnim, de exemplu, în utilizarea frenetică, lipsită de discernământ, a teoriilor freudiene și neo-freudiene ca grilă în interpretarea operelor de artă sau a mărturiilor marilor mistici din perspectiva celor mai joase și repugnante pulsioni), toate acestea sunt preluate programatic, teoretizate, ridicate la gradul de dogmă, de postulate infailibile ce modelează atât producțiile poetice de ultimă oră, cât și discursurile critice semnate de susținătorii respectivilor poeți. Ele statuează noul “canon”, care este nu numai anti-spiritualist și anti-metafizic, ci și anti-cultural și pervers “democratic” atunci când susține imperativul (estetic? moral?) de a coborî poezia „la nivelul comun de receptare „ (Adrian Urmanov) al omului de rând, pentru a “nu-i impune complexe culturale” (Șerban Axinte); o deplină confuzie a criteriilor pe care eu nu o cred deloc inocentă. Ceea ce pare să funcționeze, mai mult sau mai puțin mulțumitor – sau, mai curând, în lipsă de altă soluție – în domeniul politicului, devine inaplicabil în câmpul esteticului și, în general, în acela al realizărilor de înaltă ținută ale intelectului omenesc. E un truism – uitat sau ignorat cu bună-știință – că puterile cognitive sunt distribuite neuniform, într-un mod flagrant nedemocratic, că profunzimea și calitatea emoțiilor și a trebuințelor (primare sau superioare), ca și toate celelalte facultăți ale psihicului uman alcătuiesc configurații singulare, tranșează diferențe esențiale, astfel încât, democratizarea culturii nu poate însemna nimic mai mult decât șanse egale de educație și accesul liber la cultură al celor interesați, iar nu abdicarea de la standardele culturii înalte.

Atacul virulent îndreptat asupra acesteia din urmă ia forma unor declarații grandilocvente și apodictice deconspirând intoleranța și spiritul mărginit al emitenților. „Manifestele” care vor să revoluționeze poezia sunt, în fapt, o înșiruire de afirmații căznite, voit provocatoare, emanate de o gândire primitivă și adesea afectată de inconsistență logică.

Asemenea aberații livrate într-un limbaj fibros, care aglutinează concepte din teoriile comunicării și marketing,

maimuțărind discursul științific – în dorința de a conferi un fundament „tare” ineptiilor debitate – ne oferă Adrian Urmanov în cele două manifeste „utilitare” menite să ne lumineze asupra rosturilor, finalităților (firește, pragmatice!) și a mecanismelor textului poetic: „între o idee/sentiment și frigidul nu există nici o diferență notabilă, amândouă trebuie vândute, sub o formă sau alta, unui consumator”, spune A.U., acreditând astfel ideea poeziei ca „marfă”, dependentă de legile pieței, de gusturile precare și rapid schimbătoare ale unui consumator în general puțin școlit și dispus la efort mental, de aceea lipsit de opinie proprie și ușor de spălat pe creier prin bombardamentul reclamelor la care este supus continuu. „(...) textul poetic trebuie să convingă, să seducă (...) exact în același mod în care textul publicitar argumentează superioritatea frigiderului A asupra frigiderului B (...) textul poetic trebuie să funcționeze ca un text publicitar”. Cercul vicios al afirmațiilor, ușor sesizabil (poezia e, în același timp, marfă care trebuie vândută, dar și reclamă pentru un produs care este ea însăși) este dublat de un postulat fals, care subrezește întreaga demonstrație: căci textul publicitar nu convinge (ceea ce ar însemna o activitate reflexivă din partea virtualului cumpărător), iar „seducția” de care se amintește nu este decât o formă mai mult sau mai puțin abilă de manipulare a minților slabe.

Ceea ce propun acești autoproclamați reîntemeietori ai poeziei este de fapt o nivelare, o omogenizare (dar nu este omogenizarea indicul stării de maximă entropie?), o aplatizare a vârfulurilor, o transformare a culturii/poeziei într-o formă de consum în care „produsul” este rapid degradabil și înlocuit, într-o fugă continuă, agitată și haotică, după senzații joase.

Într-o lume ale cărei legături cu sfera Principiului transcendent s-au oculat, în care proliferază industria divertismentului și ale cărei rațiuni și finalități mercantile sunt transformate programatic în ideologie planetară și *panfuncțională*, poezii/artiștii, în loc să opună rezistență acestui torent de noxe deversate prin toate canalele mediatice, accelerează căderea în infrauman, metamorfozându-se monstruos, sub ochii noștri, în copii ai lui Caliban.

Deși se declară liberă de orice tipare și, implicit, de orice constrângeri, poezia sfârșitului/începutului de mileniu este grav contaminată de această ideologie, care, ca orice ideologie, îi conturează un cadru limitativ. Toate respingerile exprimate prin prefixul *anti-*, toate refuzurile asumate cu superbie (față de sensurile care depășesc literalitatea textului, față de cuvintele neincluse în vocabularul activ minimal, reacția alergică la tot ce ține de mentalul superior, ș.a.) nu constituie în fond decât un set extins de interdicții categorice, funcționând ca reguli coercitive în actul scriptural. Care se asociază, firește, cu un set corelativ de prescripții numite prețios, adică fără acoperire: autenticism, spontaneitate etc.

Sistemul acesta de reguli impuse funcționează ca un detector valoric, simpla lui adoptare fiind de natură să asigure succesul, nu numai în fața poezilor congeneri, ci și a unor critici, mai mult sau mai puțin tineri, care-i girează și-i promovează din toate puterile. Unii tocmai pentru că, tineri fiind, înțeleg să fie solidari cu „gașca”, sau poate pentru că sunt ei înșiși roboți de prejudecățile teoretice respective. Cei aflați la vârsta maturității par a avea alte motive: fie este vorba de orgoliul megaloman de a întemeia o „școală”, în care respectivul să poată oficia ca Mare Maestru de ceremonii, fie de teama, bine disimulată, de a nu fi considerați depășiți, zaharisiți, „încremeniți în proiect”, care-i împinge pe alții la un comportament conformist de aliniere la linia modei, fie de alte motive care sunt mai greu de sesizat și de contabilizat.

În cronicile unui cenaclu bucureștean – puternic mediatizat de Radio România Cultural și de suplimentul literar al unui ziar de mare tiraj – citeam adesea replici de tipul: „Astăzi nu se mai scrie așa”, adică grav, profund, cu atenție pentru desăvârșirea formală (de parcă poezia n-ar fi chiar forma care modelează și modulează sensul, „sensoformă”, după expresia unei prietene, poetă și ea); erau frecvente, de aceea, reacțiile encomiastice atunci când comentatorii, în mare parte poeți, își recunoșteau în cele citite stereotipurile, locurile comune, gesturile mimetice ridicate de ei la rangul de criterii estetice și, implicit, de recunoaștere valorică.

Poanta șmecheră sau pur și simplu ineptă, calamburul facil, care nu pretinde decât o minimă îndemânare rebusistică, limbajul direct pe care-l poți întâlni la orice colț de stradă sau în lumea mahalalelor înlocuiesc tensiunea ascensională (sau descensivă, căci, după cum o știau marii măștrii spirituali, orice ascensiune este precedată de coborârea în bolgile ființei). În poezia lăudată a ultimilor ani, totul se petrece aici, în cotidianul cel mai plat – care ia locul viziunii – în neaurita mediocritate a planului orizontal sărăcit de axa verticală. Poezie a omuleților plăți, nimic mai mult decât proză, o proză care îngăduie o decriptare strict literală, neluminată de strălucirea enigmatică ce izbucnește din întâlnirea contradictorie a conotațiilor. Text fără subtext. Suprafață lipsită de profunzime. Vorbire directă, explicită și univocă pe care o înțeleg și „puștii de pe rotile”, cum spunea unul dintre acești poeți. „Realism post-socialist” cantonat în zona evenimentialului și a derizoriului, relatând obsesional, în cheie minoră și de multe ori în registru argotic, nemotivat stilistic („Cel mai mișto eram când stăteam pe hol și discutam (...) Și când ne certam era mișto” Domnica Drumea), întâmplări anodine care nu interesează pe nimeni în afara de autorul însuși; acesta transcrie conștiințios un lung pomelnic de nume proprii (ale prietenilor, ale colegilor de școală, ale vecinilor), locul precis al acțiunilor cu pricina (adesea holul sau WC-ul de la Litere, dar și, spre exemplu, intersecția Dorobanți Ștefan cel Mare, dacă nu mă înșeală memoria), într-un delir al detaliilor lipsite de orice relevanță pentru lector. Un fel de jurnal alcătuit din amănuntele meschine ale unei biografii exterioare, netransfigurată estetic, aparținând unui *eu* la fel de meschin – dar inflaționar –, incapabil să se ridice deasupra evenimentului și să-l prelucereze mental. Relatare pur narativă, astfel încât poezia poate fi povestită integral, fără pierderi de sens.

“Priza la real” proclamată drept semn al autenticității a devenit un slogan iritant, prin înțelesul primitiv care i se atribuie. Realitatea invocată este, firește, cea epidermică, exterioară, a cărei abuzivă descriere deconspiră vidul interior. Realitate care devine tot mai inconsistentă, mai părelnică, pe măsură ce pătrunzi în adâncul lăuntric. Figurile psihismului abisal, despre a căror realitate ne vorbește Jung, au un grad sporit de existență, o consistență ontică indefinit amplificată, în raport cu suprafața solidă a lumii perceptibile senzorial. Despre pericolele confruntării cu personajele arhetipale ne avertizează marele psihiatru elvețian – ca și textele sapiențiale pe care contemporanii nu mai par să le priceapă – în uimitoarea sa autobiografie, scrisă sub forma unei mărturii despre devenirea sa spirituală. Relatare a “luptei lui cu îngerul”, a probei inițiatice la care s-a supus, reușind, după ani de experiență – pe buza prăpastiei – a laturii întunecate a sacrului, să iasă viu și îmbogățit.

Pentru poezii de azi această realitate interioară intră însă în zona repudiată a fabulației, a artificiosului, a livrescului. “Greața lor existențială” afișată ostentativ are cauze cât se poate de “lumești”, de aceea minore din

perspectiva mai înaltă a evaluărilor neconjuncturale, chiar dacă dureroase pentru individul X: lipsa banilor, mizeriile de fiecare zi, dezabuzarea erotică provocată de epuizarea precoce a tuturor experiențelor sexuale, descrise în termeni de gimnastică masturbatorie, fără implicare afectivă. Sau, fără nici o cauză, se declamă sictirul de dragul sictirului. Toate scandate demonstrativ, cu un aer grozav de neconvingător, clișeizate prin supralicitare, ambalate adesea în foița subțire a protestului social. Iată cum sună asemenea emisii isteroide bolborosite în registrul banal al văicărelilor, întru totul previzibile, lipsite de inventivitate, de aceea inautentice și fără forță dramatică, marca lor proprie fiind sărăcia verbală și imaginativă a imprecățiilor: „(...) Sânt (sic!) atent cu tine, România/ îți introduc penisul meu lung și negru/ în pântec, România/ la sfârșit o să știi și câștigi, România/ Ai învățat să faci bani?/ Mai poți să răspunzi, România?/ Președinții sunt niște cretini, România/ guvernul e o adunătură de cretini/ ei n-au dat niciodată bani unor cerșetori, România (...) // O să scriu un poem care/ o să te distrugă, România/ și el o să fie tradus, România/ o să fiu singur și o să fiu nebun și/ o să mă sinucid// (...) nu cred că există Dumnezeu, România/ însă în sticlele de coca-cola am spermat/ ca să rămân în burta ta, România/ copilul tău etern și cretin, România (...) / Eu sunt Hristos, România, și mă sinucid// Sper că ești satisfăcută, România/ Sper că vrei să faci nani, România/ Sper că ți-ai băgat banii la cec, România/ ți-ai întemeiat deja/viitoarea familie?” (Marius Ianuș).

De la aceste versuri, deja vestite, ale lui Marius Ianuș și de la „Româna cu prostii” a lui Mihail Gălățanu – care face din bășcălie o artă poetică – , fenomenul a prins amploare. De altfel, partida de sex cu România este cât se poate de comodă, pentru că, asemenea unei păpuși gonflabile, ea nu reacționează.

Fie că este vorba de manevrări erotice cu intenții umiltoare, însoțite adesea de micțiune și defecație, fie de o agresivitate exprimată direct prin injurii, scenariul rămâne același: descriere pur comportamentalistă de gesturi repetitive și monotone, pe care registrul jos al termenilor, voit scandalos, nu îl salvează; în fond, nimic nu reușește să-l surprindă, să-l zguduie, să-l trezească pe lector, dimpotrivă, efectul este întotdeauna unul, garantat, soporific. Frapante sunt numai deficitul imaginativ, absența inovației în câmpul – atât de generos în posibilități – al invectivei, lipsa de marcă proprie, stilistică și ideatică. Pentru că nu-ți trebuie prea multă minte ca să substitui o persoană feminină în carne și oase cu un concept abstract personificat. O dată realizată operația de substituție, totul merge de la sine: urmează acuplările rutiniere și injuriile de-a gata, extrase din depozitul colectiv al zicerilor „folclorice” pe tema dată.

Uneori, protestul ia forma unui discurs ziaristic, cu singura deosebire că aranjamentul frazelor imită tăietura versurilor: „Voi credeți în WC-uri publice în strip tease / (...) în interviuri televizate cu libido pronunțat/ din țarcul vostru pomădat cu grijă/ ne rânjiți cu privirea voastră de colaborări fructuoase de/ tratative de discuții la nivel înalt de / cooperare pe toate planurile de /integrare susținută în lumea a treia” etc. (Domnica Drumea). Sau se complăce în stupidități infantile cu poleială metaforizantă: „Existență, scumpete,/ tu ești cea mai bună din cartier/ o să-ți trimit urechea mea tăiată/ civilizație, cuțu-cuțu/ o să-ți dau și ție rana ascultătoare din stânga” (Ruxandra Novac).

Când își propun să deconstruiască (limbajul, tehnicile poetice, sau te miri ce altceva), rezultatul este o înșiruire incoerentă de ineptii, din care nici inițiativa în poezia

universală, nici puștii de pe rotile sau copiii străzii n-ar putea degaja un grăunte de sens, pentru simplul motiv că este doar vorbire în dodii – uneori cu neintenționate efecte hilare, ca în versurile tinerei Iulia Stoian („Sunt prea labă și aș vrea să/ mă înfig. Să mă străpungă/ Nu o să mai fiu prea labă/ după ce o să curgă ce o să curgă pe unde/ s-a înfipt. Poate am să beau/ ce o să curgă. Vreau să beau ce o să curgă din mine/ și nu o să mai fiu gri”), în care Mihail Gălățanu vede „prospețimea, frăgezimea textelor”, iar criticul Marin Mincu observă că „intențiile poetizante (...) derivă, mai degrabă, din ambiguitatea freudiană a semnelor lingvistice.” La așa text abscons, așa comprehensiune, care culminează cu profetia că tânăra în cauză s-ar putea să fie „o mare surpriză despre care vom mai vorbi la timpul convenit.” Am consemnat acest caz, ales la întâmplare dintre nenumăratele posibile, numai pentru a ilustra în fugă, cu documentele pe masă, ce înseamnă interpretarea abuzivă, aceea în care „exegetul” își proiectează propriile fixații – uneori freudiene, dar, mai adesea, lacaniene – și rigidele scheme mentale, indiferent că textul pe care-l are sub ochi are sau nu de-a face cu ele. Cred că o rețetă culinară sau lista de cumpărături a unei gospodine și, de altfel, orice text de pe lumea asta, sunt la fel de susceptibile de o asemenea interpretare.

Tot cu o interpretare abuzivă, subminată de data asta de confuzia criteriilor, avem de-a face atunci când în versurile Elenei Vlădăreanu („...gura sfânta de ea îmi miroase a căcat/ chiloții mi-i schimb o dată la trei-patru zile/ și nici atunci nu mă îndur/ mă simt bine în căldura/ cu aromă de sex și de copil tăiat/ veceurile de aici îmi amintesc de veceurile/ facultății de litere din edgar quinet/ cu bălți uriașe de urină desene abstracte/ pe pereți făcute cu degetul/ desene în sânge menstrual și căcat”), o tânără, dar deja experimentată într-ale criticii literare, depistează un mesaj profund, ca reflex în text al unui „complex thanato-erotic”. Fără să neg respectivul complex, observ din nou că freudismul după ureche face ravagii, mai ales când atașamentul față de teoria respectivă – în fond reduționistă și aplicabilă unor cazuri particulare – ține loc de criteriu universal de evaluare. Faptul că un text se pretează și la o analiză de acest tip, nu constituie în mod necesar o validare a lui din punctul de vedere al realizării estetice. Exprimarea complexului thanato-erotic nu înseamnă, în sine, poezie. Conotații de acest fel pot să apară în gesturi, în inscripțiile obscene de pe ziduri, în simpla înjurătură. Pe scurt, e abuziv să justifici valoarea literară a unui text prin semnalarea conținuturilor pulsionale care-l generează. Asemenea eforturi exegetice nu sunt de fapt decât încercări – ratate – de a „înnobila” niște emisii scripturale care țin strict de zona scabrosului.

Adevărul este că un val negru și urât mirositor este dejectat de gurile tinere ale poezilor și poeteselor. În numele unei așa-zise autenticități, mizeria fiziologică exhibată agresiv, frustrările de ordin biologic, nesublimat artistic, devin materia primă a textelor numite „poetice”. Viață, nu literatură, realitate frustă, nu fabulație, existență, nu text („du-te dacă fuți textualist”, spune Miruna Vlada, exprimând lapidar „crezul” generației ei), intonează cei mai mulți într-un cor în care vocile individuale nu se mai aud.

Șocul trivialității se substituie șocului provocat de jocul/explozia (pluri)semantică. Și nu mă refer neapărat la limbaj, căci eu cred că, nu cuvintele sunt licențioase sau obscene, ci contextul în care sunt ele folosite; nimic nu este licențios sau vulgar atunci când există o miză metafizică. Și reciprocă este valabilă: în absența acesteia, totul devine vulgar sau licențios, indiferent de limbaj.

Nu “visceralitatea” este de incriminat; ea desemnează o atitudine față de lume, ca și ipostaza opusă, a înfiorării evlavioase în fața unui cosmos, perceput ca miraculos, în care sunt intens active energiile divine; amândouă țin de un adevăr psihologic individual de profunzime și, cum “nu există un punct arhimedic în afara psihicului uman”, amândouă sunt pe deplin justificate. Nu revolta sau blânda contemplare sunt etalon în artă. Între Baudelaire sau Argezi și Francisc din Assisi nu decide decât gustul personal, determinat el însuși de afinități, de similitudini psihologice, sau de gradul spiritual la care se găsește lectorul.

La fel, între poezii care exprimă prin arta lor un ardent exercițiu ascetic și cei care coboară în tenebrele interioare, nu se poate decide un ordin de superioritate.

Explorarea zonelor obscure ale erotismului și sexualității poate deveni un parcurs inițiat atunci când nu rămâne scop în sine și practică exhibiționistă, ci tinde să exprime simbolic o realitate meta-corporală; atunci când artistul atinge straturile de mare profunzime ce aparțin domeniului arhetipal, domeniu al numinosului manifestat prin *tremendum* și *fascinans*.

Ceea ce deranjează la gălăgioșii poeți de astăzi este rezultatul estetic al producțiilor ce poartă eticheta falsă de poezie; deranjează verbiajul, incontinența, platitudinea stilistică, astfel încât, printre kilometri de versuri, în zadar cauți cu lumânarea unul care să izbucnească fulminant într-o jerbă de sensuri, altfel inexprimabile.

Nu furia deranjează, ci zgomotul intens și uniform, care nu reușește să-și moduleze sonoritățile în muzică, ci rămâne pur și simplu bruiaj, bruiaj al celor care au ceva de spus, dar nu se mai aud, care interpretează „muzică de cameră”, pentru că afară poluarea sonoră este intolerabilă. Dar muzica, în forma ei înaltă, a devenit, nu-i așa, o îndeletnicire anacronică, rușinos de desuetă, bună numai pentru melomanii senili.

Poezia de astăzi este una a „dezvrăjirii” lumii; dar dezvrăjirea este, după convingerea mea, vraja cea mai perfidă. Mitul, simbolul și expresiile lor stilistice, alegoria, metafora sunt repudiate, uitându-se că simbolul țintește spre o realitate transcendentă și inepuizabilă, uitându-se că metafora este o breșă în spațiu-timp...

În același timp, e declarată cu emfază „moartea marilor teme”, a marilor întrebări, de parcă vreuna dintre ele și-ar fi aflat vreodată răspunsul, fiind astfel epuizată...

O nouă sensibilitate, o nouă viziune, o nouă paradigmă? Cu siguranță! Descoperită de fizica subatomică în substraturile profunde ale realității, acolo unde “stânca dansează”, unde nu mai găsim particule materiale, ci doar o vastă rețea de interrelații, unde entități himerice, întotdeauna la jumătatea drumului dintre virtualitate și existență, apar și dispar fără cauză în “vidul plin”, unde nu mai găsim decât un joc de frecvențe care interferează, alcătuind trasee încurcate incomprehensibile, traduse de creierul nostru în obiecte ale iluzoriei noastre lumi.

În vreme ce poezii practice un realism (a se înțelege materialism) robust, bazat pe o „epistemă” naturalistă, ce și-a pierdut demult credibilitatea, fizicienii vorbesc despre plenitudine și ordine înfășurată, botezându-și incorporalele entități cu nume dintre cele mai ciudate: frumusețe, farmec, straniețate. Și, în fața incapacității de a exprima această paradoxală realitate în jargonul intelectualist al științelor clasice, își propun o întoarcere la limbajul poeziei și muzicii și o revenire la mit. Căci mitul, ne spune Ananda Coomaraswamy, este înfățișarea penultimă a adevărului.

cu Dan LUNGU

„Fiecare vede și reține ceea ce a învățat să vadă, ceea ce trecutul lui îi permite să vadă”

(N. 15.09.1969, Botoșani; absolvent al secției Sociologie-Politologie a Facultății de Filosofie, Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași (1995). În prezent, lector doctor la Catedra de Sociologie din cadrul aceleiași Universități, unde predă cursuri de *Sociologia artei și literaturii*, *Metode calitative în sociologie* și *Politici culturale*. Volume publicate: *Muchii* (versuri), Ed. Junimea, Iași, 1996; *Cheta la flegmă* (proză scurtă, volum distins cu Premiul pentru debut în proză al U.S.R., filiala Dobrogea), Ed. OuTopos, Iași, 1999; *Cartograful în tranziție. Eseuri de sociologia artei și literaturii*, Ed. Liternet, București, 2003 (e-book); *Construcția identității într-o societate totalitară. O cercetare sociologică asupra scriitorilor*, Ed. Junimea, Iași, 2003; *Povestirile vieții. Teorie și documente*, Ed. Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 2003; *Proză cu amănuntul* (proză scurtă), Ed. Cronica, Iași, 2003; *Nuntă la parter* (teatru), Ed. Versus, Iași.

Este selectat în antologiile: *4 piese de teatru într-un act* (cu „Lecție. Sau ceva de genul acesta”; piesa este jucată sub titlul *Cu cuțitul la os* în 2002 la Green Hours, Teatrul Luni, în regia lui Bogdan Tudor), antologia laureatilor celei de-a III-a ediții a piesei într-un act „Mihail Sorbul”, Botoșani, 1995; *Junimea, azi* (cu piesa de teatru „Vinovatul să facă un pas înainte”), Ed. Junimea, Iași, 1996; *CLUB 8: poetry*, Ed. T, Iași, 2001 (trad. de A. J. Sorkin și Radu Andriescu); *Ozone friendly. Iași. Reconfigurări literare. O antologie* (coord. O. Nimigean), Editura T, Iași, 2002; *Antologie de proză scurtă* (vol. I), Ed. Liternet, București, 2002 (e-book); *EroTica*, Ed. Observator, Constanța, 2002; *Hat jemand etwas gefragt? Lyrikanthologie CLUB 8 – jassy, rümanien* (coord. nimigean/astner), Ed. Versus, Iași, 2003.

Publică poezie, proză, eseu și teatru în majoritatea revistelor importante din România: „Amphion”, „ArtPanorama”, „Contrapunct”, „Calende”, „Cronica”, „Convorbiri literare”, „Dacia literară”, „Hyperion”, „Lucefărul”, „Observator Cultural”, „România Literară”, „Timpul”, „Vatra”; în străinătate publică în „Virages” (Canada) și „Wienzeille” (Austria). Publică în revistele electronice „Ecrits...vains”, „Griselda”, „Norii”, „Respiro”, „Tiuk”).

Mihai Vakulovski: *Dan, ești unul dintre tinerii foarte activi, înființezi cenacluri, cluburi, grupuri, participi la diferite festivaluri, scrii în diverse reviste, faci și literatură, și sociologie ș.a.m.d. De la ce ți se trage? Așa erai și-n copilărie sau taman din contra?*

Dan Lungu: Nu știu dacă sunt chiar așa activ precum spui... De fapt, o parte din lucrurile astea le fac atunci când mă enervez. Nervii mă motivează. Mă sufocă o stare de lucruri, mă scoate din sărite o atitudine, îmi sare muștarul la un tip de comportament și atunci motoarele mi se încing, fac grupuri și scriu la reviste, intru în polemici, cum spui tu. În general, sunt un tip calm. Liniștit spre leneș. Ți trebuie mult ca să mă scoți din papuci. Dar dacă mi se întâmplă, simt nevoia să fac ceva. Și nu ceva ca un foc de paie - să trag o înjurătură, să dau o palmă sau chestii de astea - ci ceva temeinic, așezat. Așa s-a născut și Club 8. În plus, cred că am o anumită perseverență, care mă ajută să duc la capăt lucrurile începute. Uneori, pe parcurs - ni se întâmplă tuturor - motivația pentru o acțiune sau alta ne scade; în acest moment vine perseverența și-i ia locul. Duc lucrurile la capăt fiindcă le-am început, chiar dacă nu mai am aceeași motivație puternică. Nu spun că trăsătura asta e neapărat bună, uneori e păguboasă rău de tot...

Cu literatura și cu sociologia e altceva. Cu „literatura” mă ocup de când eram mic. Prima poezie pe care am scris-o - și asta înainte de a merge la școală - este „Iarna pe uliță” a lui Coșbuc. Am copiat-o literă cu literă din manualul de citire al surorii mele. Am desenat-o, mai bine zis, că de citit nu știam să citesc. Cum am învățat să scriu, am și „compus” (jargonul învățătorilor!) primele poezioare. Nu cred că e chestie de talent sau de inspirație (sau nu

numai, ci (și) de obișnuință. Părinții mei erau destul de severi, nu puteam ieși în stradă decât cu program. Așa că stăteam mult timp în curte, în casă. Sora mea, mai mare fiind, își făcea temele. Folosea creioane frumos colorate, caiete, stilou, un întreg instrumentar fascinant - mai ales pentru cineva care trebuia să se joace mai mult singur. Cred că atunci când am „pictat” poezia lui Coșbuc, am făcut-o de plictiseală, am găsit o „joacă” nouă. În plus, îmi legitimam accesul la acel instrumentar fabulos - creioane, ascuțitori, carioca, caiete - și făceam o activitate bine valorizată de ceilalți, o activitate peste vârsta mea, de școlar. De unde știam eu că e valorizată social? Destul de simplu... Când sora mea își făcea temele, trebuia păstrată liniștea: șșșș, își face temele! Dacă toată lumea trebuia să-și țină gura pentru chestia asta și să meargă în vârful picioarelor, nu e clar că e o treabă importantă?

Când am învățat să buchisesc, am găsit altă „joacă” de unul singur: cititul. O joacă fascinantă, infinită, în care ești și nu ești de unul singur. Personajele îți țin companie. Ți găsești prieteni cărora le poți urmări năstrușniciile cu sufletul la gură, care trec dintr-un volum în altul (cîta nerăbdare să schimb cartea la biblioteca municipală!) și, lucru foarte important, cu care părinții îți dau voie să te joci, căci nu trebuie să ieși din curte pentru a te întâlni cu ei. Formidabil, puteam să mă joc și să fiu copil cuminte în același timp! Așa am dat în patima lecturii. Devoram teancuri de cărți, nu ieșeam din casă cu zilele. Ai mei se cam îngrijoraseră. Mă îndemneau să mai ies din când în când în stradă, să mă mai joc cu copiii, iar eu îi fugăream din cameră că mă deranjează. Cumva, scrisul și cititul au fost pentru mine jocuri de copil singuratic, care trebuia să păstreze liniștea. Apoi, odată intrat în joc, restul e obișnuință.

Exagerînd, firește. Despre cum patima lecturii și magia jocului literaturii favorizează construcția unei cariere literare, am o întregă teorie, cu care însă nu vreau să te plictisesc.

Cît despre sociologie... sociologia e tot un fel de literatură: literatură de specialitate. Diferența dintre ele nu e atît de mare, așa cum pare la prima vedere.

- *Ce importanță are realitatea, biograficul pentru prozele tale?*

- E o întrebare foarte complicată. Mai ales dacă urmărim articulațiile fine dintre realitatea exterioară, experiența individuală și text... La limită, nu cred că există literatură care să nu fie autobiografică în sensul cel mai larg. Să mă explic. Nu trebuie să povestești amănunte din viața ta pentru a fi autobiografic. Fiecare dintre noi ne formăm într-o realitate exterioară nouă, pe care o experimentăm și de unde învățăm tot ceea ce știm. O realitate pe care o interiorizăm, care ne constituie și ne transformă lumea noastră interioară, subiectivă. Biografia, adică faptele experimentate personal pe traiectoria vieții, ne formează modul de a gândi, de a simți, de a evalua, de a percepe, de a judeca pe celălalt, etc. Un același peisaj văzut de două persoane diferite va fi redat ulterior diferit, o întâmplare la care participă mai multe persoane, va fi relatată ulterior în variante diferite. Cu cît bagajul biografic al celor care privesc peisajul sau asistă la o întâmplare va fi mai diferit, cu atît versiunile ulterioare vor fi mai distanțate una de alta. Pentru că fiecare «vede» și reține ceea ce a învățat să vadă, ceea ce trecutul lui îi permite să vadă. Însă această realitate exterioară încorporată în lumea interioară nu trebuie văzută în mod restrictiv, ca întâmplări strict fizice și ca o experiență omogenă. Noi învățăm în multe feluri și multe lucruri. Învățăm din întâmplări pe propria piele, dar și din cele pățite și povestite de alții; din interacțiune cu ceilalți, dar și citind din cărți (biografia intelectuală, a ideilor cu care intrăm în contact, e la fel de importantă ca și întâmplările cotidiene); învățăm din prezent, dar și rememorînd. Suntem niște ființe extrem de complicate. Nici trecutul nostru nu este mereu același, pentru că ni-l putem reprezenta diferit în funcție de ultimul eveniment trăit, mai ales dacă acesta ne marchează puternic. Din perspectiva ultimelor întâmplări, unele lucruri pe care nu le povesteam din viața noastră, considerîndu-le neimportante, pot căpăta relevanță. Paradoxal, nici (auto)biografia noastră nu este mereu aceeași. Și este normal să fie așa, pentru că nu suntem niște mecanisme acționate exclusiv de trecutul încorporat. El ne dirijează, e drept, dar privit prin lupa prezentului nu rămîne mereu același, suntem ghidați de un trecut mereu modificat de perspectiva prezentului. Această revanșă a prezentului asupra trecutului trădează de fapt existența libertății noastre individuale.

Inevitabil, realitatea exterioară este importantă pentru prozele mele - fie că ne referim la realitatea imediată, fie la cea încorporată ca experiență personală. Eu observ în realitatea înconjurătoare ceea ce îmi permite biografia mea să vadă, iar biografia mea se schimbă în funcție de ceea ce trăiesc acum. Între anumite limite, firește. Nu înseamnă că după ce răspund la acest interviu sunt cu totul alt om și am un cu totul alt trecut.

- *Ai debutat cu un volum de poezie, "Muchii", la editura "Junimea" (Iași), apoi ai publicat un volum de proză scurtă, "Cheta la flegmă", la editura "Outopos" (Iași), cărți care nu știu să fi ajuns în librăriile din alte orașe. Cum trebuie promovată literatura în aceste condiții, cînd editurile au asemenea difuzare și de multe ori nici nu le interesează ce se întîmplă cu cărțile, urmărind cu totul alte interese?*

- Eu cred că este o situație temporară. În timp, lucrurile se vor schimba și difuzarea se va face profesionist, iar editurile neprofesioniste vor muri. Încet-încet, piața își va impune regulile ei dure. Outopos a și dispărut. Nu vezi, editurile bune, ca Polirom, Humanitas sau Compania, au o difuzare excelentă.

O soluție alternativă o constituie cărțile publicate pe internet. Mai ales pentru cărțile academice, care au un public restrîns, dar care știe a utiliza calculatorul și, de obicei, are acces la internet la locul de muncă. Anul trecut am avut o experiență interesantă. Am publicat la editura electronică Liternet un volum: «Cartografii în tranziție. Eseuri de sociologia artei și literaturii». Surpriza a fost maximă. În două luni a fost descărcată/salvată pe propriul calculator de o mie de persoane. Astă nu înseamnă că a fost și citită, așa cum nici cărțile vîndute nu știm dacă sunt citite sau nu. Dar a ajuns la o mie de persoane...

- *Cum ai început să scrii literatură și care a fost reacția apropiaților tăi la vestea asta?*

- În linii mari, ți-am spus cum m-am apucat de scris. Venind pe nesimțite, cei apropiați nu au avut o reacție spontană... Cred că atitudinea lor, la un moment dat, cînd eram adolescent, era ceva de genul «mai bine scrie, decît să umble teleleu Tănase prin oraș sau să facă alte porcării». Nu i-a impresionat niciodată chestia asta. Atîta timp cît din asta nu se poate trăi, pentru ei, care au muncit din greu să-și cîștige pîinea, nu-i decît un moft. O preocupare bună pentru timpul liber.

- *Cum a apărut Club 8, manifestul căruia l-ați publicat în decedata "Vineri", dar și în "OZONE FRIENDLY", antologia voastră, la care ai scris și prefața, de ce Club 8 și care e situația actuală a clubului, ce mai face Club 8?*

- Mulțumesc de întrebare, Club 8 face bine. În acest moment, chiar foarte bine. După o perioadă de relativă lîncezeală, suntem din nou în plină efervescentă. Suntem plini de proiecte.



Cum a început Club 8... A început în primăvara lui 1997, într-un apartament din Tătărași, în România, Europa, pe planeta numită Pământ. În bl. K1, sc. A - ca să fiu mai precis. În privința numărului apartamentului, istoria literară va trebui să facă investigații serioase și probabil că se va împărți în două tabere, subiectiviștii și obiectiviștii. În acte, apartamentul purta numărul 2, deși era la etajul patru (fără lift), fiind numerotate pe palier; însă, pentru a simplifica lucrurile și a nu crea încurcături, oamenii de pe scară își numerotaseră apartamentele de la 1 la 9. Așadar, pentru stat apartamentul avea numărul 2, iar pentru comunitatea de locatari avea numărul 9. Ghiciți, vă rog, numărul corect!

Inițial, toată povestea asta a purtat numele de Cenaclul din Tătărași. Titulatura spune mai multe lucruri. În primul rînd, că la început a fost conceput ca un cenaclu și nu ca un club. Un cenaclu, totuși, special: era ținut într-o locuință privată, unde nu prea puteai veni fără invitație (era și destul de greu de nimerit...); locul unde se desfășura cenaclul nu era într-un loc «încărcat de istorie», «plin de tradiție», la Pogor sau pe Copou, ci într-un cartier periferic. De la început el a fost conceput ca ex-centric. De ce un cenaclu nou? Pentru că am considerat că cele existente erau compromise rău de tot: mult fariseism, laude deșănțate pentru texte de doi bani, prieteșuguri dubioase, veleitarism cu pretenții, mentalitate de baroni locali ai literaturii etc. Au venit mulți tineri atunci în Tătărași. Deviza era: «întră cine poate, rămîne cine vrea.» Era plină casa, se stătea pe jos. Nu mai știu cînd a avut loc prima ședință, probabil prin martie. Am citit și un fel de manifest încropit de mine, altul decît manifestul monguz, care a fost mai tîrziu. Dar zilele trecute am găsit un caiet, în care scrie: «15 mai 1997 - ședința a IV-a. Au participat: Dan Lungu, Dana Lungu, Mihaela (cred că Gafițescu), Cerasela Stoșescu, Ionel Răducea, Adrian, Florentin Sorescu, Sorin Durdun, Dragoș Popescu, Liviu Mățăoanu, Bogdan, Mihai Ursachi. Au citit: Liviu Mățăoanu, Mihai Ursachi.» A fost o ședință cu invitați de la Pitești, de la cenaclul SIND. Țin minte că Mihai Ursachi a fost extrem de punctual, dimineața la zece punct a sunat la ușă, n-a vrut să-l aducem cu taxiul, cum ne oferisem, a spus că știe foarte bine cartierul, că a locuit în el. A citit un poem lung despre Iulius Cezar, pe care nu-l terminase de mult timp și îl citea pentru prima dată cuiva. A vrut să ne facă o surpriză. Sorescu l-a cam ras la comentariu, cred că din teribilism, că poemul era foarte bun. Ursachi l-a lăudat enorm pe Mățăoanu, a spus că face cam același lucru cu Mircea Ivănescu, numai că la un nivel mult mai bun. Piteștenii au mai venit după aceea o dată, după ce s-a adoptat denumirea de Club 8, ocazie cu care l-au întîlnit, de astă dată, tot în Tătărași, pe Emil Brumar.

Denumirea de Cenaclul din Tătărași a durat doar cîteva luni, pînă în octombrie, cred. În octombrie a avut loc o întîlnire esențială, cea cu Ovidiu Nimigean. După această întîlnire, am schimbat, încetul cu încetul, și titulatura, și echipa, și obiectivele... Începe practic o altă perioadă. Ovidiu era un tip destul de retras, nu ieșea la mondenități literare, așa că, deși eram de opt ani în Iași, nu-l cunoscușem. Știam ce scrie și îmi plăcea artagul lui. Ca sociolog, îmi calculasem cam care erau oamenii cu care se poate face alternativă în Iași, pentru că eu nu aveam

destulă legitimitate pentru așa ceva. În definitiv, nu aveam decît un volum de versuri publicat și eram un prozator promițător, cunoscut mai mult de tinerii din cenacluri. Îl ochisem pe Ovidiu. Era un ins trîsnit, un critic temut și un poet incomod - mă gîndeam că s-ar putea să-i placă ideea. Și am avut dreptate. Și am găsit și prilejul să-l cunosc. Viorel Ilișoi, care lucra la «Timpul» și locuia într-un sat de pe lîngă Iași, la socri, rămînea adesea peste noapte la mine. Începuse o anchetă la revistă, pe care o clocisem amîndoi, intitulată «Viața literară pe Bahlui». Dacă nu mă înșel, primul interviu a fost cu Dorin Spineanu, care înjura în stînga și în dreapta, un interviu care a pus gaz pe foc. La un moment dat, îi spun lui Viorel: fă un interviu cu Nimigean. A fost de acord și am pornit în căutarea lui. L-am găsit cu greu, la Corabia Nebunilor sau la Closețele, cum se numește căminul de garsoniere al universității, G4. Interviul a ieșit super. După mai multe sticle de Cotnari, Viorel și-a amintit că știe să cînte la vioară, iar Ovidiu că are o vioară pe undeva. Cred că este și o fotografie din acea seară, în care eu vorbesc cu Ovidiu și Viorel chinuiește vioara. La scurt timp după această întîlnire, am făcut un plan de bătaie. Tot la Ovidiu în garsonieră. Am hotărît că e club și nu cenaclu; i-am dat numele de Club 8. Următorul vizat în constituirea grupului a fost Radu Andriescu, la care am mers trei oameni: Ovidiu, Viorel și cu mine. Viorel se cam codea, că avusese cu ceva timp în urmă, la Botoșani, o gilceavă cu Andriescu. Dar lucrurile au decurs bine, Radu nu ținea supărarea. I-a plăcut ideea. Planurile au luat amploare. Am început ședințele publice la Teatrul «Luceafărul», căci la mine acasă nu se mai putea: în septembrie se născuse Ilinca, iar apartamentul meu era cu două camere semi-decomandate. Lucrurile au decurs foarte repede, ne-am înțeles fără firgueli, ceea ce înseamnă că gîndeam cam la fel și ideea, de fapt, plutea în aer, aștepta doar să fie pusă în aplicare. S-au adunat ca prin farmec și Otilia Vieru, Costică Acosmei, Ada Tănase, Horațiu Decuble și toți ceilalți. Ancheta lui Viorel din «Timpul» a găzduit în numerele 11 și 12 două mese rotunde realizate la Club 8. Îți dai seama ce repede s-au derulat întîmplările. Dincolo de ședințele publice, frecvente în această perioadă, ne întîlneam destul de des și acasă la Radu, unde stăteam mai ales pe terasă. Au fost întîlniri superbe. În acea perioadă Radu a scris «Eu și cîțiva prieteni», care a apărut la Brumar în condiții excelente. În fine, în 1998 a fost polemica din Monitorul Arte, care a făcut mare vîlvă în țîrg și care ne-a unit și mai mult. Nu mai detaliez perioada care a urmat. Ea e mai cunoscută și deja m-am întins cam mult cu povestea.

- *Care e atmosfera culturală ieșeană văzută din interior, că dinafară situația e deosebit de încordată, iar tinerii par foarte bine plasați?*

- Da, e relativ încordată. După polemica din *Monitorul Arte*, a urmat cea din *Observatorul Cultural*, care, deși nu a fost inițiată de Club, a fost susținută puternic de membrii lui. Dar și reverberațiile acesteia se sting... Nu ne mai încrucișăm spadele. Am hotărît că trebuie să construim. Clubul, împreună cu revista «Timpul», reprezintă în momentul de față în Iași o zonă de mare interes pentru cei foarte tineri. Dacă sunt bine plasați... Într-un fel, da. Nu neapărat instituțional, cu toate

că unii dintre ei stau bine și în privința asta. Sunt bine plasați pentru că au știut să-și construiască oportunități. Au unde publica, se pot întîlni și discuta, se pot face cunoscuți. În plus, există acest val al prozatorilor la Iași, de o forță teribilă. În sfârșit, a sosit și momentul prozei la Iași. Pînă acum, poezii erau marca locului. Faptul că se scrie multă proză și bună e un avantaj pentru toți. Nu e meritul nimănui în mod special, dar e o mare șansă.

Clubul construiește și el. Antologii (în românește, în engleză, în germană); relații cu Austria, Germania, Franța; o colecție («Club 8», la Editura Versus), un site (<http://club8.home.ro>) și multe altele. Vor urma surprize!

- Ce scriitori români ți se par importanți, cine îți pare competitiv în cadrul literaturii universale?

- Sunt mulți scriitori români importanți, mi-ar fi greu să-i enumăr. Chestiunea cu literatura universală e spinoasă. Ce-i aia literatură universală? Am putea vorbi, mai practic, de autori care ar putea avea succes în Occident... Dar și asta e greu de spus. E mai ușor să vedem care sunt cei care deja au avut succes și să tragem de aici niscaiva concluzii extrapolabile, deși nici acesta nu e raționamentul cel mai corect. Herta Müller sau Eginold Schlätner au avut succes în Germania. Vor avea ei și în Franța? Dar în Marea Britanie? Greu de spus... Aici merge făcînd și văzînd, cu tatonări succesive. Scriitori necunoscuți la noi sau puțin valorizați pot avea un succes imens în afară, într-o țară sau alta, căci și între ele există diferențe de mentalitate. Dar pentru a vedea dacă au succes, trebuie promovați. Cu eșantioane de text, în rîndul editorilor din afară, cu costuri minime. Si asta nu trebuie s-o faci neapărat statul, ci și agențiile literare private. Numai că scriitorii trebuie să fie dispuși să umble substanțial la text, eventual să scrie după comenzi și multe alte lucruri cu care autorul român nu e prea obișnuit.

- Despre scriitorii tineri, cum ți se pare literatura scrisă de tineri, pe cine ai menționa?

- Literatura tînă e foarte diversă. Multe stiluri, multe direcții. Se clocește ceva, simt asta. Dincolo de toate tînguilele, multe dintre ele îndreptățite, perioada postdecembristă e favorabilă înnoirii, e fecundă. Acum nu e atît de greu să scrii ce vrei și nici să publici, ci să-ți păstrezi motivația de a scrie. Peste cincisprezece, douăzeci de ani, odată cu dezvoltarea managementului cultural autohton și cu "alinieră" mentalităților, literatura română va pătrunde puternic în Europa. Iar tinerii de acum vor profita din plin de asta. E o șansă pe care scriitorii din comunism n-au avut-o. Ei au avut șansa dizidenței, dar cîți au folosit-o?

Sunt mulți scriitori tineri (foarte) buni. Nu-s convins că-i pot aminti pe toți, spun doar cîteva nume, care îmi vin în minte acum: Constantin Acosmei, Petre Barbu, Ioana Băiețică, Daniel Bănulescu, Ștefan Baștovoi, Dumitru Crudu, Adina Dabija, Gabriel H. Decuble, Gabriela Gavril, Radu Pavel Gheo, Mihai Ignat, Florin Lăzărescu, Liviu Mățăoanu, Rareș Moldovan, Alina Nelega, Răzvan Rădulescu, Dan Sociu, Sorin Stoica, Costel Stancu, Dan Lucian Teodorovici, Mircea Țuglea, George Vasilievici, Constantin Vică, Elena Vlădăreanu. Radu Andriescu și cu O. Nimigean intră la categoria tineri? Dar Simona Popescu? Dar Radu Aldulescu, Adrian Oțoiu și Radu Macrinici? Dacă

da, atunci îi înscriu și pe ei. Pe tine nu te pun, și nici pe fratele tău, că zice lumea că o fac de politețe. Îmi cer scuze de la cei pe care i-am uitat sau pe care încă nu i-am citit.

- Dacă ai fi un om plin de bani, ce ai face pentru scriitorii tineri? Dacă ai fi președintele Uniunii Scriitorilor, să zicem, ce schimbări ai face în această asociație? Ce rol trebuie să aibă o asociație de scriitori și au ele un rost așa cum sînt?

- Dacă aș fi un om cu bani, probabil că n-aș gîndi ca acum și, de fapt, n-aș face ceea ce mă gîndesc că aș face dacă aș fi un om cu bani. Dar hai să vedem ce mă gîndesc că aș face pentru scriitorii tineri dacă aș fi o persoană cu bani. Cred că în primul rînd i-aș ajuta să se asocieze și le-aș plăti traininguri în care să învețe cum pot fi obținuți bani din occident pentru cultură, căci de acolo pot fi deblocate mai multe fonduri de cît aș fi eu în stare să le ofer. Cu certitudine, nu toți au capacități manageriale. De aceea, poate aș sponsoriza o colecție de literatură tînă la o editură prestigioasă, iar pentru cei cu un debut strălucit m-aș gîndi la un fel de cărți comandate, cu avans plătit. Să-i motivez să scrie în continuare. Dar n-aș da bani după capul meu, ci mi-aș lua un consilier în această privință.

Dacă aș fi președintele U.S.R.? Ar fi foarte multe lucruri de făcut... În primul rînd aș încuraja descentralizarea: mai multe filiale și cu autonomie financiară mai mare. Nu vreau să vorbesc aici de avantajele acestei mișcări, dar sunt multiple. Aș umbla la criteriile de admitere în U.S.R., căci acum e prea puțină rigoare, ceea ce duce la scăderea statutului de scriitor. Aș încerca să dezvolt competențe în construcția și managementul proiectelor, pentru a putea aduce bani europeni. Aș studia mai mult la posibilitățile de reclamă prin intermediul cărților și aș intra în combinație cu agențiile de publicitate. Aș construi o agenție literară a U.S.R. care să încerce să plaseze autori români pe piețele străine de carte, dar o agenție nu populată cu scriitori și traducători sinecuriști, ci cu profesioniști în marketing cultural. Ar fi mai multe de făcut, dar nu-mi vînd toate secretele. Consultanțele de specialitate se plătesc cu bani grei. Aștept ofertele.

Interviu realizat de Mihai VAKULOVSKI
(2003-februarie 2004, Brașov - Iași)



Matei CHIHAIA

Mihail Eminescu și codrii

În legătură cu codrii, imagine des menționată în poemele lui Mihail Eminescu, care evocă totodată, cu competență și fervoare, trecutul Țărilor Române, îmi mărturisesc interesul pentru teoriile istoriografiei a lui Hayden White, care au tendința de a șterge hotarul dintre povestirea ficțională și cea istoriografică propriu zisă, “metaistoria”, cadrul explicativ al realității înfățișată în texte legînd povestirile “inventate” cu cele “istorice”. Filologia este aceea care poate contribui la reconstruirea acestor “metaistorii”. În „Doina” lui Eminescu, de pildă, putem deduce relațiile dintre poet, codru și evenimentele istorice. Mă întreb dacă acest triunghi nu ar fi un fel de structură metaistorică, așa cum o definește Hayden White. Poetul numește codrul “frate cu românul” și îl invocă, în blestemul final, împreună cu domnitorul Ștefan cel Mare. Cităm întreaga strofă, prea bine cunoscută:

Cine-au îndrăgit străinii,
Mîncă-i-ar inima căinii,
Mîncă-i-ar casa pustia,
Și neamul nemernicia !
Ștefane, Măria ta,
Tu la Putna nu mai sta,
Las' arhimandritului
Toată grija schitului,
Lasă grija sfinților
În sama părinților,
Clopotele să le tragă
Ziua-ntreagă, noaptea-ntreagă,
Doar s-andura Dumenzeu,
Ca să-ți mântui neamul tău !
Tu te-nalță din mormânt,
Să te-aud din corn sunând
Și Moldova adunând.
De-i suna din corn o dată,
Ai s-aduni Moldova toată,
De-i suna de două ori,
Îți vin codrii-n ajutor,
De-i suna a treia oară
Toți dușmaii or să piară
Din hotară în hotară –
Îndrăgi-i-ar ciorile
Și spânzurătorile !

Ne propunem să insisțăm asupra formei și imaginilor, desprinse din cruntul mesaj politic „realist”. De fapt, poezia evoluează de la realitatea geografică a teritoriului “de la Nistru pîn’ la Tisa” către sunetele și imaginile unei groaze fantastice, întruchipate în “ciorile și spânzurătorile”. Cruzimea, artistic mărturisită, apărând din temeiul experienței poetice, este descrisă de Aristot, printre altele, ca puterea de a schimba groaza în artă. (*Peri poietiche*, 4, 10). Aproape simetric, ciorile de la sfârșitul strofei, corespund câinilor de la început, și, în cadrul acesta realizat din animale impure, se desfășoară o adevărată simfonie din rime și asonanțe, din instrumentarul imaginar de clopote și cornuri. Voluptatea acestor sunete se hrănește din modelul Apocalipsei; de fapt, motivul cornului care face să se prăbușească cetatea dușmanilor provine din Vechiul Testament (*Josua* 6). Eminescu ibridizează acest motiv cu dezvăluirea treptată și generalizată a morții, căutând un efect de groază apocaliptică care depășește cu mult tema urii contra

străinilor (*Apocalipsă*, 1, 10 și 8, 2). Nu atât Ștefan cel Mare cât codrul însuși, fratele românului, se vedește solidar cu acest ordin pentru o deslănțuire fantastică. “De-i suna de două ori” cornul, zice poetul “îți vin codrii în ajutor”. Codrul deci, personalitate multiplă, constituie o armată care, de data aceasta, ne amintește de profeția fatală a vrăjitoarelor din “Macbeth”. Uzurpatorul nu crede când este anunțat că codrii vor înainta împotriva sa, fără să prevadă că urmașii legitimi, în bătălia decisivă, se vor ascunde, cu ajutorul unor crengi (din codrul numit „Birnam”), lăsând impresia unei păduri mișcătoare (*Macbeth*, 5,4). Citatele din Shakespeare, pe lângă cele din Vechiul Testament și Apocalipsă, ne încredințează că fervoarea românilor pentru codru, se dovedește prezentă și în literatura universală. Codrul, la Shakespeare are un nume și face parte din decorul scenei. Se pare că “Birnam”, această prezență nominală ajută memoria colectivă. Exemplul cel mai cunoscut în literatura medievală este codrul din “Broceliande”, care apare în ciclul romanelor despre regele Arthus. Spre deosebire de acesta, codrii lui Eminescu, pe care îi numește frați ai românului, sunt frați anonimi, fără un toponim de acest gen. Codrul, fratele necunoscut, se distinge de referințele foarte marcate, care se găsesc în topografia și istoria națională. În “Doina” este vorba de un anumit voievod, de o anumită mănăstire. Mănăstirea Putna a fost ridicată de Ștefan cel Mare după o importantă victorie asupra osmanilor. Legenda spune că, la 7 mai 1775, când Putna a fost ruptă de patrie și a trecut în posesia Imperiului Habsburgic, clopotele mănăstirii au început să bată de la sine, iar portretul ctitorului s-a întunecat. În plină stăpânire habsburgică, aproape un secol mai târziu, în 1871, s-au sărbătorit – sub supravegherea autorităților – 400 de ani de la sfințirea bisericii mănăstirii, eveniment care, probabil, a inspirat și pe Eminescu. Se spune că, la această sărbătoare, dealurile erau pline de țărani, veniți din satele înconjurătoare. De țărani, deci, nu de codrii. Codrul, fratele fără nume, lipsește în aceste evenimente și comemorări istorice, nu apare nici măcar ca o umbră în fața orizontului, cunoscută de toți, cum era codrul Birnam la Shakespeare. Ne întrebăm de unde se ivește codrul în versurile lui Eminescu. În ce legătură se află cu Ștefan cel Mare și cu mănăstirea Putna, deci cu istoria națională a României? Prin anonimatul său codrul se înscrie în categoria unei realități în afara istoriei și legendei. Un loc fără nume poate fi personificat, dar nu poate deveni eroul unei povestiri istorice sau unei reprezentări asemănătoare. (Există monument al soldatului necunoscut, dar a-i ridica codrului anonim o statuie cu trăsături individuale, ne pare o întreprindere suprarealistă).

Codrul, entitate lipsită de calitățile unui protagonist sau monument istoric, este totuși un loc al memoriei naționale. Istoricul francez Pierre Nora include în cele trei volume masive intitulate “Lieux de memoire”, nu numai scenele unor întâmplări istorice, locuri saturate de povestiri și legende, cum ar fi în România mănăstirea Putna, dar și acele regiuni și peisaje ale “Franței adânci” (La France profonde), care, cu toată lipsa de semnificație istorică sau de prezență spectaculară, contribuie la conștiința unei identități naționale. (Pierre Nora, “Entre Memoire et Histoire. La problematique des lieux” (1984) în Pierre Nora (coord.): *Les lieux de memoire*, 3 vol., vol. 1: *Les France I. La Republique*. Paris: Gallimard, pp. 15-42). Prin urmare, Franța nu este numai Turnul Eiffel, dar și canalul cu ecluze, nu numai Versailles dar și cafeneaua pariziană și balurile publice. Un astfel de loc al memoriei naționale este codrul pentru români, astfel cum l-a înțeles Eminescu. De altfel, Pierre Nora definește “lieu de memoire” ca pe un prilej, nu ca un obiect al amintirii. Și la

Eminescu codrul este, în primul rând, un astfel de loc al reculegerii, o arhivă pe care o regăsește poetul când se întoarce din lumea vremelnice. În poema “Revedere” (citată de George Călinescu, biograful lui Eminescu), poetul se adresează codrului ca unui frate statornic, rămas acasă :

Că de când nu ne-am văzut,
Multă vreme a trecut Și de când m-am depărtat,
Multă lume am îmblat.

Sunt cunoscute aceste versuri, care încep cu dubla adresă pământescă și sfârșesc cu stâlpii monumentali ai unei ordini cosmice, în care omul nu își mai are locul :

Iar noi [zice codrul] locului ne ținem,
Cum am fost așa rămânem :
Marea și cu râurile,
Lumea cu pustiurile,
Luna și cu soarele,
Codrul cu izvoarele.

Roman Jakobson și Boris Cazacu (“Analyse du poeme Revedere de Mihail Eminescu”, *Cahiers de linguistique et appliquee 1* (1962), pp. 536-543) au sugerat că tema poemei este efortul omului de a găsi un limbaj comun de înțelegere cu natura. Dar codrul îl convinge pe om, prin răspunsurile sale destul de reci și chiar formale, că o astfel de apropiere nu este posibilă. Din acest punct de vedere ar fi interesant să considerăm și celelalte poeme în care se leagă un dialog între eu și codru, toate publicate spre sfârșitul anilor șaptezeci sau în prima culegere, editată de Titu Maiorescu la începutul anilor optzeci. În toate găsim personificarea de care este vorba în “Doina”, numai că, bine-înțeles, codrul apare la singular și nu la plural, și, totodată, fără intenții războinice. De fapt, după cum constatăm, eul poetic al lui Eminescu apare de- obicei însoțit de o ființă de gen feminin căreia i se adresează ; în acest grup de poeme poetul înlocuiește femeia prin codru, într-o variantă a relației pe care “Doina” o dorește frățescă – codrul fiind fratele românului – dar, cel puțin în “Revedere”, corespunde și unui conflict al generațiilor. Convorbirea cu natura își caută un exponent individual, care nu este neapărat dublul poetului în sensul în care natura romantică împărtășește trăirea subiectivă. Din contra, cum au subliniat Jakobson/Cazacu cu privință la implicațiile comunicative, și Călinescu despre cele metafizice, poetul apare ca partener al unor relații tulburate printr-o despărțire sau neînțelegere. Imaginea propusă de Călinescu, în jurul anilor patruzeci, înfățișează un Eminescu lipsit de sentimentul naturii, trăire pe care o găsim la romantici, împreună cu corespondența, armonia dintre eu și natură. Elementele din peisaj apar în chip de simboluri ale unei realități metafizice, unei metafizici țărănești, în care omul nu poate influența natura în mod direct. “Revedere”, de pildă, evocă singurătatea omului, străin față de natură. El este singurul fenomen, spune Călinescu, față de puterile numenale ale pădurii, lacului, râurilor și lunii. Țăranul, care cunoaște prin înțelepciune – sau metafizica sa ancestrală – vanitatea eforturilor umane față de aceste puteri divine, privește cu ironie încercările de a le îmblânzi. (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, 1982, pp. 458-459). Întrebarea este dacă această ironie evidentă face parte din viziunea lumii exprimată în poezie sau izvoarește din trăsăturile poeziei însăși, care se vrea populară fiind totuși o ficțiune artistică. Iar în această privință cred că ar fi exagerat să căutăm o dogmă metafizică la Eminescu. Întrebarea “Ce te legeni codrule” este exprimată de poet,

ca și “Ce mai faci drăguțule” “*în formă populară*”, dar această formă nu corespunde unui fond comun. De fiecare dată, codrul are un alt caracter și chiar relația cu eul poetic ne apare diferită. “Ce te legeni codrule” arată o pădure care suferă ea însăși de “vremelnicia” care, după câte spune Călinescu, ar fi caracteristica omului față de natură :

- De ce nu m-aș legăna,
Dacă trece vremea mea !
Ziua scade, noaptea crește
Și frunzișul mi-l rărește.
Bate vântul frunza-n dungă –
Cântăreții mi-i alungă;
Bate vântul dintr-o parte –
Iarna-i ici, vara departe.
Și de ce să nu mă plec,
Dacă păsările trec !

Credem că nu este nevoie de un citat mai amplu pentru a arăta cum codrul preia, de data aceasta, toate trăsăturile unei naturi romantice, marcată de trecerea vremii și a anotimpurilor. Dar chiar și modelul romantic al unei regenerări circulare ne apare departe de melancolia codrului care înțelege că trece vremea sa. Dialogul explicit și de data aceasta, nu vedește o corespondență posibilă între poet și pădure. Pădurea, în loc să își mențină poziția sublimă și realitatea metafizică, își mărturisește slăbiciunea și singurătatea în fața morții :

Și mă lasă pustiit,
Vestejit și amorțit
Și cu dorul singurel,
De mă-ngân numai cu el.

Ultimele versuri ne fac chiar să credem că, în vreme ce codrul răspunde, poetul se îndepărtează fără să asculte acest sfârșit. În orice caz nu-i mai adresează nici o replică, de pildă o vorbă consolatoare. Poetul romantic, în amurgul toamnei, putea fi consolată de natură. În schimb, în trăirea lui Eminescu codrul nu îl poate consola, și nici invers : poetul amuțește față de suferința naturii. Această variantă nu este luată în considerație de către Călinescu. Pădurea nu crede că este o divinitate metafizică, poetul, la rândul său, neavând viziunea lumii pe care o are țăranul, o pune în scenă cu roluri pământeste, schimbătoare și neprevăzute. Rămân identice dialogurile, care, în realitate, vădesc o nepotrivire importantă. Ne punem întrebarea : cum poate omul auzi vocea codrului ? Întrebarea “Ce te legeni codrule” este tot atât de ciudată ca și aceea pusă la începutul poemei “Revedere” : “Ce mai faci drăguțule”. Ciudățenia lor poate fi datorată expresiei populare, deci a unei anumite ingenuități, pe care Eminescu caută să o imite. Înțelepciunea populară este ca un orizont auctorial, la care eu-ul, poetul care se adresează codrului, trebuie să ajungă. Iată sursa ironiei : este ironia ficțională care îndepărtează autorul de rolul subiectului din text, nu de ironia țăranului înțelept față de poet. Deosebirea este că, în primul caz, această distanță apare de netrecut, autorul rămânând veșnic în rolul de poet pe care și-l asumă în poemă, în timp ce, în al doilea caz, modelat după interpretarea lui Călinescu, o teleologie firească transformă tânărul țăran într-un bătrân înțelept.

De altfel, în aceste două poezii rolul poetului este cam cel al unui actor secundar care, printr-un cuvânt lipsit de importanță, declanșează un monolog al actorului principal. Acest monolog se extinde și pe mai mult de jumătate din poema “O rămâi, rămâi la mine”, urmată, de data aceasta, nu de o replică dar de un pasaj narativ. Poema,

apărută în 1879, în revista “Convorbiri literare”, numai la câteva luni de „Revedere”, pare să ne prezinte un cadru narativ al dialogului, un fel de analepsă către copilăria eroului, când el se desparte de pădure și pleacă în lume. Este vorba de “pădure” nu de codru, ceea explică schimbarea caracteristicilor. Pădurea se înfățișează, față de cei doi codrii menționați, ca o nouă, o a treia ființă, de data aceasta de gen feminin, blândă, hipersensuală și de un erotism ușor suspect, gen Erlkönig a lui Goethe. Fericirea promisă de natură unui minor își are sursa în această baladă clasică germană, desigur cunoscută de Eminescu. Însă dezlănțuirea este mai apropiată de tema romantică a înstrăinării și copilăriei pierdute:

Astfel zise lin pădurea,
Bolți asupra-mi clătînând ;
Șueram l-a ei chemare
Ș-am ieșit în câmp râzând.

Astăzi chiar de m-aș întoarce
A-nțelege n-o mai pot...
Unde ești, copilărie,
Cu pădurea ta cu tot ?

Amestecul unor referințe clasice și romantice formează un dialog în sensul lui Bachtin, nu comunică între ele, sunt limbaje diferite între care se găsește un conflict structural. Față de poezia dramatizată a celor două, respectiv patru replici, pe care le găsim în “Revedere” și în “Ce te legeni”, vorba pădurii în “O rămâi” este actuală numai în aparență. Din partea narativă reiese că poetul citează din amintire vorbe de mult rostite. În timp ce codrul este prezent în primele două poeme, locul reculegerii, a treia poemă, celebrează tocmai absența pădurii. Cele patru poeme citate constituie deci model artistic, prin care se interpretează relațiile de rudenie ale unei societăți monogame și cvadrilaterale. Așa cum apare în „Revedere” și în „Ce te legeni”, codrul are funcția unui tată, în timp ce pădurea ar fi mamă; asemănarea sintactică a începutului „O rămâi, rămâi la mine” cu „O mamă, dulce mamă” ar susține această distribuție de roluri. Actualitatea dialogului cu codrul, dar și faptul că „Doina” îl invocă în chip de frate, sugerează că rudenția se transmite pe linie paternă, și nu prin cea maternă. Deși fără îndoială pădurea are o definiție semantică cu totul diferită de codru, la Eminescu seamănă, par înrudite deoarece poetul le privește ca un punct de plecare, un spațiu originar.

Din toate aceste asemănări și variațiuni pe aceleași teme, ne pare că rezultă destul de limpede, în ce sens codrul este un “lieu de memoire” în poezia lui Eminescu : prezent și absent, veșnic și vremelnic, sever și blând, frățesc și părintesc, masculin și feminin prezintă totuși un punct de reper suficient de larg și trainic pentru a rezista tuturor acestor diferențe. Codrul este fratele românului mai ales în chipul său ficțional, creație în care un autor se poate reinventa continuu în chip de poet. Diferitelor roluri ale acestuia le corespund diferitele chipuri de codrii, care, într-un fel explică pluralul “codrii” din “Doină”. Tragismul dialogurilor eșuate, a imposibilității de a vorbi cu natura, descrie de Eminescu în diferite registre, clasic, romantic, chiar modernist, ar trebui interpretat în legătură cu bogata pădure de semnificații pe care le adăpostește codrul, loc din România al memoriei colective, ca și mănăstirea Putna, unde, anul acesta, s-a comemorat istorica domnie a lui Ștefan cel Mare.

Conferință citită la Sesiunea științifică a Institutului Român din Freiburg (Germania), la 2 octombrie 2004

Mihai IGNAT

Incursiune în Babilonomasticon: Rebreanu

Majoritatea numelor din *Ion* (1920) și *Răscoala* (1932) au o “tăietură” strict funcțională, trimițând la etnie și la nivelul social al personajului; înșiruirea lor ar fi fastidioasă. Dar ce ar fi de remarcat la Rebreanu, dincolo de faptul că, aidoma lui Slavici, „ilustrează” straturile sociale, profesionale și etnice prin onomastică, așa cum e și firesc într-un roman realist – care, în cazul de față, vrea să „rezume” în cvasi-integralitatea sa lumea rurală a Transilvaniei începutului de secol XX¹ –, constă în, am putea spune, „rebrenizarea” acestei onomastici sub raportul acusticii. Asprimea, duritatea vocabulelor componente ale multora dintre nume, cenușiul și încărcătura lor de „plumb” reprezintă o perfectă confirmare pe acest plan a caracteristicilor scriiturii lui Rebreanu, semnalate de critici și devenite deja locuri comune: stil anticalofil, “bolovănos”, tăios, frust, prozaic. Exemple, pretutindeni: Tancu, Butunoiu, Trifon, Hotnog, Moarcăș, Bulbuc, în *Ion*; Iuga, Baloleanu, Dumescu, Rotompan, Platamonu, Grancea, Mogoș, Talabă, Dulmanu, Guju, Răcaru, Strîmbu, Răgălie, în *Răscoala*. Descrierea făcută de Ov. S. Crohmălniceanu cuvintelor aspre pare a se potrivi, sub raportul intuiției efectelor fonice, și unor astfel de nume precum cele înșirate mai sus: „Numeroase cuvinte aduc obscure reflexe repulsive în răsunetul lor onomatopeic: a molfăi, a cârcăli, a mocoși, a fâi, a răgăi, a lihăi ș. a. m. d.”²

Apoi, remarcăm intuiția lui Rebreanu sub aspectul adecvării numelor, în general nu în mod ostentativ, adică semantic, precum în teatrul comic sau în unele dintre romanele postpașoptiste, ci prin caracteristicile sonore de care aminteam sau pur și simplu prin autenticitatea lor. Spre exemplu, „Ion” are calitatea de a sugera simplitatea generică a protagonistului, de a ilustra condiția sa, în fond, de exponențialitate³. Plecând de la alt context, acela al speculației lui Nicolae Gheran cu privire la probabila semnificație a numelui George, Mariana Istrate formulează, printr-o întrebare retorică, ideea valorii de universalitate pe care ar deține-o (și) numele Ion: „Nu cumva, prin opoziția între *George* și *Ion*, ca nume extrem de comune lumii satului, Rebreanu și-a propus să sugereze universalitatea rural-românească a dramei evocate de roman?”⁴ Lăsând deoparte faptul că George e varianta orașenească a lui Gheorghe, sugestia se încadrează observației deja făcute cu privire la valorile de simplitate și tipicitate conotate de numele Ion. Pe de altă parte, lipsește din sugestia antroponimică miezul cvasi-patologic al caracterului, lipsa de scrupule, cinismul cu efecte, pînă la urmă, criminale (moartea Anei), căci, fără a idealiza imaginea țaranului român, nici nu putem crede că în datele exponențialității, tipicității acestuia intră constant cruzimi cu efecte atât de tragice. Evident, dat fiind contextul, care e acela al unei ficțiuni, fie ea și realiste, deci avînd în față, în fond, o *reprezentare*, nu e cazul să căutăm în romanul *Ion* validitatea absolută a concepției asupra realității, ci gradul de realizare estetică și coerența viziunii artistice – iar din acest punct de vedere numele protagonistului rămîne, în esență, potrivit⁵. O confirmă, în cu totul alt context, în mod indirect și anticipativ, notele unui Ion Codru Drăgușanu, care la 1865 deja vedea în numele „Ion” o marcă a „prostimii” dar și, pentru români în genere, un mod de a-și determina negativ destinul; pornind de aici, propunea schimbarea „paradigmei” onomastice prin botezul cu nume celebre, de proveniență istorică și mitologică de tip greco-roman – pentru a obține o influență

pozitivă, nobilă asupra „nației” noastre: „De mii de ori am zis că e păcat să se pună românului tot numele de Ioane. Vezi că Ioane e văcariul, porcariul, argatul, tot potlogariul. Oare cum vei nobilita viața, cum vei deștepta emulațiunea? Dacă pururea vei cultiva proza eredită de la străbunii cei decăzuți și nicicînd nu vei lua zbor către regiunile mai înalte poetice, în etern vei rămânea Ioan! Deșteaptă-te române! Botează-ți pre fiul tău Traian și oare cînd cu mintea deșteptată va măsura calea lactată uranică, ce între români, poartă acest nume (Troianul). Pune-i numele păgînului erou Ahile și călcîiul său te va apăra de urmele servilismului și ale degradățiunei. Caută purure nume istorice ilustrate prin virtuți și preconizate, ca să le popularizezi între români, și-ți apromit că, cu încetul va fructifica formalitatea și se va rădica vița din noroi.”⁶

Potrivit este numele „Belciug” pentru a „ilustra”, printr-un soi de refractare semantică, ceva din firea preotului, („un inamic de lucruri mărunte al lui Herdelea”, cum notează Călinescu), mohorala sa ranchiunoasă și mai ales obtuzitatea sa. „Ghighi” sună sprintar și lipsit de gravitate, căci aparține mezinei nonconformiste a familiei⁷. Să subliniem încă o dată: nu e vorba de o permeabilitate semantică a numelui, ci, mai degrabă, de o rezonanță cu o anumită doză de subtilitate, o „pliere” sonoră pe „calapodul” personajului; fără să putem spune întotdeauna de ce, simțim, intuim, în receptare, că aceste nume sînt adecvate.

În *Răscoala* arendașul se numește fie Rogojinaru (origine la fel de umilă ca a celor pe care-i exploatează, slugărnice față de boier), Buruiană (conotație evident negativă) sau Platamonu (e de origine greacă), deputatul e Gogu Ionescu (sună a gol și a mascaradă demnă de lumea lui Mitică), țăranul tînăr și puternic este Petre Petre (sună simplu și „neînduplecat” – probabil datorită repetiției), avocatul încă tînăr, cu un început de chelie, șiret, care mîncă mult și se vaită că băutura îl *balonează* (verbul „a balona” revine de cîteva ori în descrierea acestui personaj) se numește Baloleanu; un gigolo, partenerul de dans al Nadinei, e Raul Brumaru (adecvată îmbinare pentru a sugera deteriorarea tradiției numelui de familie românesc – Brumaru – prin alăturarea cu numele Raul, denotînd snobism, dorință de epatare), țăranul „mic, cu glas ascuțit, cu fața vioaie” este Leonte Orbișor (sunete purtînd o undă de jovialitate, datorată probabil diminutivării), țăranul „înalt, supt, cu fața galbenă parc-ar fi fost bolnav de lingoare” e Melente Heruvimu (cum să nu asociezi acest nume cu plutirea celui ce-l poartă undeva între cer și pămînt, nici între oameni, nici între heruvimi?), prefectul se cheamă Boerescu, iar primarul – Pravilă. Multe exemple de acest tip nu mai există, eventual pot fi adăugate cîteva toponime relevante, dintre care unele se apropie mult de procedeul „copilăros”, cum îl denumea Ibrăileanu în celebrul său studiu despre *Numele proprii în opera comică a lui I. L. Caragiale*, procedeu remarcat și Șerban Cioculescu, dar în legătură cu toponimele din *Ciocoi vechi și noi*⁸ – satele se numesc Birlogu și Găujani, moșiile – Amara, Vaideei, Lespezi, Babaroaga.

În același timp, numele proprii pot deveni sprijinul unei noi perspective de lectură – ca în cazul romanului *Ion*, unde Elisabeta Lăsconi descoperă, „printre rînduri”, mitul... omorîtorului de dragoni. În micro-studiul „Ion sau fiara din abis”⁹ se face demonstrația spectaculoasă dar pertinentă a posibilității unei lecturi mito-critice potrivit căreia Ion ar reprezenta balaurul iar George – eroul care îl răpune. Inedita grilă de receptare are la bază două serii de elemente ale textului, fiecare dintre acestea căpătînd unitate în noua lumină: e vorba despre seria notelor descriptive, respectiv aceea a datelor portretistice, la nivelul cărora numele proprii au un rol surprinzător de important. Pe de o parte ar trebui să *revedem* toate acele imagini și precizări cu privire la „satul fără Dumnezeu”, învrăjbit și preocupat

de pămînt mai mult decît de cele creștinești, satul care ne întîmpină, în marginea „din *stînga*” cu „o cruce strîmbă pe care e răstignit un Hristos cu fața spălăcită de ploii și cu o cunună de flori veștede agățată la picioare”, cu o petrecere încheiată prin bătaie ș. a. m. d. – respectiv, cu privire la satul care, după moartea lui Ion Pop al Glanetașului, se va liniști, și va căpăta în sfîrșit noua biserică, mai solidă, aceea de piatră, ce-și înalță turnul deasupra așezării, satul în marginea căruia Hristostul de tinichea are acum „fața poleită de o rază întîrziată” și pare a-i mîngîia pe soții Herdelea. Pe de altă parte, ar fi necesar să urmărim profilul profund negativ al preotului Belciug, despre care o babă spune „Mai rar popă ca acesta... În loc să împace oamenii, îi învrăjbește...”, apoi acela al lui Vasile Baci, al doilea ucigaș moral al Anei, și în primul rînd acela al lui Ion, cel care încalcă toate cele zece porunci și este descris ca o fiară dependentă de chtonic, ca o ființă dominată de instinctualitate și iraționalitate, așa cum o dovedește Elisabeta Lăsconi: „În alte contexte Ion este asociat în mod explicit cu balaurul, fie prin comparații, fie prin aluzii teratologice. (...) Adevărata forță sauriană a lui Ion ieșise la iveală mai înainte, în mod explicit, când Ana amenință că se omoară: «Da’ omoară-te dracului că poate așa am să scap de tine! mormăi apoi nepăsător, scoțînd pe gură și pe nas fuioare albe de aburi, *ca un balaur întărâtat*» (s. n.) – dar și în multcomentata scenă a sărutării pămîntului. Nu numai plăcerea cvasierotică sau alopatare thanatică îl stăpînesc pe Ion ci și altceva, regăsirea naturii telurice din care s-a desprins, pe care o biruie și la care se întoarce ca să capete noi puteri.”¹⁰

Aluziile din descripții (gen: „coperișul de paie [al casei lui Ion] parcă e un cap de balaur”), sugestiile referitoare la starea comunității rurale din Pripas, dar mai ales galeria de personaje – construită aproape maniheic – își găsesc în numele proprii niște nuclee de semnificație ce întregesc tabloul. Cu referire la figura preotului, Elisabeta Lăsconi notează: „Scriitorul a dat o configurație neobișnuită acestui personaj, anunțată chiar din numele ce desemnează o verigă de metal de care se prinde un lacăt, un lanț. Ce sugerează atunci numele preotului, dacă nu tentativa de a înlănțui, a închide, în sens propriu, și de a-i manipula și folosi pe ceilalți, în sens figurat? Faptele preotului confirmă din plin cele două sugestii. (...) Termenii folosiți de cei din familia Herdelea îi pun lui Belciug o pecete, condensată în formularea învățătorului: «Popă-i asta?... Asta-i porc, nu popă! Și încă porc de căine!...». Legătura dintre nume și persoană iese la iveală, căci în gospodăria țărănească din Ardeal belciugul se pune în rătul porcilor ca să-i împiedice să scurme. Iată așadar suprema degradare a funcției de preot; înjosirea prin scotocirea și cercetarea pămîntului. Preotul Belciug apare și el înlănțuit de pămînt...”¹¹ În același timp, prezența unui nume propriu precum George, care în varianta rurală Gheorghe îl desemnează, cum bine se știe, pe sfîntul omorîtor de dragoni, confirmă statutul mitic al personajului care poartă acest nume în romanul lui Rebreanu. Chiar și toponimul Pripas are valențe simbolice, dat fiind că trimite la satul „fără Dumnezeu” în care Ion poate să își atingă scopurile pe căile cele mai urite cu putință. După cum se vede, legitimitatea perspectivei mito-critice vine și din semnificațiile numelor proprii. Cît privește cheia de lectură în sine, se poate spune că ea fusese într-un fel deja intuită, dacă trecem în revistă cîteva dintre observațiile unora dintre cei mai importanți critici cu privire la *Ion*: Călinescu consemnează „predispozițiile alegorice ale autorului”, care „se strevăd în titlurile de manifest (*Glasul pămîntului*, *Glasul iubirii*) și-n dedicarea ciudată, de gust îndoielnic, a cărții, «celor mulți și umili».”¹²; de asemenea vede în Ion instinctualitatea oarbă, blamabilă din unghi moral. Lovinescu se referă la dimensiunea simbolică a eroului

(vezi supra, nota 5). Nicolae Manolescu adaugă și el o tușă la perspectiva deschisă (cu o nuanță: Ion devine *bruta ingenuă*): „Această ființă simplă, colosală, sublimând instinctul pur al posesiunii, stă față-n față nu cu acel pământ, ca mijloc economic, pe care Tânase Scatiu sau Dinu Păturică îl exploatează ca să se îmbogățească, ci cu un pământ-stihie primară la fel de viu ca și omul, având parcă în măruntaiele lui o uriașă *anima*. (...) Nivelul conflictului fiind acela natural-biologic, omul psihologic sau moral nu au ce căuta aici. A vedea în Ion violența ambițioasă (un «erou stendhalian, spune E. Lovinescu, în limitele ideii lui obscure și reduse») sau brutalitatea condamnată și la fel de greșit, căci implică un criteriu moral. Ion trăiește în preistoria moralei, într-un paradis foarte crud, el e așa zicând bruta ingenuă.”¹³ O altă remarcă, aparținând lui Mircea Muthu, vine să completeze păreri menționate și să certifice, încă o dată, chiar dacă nu în mod direct, posibilitatea noii lecturi: „*prototipurile* lui Rebreanu aparțin, în mod aproape egal, veacului nostru dar și orizontului arhaic.”¹⁴ Iar Radu G. Țeposu își pune și el, încă o dată, întrebarea referitoare la „raportul dintre tipicitatea personajului, ca reprezentant al individualității umane, și generalitatea lui, ca expresie a comunității rurale. Altfel spus, în ce măsură Ion este o proiecție a psihologiei umane, văzută în cadrele ei reductive, deci abisale, și în ce măsură reflectă o mentalitate socială, explicabilă istoriceste.”¹⁵ pentru ca, doar câteva pagini mai încolo să conchidă: „Realismul prozatorului e unul de factură simbolică, fiindcă realitatea e văzută în latura ei reprezentativă: viziunea se bazează pe privirea selectivă. Ambiguitatea aceasta între real și simbolic o comunică cel mai pregnant Ion, prin dualitatea idealului său. Triumful în planul real îi provoacă, am văzut, o trăire în imaginar a absenței, după cum izbînda simbolică îi creează sentimentul unei frustrări materiale. Mișcarea obsesională a eroului creează o tensiune care se traduce epic tocmai prin acea alternanță între observație și simbolizare. Ion însuși este simbolic în specificitate și realist în generalitate. Senzualitatea sa posesivă este reflexul conflictului dintre realismul trăirii și idealismul obsesiei.”¹⁶

Bologa, Klapka, Gross, Boteanu, Karg, din *Pădurea spînzuraților* (1922) au, între alte nume „firești” precum Ilona Vidor, Marta Domșa, Constantin, Mayer (doctorul evreu) ș. a., aceeași sonoritate dură sesizată și în cazul a numeroase nume din *Ion și Răscoala*, ceea ce denotă consecvență și unitate stilistică. Diferența față de romanele pe temă rurală apare în cazul, excepțional, al unui nume transparent, direct caracterizator: Apostol. “Apostol” devine elocvent emblematic („numele e simbolic”, notează și Al. Piru¹⁷) prin relevarea anumitor amănunte biografice ale personajului, legate de educația lui într-un spirit de exaltare religioasă: “Apostol s-a născut tocmai în zilele cînd tatăl său aștepta, la Cluj, condamnarea. Pînă să se întoarcă Bologa din temniță, copilul a deschis ochii asupra lumii, îmbrățișat de o dragoste maternă idolatră. Lipsită de iubire, tînăra d-nă Bologa și-a găsit în copil o țintă în viață. Sufletul ei plin de credință în Dumnezeu a avut chiar momente de îndoială: oare nu-și iubește odrasla mai mult decît pe Atotputernicul? Ca să-și împace conștiința, și-a dat mare osteneală să sădească în inima micului Apostol adorarea Domnului. Astfel, întîile amintiri ale copilului au fost stăpînite de un Dumnezeu bun, blînd și iertător care, în schimbul rugăciunilor de toate zilele, dăruiește oamenilor bucurii pe pămînt și veșnică fericire în cer.” Descrierea momentului din copilărie cînd, în biserică fiind, Apostol are viziunea lui Dumnezeu nu poate face abstracție de semantismul numelui pe care protagonistul îl poartă. Semnificativ pentru intenția exprimării curat tranzitive a autorului, „Apostol” nu e numele de familie al eroului, ci

numele de botez, primit, evident, înainte de revelația din lăcașul de cult; o explicație internă, la nivelul imaginarului cărții, există, fără îndoială – e vorba de habotnicia mamei lui Apostol – dar coincidența cu crizele mistice ale purtătorului acestui nume îi dau caracter premonitoriu acestui botez, ceea ce destramă, într-o anumită măsură, convenția realistă a romanului; fără îndoială, se mai poate da o justificare de tip realist alegerii făcute de mamă, și anume pe linia credinței străvechi potrivit căreia numele va crea destinul celui numit; totuși, coincidența e prea vădită pentru a nu vedea aici, de fapt, o intenție expresă a autorului, iar nu un simplu efect intențional al textului. După o perioadă de “rătăcire”, de pierdere a conștiinței sale religioase, Bologa își va redobîndi credința într-un “Dumnezeu al iubirii”, iar moartea lui capătă, într-un fel, valoarea unui gest apostolic propagînd, dincolo de textul operei, ideea sacrificiului în numele iubirii aproapelui, indiferent de naționalitate sau etnie.

Căutarea unor nume cu sonorități deosebite se verifică, de pildă, și în *Gorila* (1938), unde „intenția autorului, deductibilă din prezența în roman a lui Titu Herdelea, ar fi fost de a completa cronica evenimentelor reflectate în *Ion și Răscoala*, împreună cu care Gorila urma să alcătuiască o trilogie.”¹⁸ În ultimul volum al ipoteticei trilogii, un industriaș ardelean antisemit se numește Octavian Utalea, fostul primar al capitalei se numește Druceanu, un ministru (personaj important în roman) – Belcineanu, iar fiica unui anume profesor Cumpănașu, Cintia. Numele Cumpănașu e dintre acelea, mai rare, cu sens limpede și confirmat, dat fiind că profesorul latinist e un bărbat *cumpătat*, ardelean din satul lui Cloșca, cu studii la Blaj și Budapesta ca bursier al Mitropoliei, “devenit un burghez cuminte, conștiincios, împlinindu-și corect datoria, înfricoșat de orice neprevăzut, biruitor prin meticulozitate în lupta cu grijile vieții. A avut patru copii, la intervale raționale.”; ca latinist, ni se precizează, și-a botezat fata astfel în semn de omagiu pentru poetul Properțiu etc.

În cazul acestui roman, spre deosebire de cele deja explorate, se împlinște că uneori sonoritatea numelui nu se potrivește personajului¹⁹. Astfel, despre Anton Druceanu, fostul primar, aflăm că e “o figură blîndă, rotundă, inofensivă”, “bonom și vorbăreț”, astfel că numele cu “acustică” tare nu poate fi perceput ca “natural” – ceea ce, totuși, ar putea avea măcar calitatea de a sublinia caracterul realist al romanului, căci “defazarea” nume – personaj reflectă o situație comună în realitate. În aceeași ordine de idei, referitoare la sfera dimensiunii realist-mimetice, trebuie remarcat faptul că apar în același roman două nume identice: doctorul Ionescu, șeful unui partid neînsemnat care servește drept substitut într-un moment de criză guvernamentală – personaj care nu apare niciodată “în scenă”, nu este descris ș. a. m. d. –, respectiv studentul Ionescu A. Ion, “frate de cruce”, adică, deducem noi, legionar, cel care îl va ucide pe Pahonțu – personajul principal al poveștii și cel de care se leagă și anumite precizări de natură onomastică. De pildă, la un moment dat omul de afaceri Utalea îl “cîntărește” pe protagonist după... nume: “Utalea, ca toți oamenii de afaceri, cultiva din instinct presa. Se uită la Pahonțu lung, examinîndu-l cu interes și, după o mică tăcere, în vreme ce ceilalți surîdeau amical, zise tatonînd parcă:

- Numele mi-e cunoscut... Am citit, îmi amintesc, ceva interesant semnat Pahonțu. N-aș putea preciza nici unde, nici cînd, nici măcar ce, dar numele m-a frapat. Mi s-a părut un nume ciudat, oarecum predestinat...”

Destinul spectaculos și tragic al celui astfel “analizat” (după criteriile care țin de mentalitatea populară, cum se vede) se va confirma, transformîndu-l pe Utalea într-un soi de “onomant”, dacă s-ar putea spune așa.

Într-un alt punct al narațiunii, se face precizarea: „Fusese om harnic Vasile Popescu, săritor, îndrăzneț, dezghețat. Singurul băiat, Toma, cu el semăna mai mult. A încercat de toate: de aceea a rămas cu porecla Pahonțu.” Avem deci consemnat și botezul de maturitate al lui Toma Popescu-Pahonțu, adică o explicație cu privire la modul în care protagonistul și-a căpătat porecla. Dat fiind contextul laudativ, nu sensul popular al termenului ca *adjectiv* (conform DEX-ului, acela de “epitet depreciativ pentru o persoană grosolană, necioplită sau murdară”) poate fi luat în seamă, ci sensul său ca substantiv (“soldat cărăuș din armata rusă”), care are calitatea de a nu contrazice contextul prin valoarea sa figurată, Pahonțu trimițând, aici, explicit la ideea de hărnicie (altfel am fi nevoiți să conchidem că Rebreanu a avut o scăpare – lucru deloc imposibil, dar, dată fiind acrimia sa, mai greu de admis, vezi listele de nume din jurnal, fișele caracterologice din care nu lipsesc căutările onomastice ș. a.). Prin urmare, semantismul numelui confirmă asemănarea cu Rastignac pe temeii arivismului său politic²⁰ și îndreptățește încă o dată observația lui Ion Negoitescu, după care Pahonțu poate fi văzut, *mutatis mutandis*, drept “un Ion care a învățat carte și care s-a născut în Muntenia”²¹.

Valeriu Cristea îi găsește însă și celuilalt sens al lui *pahonț* (necioplit, bădăran etc.) o motivare, dependentă de un alt context. Combătînd părerea potrivit căreia *Gorila* este cel mai prost roman al lui Rebreanu și referindu-se la observațiile celui ce a fundat respectiva opinie, și anume George Călinescu, Valeriu Cristea se leagă de ironia adresată de criticul interbelic personajului Virginia (soția lui Pahonțu), care n-ar avea altceva de făcut decît să reitereze, goală, scena autoadmirației în oglindă a căreia protagonistă fusese Nadina din *Răscoala*; comentînd circumstanțele în care Virginia este surprinsă de propriul soț, Valeriu Cristea descoperă și o a doua semnificație a termenului din titlu, a *gorilei*: nu doar aceea de politică, ci și de bestialitate sexuală: „Scena la care se referă criticul nu este însă gratuită; surprinsă de bărbatul ei, care intrase fără a bate la ușă, femeia se sperie inexplicabil de tare, *ca de un străin*; «spaima (ei) stranie», ce stăruie multă vreme în suflet «ca un pumnal», este efectul inconștient al faptului că ea intuise deja *înstrăinarea* omului iubit. Virginia se sperie de parcă ar fi văzut în camera ei o... gorilă. Ceea ce și este întotdeauna un bărbat care se apropie de o femeie fără dragoste. Ceea ce și era de pe atunci, față de soția lui, Pahonțu (în grai popular, cu sens peiorativ *pahonț* înseamnă necioplit, bădăran, murdar), în sufletul său deja «soțul» Cristianeii încă necucerite. Pe lîngă ceea ce simbolizează în planul politic al cărții (politicianismul burghez și extremismul de dreapta), «gorila» din titlul romanului poate reprezenta și un simbol erotic, al instinctului sexual bestializat prin dezastrul instituției sociale, al cadrului umanizant: căsnicia, familia. Că poate fi așa ne-o sugerează și faptul că în acest sens *simbolul gorilei* reapare chiar în ajunul despărțirii soților Pahonțu, în seara sărbătorească și nespuse de tristă de Crăciun (ultimul lor Crăciun!), sub forma lui moș Crăciun însuși, «o *matahală*» ce înfricoșează nu numai pe copii, ci și pe Virginia.”²²

Note:

1 “Obiectul de studiu al lui *Ion* este viața socială a Ardealului care, deși închisă în celula unui sat, este zugrăvită în întreaga ei stratificație de la simplul vagabond pînă la candidatul de deputat și la mediul administrației ungherești cu o faună bogată în exemple variate.” – Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, II, București, Ed. Minerva, 1973, p. 259; “Găsim în *Ion* prima înfățișare completă a satului românesc, cu toate categoriile sociale, prezentate fără nici o tendință. Liviu Rebreanu a dat în *Ion* o sinteză a vieții noastre rurale.” – Șerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, București, Ed. Minerva, 1972, p. 322.

2 Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, ediție revăzută, I, București, Ed. Minerva, 1972, p. 262.

3 “Dorința lui nu e un ideal, ci o lăcomie obscură, poate mai puternică decît a altora, dar la fel ca a tuturor. Orice țaran voiește zestre în pămînt și vite, o însurătoare dezinteresată fiind o adevărată înstrăinare de la legile de conservare a familiei rurale. *Toți flăcăii din sat sînt varietăți de Ion*. (s. n.)” – George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, ediție îngrijită de Al. Piru, București, Ed. Albatros, 1982, p. 732.

4 Mariana Istrate, *Numele propriu în textul narativ*, Cluj, Ed. Napoca Star, 2000, p. 53.

5 Apropo de simplitatea și frustetea personajului/numelui, vezi și observația lui Lovinescu: “Sufletul său este, în realitate, unitar: simplu, frust și masiv, el pare crescut din pămîntul iubit cu ferocitate; prin gesturi voluntare și încăpățînate, condiția lui umilă se topește în imensitatea simbolică a unei creații chthonice.” (Eugen Lovinescu, op. cit., p. 260.)

6 Ion Codru Drăgușanu, *Peregrinul Transilvan*, ediție îngrijită și prefațată de Romul Munteanu, București, E. S. P. L. A., 1956, p. 256.

7 Același Călinescu remarcă faptul că diferența dintre Ghighi și sora sa mai mare, Laura, e doar de ordin onomastic; pe de altă parte, observă aceeași tipicitate la nivelul, de data asta, al personajelor feminine din familia Herdelea: „Apoi cînd Aurel se dovedește nepăsător, îmboldită de părinți, se căsătorește cu George și cade acum în faza dragostei orgolioase de soț. Acum Laura se dezinteresează de părinți și ca și Persida începe să reconstruiască la alt moment din secol tipul mamei. O fată cu suflet individual ar fi rămas rănită de înția dragoste, sau oricum modificată. Laura însă nu e o fată, ci fata de toate zilele. Ipostazele ei sînt repetate întocmai de Ghighi, fără altă deosebire decît nominală.” (G. Călinescu, *ibidem*.) Crohmălniceanu se raliază ideii ciclicității, a duplicării/perpetuării tipologice reprezentate de repetarea de către Ghighi a comportamentului Laurei ori de către Ion a comportamentului socrului său – Cf. Ovid S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, București, Ed. Cartea Românească, 1984, p. 67.

8 v. Șerban Cioculescu, *Prozatori români*, București, Ed. Eminescu, 1977, p. 103.

9 v. Elisabeta Lăsconi, “Ion sau fiara din abis”, în „Adevărul literar și artistic”, anul XI, nr. 607, din 5 martie 2002, p. 6 – 7.

10 *Ibidem*, p. 7.

11 *Ibidem*, p. 6.

12 George Călinescu, op. cit., p. 733.

13 Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, ediția a III-a, București, Ed. Gramar, 1998, p. 148 – 149.

14 Mircea Muthu, *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1993, p. 66.

15 Radu G. Țeposu, *Viața și opiniile personajelor*, București, Ed. Cartea Românească, 1983, p. 46.

16 *Ibidem*, p. 54.

17 Al. Piru, *Permanențe românești*, București, Ed. Cartea Românească, 1978, p. 226.

18 *Ibidem*, p. 246.

19 Călinescu extinde judecata aceasta la toată galeria personajelor, pe temeiul sonorității regionale și rurale, adăugînd și defectul inadecvării onomastice la toate celelalte scări ale cărții: “Cînd nu mai poate aduna pe eroi, romancierul le face istoricul sau îi pune să peroreze, adăogînd și această împrejurare supărătoare de a da grai ardelenesc eroilor de dincoace. Bizareria numelor este un indiciu al lipsei de observație. Cîtă vreme sîntem în mediu ardelenesc numele sînt firești, în romanele orășenești ele supără urechile. Un general se cheamă Dadarlat (după un nume comun în Ardeal: Dadîrlat). Belcineanu, Spulbereanu, Tolontan, Rotaru, Cumpănașu, Dolinescu, Drugeanu sînt nume sau rău inventate sau nepotrivit ardelenești. Psihologia măruntă a personajilor de oraș e arbitrară și simplistă.” – George Călinescu, op. cit., p. 737.

20 Cf. Al. Piru, op. cit., p. 247.

21 Ion Negoitescu, *Istoria literaturii române*, I, București, Ed. Minerva, 1991, p. 215.

22 Valeriu Cristea, *Fereastra criticului*, București, Ed. Cartea Românească, 1987, p. 35.

Mihai FULGER

Mircea Nedelciu. Text și rezistență la manipulare

Unul dintre textele lui Mircea Nedelciu emblematic pentru atitudinea socială a scriitorului „optzecist” este *Efectul de ecou controlat* din volumul cu același titlu (1981). Personajul principal, Grig (uță), se află într-o groaznică dilemă. Șeful său de birou, Bencu, îi cere să prezinte un raport despre abuzurile săvârșite de Fatache, un puternic funcționar din ministerul de resort, la ale cărui fapte scandaloase eroul nostru fusese martor. Grig are de ales între interes, care îi cere să scrie raportul, pentru a „se pune bine” cu superiorul său direct, și conștiință, care îl îndeamnă să tacă, spre a nu „lucra pe la spate” pe nimeni (deși Fatache îi devenise și lui antipatic, nu dorea să ajute la distrugerea sa). Desigur, fiecare dintre opțiuni are avantajele și dezavantajele sale, materiale și / sau morale. În finalul textului, Grig adoarme în fața foii de hârtie, rămasă inevitabil albă, iar cititorului îi este negat dreptul la un final lipsit de ambiguitate.

În dilema personajului se poate citi un corespondent al opțiunilor dintre care tinerii scriitori ai deceniului nouă trebuiau să aleagă. Ca și Grig, prozatorul „optzecist”, pentru a putea fi publicat, trebuia să treacă de „proba de foc” a cenzurii. Trebuie memorat contextul în care au debutat majoritatea „optzeciștilor”. Cenzura (manifestată prin așa-numitul „Consiliu al Culturii și Educației Socialiste”) se înăsprise după tezele din iulie 1971, pentru ca în 1977 ea să fie formal desființată, dar „de fapt, doar transferată, pentru salvarea aparențelor, redacțiilor publicațiilor și editorilor, cu supervizarea obligatorie și acordul obligator al C.C.E.S.” (Marino 2000: 69) și deci multiplicată. Astfel, pentru a ajunge la cititori, un volum de texte „optzeciste” trebuia să treacă prin mâinile unui întreg șir de Bencu, fiecare dintre ei urmând să-și dea aprobarea pentru publicare. Interesul unui prozator ca volumul său să se bucure de succes comercial îl putea determina să scrie un roman politic despre „obsedantul deceniu”. La fel cum lui Grig interesul îi cere să „demaște” abuzurile funcționarului ministerial pentru a înlesni ascensiunea politică a șefului său de birou, prozatorul deceniului nouă poate beneficia de avantaje materiale de pe urma „atacului” la adresa „greșelilor începutului de drum” comunist, validând prin compensație național-comunismul lui Ceaușescu. Totuși, prozatorul „optzecist” alege opțiunea morală, refuzând compromisul de a scrie ceva în care nu (mai) crede. Personajul nedelcian dorește „să oprească ecoul povestirii sale în rama ei, și chiar să-l închidă în interiorul textului, astfel încât Bencu să nu se poată folosi de el în exterior, în lumea lui de intrigi birocratice” (Alexandrescu 2000: 725). La fel, prozatorul „optzecist” (Mircea Nedelciu în particular) încearcă să ascundă tendințele subversive în text, dar și să evite ca mesajul acestuia să fie returnat; în acest scop, scriitorul oferă cititorului niște chei de lectură de care el se poate folosi spre a nu cădea în plasa manipularilor de tot felul (de la literare la sociale) la care este supus. Se știe că în cenzura deceniului nouă domnea arbitrarul: fiecare dintre cenzorii prin mâinile cărora trecea un volum înainte de a putea fi publicat avea un nivel intelectual și o inteligență extrem de diferite, astfel încât unele părți profund subversive puteau „trece” (cred că romanul *Tratament fabulatoriu* din 1984 este un bun exemplu în acest sens), pe când altele erau „reținute” pentru niște cuvinte socotite tabu (căci se ajunsese până la cenzura de cuvinte). Romanul inedit al lui Mircea Nedelciu *Zodia scafandrului*

(2000) amintește printre altele și greutățile pe care a trebuit să le depășească scriitorul pentru a-și putea vedea cărțile publicate. Iar prefața romanului *Tratament fabulatoriu* conține un fragment metatextual (de gradul doi!) care sugerează și el dificultățile de a „trece” de cenzură: „De vreme ce cartea a apărut, mai multe persoane cu drept de decizie au stabilit că ea este cel puțin un obiect util, iar dacă nu a apărut, prefața nu s-a scris! O prefață se scrie numai în vederea publicării cărții” (Nedelciu 1996: 24, *subl. aut.*).

Prietenul lui Grig, Pictoru, îl sfătuiește pe eroul nostru să scrie raportul, însă să-l înceapă și să-l sfârșească cu o insultă, astfel încât el să nu poată fi folosit în jocul intrigilor pentru putere. Desigur, un astfel de îndemn era imposibil de pus în practică de vreun scriitor al epocii. În același timp, nici limbajul parabolic sau „esopic” practicat de unii confrăți (vezi exemplele lui Eugen Barbu sau Alexandru Ivasiuc) nu îi mai satisface pe prozatorii „optzeciști”. Ei își aleg un drum propriu, cu două puncte de referință: „(micro)realismul” și „(meta)textualismul”. Din nefericire, acest drum este și unul „elitist”, textele lor dificile neputându-le asigura un număr de cititori comparabil cu cel al romanelor politice. O idee din aceeași prefață a romanului *Tratament fabulatoriu* este sugestivă în acest sens: eficiența economică (trebuie spus că, așa cum ne avertizează scriitorul în ediția a doua din 1996, în prima variantă a textului era folosită sintagma – mult mai sugestivă – „eficiență manipulatorie”) în cazul artei este invers proporțională cu eficiența pentru om; astfel, pe măsură ce crește eficiența produsului artistic în calitatea sa de marfă, valoarea sa de întrebuintare pentru om scade. Or, tocmai această ultimă valoare îl interesează pe prozatorul „optzecist” (Mircea Nedelciu în special), pentru care esteticul trebuie să-l angajeze (și) etic pe creator. Așadar, ca și eroul său, neputând opta ferm pentru nici unul dintre drumuri (el trebuie să lupte fie cu conștiința, care îi interzice să participe la manipulare, fie cu cenzura și autocenzura, care nu îi permit să creeze liber de presiunile exterioare), Nedelciu este nevoit să aleagă calea de mijloc, sau „liminalitatea”, concept ales de Adrian Oțoiu ca emblematic pentru proza „optzecistă” (cf. Oțoiu 2000). Așadar, textele nedelciene oscilează mereu între Scylla și Caribda, plăsându-se „pe muchie de cuțit”, între două extreme la fel de periculoase.

Într-un articol dedicat lui Mircea Nedelciu (în „Astra”, nr. 10/1983), congenerile și prietenul său Gheorghe Crăciun recapitulează „câteva dintre propozițiile metaliterare ale autorului răspândite prin articole și interviuri”. Primele două idei de bază sunt: „literatura e o acțiune socială prea importantă pentru ca tocmai cel care o face să nu aibă conștiința ei” și „scrisul literar devine consubstanțial cu numeroase alte activități sociale din societatea în care el se produce și, prin faptul că el *autentică* orice lectură, este angajant” (*subl. aut.*). Trebuie observat că Mircea Nedelciu face literatură având permanent conștiința ei (și vrea ca și cititorul său să capete această conștiință), fără să vadă niciodată în ea un act gratuit sau o modalitate de a deveni celebru. Mihaela Urșă caracterizează astfel noul mod de angajare socială prin scris în viziunea lui Mircea Nedelciu: „scrierea unui roman sau a unei proze scurte implică o rețea complexă de instanțe și funcții, având ca rezultat un act de autentificare, de înscriere în circuitul și conștiința lumii a unui document al permanentului dialogism uman” (Urșă 1999: 93). Din această perspectivă, Mircea Nedelciu este un „scriitor angajat”, dar într-un mod original, diferit de cel vizat de adeptii „realismului socialist” sau de prozatorii neomoderniști care au pornit pe drumul deschis de Marin Preda.

Revin la controversata prefață a romanului *Tratament fabulatoriu*, considerată de Liviu Petrescu „programul textualist cel mai coerent și mai substanțial din câte cunoaștem pe teren românesc” (în „Stea” nr. 11/1986) și un manifest al „noului umanism” promovat de Mircea Nedelciu (cf. Petrescu 1998: 135-137), al cărui scop final este „perpetuarea esenței omului ca ființă socială” (Nedelciu 1996: 19). Iată cum trebuie să-și îndeplinească menirea literatura în viziunea prozatorului „optzecist”: „Dacă problema literaturii este aceea de a «face omul», de a participa la o largă acțiune de formare a omului nou, atunci stăpânirea a numeroase tehnici narative, autoreferențialitatea (în felul acestei prefețe), introducerea testelor și a conexiunilor inverse, piedicile puse lecturii «consumiste» și încercările de a dota cititorii cu mijloace adecvate de analiză, toată această desfășurare de forțe auctoriale face parte din procesul de conștientizare a participării la nobila acțiune antropogenetică” (Nedelciu 1996: 13-14). În aceeași linie, Nedelciu afirma într-un interviu („Ateneu”, nr. 2/1984) că „este bine (...) ca cititorul să aibă mereu impresia că și el poate stăpâni «știința textului» – asta înseamnă că tot parcursul demonstrației este controlabil, că nu există fisură prin care să se strecoare «talentul imoral»”; și oare la ce se referă formula „talent imoral” dacă nu la textele cu potențial manipulator, fie ele ideologice sau literare? „Omul nou” (sintagmă preluată din „limba de lemn” a ideologiei comuniste) vizat de Mircea Nedelciu este cititorul, înzestrat de autor (prin intermediul textelor, desigur) cu „mijloace adecvate de analiză”, capabil să reziste la tentativele de manipulare venite din exterior (în primul rând la manipularea ideologică). Acesta este de fapt mesajul prozatorului atunci când militează pentru „o activitate textuantă prin care se poate interveni constructiv în lume” (Nedelciu 1996: 26, *subl. aut.*).

Radu G. Țeposu consideră pe bună dreptate că în opera lui Mircea Nedelciu „(meta)textualismul” este strâns legat de problema manipulării din câmpul social: „De ideea manipulării cuvântului, ca mijloc de semnificare, se leagă, bunăoară, obsesia manipulării ființei în plan social și politic; orice persoană se înscrie într-un lanț al realității, tot astfel cum enunțul se strânge într-un text” (Țeposu 1993: 112). La rândul său, Alexandru Mușina analizează foarte bine cunoscuta formulă nedelciană de „inginerie textuală” (definind actul „textuării”): „Prin «inginerie textuală» Nedelciu înțelege o formă de *participare la / construcție în uman* prin intermediul / cu ajutorul textului. Existența culturală (și socială) fiind un permanent intertext, în care codurile generează criterii axiologice și instanțe diverse, omul e «rupt» între coduri / instanțe / criterii concurențiale, care-l alienează, îl manipulează. Care substituie nevoilor lui reale nevoi imaginare, induse de codul-text care-l domină, cod care exprimă interese străine lui (individului comun). Prin această permanentă demascare a relativismului instanțelor-codurilor-textelor, Nedelciu urmărește o *dezalienare* a cititorului. Încearcă să-i ofere acestuia instrumentele pentru a dejuca *manipularea* și de a se *construi pe sine*”; scriitorul vrea „să-l înzestreze pe cititor cu posibilitatea de a-și gândi și construi și propriul text” (*apud* Crăciun 1999: 434-435, *subl. aut.*), adică propria viață. Cu alte cuvinte, Nedelciu este producătorul unui „text taumaturgic” (Ursa 1999: 94) sau al Textului (în general) menit să-l salveze pe individ din fața pericolelor manipulării. Gheorghe Crăciun remarcă și el (în „Observator cultural”, nr. 3/2000) că Mircea Nedelciu „n-a fost doar un observator al realului și al distorsiunilor limbajului, el a vrut să fie și un terapeut al socialului, ceea ce face din toată proza sa o «terapeutică fabulatorie»”.

Concluzionând, se poate observa că în viziunea lui Mircea Nedelciu cunoașterea codurilor textului literar îl poate ajuta pe cititor la o mai bună înțelegere a codurilor Textului social, pe care primul încearcă să-l integreze. Cu cât cunoști mai bine – și mai multe dintre – tehnicile de manipulare din literatură, cu atât crește și rezistența ta la manipulările din câmpul social, împotriva cărora textele lui Nedelciu încearcă să ofere „arme” și „remedii”. „Recitalul de procedee” textuale (expresie impusă de Nicolae Manolescu) este menit să le furnizeze lectorilor un „recital de tehnici” de rezistență la manipulare. Iar sintagma „inginerie textuală”, construită de Nedelciu prin analogie și în opoziție cu celebra formulă „ingineri ai sufletului”, cu care Stalin îi „gratula” pe scriitori, îi prilejuiește prozatorului „optzecist” o atitudine originală și polemică. Mircea Nedelciu este un „inginer al conștiinței” și nu al „sufletului” (mult mai vulnerabil la manipulare), dorind ca prin Text să îi ofere cititorului mijloacele de a-și construi propriul destin, invulnerabil la eventuale tentative de manipulare. Astfel, „antropogenie”, „remodelare”, „nou antropocentrism”, „rezistență la manipulare”, toate aceste concepte sunt incluse în formula „ingineriei textuale”.

Într-un interviu acordat colegului său de generație Cristian Teodorescu (în „România literară”, nr. 48/1996), Mircea Nedelciu făcea următoarea declarație: „Pentru mine, mai ales după ce am descoperit că literatura, cuvântul scris în general, au un mare potențial manipulator, a devenit foarte important ca, tot prin scris, să comunic cu cititorul pentru a-l ajuta să reziste la manipulare, să-și folosească mintea ca armură împotriva manipulării”. Consider că, pentru cititorii săi din deceniul nouă, cei care au acceptat provocarea sa (căci, scrisul fiind pentru Nedelciu „antropogenie”, creatorul de text trebuie să-și creeze și publicul adecvat mesajului său), prozatorul și-a îndeplinit în mare măsură scopul. Însă pentru generațiile tinere de cititori acest mesaj subtextual tinde a se pierde, cu atât mai mult cu cât contextul în care au fost scrise textele se îndepărtează în timp. Totuși, chiar dacă acest mesaj nu va mai fi receptat, consider că multe dintre textele nedelciene, spre deosebire de o mare parte din romanele „obsedantului deceniu”, se vor impune prin valoarea lor estetică, care va precumpăni în fața celei etice, inevitabil dependentă de factorul temporal.

Bibliografie:

- Alexandrescu, Sorin (1999): *Ecoul și rezonanța*, în Nedelciu 1999: 723-742
- Crăciun, Gheorghe (ed.) (1999): *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, Pitești, Editura Paralela 45
- Marino, Adrian (2000): *Cenzura în România. Schiță istorică introductivă*, Craiova, Editura Aius
- Nedelciu, Mircea (1996): *Tratament fabulatoriu*, roman, cu o prefață a autorului (1984) și un avertisment la ed. a II-a (1996), București, Editura ALLFA
- Nedelciu, Mircea (1999): *Aventuri într-o curte interioară*, antologie de autor cu o prefață de Ion Bogdan Lefter și o postfață de Sorin Alexandrescu, Pitești, Editura Paralela 45
- Nedelciu, Mircea (2000): *Zodia scafandrilor*, roman inedit, București, Editura Compania
- Oțoiu, Adrian (2000): *Trafic de frontieră. Proza generației '80*, Pitești, Editura Paralela 45
- Petrescu, Liviu (1998): *Poetica postmodernismului*, ed. a II-a, Pitești, Editura Paralela 45
- Țeposu, Radu G. (1993): *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, București, Editura Eminescu
- Ursa, Mihaela (1999): *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Pitești, Editura Paralela 45

Călin TEUȚIȘAN

Antiretorica erosului

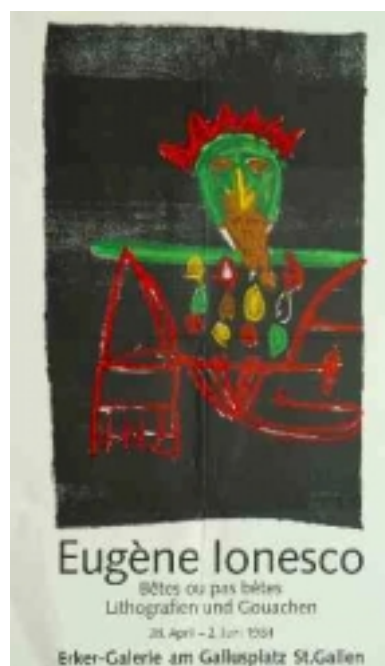
Sursele poeticului avangardist sunt, în principal, fie abisurile subconștientului, (traduse în text prin tehnicile asociației libere și hazardului, de inspirație dadaistă, ori ale “dicteului automat” suprarealist, în cadrele unei poetici a “automatismului psihic”), fie realitatea frustrată, adesea imundă, preferată pentru modurile intense ale trăirii pe care le procură. Între suprarealism și hiperrealism, literatura avangardistă refuză cu obstinație căile de mijloc, tratate ca fundamental mediocre și obosite (de nu chiar “prostitute”) prin uzul burghez al convențiilor. Erotica avangardistă nu face excepție de la aceste reguli. Mai mult chiar, experimentele de limbaj găsesc în pretextul erotic un câmp de desfășurare extrem de ofertant. Imaginea spartă, oglindă negatoare a vechilor tehnici portretistice din convenția tradițională, se sprijină, de pildă, pe edificii lingvistice constructiviste, a căror sintaxă fracturată e alogenată de elemente futuriste și dadaiste. Mai mult, textul se oglindește pe sine în sine însuși, dezvoltând tehnici autocitante menite nu să clarifice sensul discursului poetic, ci dimpotrivă, să adâncească ambiguitatea și arbitrarul imaginii. Aluziile citadine, științifice, tehnice ajung să fie alăturate unei stări (cu care subiectul luptă prin omniprezența ironiei), sau unor termeni abstracti ori desemnând elemente ale corporalului, ce făcuseră cândva în poezie obiectul imaginarului erotic. Rezultă un tip de atmosferă specific, unde se combină o poetică a stării cu negarea ei ironică.

De-liricizarea poeziei merge, de altfel, în paralel cu de-liricizarea subiectului (nu însă și cu depersonalizarea lui), iar strategiile ironiei și tehnica asociațiilor întâmplătoare servesc foarte bine poeziei crude, anticonfesive. Șocul imaginilor comunică arhitectura mai degrabă dezarticulată, fragmentară, a lumii și ființelor. Corporalitatea, sacrosanctă cândva, obiect al descrierilor eufemizate sau cel puțin metaforizante, e *expusă* în poemele avangardiste și e golită de conținutul mistic-afectiv și de sensul metafizic, alunecând înspre modele grotești, compozite, în care jocul ironic al fragmentarității și identificărilor șocante configurează, dincolo de o antimetafizică, o “antimetaforică”. Portretistica avangardistă face apel la elemente suprarealiste și dadaiste pentru a scoate “fiziologia” (ca specie a literaturii) de sub propriile ei limite și convenții. Ea dezvoltă adesea un teatru al măștilor grotești, marionete despărțite total de vreun sens, altul decât propria fragmentaritate halucinatorie. E o mostră de invazie a obiectualului asupra ființei, de reificare a umanului, redus la scheme vide, deși complicate, la funcționare în gol, repetitivă, la simetrii false, ce nu coagulează un sens. În sine, este o revoltă față de lumea coordonată prin regulă, și reprezintă de fapt un gest ontologic de refuz al logicii ca Lege, aceasta din urmă citită în cheie sarcastică.

Atunci când convenția nu e negată explicit sau implicit, ea este transfigurată, impunându-i-se o nouă formă, mult mai liberă, mai puțin constrânsă. Suprrealismul este cel care operează asemenea mutații, de un ordin mai discret decât restul curentelor avangardiste, căci natura imaginarului și tehnicilor sale este mai aproape de vecinătățile romantice. Poemul suprarealist, fără a fi neapărat *vizionar*, conține în sine *viziuni*, iar în prezența acestor elemente înrudite tehnicile poetice nu pot

compensa și oculta întru totul asemănările din subteran. Oricum, temele și motivele poetice sunt tratate în suprarealism de o manieră insolită, în care discursivizarea traduce o logică subiectivă subsumabilă mai degrabă psihanalizei decât metafizicii. Asocieri precum “princesa a murit de parfum” ar fi stârnit fără îndoială largi proteste și oripilări din partea unui poet romantic din secolul precedent. Astfel încât textul suprarealist se desfășoară în deplină libertate și siguranță, din punctul de vedere al vreunei posibile vinovății de “conformism la regulă”, organizându-și simbolurile strictamente din perspectiva unei logici specifice a sa, nu lipsită de poeticitate. Mai mult chiar, o mai veche temă a suprapunerii artei iubirii cu o artă poetică revine în discursul suprarealist, generând o formulă interesantă de poetizare, în care gestul carnal și actul erotic de o fierbinte intensitate sunt echivalente actului scriiturii. Fără îndoială că o atare suprapunere decurge din teoria avangardistă a “artei ca viață”, dar mărturisește, în egală măsură, un efort poetic constructiv mai substanțial în cazul suprarealismului, prin comparație cu alte curente avangardiste, aceasta fără a fi trădată valoarea de “șoc” a reprezentării poematice

Pe un alt palier al imaginarului, inspirația din real, ba mai mult, figurarea transferului realului în text e una dintre cazuisticile de bază ale poeziei avangardiste, ceea ce duce la o retorică a imediației și cotidianului, precum și la o fascinație a vulgarului pe care textul o comunică și o induce foarte adesea. Nuanța fundamentală a unei asemenea perspective este ironia, explicită sau subiacentă. Mai precis, e vorba despre o ironie la adresa întâmplării în sine, a situației descrise, a subiectului însuși și obiectului său, a temei erotice (trivializată astfel, coborâtă de pe pedestalul tradițional, metafizic și metaforic) și a literaturii însăși, redusă la statutul de stenogramă, depozitată de capacitățile ficționalizante. Nu doar o deliricizare a poeziei preconizează așadar avangarda, ci și o de-ficționalizare a ei, ori, în cel mai fericit caz, o dezvoltare a poeticului în sânul sau chiar în superfițiile cotidianului. Aceasta înseamnă, desigur, că pentru subiectul avangardist “îndrăgostirea” e un “mof” mai degrabă penibil, iar ceea ce contează în primul rând este (într-o proiecție anticipativă a problematicilor existențialiste) doar *sexualitatea*, în raport cu care baletul social al *curtoaziei*



devine o stereotipie factice, refuzată ca atare. “L’erotisme, en un sens, est risible”, afirma mult mai târziu, în 1957, Georges Bataille, legând indisolubil eroticul de ironie. Retrospectiv, judecata se pliază perfect pe un gust avangardist al iconoclastiei. Alteori o imagine morbidă e proiectată sarcastic în spațiul poemului – o ficțiune a morții obiectului iubirii dorită de subiectul îndrăgosit, care, detașat de implicații sentimentale ori ontologice, așteaptă pur și simplu “un eveniment”. Asemenea tentații ale imaginarului sunt duse până la ultimele consecințe în *Poemul invectivă*, volumul lui Geo Bogza din 1933.

Ediția princeps (București, Editura “Unu”, 1933), conține pe pagina de gardă amprente digitale ale autorului. Fără îndoială că gestul amprentării *de facto* a cărții este, dincolo de o excentricitate în spirit avangardist, și o polemică la adresa ideii tradiționale de “amprentă poetică specifică” a unui autor. Clișeu critic al “amprentei” este cel ironizat aici. Imaginea fotografică a amprentelor digitale, reproducă în volum, funcționează așadar ca o metateză despre propria carte, ca un insolit “text despre text” (sau “gest despre gest”) prin care Bogza se dovedește a nu fi deloc străin de o inteligență subtilă a frondei. Poemul cu care debutează volumul este în sine o declarație șarjată, ce dezvăluie fără echivoc atât intențiile, cât și modalitățile pe care autorul le cultivă pe parcursul cărții, constant și fără ezitare. Titlul poeziei este revelatoriu pentru tipologia negator-ironică avangardistă: *Prefață la un roman de dragoste*. El e echivalentul gestului urmuzian din *Pălnia și Stamate*, text subintitulat *Roman în patru părți*, prin care Urmuz subminează convenția însăși romanescă, acoperind, în cele câteva pagini ale lucrării, toate formulele, tehnicile și chiar atmosfera romanului clasic obiectiv, cu diferența că discursul se alcătuiește după cele mai libere norme ale absurdului. Fară îndoială că titlul poemului lui Bogza, pus în deschiderea unui volum de versuri erotice, țintește în aceeași măsură către deconstruirea convențiilor amoroase clasice, ba chiar a convențiilor literare, care se amestecă astfel până la disoluție și irecognoscibil. În al doilea rând, imaginarul, dar și materialul lingvistic al poeziei, exprimă limpede opțiunile stilistice ale autorului, precum și tipul de atitudine lirică a acestuia. O poză vitalist nietzscheană a subiectului (un nietzscheanism al “supraomului” înțeles destul de superficial și restrictiv, dar care funcționează totuși ca atitudine lirică) dictează liniile unui discurs dur, de unde masculinitatea agresivă se ivește cu forță: “Privesc trupul tău fraged de fată tânără [...] Joc singur noaptea – și cânt/ Și, ca pe un complice de crime îmi privesc sexul, sălbatec în erecție;/ El va trece prin pulpele tale suave și va lăsa urme de nedescris./ / Atâtea bube care mi-au copt în suflet/ Se vor sparge – și vor curge în tine odată cu prima ejaculare.”

Tentația “epicului” e un adiacent important pentru poetizările din volumul lui Geo Bogza. Formula se află în vecinătatea *Florilor de mucigai* argheziene. Scene de detaliu sau lanțuri de scene alcătuiesc un univers și o atmosferă specifică, populate de personaje extrem de bine definite, dar care pot funcționa de asemenea și ca paradigme (aproape arhetipuri) pentru anumite modele sau moduri existențiale. Un erotism adânc, teluric, cu totul pângâr, în formele lui exacerbate, excentrice, scabroase uneori, își desfășoară valurile pasionale ducând personajele acestor “schite” poetice până la limita psihoticului, și uneori dincolo de ea. Forme ale patologiei amorului (ale patologiei legate indisolubil de fiziologic, întrucât poemele nu fac nici un rabat de la naturalismul descrierii) se desfășoară halucinant pe ecranul textelor,

dezvăluind o formulă insolită de “textualizare” a iubirii. “Reportajul poetic” practicat de Bogza se revendică de la tipul de realități evocate adesea de Brunea Fox și de la tipul de limbaj, postbaudelairean, din formulările argheziene. Rezultă produse de gen *Falimentul comerțului biologic*, în care “Femeia veștejită cu cărăbuși greșțiți pe ovare [...] learcă de sudoare s-a deșteptat țipând speriată/ Visase un bivoli roș cu sexul pus în coarne/ Un val de sânge i se surpă atunci înăuntru/ Și trupul începu să i se umple de miasme/ Încât trezi adolescentul palid cumpărat de cu seară/ Și el desgustat, fugi afară din oraș peste câmpuri”. Ori, într-o altă “poveste” despre *Balada tatălui denaturat*, incestul dintre tată și fiică e descris în volute lingvistice sugerând ritmurile erotice: “Nicolae rugan/ A răbufnit în tindă, vânjos pe sub suman/ În casa pustiiată doar fiică-sa e vie [...] Și băjbâie prin beznă, s-apropie – și-alături/ Își trece toată foamea sub cărpăcite pături/ Din nou trăind viața în spasm orizontal/ Când găfâind pornește incestuosul bal.” Alături de incest, poemele reproduc scene de zoofilie (*Femeia și rațele*, *Balada domniței care s-a culcat cu câini*), homosexualitate (*La închisoarea de hoji din doftana*), exhibiționism (*Poemul destrăbălatelor frumoase*, *Tamtamul paparudelor apropiate*), prostituție (*Poemul marinarilor venerici și al femeii depravate*), pedofilie (*Efebul gherdap provoacă moartea batozei psihopate*), fetișism (*Ghiorghiță cismarul*), onanie (*Esseu*), cărora li se adaugă crima (*Balada ucigașului maruth*). O combinație fetidă de erotism carnal și moarte violentă stă mereu ca semn tutelat al atmosferei poemelor. Ele reproduc rece, detașat, fără comentarii etice sau morale, episoade existențiale care țin în mod exclusiv de un determinism biologic al umanului.

Unul singur dintre textele volumului topește acest determinism în pasta arhetipală a *mythos*-ului. În anul acela vechile așezări se sdruncină leagă pulsiunea sexuală ce domină imaginarul cărții de eposul eroic și de miraculos. Un ton amintind de tragedia clasică unifică imaginile și gesturile personajelor într-un ritual al fecundității ratate, tragice, în care feminitatea e înlocuită de “țâța de dinamită” a grenadei, iar femeile nasc “o legiune de broaște verzi”, în urma unor împerecheri fabuloase cu sămânță moartă. Scenele sunt apocaliptice și confirmă definitiv obsesiile eschatologice din cuprinsul cărții. Acestui text i se opune, ca percutanță a “realului” și ieșire la rampă a subiectului dindărătul măștilor lirice, *Poemul ultragiant*, care încheie volumul. O puternică teatralitate se ghicește în postura pe care și-o arogă personajul liric, deși sensul este tocmai de-teatralizarea convenției artistice, devoalarea mecanismelor ei intenționale, într-un rechizitoriu violent la adresa artificialității și valorii de “confecționare” a artei: “Servitoare cu sexul ca o mâncare de pătlăgele vinete/ Scriu pentru tine poemul acesta/ Pentru a face să turbeze de ciudă fetele burgheze/ Și să se scandalizeze părinții lor onorabili/ Fiindcă deși m-am culcat cu ele de nenumărate ori/ Nu vreau să le cânt/ Și mă urinez în cutiile lor cu pudră/ În lămpa lor/ În pianul lor/ Și în toate celelalte accesorii care le formează frumuseța.” *Poem ultragiant* e un manifest agresiv împotriva burgheziei și a artei burgheze. El formulează poziția avangardistă la modul poate cel mai plinar, și cu siguranță cel mai frust. *Poem ultragiant*, volumul pe care îl reprezintă și modelul literar și cultural pe care îl exprimă sunt manifestările explicite ale unor mutații dorite și necesare, ale despărțirii de o convenție resimțită acut ca și constrângere nefertilă, ale depășirii unui impas și deschiderii unor noi căi în evoluția literaturii.

Constatin ERETESCU

Exilul ca inadecvare

Inadecvarea este starea de bază a emigrantului.

Ceea ce m-a frapat de la început, în fapt din prima ori primele zile după ce am plecat din țară “definitiv”, cum se zicea pe atunci, a fost inadecvarea compatrioților noștri la spațiul uman în care ajunseseră. Totul a pornit de la un incident minor, ușor iritant, care se repeta seară de seară. Lângă pensiunea “Dina”, unde locuiam în așteptarea vizei de intrare în America, se afla un mic local de cartier. O bodegă. Era vară, așa că proprietarul scotea mesele pe trotuar și-și servea clientii afară. Între cei care ocupau mai tot timpul o masă mai către margine erau și câțiva români. Grupul era prezidat de un bărbat relativ tânăr, vreo treizeci-treizeci și cinci de ani, înalt, slab, nebărbierit. Era cu neputință să treci pe lângă el și să-l ignori. Vorbea agitat, gesticula amplu, sărea de pe scaun ca să pună în evidență câte un detaliu narativ, toate acestea într-o română italienească sau mai degrabă italiană românească, greu de spus. Comesenii lui se mai schimbau, dar el era mereu la aceeași masă, gesticulând, aruncând câte o vorbă de neînțeles femeilor tinere care treceau pe stradă, hohotind cam strident. Scena se repeta, cum spun, aproape seară de seară. Nu era din grupul cu care venisem și am înțeles după un timp că stătea în lagărul de la Latina, un loc unde puteai să aștepti viza și ani de zile, așa că cei mai mulți făceau pluta, mai lucrau ilegal, mai făceau te miri ce, mai trăgeau cu ochiul la cum procedează și se descurcă alții. El a fost cel care mi-a atras atenția asupra acestei stări aparte, nu tocmai lesne de definit. O incapacitate de armonizare la comportamentul general acceptat al grupului. Ca un violonist care cântă într-o altă cheie într-o orchestră altfel pusă la punct. Starea aceasta am întâlnit-o după aceea de multe ori, inclusiv în perioada aceea. Cum ar fi compatriotul nostru căruia i s-a spus pesemne că italienii sunt hoți, drept care și-a luat din timp măsuri instalând un lacăt cât pumnul la ușa camerei, interzicând accesul femeii care făcea curățenie, dar și propriului lui coleg, acesta din urmă neavând cum să mai intre în odaie decât seara, după ce se întorcea proprietarul lăcatei. Intervenția administrației s-a dovedit infructuoasă, fiecare refuzând să vorbească în altă limbă decât cea natală. Sau cea a familiei care a pus stăpânire pe una din cele două băi aflate la etaj și a decis că nimeni înafara lor nu are dreptul să intre acolo. Iar aceasta în toila unei veri toride. Ca să fie siguri, își petreceau ziua făcând de gardă la ușa budei. Între multe altele, Paul Miron relatează și el cazul unui economist ajuns în Germania care și-a pus pe vârful casei o păpușă mecanică îmbrăcată în costum național care la fiecare ceas se rotea cu un steag tricolor în brațe și intona, spre mirarea vecinilor, acordurile lui *Pe-al nostru stea e scris unire*. Am sfârșit prin a o socoti o formă de excentrism. Exact în acest sens, al îndepărtării de centru, acesta fiind comportamentul-standard. Nu neapărat patologie a spiritului. Mai degrabă lipsă de sensibilitate față de modul în care evaluează situațiile cei din jur. Dublată uneori și de perceperea că noua limbă în care trebuie să te exprimi e o formă de servitute. De care te poți elibera refuzând s-o înveți. Cum să-ți explici altfel faptul că un profesor de literatură comparată de la Harvard, altminteri savant recunoscut, rus stabilit în Statele Unite de vreo treizeci de

ani, intră de ani de zile în același restaurant să-și ia micul dejun, ridică două degete și comandă “Amliet”. Cu neputință să crezi că n-a avut timp să învețe să pronunțe cum trebuie echivalentul englezesc al lui omletă. Într-un fel ori altul, starea de inadecvare ne atinge pe toți cei care trăim înafara culturii în care ne-am format. Pe unii dintre noi îi ia în stăpânire de tot. Am ajuns chiar să formulez un fel de teorie. A cărei primă regulă ar suna cam așa: emigranții adulți, de sex masculin, necăsătoriți, stabiliți într-un mediu cultural străin au tendința să sufere de inadecvare. Într-o anumită măsură ea îi cuprinde și pe cei căsătoriți. Spre deosebire de bărbați, femeile, căsătorite sau nu, au o mobilitate sporită a minții, o flexibilitate și capacitate mai mare de pliere la relieful mental al noii societăți. Acesta este motivul pentru care numărul femeilor aflate în această situație este relativ neînsemnat. Și o completare, un fel de a doua regulă: timpul nu este un remediu. Inadecvarea acută nu se vindecă odată cu trecerea timpului; ea devine cronică. Inadecvarea este de multe feluri, de diverse grade și ia forme dintre cele mai neașteptate. Se poate vorbi de o inadecvare culturală, dar și o inadecvare la geografie, la climă, la mediul uman, la tehnologie, la limbă. Cu cât sunt mai mari diferențele de nivel de civilizație și cele culturale între țara de origine și cea de imigrație, cu atât mai mare este și gradul de inadecvare. Oricâtă bunăvoință aș avea, mi-ar fi cu neputință să fac conturul întregului fenomen, pentru că este un teritoriu vast. Așa că am să mă mulțumesc să dau câteva exemple care-mi vin în minte, cu mențiunea deloc lipsită de importanță că lucrul acesta nu li se întâmplă mai mult sau mai des sau mai grav românilor decât celor de alt neam scoși de hazard sau de nevoi din matca propriei etnii.

Aș începe cu un caz literar. Vladimir Nabokov, unul din scriitorii însemnați ai secolului trecut, este, între altele, și autorul unui roman al cărui personaj principal este un asemenea exilat. Trebuie spus că Nabokov a fost el însuși un exilat și a cunoscut nenumărați compatrioți risipiți prin lume. Născut la Petersburg într-o familie aristocrată, el și-a părăsit patria scurtă vreme după victoria revoluției bolșevice. A trăit mai întâi în Germania, a ajuns în Statele Unite, pentru ca să-și sfârșescă zilele în Elveția. Titlul romanului la care mă refer este *Pnin*. Numele eroului. Pnin e un intelectual, profesor la un mic colegiu pe coasta de est a Americii, unde și-a consolidat, în cei câțiva ani de când predă limba rusă, faima unui om straniu. În timpul prelegerilor pe care le ține într-o engleză aproximativă, la care nu vin mai mult de trei-patru studenți, îi place să se înfunde în jocuri de cuvinte și mici anecdote literare, cum ar fi cuvintele pe care soția lui Pușkin obișnuia să le adreseze poetului atunci când acesta îi citea versurile, vorbe de duh pe care nu le gustă decât el. Studenții n-aveau nici o idee cine a fost Pușkin și știau încă mai puțin despre soția lui. Altfel, un tip meticulos. Pentru că s-a mai întâmplat ca viața să-i joace feste, iar lucrurile să nu-i iasă așa cum se aștepta, el își ia tot timpul precauții care să facă cu neputință ivirea surprizelor. În mod ciudat, ele apar tocmai atunci, ca și cum omul ar fi victima unei pieze rele, unui demon hotărât să-l chinuie. Într-un rând, după ce consultă pe îndelete mersul trenurilor, Pnin pleacă într-un alt oraș să țină o conferință. Dar intervine ceva. Orarul după care se ghidase era vechi. Trenul nu mai oprea în orașul unde trebuia să ajungă. Se înțelege că își dă seama de acest lucru târziu, atunci când era deja în tren. Află însă că poate să coboare ceva mai înainte și să ia un

autobuz care are să-l aducă la timp la destinație. Ceea ce face. Fiindcă mai are puțină vreme, decide să lase bagajul la gară în grija unui funcționar binevoitor și să se plimbe prin parcul orașului. Numai că atunci când se întoarce, omul căruia îi dăduse geamantanul nu mai este la lucru, iar salariatul aflat în locul lui refuză să i-l elibereze fără un bon doveditor. Inutil să spun că, ajuns în cele din urmă la conferință, se urcă la tribună, scoate din buzunar hârtiile pe care urmează să le citească și descoperă că luase cu el un alt text decât cel care-i trebuia. Lucrurile se petrec cam la fel în tot ce întreprinde. Pierde examenul de șofer fiindcă nu oprește la semnul de la intersecție ca să se asigure că din direcția opusă nu trece nici o altă mașină. La observația pe care i-o face instructorul răspunde că ar trebui să fie idiot să oprească din moment ce se vedea limpede că nu trece nimic. Comentariul, de bun simț, nu-l ajută defel. Profesorul în casa căruia locuiește zâmbeste subțire atunci când relatează colegilor de departament că domnul Pnin refuză să accepte că pe soția lui o cheamă Joan și de un an de zile îi spune John. Dar numărul erorilor fără voie se adună, iar sârmanul profesor nu poate ieși de sub povara lor.

Într-un fel Pnin este prototipul exilatului model. El face totul ca lucrurile să iasă bine. Vrea să placă, să se încadreze, să se aplatizeze, să nu mai stea ca un spin în ochii celorlalți. Degeaba. Nimic nu iese așa cum trebuie. Eforturile nu-i sunt răsplătite.

Situația e diferită cu cei care nu-și bat capul cu asemenea fleacuri. Un entuziasm ca o scrânteală îi ia atunci în brațe și-i poartă în zbor prin viață. Aripa ei îi atinge pe anonimi, dar cade și asupra celebrităților. Paul Miron, unul din scriitorii exilului românesc, a descris câteva asemenea tipuri umane. Unul din ei este Costache, sergent în cel de-al doilea război mondial, ajuns de unul singur în Germania, cărciumar de carburanți sintetici pe Oder, marfă pe care o vinde cu cinzeaca soldaților americani aflați și ei la capătul războiului, silit, după ce se află cu ce se ocupă, să se facă nevăzut, pierdut în lumea largă și reîntâlnit după mulți ani pe o plajă în Corsica. Cel care are norocul să-l revadă este povestitorul. Și se înțelege că s-a dus să-i vorbească. *“Costache. Nu mă mai recunoști? Costache. Roumanie...”* Tăcea, scrutând jocul valurilor. *“Tata nu vorbește mult”, mă lămurii una din fetele sale. Și șoptit: “E un prinț din Caucaz, se vede, nu-i așa?”*

Sentimentul propriei grandori tulbură pacea multora dintre noi, cei din exil. În iunie 1991 mă aflu la Montreal, unde avea loc un congres al Academiei Româno-Americane. Lucrările luaseră sfârșit și venise seara banchetului, organizat în sala de restaurant a unui din hotelurile mari ale orașului. Invitații începuseră să vină și, până la deschiderea sălii de mese, stăteau de vorbă în grupuri care se recompuneau. Într-un colț, sub un lampadar, pe o canapea înflorată putea fi văzut șezând un bărbat masiv. Prelat, de bună seamă, îmbrăcat într-un anteriu violaceu, cu o cruce mare de aur pe piept. Singur. Privea în jur cu o detașare de sfânt. M-am tot întrebat cine putea să fie. Nu-l întâlnisem în zilele întrunirii. Semăna totuși cu cineva. Mai văzusem undeva figura asta. Târziu, și mai degrabă din întâmplare mi-a venit gândul cel bun. Firește, Constantin Virgil Gheorghiu. Dar de ce deghizat în episcop? Nu am un răspuns până în ziua de azi, iar fostul prelat e dus acum în lumea dreptilor. Tot ce știu este că scriitorul și-a cultivat diferența față de ceilalți. Am regăsit o descriere fidelă a ceea ce mi-a fost dat să văd la același Paul Miron în *Mai puțin ca perfectul. Istoriorele*

lui Policarp Cutzara, carte apărută în 1998: *Personaj pitoresc, consemnează el, îmbrăcat cu un anteriu larg, grecesc, legat cu o cruce mare de aur la gât, C.V.G. poate fi întâlnit în multe locuri de îngrămădeală civică. Aceste ieșiri îi sunt câteodată fatale. De pildă, în toiul revoluției studentești de la Paris, în anul 1968, atras de mirajul televiziunii, l-a pus Scaraoșchi să se ia la ceartă cu răzvrățiții care ocupaseră Sorbona. Rezultatul a fost că a încasat un toc zdravăn de bătaie care l-a închis în casă pentru multă vreme. Acolo și-a făcut un paraclis unde oficia de atunci felurite servicii divine, totdeauna asistat de fidelul său țarcovnic: Cocutza.* După succesul romanului *Ora 25*, faimosul, de acum, scriitor era invitat să discute despre viitorul lumii occidentale. Se ducea pretutindeni însoțit de soție. Ne aflam la începutul anilor '50. Cortina de fier abia divizase continentul Europei. Războiul se terminase de câțiva ani, dar se vorbea deja de un război nou. Cam acesta era contextul în care avea să-și emită părerile exilatul român în una din sălile universității pariziene. *“Mai avem vreo șansă?”, întreabă interlocutorii spășiți. C.V.G. își cere voie să se consulte cu Cocutza, o face îndelung și proclamă apoi cu un dulce accent moldo-valah: “Pas de chance”. Sala geme, observă biograful nostru.*

În anii '80, când eram redactorul versiunii americane a ziarului *Lupta*, care apărea și la Paris, am cunoscut un român din New York, om de vreo cincizeci de ani, născut undeva prin Bistrița-Năsăud. Se recomanda drept om de teatru și-mi trimitea uneori cronici dramatice ale câte unui spectacol susținut de artiști români ajunși în America. Dar dorința lui cea mai mare era să fie inclus în *Guinness Book of Records*. Descoperise și poarta pe care urma să intre în ea. Trebuia doar s-o deschidă. Urma să fie omul care stabilește recordul mondial absolut la declamări de poezie. Zis și făcut. S-a apucat să înregistreze poeme. Cele mai multe, dacă nu toate, lecturi din opere ale autorilor români. Ținea o contabilitate strânsă a lor, pe care o raporta la succesele înaintașilor, cum ar fi Carusso, care a interpretat și el în cursul vieții o mulțime de cântece de toate felurile. Ca să-și poată dovedi palmaresul, expedia copii ale casetelor la *The Library of Congress*, dar și la alte instituții culturale. Care, după bunul obicei anglo-saxon, îi confirmau primirea și însoțeau nota cu mulțumiri protocolare. Mi-a trimis și mie câteva casete, greu de ascultat atât pentru că erau copii după copii făcute cu o instalație de amator, dar mai ales fiindcă înregistrarea fusese făcută acasă, într-un apartament zgomotos, aflat deasupra unui tunel de metrou. Le-a urmat apoi un dosar care cuprindea textul scrisorilor de confirmare și mulțumirile exprimate pentru donație, cu cererea expresă ca ziarul să le publice. Ne aflam în anii în care presa din țară publica zilnic pe pagini întregi telegrame de mulțumire și recunoștință adresate lui Ceaușescu. Nu încăpea îndoială că acesta fusese modelul care-l inspirase. Ca orice artist autentic, se socotea îndreptățit la un tratament similar. Fiindcă am comis nedreptatea de a-i semnala acest lucru, campionul recitărilor s-a dezis și de ziar și de mine. Au trecut de atunci destui ani și mă întreb acum dacă omul nostru de teatru a intrat până la urmă ori ba în cartea recordurilor.

Un caz, îndrăznesc să spun dramatic, de inadecvare a afectat acum un sfert de secol întregul grup etnic al hmongilor imigrați în Statele Unite. Populația hmong, originară din Asia, cuprinde câteva milioane de oameni. Un grup semi-nomad, care migrează în zona de frontieră

dintre Laos, Vietnam și Thailanda. În ultimele trei decenii, cam trei milioane și jumătate s-au reîntors și trăiesc în China din care au plecat acum mai bine de un secol. Populație înapoiată, care nu cunoștea scrisul și care practica o formă primitivă de agricultură. În timpul războiului din Vietnam, comandamentul militar american s-a folosit de hmongi pentru a supraveghea deplasările de trupe nord vietnameze și pentru a-și recupera piloții din elicopterele doborâte de inamici, promițându-le ca, în caz de nevoie, să-i relocheze în Statele Unite pe cei care vor avea de suferit de pe urma colaborării cu ei. După ce războiul a fost pierdut, americanii și-au uitat făgăduința, care le-a fost reamintită de exodul hmongilor, persecutați acum de vietnamezii biruitori. Așa se face că ani mai târziu, circa un milion și-au găsit o patrie nouă pe continentul nord american. Problemele s-au ivit abia după aceea. Noii veniți nu știau de existența electricității și nici de rostul instalației de apă. Multă vreme orezul a fost spălat în bazinul de toaletă, frigiderul a fost păstrat ca obiect decorativ, iar de întrerupătoare nu s-a atins nimeni. În aceeași vreme membrii grupului puteau fi văzuți vânănd veverițe și porumbei sau plantând zarzavaturi pe terenurile virane și în parcurile din oraș. Gradul de alienare rezultat din diferențele culturale era atât de profund, încât salariații agențiilor de ajutor social au crezut că adaptarea la nivelul general al populației va fi cu neputință. Lucrurile erau grave și pentru că, fiind o societate tradițională, ea cultiva respectul pentru bătrâni. Ei erau cei care luau deciziile în numele tuturor și ei trebuiau ascultați, dar tocmai bătrânii erau cei mai refractari în a asimila noul. Din fericire pentru ei, situația s-a îndreptat odată cu ridicarea unei generații tinere. Cu puține schimbări, starea de inadecvare inițială este prezentă încă la cei vârstnici.

În diversele ei grade, de la excentricitate la sminteală, inadecvarea nu este, Doamne ferește, o caracteristică absolută a exilului. I-am nedreptăți pe semenii noștri din țară. În mediul exilului ea e doar, procentual, mai mare. Altminteri, confrăți de-ai lor se regăsesc, și nu puțini, în patrie. Într-un volum al lui Vintilă Mihăilescu (*Fascinația diferenței*) găsesc următoarea descripție a apartamentului unei șefe a pieței dintr-un mic centru minier din Gorj. E vorba, desigur, de un bloc nou. *Am intrat într-o încăpere halucinantă, aranjată ca o peșteră din ipsos vopsit, cu stalactite și stalagmite. Într-un colț era barul, modelat ca o scorbură, din ipsos maro. Pe tavan era un cer azuriu cu stele de bronz. Pe masă un milieu de plus, cu portretul lui Alain Delon într-o ramă traforată cu modele naționale.* Lucrul se petrece cu deosebire frecvent la schimbările de mediu. Trecherile nepregătite cultural din mediul rural în cel orășenesc sunt însoțite adeseori de pierderi ale busolei. Celui aflat într-o asemenea situație îi lipsesc instrumentele de percepere a diferențelor culturale. De aici inadecvările de comportament și impresia că fiecare este liber să facă orice. Exemplul citat este tipic. El ar putea fi interpretat și freudian, ca o subconștientă aspirație la spații primare, peșteră, uter matern. Între manifestările țăranilor deveniți peste noapte cetățeni ai orașelor și cei care își părăsesc etnia și intră într-o cultură străină nici nu sunt deosebiri prea mari. Lucrul nu se petrece în grupurile și societățile omogene, unde comportamentul individual este validat în permanență de cei din jur.

O situație deosebită este cea care apare în cazurile inadecvărilor politice. Îmi amintesc foarte bine felul în care

am primit, acum vreo trei decenii, vestea că un evreu plecat din România în Israel s-a înscris în partidul comunist din țara lui nouă. "E nebun", am decis atunci. "Pentru asta n-avea nici o nevoie să plece de-aici." Lucrurile sunt însă mai complicate și mi-au trebuit mulți ani ca să mă conving. În condițiile traiului din România comunistă, a te afla în stare de inadecvare politică nici măcar nu era o formă de excentrism. Era starea generală a populației. Excentrici puteau fi numiți cei care împărțeau politica regimului. Totuși, puțini erau aceia care aveau curajul să-și facă cunoscute opiniile. Motiv pentru care, răsturnând situația, ani de zile guvernării s-au socotit îndreptățiți să-i considere tocmai pe ei drept alienați, ba chiar, expresia ultimei umilințe, să-i transforme în pacienți ai spitalelor psihiatrice. Dar să mă întorc la cel pe care-l acuzam de nebunie fiindcă intrase în partidul comunist. Privit din perspectiva experienței de exil, cazul nu mi se mai pare ieșit din comun. În primul rând, pentru că un partid aflat în opoziție își formează electoratul pe baza unei platforme democratice. Lucrurile se schimbă în momentul în care, ajunși la putere, sunt puși să transforme promisiunile electorale în realitate. Sigur, i se poate reproșa omului nostru că a plecat dintr-o țară în care comuniștii se aflau deja la putere, că știa, deci, ce se va întâmpla și că acesta a fost chiar unul din motivele pentru care a ales să plece. De aici nu decurge însă că exilații acceptă în mod unanim și necondiționat regimul politic al țării în care au emigrat. Cei mai mulți o fac. Reacție în parte firească, dacă ții seama de faptul că marea lor majoritate au plecat pentru că s-au aflat în conflict cu regimul politic din patria lor. În mod neașteptat, ba chiar paradoxal, ei aderă la regimurile restrictive și au preferință pentru cele de dreapta. În pofida declarațiilor de atașament pentru democrație, ei se identifică mai ușor cu un sistem care le este familiar de acasă. Sunt puțini aceia care rezistă tentației de a merge cu valul și aleg înotul în contra curentului. Întocmai ca în România pe care au părăsit-o, aceștia ajung la concluzia că nu pot să adere la comportamentul politic standard. De aici un sentiment de inadecvare în multe privințe asemănător celui pe care l-au trăit în țară înainte de a-și lua lumea în cap. O asemenea stare trebuie să fi încercat și conaționalul nostru devenit comunist după emigrare.

Inadecvarea emigranților cere un studiu temeinic. Mă întreb dacă se va găsi cineva care să-l facă.


EUGENE IONESCO
PREZENT TRECUT,
TRECUT PREZENT



HUMANITAS


Mircea PETEAN

Povestea magistrului Mircea Petean scrisă de el însuși¹

și-a luat lumea în cap a plecat de unul singur ar fugi și azi de nu ar fi-nceput s-adauge alte cuvinte să se viseze cuvânt fericit despre el se vorbește puțin în prea puține tratate pierzând se umplea de noblețe și splendoare se deda singurătății liniei și melancoliei era chiar el “șeful sectorului suflete” mijlocitor între zei și cuvinte și nu se gândea c-ar putea fi vreodată străin de copilărie a plantat un salcâm și mai târziu a preferat cuvântul rugar i s-a părut chiar că el l-a inventat s-a declarat mulțumit dar s-a vădit că nu e destul le-a spus umbrelor să zâmbească și ele chiar au zâmbit orice-i frumos e fals pe jumătate? îl atinsese un dor de ducă de parcă baștina sa s-ar fi aflat sus undeva la marginea unui astru acoperit de pleoapa lui Dumnezeu în marginea dezastrului trăgea tangente la real în timp ce realul trecea cu șenila peste el însingurat îndepărtat mai îndepărtat ca ascetul de ororile sângelui când vorbea importante erau tăcerile ieșea din odaia sa ca să intre-n bibliotecă ieșea din bibliotecă pentru a intra în crâșmă ieșea din crâșmă ca să se-ntoarcă în odaia sa de unde ieșea pe fereastră ca să intre în carcera tuturor supliciilor cică ar fi fost zărit în câteva rânduri totuși bântuind prin părțile centrale ale Provinciei făcând negoț cu tăcerile dintre cuvinte fără a fi devenit niciodată bogat căci neîndoios poezii sunt talpa umanității căci negreșit poezii sunt creierul umanității căci - zice-se - poezii sunt inima umanității căci - pare-se - poezii sunt sarea din

lacrima umanității încerca să-și aducă aminte de cele netrăite sau de cele pe care nu avea să le trăiască nicidecum făcea să viseze donna Gramatica făcea să danseze dulcea Dogmatica când din culisele istoriei personajele năvăliră direct pe scena minții sale pe loc din secund el ajunsese prim regizor al unui spectacol furibund creând nedumerire deranj chiar perplexitate că de-aia-i poet și pentru el paradisul e o bibliotecă iar infernul o bibliotecă în neorânduială el confundă afara cu înlăuntrul dincoace-le cu dincolo-ul pe odinoară cu trecutul recent cam în vremea aceea niște americani făceau primii pași pe lună și corpul literaturii fu înfășurat în fire de funigei și adăpostit într-un ghețar veșnic din Munții Rodnei într-un-târziu-dumiritul care știa că infinit-măruntul are timp că este timp că e timp destul respira în loc să facă asceză cu eremiții să facă prozești cu iezuiții să intre în cârd cu pelerinii necum să rivalizeze cu mandarinii să scrie tomuri despre Om și Dumnezeu sau măcar despre problematica omului din Panticu el respira precipitat căci mai presus de toate-i iubirea “mă Petene – tu ești Cineva!” – auzea și atunci o boabă de sânge i se ivea de te miri unde pe suprafața corpului devenit dintr-o dată mai elocvent decât orice discurs oricât de bine cusut dichisit și condimentat viața lui începea să devină ea însăși o poveste povestea celui născut dar nu făcut din cuvinte

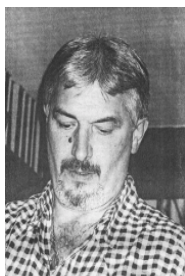
1 și repovestită de Letiția ILEA, după “Cartea de la Jucu Nobil”(Editura Limes, Cluj, 2003)

**Despre Mircea Petean? Întrebați-i pe copiii de la cenaclul pe care l-a înființat în Borșa Maramureșului și cărora le-a predat poezia, pe poezii tineri cărora le-a îndrumat pașii, pe “autorii săi” cum îi numește cu orgoliu de editor, pe prietenii săi, pentru care este întotdeauna acasă...



Andrei ZANCA

Poetul, poezia și pasărea



Ați văzut vreodată o pasăre plătită pentru cântul ei, o privighetoare răsplătită pentru melodiile ei de noapte, în afara obolului nezărit al unor suflete vibrînde și însingurate, ale celor ce mai au urechide auzit? Firește, unii din cei „ornitologi” ai publicisticii mi-ar răspunde pe dată, oricît de lungi le-ar fi urechile. Intelctualul este mereu intelectual în dauna spiritualității. Certă rămîne însă doar dăruirea, doar aceea propoziție rilkeană către un tînăr poet, acum parafrazată: să scrii doar dacă nu poți trăi fără a scrie. În acest moment fiecare cuvînt are o acoperire lăuntrică, după cum fiecare cînt al păsării e un răspuns racordat sincronic la undele nezărite ale unei altfel de realități, nouă ascunse.

Și pentru un atît de gratuit și de neocolit destin, unii își frîng „carierile” renunțînd la „funcțiile”, care li s-ar cuveni, preferînd o existență mult sub nivelul decenței spre a avea timp. Fiindcă, nu-i așa? Tot ce avem mai de p reț, tot ce luăm cu noi la urmă este nemijlocita noastră experiență de viață, răsfrîntă lăuntric și care presupune necondiționat timpul. *Un timp absolut personal*. În derularea lui entelehică.

Tot ce descoperim pe parcursul acestui drum este poezie. Cu alte cuvinte poezia este doar o anticameră a nezăritului teritoriu al Poeziei. O Poezie inefabilă, de necuprins în cuvinte (doar muzica beneficiind aici de avantajul avangardei), deși prin corelative al „realității”, ale vizibilului (un vizibil ce constituie în sine un invizibil descins dintr-o stare de taină), textul poetic încearcă să sugereze acest lucru apelînd la intuiția, imaginația și empatia lectorului.

Timpul tău personal, acest timp pe care ți-l dăruie, timpul pe care îl dăruie celor dragi – și care va rămîne în memorie, copilul uitînd spre o pildă, toate sacrificiile bănești ori de altă natură, însă nu va uita nicicînd o după-amiază *petrecută laolaltă*, cînd *ți-ai luat timp* spre a merge împreună la pescuit, în pădure ori altundeva, cînd ți-ai luat timp a-l asculta în tăcere, fără reproșuri și fără de-a întrepruce. Nu se aude astfel oare tot mai des, pretutindeni în lume, acel refren deja fatigant, îmi pare rău, dar *nu am timp*?

Niciodată însă ca în lumea contemporană, condiția poetului și a poeziei nu se aseamănă mai tare cu cea a lui Iov. Neîncrederea în sine, închinarea la alți „zei” (opinia publică etc.), în lăuntru, adîncul său - în care veghează într-o recluziune mai feroce ori mai blîndă, o lumină, un bob de rară lumină divină - închinarea la alți „zei” (opinia publică, apropiații „sfătuitori”), i-a fost fatală și în cele din urmă mîntuitoare lui Iov. *O rugăciune nu înduplecă divinitatea* (principiul divin universal, aflat dincolo de morală, dincolo de bine și rău), *ci schimbă doar pe cel ce se roagă*.

Încrederea absolută în acest sine de natură divină l-a salvat pe Iov. Ori poetul / poezia contemporană se află tocmai pe această culme iovică, în care tot mai des se aude din toate părțile acel „la ce bun”, fatal și justificator, doar la cei ce nu și-au asumat deplin o condiție, indiferent de succes, mediatizare, relații și alte răsfrîngeri exterioare. Bucuria deplină a plămuirii, *aici și acum*, în *secunda* cît o eternitate, ține loc, la firea genuin poetică, de orice răsfrîngeri exterioare.

Firește, spre a te dedica astfel unui lucru trebuie să renunți la multe altele, fără a primi nimic în schimb, ba dimpotrivă...să renunți la mai toate – „totul este să renunți” spunea Steinhartd, „nu contează la ce”. Această renunțare însă, definește automat poezia, *nu ca scop în sine*, ci ca *mijloc înspre un alt scop*, inefabil și care ține de o anume *însingurare întru o reîntorcerea absolut transparentă*, fără nici o umbră lăuntrică (în care „realitatea vizibilă”, ce constituie un *efect și nu cauza* bucuriei ori suferinței noastre, cum desori se crede, să fie pe potriva lăuntrului, care în sine creează această „realitate” exterioară – zărim, ceea ce sîntem, răsfrîngerile a ceea ce sîntem în forul nostru lăuntric, „precum în-lăuntru, tot astfel și afară” – spunea Hermes Trismegistos).

Drumul poetului / poeziei asumate genuin este o derogare, o altă cale – din cele nenumărate -, prin care se produce o limpezire, o decantare entelehică, *drumul ireversibil al transparenței*.

În cazul anihilării veșnicei polarități în care trăim – și care constituie în sine păcatul nostru capital -, talentul nativ va mistui treptat un temperament, un caracter deseori pandoric, răzlețirile unei firi bîntuite de umbre lăuntrice fatale și acest lucru, chiar dacă „schimbarea la ochi”, se produce doar în clipa din urmă. Exemple sînt o mulțime, să ne mărginim în acest context doar la două celebre pilde: Eminescu și Macedonski, Goethe și Hölderlin...

Între poetul mediatizat și cel ignorat, prin însăși „tarele” unei suprasensibilizări, a unui refuz funciar datorat uitării complete de sine, cufundării depline în act (spre a nu mai menționa „stare de pasăre” a multora, care azi constituie prin opera lor, mijloc de susținere materială a sute de mii de profesori, istorici literari, critici etc. (a ne gîndi doar la Mozart, aruncat la groapa comună, la Eminescu, ori la Daniel Harms bunăoară, care s-a stins realmente de inaniție), între acești doi așadar, se află „generațiile”, care în erijarea unei literaturi își joacă rolul lor absolut necesar, al susținerii la „eterna-i bolții lacrimare”. O literatură a unui neam nu se limitează – cum deseori se afirmă de unele personalități descurajate, înșelate în așteptările lor, lucru ce presupune în sine o mare iubire dezamăgită -, doar la marile personalități, nu se compune exclusiv din vîrfuri, ci presupune toată piramida, la fel cum nu privighetoarea singură dă viață și farmec pădurii, ci toate păsările, care o locuiesc.

Și-nclin să cred că atîta vreme cît se vor ivi și se vor naște copii, prunci ai iubirii, ori ai „întîmplării”, va exista și va dăinui și poetul și poezia. Aidoma lui Iov, ei se află „pe culmea unei disperări”, ce ține de pragul unei in-voluții (în sensul întoarcerii în lăuntru, spre a reface balanța unei lumi – mai ales cea vestică -, axate exclusiv asupra unui exterior exacerbant inutil, monstruos și constituind un pericol extrem.

Cîtă vreme se vor naște prunci ...așa cum s-au născut de milenii..., cîtă vreme va exista aerul și văzduhul aceasta al nostru atît de amenințat azi, va exista implicit – și nu mă îndoiesc de acest lucru -, și *poetul și pasărea și poezia* (la care se vor întoarce generațiile viitoare cu certitudine), în ciuda unei gratuități ale căror roade sînt – ca tot ce ne constituie în sine: iubirea, sentimentele etc. -, nezărite, invizibile. Toate trei pot sta sub parola celebră a lui Luther, care mie personal îmi place enorm, „*Hier bin ich. Kann nicht anders*”

Și parcă îl văd (știe el la cine mă refer), reîntorcîndu-se în casa lui pustie, însingurat îndreptîndu-se înspre oglindă; contemplîndu-se îndelung în luciul ei. Și, dintr-o dată, i se pare că are un musafir...

Dogmatism cu bile roșii

Uneori, citind articolele unora, afli, printr-un efect parcă de biliard, ce-au scris alții. Dacă lectura *crossover* nu e recomandată la texte docte (deși mulți se rezumă la astfel de procedee, obținând chiar premii, titluri, doctorate), pentru informarea personală este inevitabilă. Nu de puține ori foloasele se însumează tocmai în contul textului (luat la) puricat, pentru că un cititor onest se va duce întotdeauna la sursă, când articolul (recenzia, foiletonul, consemnarea) trezește interesul sau stârnește discordie. S-a nimerit să citesc, în “România literară” nr. 7/2005, însemnările amuzant-indignate ale Constanței Buzea despre sonetele lui Emil Brumar, exhibate în VATRA, nr. dedicat proletcultismului, ca să aflui de consternarea Magdei Ursache, exprimată în “Convorbiri literare” nr. 1/2005, față de volumele Ninei Cassian și Ioanei Bradea. Inevitabil, m-am trezit cu opurile în chestie asaltându-mi simțurile și cu furnicățuri (ne?) firești prin zone ale corpului ce nu le mai amintesc aici, ca nu cumva să supăr pe distinsele stîrnitoare la lecturi... unimanuale! Magda Ursache reproșează volumelor “Memoria ca zestre” ale Ninei Cassian faptul că mistifică realitatea dură a comunismului. Mistificarea pare să provină din etalarea erotismului, al protagonistei (celebru în epocă) și al celor cu care ea interacționează, drept caracteristică importantă a perioadei. N-am s-o contrazic pe Magda Ursache, nici n-am să iau apărarea Ninei Cassian. Nu mă pot împiedica să observ, însă, că tocmai această “dezbrăcare” demistifică violent, aș îndrăzni să spun, comunismul! Cum acel sistem părea să fi scos sexul în exil (paradoxal, legea interzicerii avortului era un stimulent!), Nina Cassian vine azi și, smulgînd voalul pudorilor false, ne arată viața la vîrfurile comunismului așa cum pesemne că era: cu futaiuri pe rupte, cu intrigi, amoruri și ofuri de operetă, cu bufonerii și poltronerii, obișnuite în orice societate reală, nu ideală! A pretinde autoarei să fie obiectivă, să suferă pentru

ce nu i-a fost să suferă, să-și pună cenușă în cap, retroactiv și retrospectiv, înseamnă o inadecvare la stilul, esența și substanța ce, însumate, dau personalitatea Ninei Cassian. Anecdotică erotică, dincolo de interesul imediat al cititorului simplu, poate spune multe despre neagra epocă în care s-au petrecut aște. Aventurile sexuale, pînă acum necunoscute, explică în alt mod și de pe alt palier faptele publice, atrocitățile unor personaje celebre (la modul negativ celebre). Nebunia acelor timpuri poate fi descifrată mai bine prin cunoașterea amănuntelor erotice. Depinde însă cine și cum citește aceste amintiri, și dacă ele sînt reale sau numai veridice. Nina Cassian poate fi bătută de exagerări și mistificări în domeniul amoros. Nimfomania, adevărată sau jucată, produce fantezii. Dar, femeie fiind, Nina Cassian nu cred să-și fi atribuit false aventuri sau unele care să o pună în lumină proastă. Ține de cochetăria feminină să-și păstreze admiratorii pînă la moarte, chiar și după. Și mai ține de cochetăria feminină invidia că unele femei au succes la bărbați chiar și cu amintiri scrise la 80 de ani, în timp ce altele nu-și găsesc un amărit de bou nici în floarea tinereții. Nu vreau să deranjez feminismul militant sau rezident în mentalități desuete. Totuși, când observi acreala cu care nume de toată stima condamnă un anumit fel de literatură (neapărat “sexist-pornografică!”), nu poți să nu te întrebi: – dacă nu le place, de ce n-o ignoră, pur și simplu? Așa o combat? Față de cine? Cititorii unei astfel de literaturi nu vor deschide nicicînd “România literară”, “Convorbiri literare” sau “Revista pentru femei deștepte și cu bani”. Cel mult “FHM”, “Playboy”, “Elle” sau “Tabu”! Autorii respectivi? Puțin le pasă! Atunci, nu e firească supoziția că astfel de nume/ ființe au o anumită frustrare, ce și-o ascund ipocrit sub masca unei moralități aproape dogmatice?

Tot combătînd dogmatismul anilor '50, mi se pare că Magda Ursache pică, ea, în dogmatism, după o schemă prea cunoscută ca să o mai reproduc. (Discuția e amplă și abia la început.) Sigur, mogulii artei comuniste au profitat cinic de beneficii,

punîndu-se în slujba unui sistem odios. Cerința unora dintre intransigenții actuali ca artiștii aceia să fi renunțat *atunci* la privilegiu, în condițiile cînd semeni de-ai lor sufereau, mi se pare hilară și absurdă. *Asta înseamnă să le ceri oamenilor să nu mai fie oameni – adică și nesimții, și ipocriți, și cinici, și răi, și cruzi, și cupizi ș.a.m.d.* Întrebare: – dacă acei artiști au crezut sincer că ceea ce fusese înainte reprezenta răul, iar ceea ce făceau ei reprezintă binele, poți să-i condamni pentru credința lor? Are voie omul, scriitorul, artistul, să aibă o convingere a lui, pe care să o susțină? Și oare toți semnatarii de “opere” chiar sînt artiști adevărați? Sau sînt niște bieți descărcăreți prin meandrele timpului? Dacă sînt doar simpli profitori, merită ei atenție? Are rost să le pretinzi onoare, cutezanță, sfințenie? Răspuns nu mă încumet să dau.

Dar pot consemna o altă formă de dogmatism, de astă dată masculin. Tudor Mazilu este taxat, în 1974, de Nina Cassian drept dogmatic, pentru opinia susținută de el – anume, că femeile trecute de menopauză nu mai au orgasm. Nina Cassian avea dreptate, cu precizarea că nu toate femeile sînt așa. Unele n-au orgasm niciodată, altele savurează clipele paradisiace mult după ce-și capătă statutul decent de babă! Să aduc exemple din realitate sau din literatura populară și cultă? Haida-de!

Însă femeile “trecute de-o anumită vîrstă” au toate șansele să devină inflexibile susținătoare-apărătoare ale moralei, decenței și bunului-gust. *Adică a ceea ce literatura, de secole, a distrus mereu!* Dogmatismul lipsei de erotism mi se pare mai indecent decît indecența Ninei Cassian. Care, poate că face literatură, poate își răscumpără păcatele tinereții, poate da o lecție de sinceritate ce nu stă la îndemîna oricui... Ca să ai ce povesti, cu ce te lauda, trebuie mai întîi să trăiești, să pătîmești, să uiți și să-ți reamintești atunci cînd nimic nu pare să-ți mai miște viața, bătrînețea, imobilitatea. Publicîndu-și la senectute jurnalele erotice, Nina Cassian dă dovadă de-o uimitoare vitalitate (era sa scriu virilitate!).

Cum să-i fie iertat asemenea afront de spiritele moarte? (D.U.)

Ecouri – Cui servește revista *Vatra*?

Stella VINIȚCHI RĂDULESCU

(poetă, profesoară la Universitatea Northwestern, Chicago, USA)

Sunt abonată la mai multe reviste de literatură & cultură americane și franceze. Specializarea, clasarea lor în reviste de poezie, proză, foarte rar, cultură, este frecventă, urmînd tendința actuală de împărțire și delimitare a genurilor literare și domeniilor culturale.

Ceea ce găsesc remarcabil cu privire la revista VATRA este deschiderea culturală, în timp și spațiu, bogăția și varietatea de idei și informații, perspectiva cuprinzătoare a unei epoci, a fenomenului literar și cultural, adesea cu răsunet internațional. O adevărată revistă de cultură, în spirit modern. Poezia, proza, filozofia, arta, critica, dialogul, traducerile - se întrepătrund și se completează în mod armonios. Aștept cu nerăbdare să găsesc în cutia de poștă plicul cu eticheta albă... Aș dori doar să pot citi mai multe poeme, proză, traduceri etc., de pe continentul american și îmi ofer, cu drag, colaborarea, în acest sens.

Nota redacției:

Colaboratorii revistei noastre nu sînt ținuți să ilustreze opiniile redactorilor. Ei au libertatea de a exprima propriile lor opinii și de a și le asuma. Redactorii, la rîndul lor, cînd au o părere, și-o asumă prin semnătură. Ei nu-și asumă, prin extrapolare, și opiniile colaboratorilor.

Un editorial dens

Un editorial dens, plin de sarcasm și amară înțelepciune semnează Lászlóffy Aladár pe prima pagină a revistei *Helikon* (nr. 6/25 martie 2005), sub titlul *Credință, atentat, paști*.

“Dacă lucrurile se vor derula în continuare conform planului, în acest secol XXI fiecare îl va lichida cu succes fiecare, fără ca această epocă să fie designată ca fiind al cătevalea război mondial. Cei de astăzi caută motive noi, reîmprospătate pentru lucruri petrecute într-un trecut îndepărtat, de parcă s-ar fi scârbit de viață. Omenirea de astăzi, pe drumul ei spre nemărginit, s-a oprit într-un loc nepotrivit pentru a-și trage suflul, undeva între democrația ateniană și Star Treck-ul imaginației, ca un stol de berze călătoare într-un picior. În acest punct iertarea, înțelegerea și iubirea se află departe de aventura cu happy-end a Titanului lui Noe, de pasiunea lui Isus și de trezirea lui Mahomed decât în oricare alt moment tensionat al istoriei. Nu se poate ști de ce ne sunt atât de potrivnice zodiile, mizerabilele coordonate, absurdele șansele, dar poate e mai bine să nu le provocăm, să ne lăsăm păgubași. Fiecare să rămână cu propriile sale răni, consolări și speranțe, ca să trecem, măcar așa, și peste toate acestea... Și un nou decalog ar fi fără efect, atât de profund a impregnat totul păcatul nerespectării primelor zece porunci până acum.” În final, Lászlóffy citează un rând din Pilinszky: “se spală tinerii măcelari, dar tot nu se poate sfârși ceea ce s-a petrecut...”

De prea puține ori suntem împăciuitori de bună voie, fără vreo constrângere, ne caracterizează un fel belicos de a fi, fiecare generație își vrea parcă propriul război, de, așa cere tradiția, oda bărbăției, și-apoi, fără conflict nu există motive de pace – za după za, iată o istorie cel puțin absurdă, despre care s-au scris mii de pagini, de fapt, autorii au transferat în galaxia Gutenberg chipul nostru adevărat, cel al primitivilor de totdeauna. A te îmbrăca la patru ace nu este o dovadă de civilizație. Eterna confruntare dintre cei puternici și cei mai puțin puternici nu ține seama de nimic, nici de înțelepciune (mai ales!), nici de vreun decalog. Singura șansă ar fi să exilăm din spațiul fizic în cel virtual această poftă ne bună de confruntare, definitiv și irevocabil. Dar până atunci încă mii de alte voci blânde vor repeta cu alte cuvinte aceste spaime dureroase, ca să constate cât de fără efect rămân.

Poate ar mai fi o șansă, cum spunea Blandiana, să ne naștem bătrâni, să ne trăim viața invers, să ieșim din moarte ca să aflăm prețul vieții. Dar cine este capabil de o nouă geneză? Și ar fi posibil înainte de a distruge? Nu-l întreb pe domnul Lászlóffy, doar așa... (K.F.)

Preparative pentru o istorie

Scriam în numărul anterior despre eseul lui Stefano Bottoni, publicat în *Săptămâna*, și înșiram argumentele care l-au mobilizat în tentativa de a limpezi fapte, atitudini și evenimente dintr-o perioadă în care strădanile se îndreptau și erau conștient împinse spre tulburarea apelor de către oameni “calificați” ca să facă aceste lucruri. Eseul lui Bottoni a avut ecou și în alte publicații, printre ele chiar în succesoarea revistei la care Földes a fost redactor-șef.

Szöcs István recurge la o rememorare a perioadei de care se ocupă Bottoni, el încercând o prezentare mult mai liniară, și de aceea mai clară, a acelei perioade. El l-a cunoscut pe Földes și o vreme a trăit în preajma lui, portretul creionat de el arătându-ne un om lucid, poate prea încrezător în onestitatea umană. “Avea mintea ascuțită și era un foarte bun cunoscător al naturii umane, fiind familiarizat cu politica și cu intrigile de Partid; adesea ne-a avertizat pe noi, studenții, mai târziu colegii săi, la ce să fim atenți și de ce să ne ferim când pălăvrăgim cu o figură sau alta. Deci, când a stat față-n față cu “rivalii”, ca să folosesc o exprimare eufemistică (la o întâlnire la Tg. Mureș între Földes și membri ai redacției *Igaz Szó*), în sinea sa era lămurit cum vor reacționa aceia. Totodată, nici moral nu era un ins ieftin, care ar fi acceptat sarcini de “provocator” (agent provocateur)”, scrie Szöcs.

El crede că Bottoni pune problema într-un fel care o lipsește de anvergură, o coboară la nivelul banal, derizoriu al unor ambiții de tagmă locală, când lucrurile erau, de fapt, transpunerea în operă a unei politici de stat, dar care trebuia să dea iluzia că noua “democrație” funcționează ca o mașină nemțească. Putea să fie deci oricare? Földes a fost un țap ispășitor “de ocazie”, exemplul necesar? Făcea și cazul lui parte din marea orchestrație a lui Dej și a clicii sale de eliminare din structurile de putere a unor persoane care puteau emite pretenții la funcțiile de vârf (vezi Foris, Pătrășcanu, Pauker, Luca)? Ar fi prea mult dacă ne-am duce cu mintea până la acel etaj al deciziilor, dar pe aceeași “filieră”, pe același calapod al demonstrației de forță, cei din eșaloanele inferioare își duceau propria bătălie de consolidare a pozițiilor dobândite, mai ales că modelul a fost creat, iar atitudinea permisivă, chiar incurajatoare.

“Coregrafia” derulării evenimentelor s-a abătut puțin de la regula demersurilor de acest fel. Normal ar fi fost ca după ce acuzatorii lui Földes și-au scris denunțurile, le-au semnat și le-au depus la organele regionale de partid, ele să fie trimise la București și să urmeze o pilduitoare lecție de etică muncitorească. În situația dată însă, scriitorii mureșeni au fost trimiși în câteva rânduri la Cluj, ca să-și reînnoiască denunțurile și la organele de partid de acolo. “Cel puțin de trei ori s-a întâmplat pe parcursul unui an ca scriitorii mureșeni să descindă cu Pobeda la Cluj, ca niște figuranți cu genți diplomat, pălărie și pardesiu, la Comitetul Regional de Partid unde au “discutat”... cine știe ce? Despre asta nu se spune nimic.”

Cazul lui Földes a fost, în definitiv, o lată ilustrare a aceluși implant de gândire primitivă în societate. Exemplul a fost dat de la vârf, iar cei din veriga următoare, cei care au realizat și depășit cu vârf și îndesat “planul” schimbărilor revoluționare, au dat dovadă de mult zel când a fost vorba de a-i depista pe “dușmanii” știți cui. Tragic este că dictatura proletariatului s-a realizat și cu ajutorul unor intelectuali care s-au pus, benevol sau constrâns, în slujba unor inși calificați doar pentru munci agricole sau miniere.

Poate eseul lui Bottoni va reuși să declanșeze ceea ce n-a reușit în primii ani ai democrației timișoreanul Koczka György: o istorie a ticăloșiei fără etnie. (K.F.)

Calitate la maxim

Látó face parte dintre revistele care nu-și decepționează niciodată cititorii, datorită în cea mai mare măsură redactorilor ei, dar și colaboratorilor pe care i-a atras.

Numărul 3/2005 este bogat în special în poezie, de la foarte bună la acceptabilă, semnată de Bogdán László, Farkas Wellmann Éva, Lövétési Lázár László, Bánki Éva, Zakariás István, Pintér Lajos, Szepesi Attila, dar și fragmente de roman, proză scurtă (Vida Gábor, Selyem Zsuzsa, Báthori Csaba, Szakács István Péter, Zsidó Ferenc, Gergely Edit).

Acest număr conține și un eseu al lui Nicolae Balotă, focalizat pe poezia lui Horváth Imre (1906-1993), unul dintre cei mai interesați poeți maghiari, un creator de model poetic, cel laconic, parcimonios, semănând oarecum cu concentratul haiku japonez sau catrenele chineze. N. Balotă a fost un bun cunoscător al poeziei maghiare, a scris multe studii care susțin această afirmație. Studiul tradus de Vallasek Júlia ne dezvăluie un critic mult mai obiectiv decât colegii săi maghiari, poate datorită faptului că se situează extraneu și poate contempla fără subiectivismul colegilor maghiari originalitatea poetului într-un context cu alte posibilități de raportare. Horváth Imre, în perioada interbelică, a fost colaboratorul asiduă al celor două reviste literare de marcă, *Korunk* și *Erdélyi Helikon*, apreciat de confrăți ca Nagy István, Méliusz József sau Szabó Gyula. N. Balotă reușește să stabilească în câteva pagini reperele foarte precise ale poziției pe care o ocupă Horváth Imre în lirica maghiară, mai precis chiar decât colegii săi maghiari, evidențiind influențe sau înrudiri temperamentale și tematice, cum ar fi atmosfera sumbră, aproape bacoviană, sesizabilă în creația sa interbelică, dar și truda artisanului care amintește de un alt maestru admirat de Horváth – Tudor Arghezi.

În final, Kuti Márta semnalează apariția unui album dedicat lui Kányádi Sándor, la împlinirea vârstei de 75 de ani, tipărit de editura Pallas Akadémia, conținând ilustrații, reproduceri, poeme de Kányádi, poeme dedicate de alți autori. Un gest de prețuire pentru un mare poet, un model și un dascăl, un simbol pentru cel puțin două generații de creatori ardeleni. (K.F.)