



A P O S T R O F

Un nou proiect editorial Polirom: Seria de autor MARTA PETREU



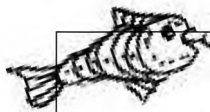
EDITIONA POLIROM lansează o nouă serie de autor, dedicată poeziei și eseistei Marta Petreu, ce reunește în aproape 15 volume atât studiile, eseurile ori ciclurile de poeme deja cunoscute publicului, cât și lucrări inedite.

Acasă, pe Cîmpia Armaghedonului aduce în literatura română un personaj memorabil: Măria, o țărancă din Cîmpia Transilvaniei, care, neîmplinită în iubire și în viață, ajunge să-și renege și să-și blesteme propriile vlăstare. Ca o pînză de păianjen în miezul căreia se află această mamă terifiantă, familiile Sucutârdean și Vălean își țes existențele într-o istorie de un veac. Apocalipsa pe care o așteaptă în orice clipă o parte dintre membrii milenariști ai clanului, rigourile religioase și sărăcia adusă de colectivizare croiesc caractere de excepție și destine asemenea.

Apocalipsa după Marta reunește toate poeziile publicate în volum de Marta Petreu între anii 1981 și 2006: *Aduceți verbele* (1981), *Dimineața tinerelor doamne* (1983); *Loc psihic* (1991); *Poeme nerușinate* (1993); *Cartea miniei* (1997); *Apocalipsa după Marta* (1999); *Falanx* (2001); *Scara lui Iacob* (2006).

Cioran sau un trecut deocheat, ediția a III-a, revăzută și adăugită, reconstituie, minuțios și documentat, circumstanțele filosofice și istorice care l-au dus pe tînărul Cioran la o opțiune politică extremistă și analizează insolita sa combinație de idei – de extremă dreaptă legionară și de extremă stîngă bolșevică –, aducînd dovezi-le despărțirii de trecutul său „deocheat“.

SERIA A fost lansată la București în 30 martie a.c., la Cafeneaua critică, condusă de criticul literar Ion Bogdan Lefter. La lansare au fost prezenți Silviu Lupescu, directorul Editurii Polirom, și conducerea Editurii Polirom. Cele trei cărți au fost prezentate de criticii literari Andreea Drăghicescu, Irina Georgescu, George Neagoe și Emanuel Ulubeanu.



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

Stimați cititori și colaboratori,

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

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

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

Toate persoanele fizice și juridice din România pot da 2% din impozitul pe care l-au plătit statului în cursul anului 2010 unor fundații sau asociații, pe care doresc să le sprijine material.

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

Acest formular se completează de către persoanele fizice care au realizat, în anul 2010, venituri și care solicită virarea unei sume de pînă la 2% din impozitul anual, conform art. 57, alin. 4 și art. 84, alin. 2, 3 și 4 din Legea nr. 571/2003 privind Codul fiscal, cu modificările și completările ulterioare, pentru sponsorizarea entităților nonprofit care se înființează și funcționează potrivit legii.

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

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

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

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

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

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

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

Noi sperăm că veți alege Fundația Culturală Apostrof!

Coordonatele noastre sînt:

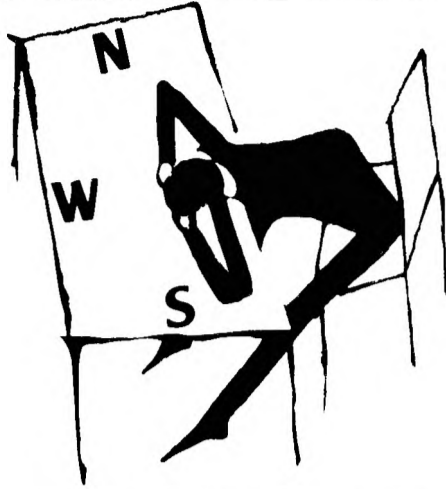
FUNDAȚIA CULTURALĂ APOSTROF

COD FISCAL 4868907

CONT BANCAR (IBAN)

RO68BRDE130SV07853701300

deschis la Banca Română pentru Dezvoltare
(BRD) CLUJ



Fondul de manuscrise blagiene din colecția dnei ELENA DANIELLO

Marta Petreu

CU DOUĂ zile înainte ca la Paris un român cu sentimentul demnității naționale, dl George Brăiloiu, să fi cumpărat fondul românesc de documente Cioran, pentru a le aduce înapoi în țara de unde au plecat, am aflat că acum, la 50 de ani de la moartea lui Blaga, manuscrise de-ale sale se împrăstie în cele patru vânturi.

Este vorba anume despre manuscrisele blagiene aflate în proprietatea dnei Elena Daniello. Prin moartea doamnei Daniello, care, se știe, a fost ultima inspiratoare a filosofului, tot ce s-a aflat în posesia ei s-a împrăștiat în patru vânturi.

Scrisorile lui Blaga către Elena Daniello, așa-numitele „scrisori către fiica lui Paracels“, din care noi am publicat în *Apostrof* câteva la începutul anilor 1990, au plecat, așa am aflat, în Germania, la urmașii dnei Daniello. Vor avea oare aceste fastuoase scrisori de dragoste în amurg soarta fastă a scrisorilor lui Eminescu și Veronica Micle, vor fie ele recuperate cândva, vreodată, și publicate în România? Aș vrea să fie așa!

Manuscrisul traducerii blagiene a *Faust*-ului goethean se află, așa am aflat, undeva la Cluj. Am văzut documentul, acum vreo 10-12 ani, la doamna Daniello acasă. Pot spune chiar că l-am ținut în brațe, pe genunchi: două volume format A4, legate; înăuntru, pe coli de hârtie de texturi diferite, cu cerneluri de culori diferite, întreaga traducere, recopiată de Blaga cu devoțiune – căci pentru iubita sa. Din câte știm, dna Daniello i-a cerut ea însăși lui Blaga să-i facă o copie de mîna lui. Iar Blaga i-a făcut-o. Sigur, nu putem exclude gîndul că Blaga voia, poate, și să își pună la adăpost un exemplar al traducerii și că găsise acest adăpost la doamna Daniello. „Obiectul“ era emoționant – și fascinant. Gîndul că e ca și pierdut mă doare. De ce nu l-a donat dna Daniello Bibliotecii? De ce nu s-a gîndit, atunci cînd mai era în viață și putea să gîndească limpede, că singura ei posteritate lungă este aceea legată de Blaga? Nu știu. Știu că își arăta comorile cu precauție, că le ținea sub cheie și că era aproape imposibil s-o faci să îți arate mai mult de două obiecte într-o singură vizită.

Îmi mai amintesc un obiect miraculos pe care mi l-a arătat într-o seară: un mărțișor, cu broșa în formă de carte, din metal nenobil. Doamna Daniello primise mărțișorul de la soțul ei, de la doctorul Daniello. Iar Blaga i l-a înnobilit: a scris, pe o bucată de hîrtie de unu pe doi centimetri, bucată de hîrtie pe care a îndoit-o, astfel încît au rezultat patru „file“ de carte, un catren. Da, cu scrisul lui inconfundabil, a scris, ca un



• Lucian Blaga

miniaturist medieval, patru versuri prin care să înalțe broșa de mărțișor a iubitei sale. Am ținut în mîna mărțișorul acesta, minunîndu-mă cît de inspirate pot fi faptele dragostei. Nu știu unde se află acum mărțișorul cu prețioasa filă, mai mică decît o foiță de țigară – probabil la gunoi. Nu știu unde se află fotoliul pe care se așeza Blaga în casa Daniello. Nu știu unde s-au risipit acum alte manuscrise de-ale lui Blaga.

Aforismele tîrzii ale lui Blaga, pe care le ducea doamnei Daniello unul cîte unul, erau scrise pe fișii de hîrtie, fișii apoi răsucite ca o țigară. I le înmîna pe furiș, cînd ea îi întindea mîna, iar „Helen“ le transcria într-un caiet, cu scrisul ei, iar la următoarea întîlnire îi înapoia autorului fișia scrisă. Iar el o ardea. Așa se face că pentru aforismele nu există un manuscris Blaga, ci doar

unul Elena Daniello. Unde sînt aforismele, adică manuscrisul de scrib al dnei Daniello? Dar alte poeme, scrisori, obiecte mici de la Blaga?

Am aflat că un pachetel s-ar afla depus la Biblioteca Centrală Universitară din Cluj, ca donație din partea fiicei dnei Daniello. Nu știu ce conține.

Prin Cluj n-a trecut niciodată un om de valoare mai mare sau măcar egală cu a lui Blaga. La asta mă gîndesc, în timp ce știu că la Paris un om cu sentimentul demnității naționale, dl Brăiloiu, a cumpărat fondul românesc de documente Cioran, iar din Cluj pînă-n țara lui Faust, în medii deloc diferite de acelea din *Numele trandafirului*, se mișcă foi din fondul Blaga al dnei Elena Daniello, „fiica lui Paracels“.

De la gândirea organică la cea ecstatică

Ciprian Sonea

DUPĂ CUM bine se știe, Blaga și-a etichetat sistemul său drept un „raționalism ecstatic“. Dar acest rezultat nu este dat din start, ci precedat de considerabile căutări și problematizări ale tânărului Blaga. Raționalismul ecstatic este prefațat de o gândire organică cu un caracter antiraționalist, antiintellectualist, profund vitalist și organic. Acest fapt reiese din primele fragmente, articole și scrisori ale tânărului filosof.

Într-un articol din noiembrie 1915, intitulat „Eroism în gândire“, publicat în cotidianul arădean *Românul*, filosoful consideră că rațiunea și silogismul nu pot surprinde esențialul vieții. Problemele vieții nu pot fi rezolvate pe cale pur rațională. A aborda viața prin mijloace exclusiv raționale e o adevărată impietate. „Unii ar trebui să-și vadă neputința rațiunii și toată arta lor silogistică îngenucheată în fața problemelor cari interesează mai mult viața. Fără îndoială, e mare lucru adevărul; vedem doar că mulți, mult prea mulți nu-l pot suporta. E lipsă de o strașnică morală în gândire, pentru ca să-l privești tare, convins, drept în față.“

În numele unei logici aride, dar care se crede sfântă și atotputernică, raționalismul științific consideră omul „o neînsemnată conglomerare de atomi în nemărginirea stăpânită de legi neîndurate“. Or, realitatea vie e „mai reală decât orișice logică și suverană în problemele vieții peste dialectica rigidă, abstractă, moartă“. O gândire ce acceptă contradicția și care izvorăște organic din interior e preferabilă raționalismului științific: „Da, este eroic să-ți zidești din intern, în chip organic, icoana despre lume și viață, împotriva oricărei contradicții din partea materiei și logicii sale“.

Câteva luni mai târziu, în articolul „Concepția despre lume și știință“, apărut în ianuarie 1916, în aceeași publicație, Blaga subliniază necesitatea unei filosofii „cu mai multă logică internă și în același timp personală“. „E un păcat strigător la cer, să-ți faci viața spirituală atârnată de credința că pământul se învârtă în jurul soarelui [...]. Știința se urcă până la un tablou cosmic, care însă variază din an în an“.

Blaga propune o filosofie ancorată în viață, care „să fie o forță internă, o busolă în marea vieții“. Fără a nega aporturile importante ale științei și complexitatea metodologică științifice de cercetare, care poate fi un model și pentru gândirea filosofică, Blaga socotește că trebuie delimitate cele două domenii. „Concepția despre lume“ sau filosofia are ca domeniu „țara necunoscutului“, „incognoscibilului“, „tărâmul de dincolo“, care este abordat nu doar pe calea rigidă a intelectualului, ci de „personalități vii, cari simt frumosul și vreau binele“.

Principiile filosofice vitaliste care funcționează după o gândire organică sunt menținute și în articolul „Intellectualismul în filosofie“, apărut cu o lună mai târziu în *Convorbiri literare*. Aici autorul critică filosofia intelectualistă a secolului XIX, care „nu numai că a interpretat greșit viața, dar – chiar după definiția sa – a rămas nesimțitor

față de natura ei intimă, căci el înțelege numai ce e precis, logic, matematic“. Mai eficient este să pornim de la „convingerile organice“, unde, în maniera intuiționismului bergsonian, până și „conceptele rigide câștigă rolul unor organe vii“. Astfel de concepte sunt mai apropiate de adâncurile vieții și surprind ceea ce este mai puțin logic în noi.

Aforismele publicate în perioada 1915-1916, tot în *Românul*, transmit același suflu vital și organic. Prin acestea, Blaga îi critică pe „marii metafizicieni“, care, din spirit prea rațional și speculativ, „văd doar cerul, dar neagă existența pământului“. Singura formă de metafizică acceptată de filosof este „metafizica inimii“, întrucât „are mai multă statornicie... Oricâte speculații am face, inima își cere drepturile și viața răsare de pe ruinele cugetării“.

Aceleași convingeri erau mărturisite și în scrisorile trimise viitoarei sale soții. Astfel, într-o scrisoare, datată pe 21 ianuarie 1917, filosoful spunea că „este un anumit mod de a vedea lucrurile împotriva căruia nu mă pot revolta nicicând îndeajuns. E cunoscut sub numele de «intellectualism». [...] Centrul vieții noastre spirituale ar fi «intelectul» nostru matematic cu orientarea spre tot ce e atomic, rigid, sec, mecanic, mort, înghețat [...]. Realitatea ar consta numai într-un joc de puteri orbe, pe cari le putem foarte bine aranja în ecuații algebrice. [...] Știi, întreaga conștiință morală, religioasă și estetică mi se revoltă – și strigă spre cer după răzbunare. Crimă intelectuală! Nici un pic de misticism, de «incognoscibil»“.

Iluzia caracterului rațional al divinității, demascată în trilogii, este înlăturată de Blaga încă din tinerețe, după cum reiese dintr-o altă scrisoare trimisă Corneliiei și datată pe 19 august 1917: „Divinul – deja de mult nu-l mai găsim în regiunea raționalului – ci în cea a iraționalului“. Numindu-se un „pătimaș ireductibil“, „un centru“, „o explozie“, Blaga se etichetează drept un „iraționalist liber“. Decât să fie un raționalist stăpânit de logică și supus acesteia, el preferă ipostaza iraționalistului care mântuiește și stăpânește logica în mod liber și creator.

La 2 decembrie 1917, filosoful îi mărturisește Corneliiei că logica veritabilă, „a vieții“, este „logica instinctului“. Revelator este și aforismul din următoarea scrisoare trimisă de filosof, la 8 decembrie 1917, tot Corneliiei Brediceanu: „Alerg pe vărfuri de munți. E noapte, dar ochii mi-s obișnuiți cu întunericul, văd totuși la depărtări foarte mari, vag, ce-i drept, dar văd. Îmi aprind un muc de lumânare: deodată văd mai bine la doi pași, dar mai departe nu mai văd deloc... Minte noastră sănătoasă, cu presimțirile ei instinctive, obișnuită cu *întunericul realității*, vede tulbure, nu-i vorbă, la depărtări și adâncimi foarte mari. Știința-și aprinde însă mucul de lumânare și deodată vedem *la doi pași totul, dar mai departe nimic*“.

Aceeași poziție o întâlnim și în *Pietre pentru templul meu* (1919). Prea multă logică duce adesea la sofisme și împiedică sesizarea

marilor adevăruri. Acestea nu sunt chiar atât de bine ascunse și îndepărtate, ci „apropiate“ și „imEDIATE“. Noi însă nu le sesizăm, deoarece le căutăm prea departe. Logica „crede că însăși realitatea e de natură logică. Dacă întâlnește ceva ce nu poate înțelege în chip logic, ea va susține că acest ceva nu există, ci e numai aparență...“. Blaga găsește o analogie a concepției sale cu ultimele descoperiri ale științei, care atestă existența stării de cristal lichid, o stare intermediară între solidul cristalin și faza lichidă. În concordanță cu „cristalele fluide“, filosoful susține că și spiritul nostru trebuie „să se cristalizeze, dar să nu-și însușească forme rigide, ci să-și păstreze plasticitatea“.

Treptat, atitudinea organică și antiraționalistă este deviată spre o poziție personală, abstractizată, sistematică și rațională, dar într-o variantă mai suplă, ecstatică. Filosoful va realiza o sinteză, o cale mediană între extremele raționalității și iraționalității. Astfel, într-o notă din *Filosofia stilului* (1924), Blaga vorbește despre un *raționalism ecstatic*, ce se împacă cu iraționalitățile și contradicțiile vieții. Dogma este principalul model structural pentru raționalismul noului eon. Chiar dacă își menține principiul filosofic că existența este irațională, Blaga consideră că rațiunea nu este în totalitate ineficace. Forțând barierele logicii și devenind ecstatic, rațiunea poate formula antinomic misterul lumii. „Rațiunea nu se rezignează așa de ușor. Ea vrea cu orice preț să ajungă la o formulă. Cum realitatea e de natură iraționalistă, rațiunea va încerca chiar o formulă a iraționalului. Sfinții Părinți făceau același lucru cu experiența religioasă cuprinsă în cărțile biblice: experiența launtrică a sufletului ce se simte în nemijlocit contact cu transcendentul este de natură tot irațională; ei o raționalizau însă – sfârșind prin a primi în formule însuși iraționalul. Aceasta este calea care a dus la dogmă. Dogma e determinată prin cuvintele: formulă a iraționalului... O realitate irațională împărțită prin rațiune dă dogmă“.

Din aceste premise va fi inferată teoria blagiană a cunoașterii, materializată în principal prin *Eonul dogmatic*, *Censura transcendentă* și *Cunoașterea luciferică*, în care filosoful propune o atitudine deziluzionată, dar „profund tragică a raționalismului ecstatic“. Vedem, așadar, că teoria blagiană a cunoașterii nu este dată din start; ea debutează sub influența curentelor iraționalist-vitaliste ale epocii, dar de care se eliberează pe măsura maturizării conștiinței sale filosofice. Dacă autorul unor astfel de fragmente nu ar fi cunoscut, știind doar că e un filosof român, nu am spune că aparțin lui Blaga, ci mai degrabă lui Cioran. Primele fragmente ale tânărului filosof ne prezintă o altă față a lui Blaga. Această ipostază ne dezvăluie o imagine temperamentală, pătimașă, a lui Blaga, total diferită de cea cu care suntem obișnuiți și care, potrivit spuselor lui Cioran, a pus „sub liniște teama“, „sub formă nesfârșirea“ și „sub claritate misterul“.



O carte-eveniment

Iulian Boldea

LACONISMUL ER-METIC, neoexpressionismul oniric, desenul pregnant al universului interior, cu tușe afective ample, toate aceste trăsături ale ontopoeticii lui Ion Mureșan se regăsesc și în recentul volum *cartea Alcool* (Bistrița: Editura Charmides, 2010). După *Cartea de iarnă* (1981) și *Poemul care nu poate fi înțeles* (1993), *cartea Alcool* e abia a treia apariție editorială a unuia dintre cei mai importanți poeți români de azi. Cartea lui Ion Mureșan a fost primită diferit de critica de întâmpinare. Cu rezerve (de Paul Cernat: „Ceea ce dăunează însă acestui poet important al generației '80, printre cei mai urmași și mai prețuiți inclusiv de tinerii douăzeciști, este, în primul rând, dispersia și diluția. Se adaugă la pasivul poeziei sale o anume discursivitate «făcută», prin ochiurile căreia tensiunea lirică acumulată se scurge, iar poemul se dezmembrează ca Orfeu, lăsând în plasă numai versuri sau secvențe pregnante») sau cu entuziasm (de Alex. Goldiș: „Niciodată n-a fost poezia lui Ion Mureșan mai plină de sentiment și de intuiție psihologică, căci, departe de a-și idealiza zeii-bețivi gata oricând să se ridice la cer, poetul coboară în locul absurd unde inocența devine inseparabilă de păcat, încercând să le sondeze fantasmalele cele mai măloase”). Poezie ce rescrie „întâmplările” ființei încadrându-le într-o metafizică a spaimei de a exista, lirica lui Ion Mureșan circumscrie erosul într-o atmosferă halucinantă, în care lucrurile suferă metamorfoze subite, suportând forța de gravitație a unui imaginar delirant, ca într-un *Poem ocazional* nu lipsit de sunuri nichitastănesciene („Era într-o joi. Purtam atela/ pe osul sufletului rupt./ Gândeam la tine, Arabella./ Și mă lasam de gânduri supt.// (Căci după ce din vodci storc noaptea,/ de la trei sticle mai în sus,/ eu te iubesc cu o iubire/ de care foarte mândru nu-s!)// Când, Doamne, și-am zărit nacela/ plutind peste pădure, sus./ Și-apoi balonul, Arabella,/ mergând cu soarele spre-apus”). De altfel, multe dintre poeme sunt structurate prin grila unei imagistici a plutirii, a levitației, a desprinderii de fenomenalitate și de integrare într-un registru al evanescenței ființei, al sublimării terestrității în numenal angelic („Lumea se leagănă-n/ leagănul cerului./ în fașă ne leagănă-/praznicul gerului.// Gândul cel rău,/ vaier și plângeri/ nu-ncap în aer/ de-atâția îngeri.// În iesle am pus/ culcuș toate cărțile,/ căci steaua de sus/

rescrie hărțile.// Gândul cel rău,/ vaier și plângeri/ nu-ncap în aer/ de-atâția îngeri.// Scrisă ni-i viața,/ Pruncu-i promis,/ se-ntinge gheața/ pe masa de scris.// Gândul cel rău,/ vaier și plângeri/ nu-ncap în aer/ de-atâția îngeri”).

Emblematic, tensionat, de o autentică forță expresivă, cu semnificații dense și cu marile simboluri camuflete dedesubtul aparențelor umilității cotidiene, este *Poemul alcoolicii*, poem al sacrificialului nedeclarat și al redundanței trăirii, al revelațiilor abulice și al ocultării de sine („Vai, săracii, vai, săracii alcoolici/cum nu le spune lor nimeni o vorbă bună!/Dar mai ales, mai ales dimineața când merg clătînându-se/pe lângă ziduri/și uneori cad în genunchi și-s ca niște litere/scrise de un școlar stângaci.//Numai Dumnezeu, în marea Lui bună-tate,/apropie de ei o cârciumă/căci pentru El e ușor, ca pentru un copil/ce împinge cu degetul o cutie de chibrituri...//Și până la amiază orașu-i ca purpura,/Până la amiază se face de trei ori toamnă./de trei ori se face primăvară./de trei ori pleacă și vin păsările din țările calde./Iar ei vorbesc și vorbesc, despre viață. Despre viață,/așa, în general, chiar și alcoolicii tineri se exprimă/cu o caldă responsabilitate./Și chiar dacă se mai bălbăie și se mai poticnesc./nu-i din cauză că ar expune idei teribile de profunde,/ci pentru că inspirați de tinerețe/ei reușesc să spună lucruri cu adevărat emoționante...”). Un alt text memorabil din *cartea Alcool* este *Întoarcearea fiului risipitor*, remarcabilă litanie a existenței, scrisă în timbru liturgic și parodic, în sunuri cvasiapocaliptice, în care sentimentul efemerului, dominant, e amplificat, prin repetiție și acumulare („Totul a fost băut./Nici o băutură nouă nu a apărut sub Soare în timpul vieții mele./Nisipul pustiurilor s-a fierț în nisip și s-a băut./Praf de argint s-a fierț în oală de argint și s-a băut./Praf de aur din căniță de aur s-a băut./S-au băut pietrele din pahare de piatră și încă/din timp în timp apărea din cărți cineva/care vedea ceva de băut/o piatră seacă:/vedea și bea./Apoi și cărțile s-au băut./Viermii negri și păsările albe s-au băut./Peștii albaștri și caii roșii s-au băut./ S-au băut aerul de sub unghii și măduva din oase și sângele./Pielea și părul s-au băut./S-au băut geografia și pictura și sculptura și poezia./S-au amanetat, s-au amestecat, s-au dizolvat ca bumbății sub limbă/și s-au băut...”).

Universul conturat de Ion Mureșan e unul al damnării existențiale, al fragilității și al precarității umanului, un univers reprezentat în culori sumbre, cu lucruri ce capătă intermitent contururi limpezi („Și, deodată, lucrurile mi-au devenit limpezi,/ ca atunci când scrii o poezie după ce ai plâns/vreme îndelungată,/și nu mai vrei să înțelegi nimic”), în scenografia recurentă a cârciumii, în care alături de bețivi, alături de o umanitate declasată își găsește, cu naturalețe, locul figura declinantă, derizorie a îngerului („Aceasta e Ziua celei de a doua venituri./Și deodată, pleosc!/întunericul scuipă un înger,/un înger mic, mic,/un înger sfrijit/un înger diabetic,/un înger albinos,/ultimul înger recuperator./Care mă înhață de o ureche/și mă duce în lumină și eu plâng/și plâng prin aer/cu urechea între degetele îngerului,/plâng,/că întunericul rămâne singur”). Poemele lui Ion Mureșan excelează, cum s-a spus, mai ales prin forța copleșitoare a viziunii, prin tensiunea unor imagini de reală pregnanță

ontică și poetică („Acum sunt liniștit, min-tea mea e limpede,/limpede și sterilă/Pe măsură ce cânt, imaginile se adună în cheaguri de sânge/deasupra ceștilor albe./Aromele se subțiază ca foița de țigară/și se lipesc pe cuburile de gheață/ca timbrele”). Discursivitatea ce i s-a reproșat lui Ion Mureșan, dispersia, diluția de care vorbește Paul Cernat, de pildă, nu cred că se aplică unui poet atât de parcimonios în manifestările sale lirice, atât de atent în articularea ideății și dicțiunii. Fără îndoială că imaginarul alcoolicii, umanitatea degradată, cârciuma, ca loc al articulării unei meditații asupra divinului, alcoolul ca „vehicul al lui Dumnezeu” (Horia Gârbea), toate acestea sunt date primare ale poemelor lui Ion Mureșan din *cartea Alcool*. Dincolo de aceste date primare, identificăm, ca date secundare, imersiunea în abisalitatea instinctualității, transgresarea limitelor umanului, sondajul în infrarealitate, resurecția antinomiilor ființei, dar și percepția deceptivă, spasmul și convulsia ca manifestări ale unui eu ulcerat, marcat de efiile damnării.

Asumându-și cu luciditate puseele și tușele tranzitivității, Ion Mureșan conturează, în textele sale, o ambianță carnavalesc-dostoievskiană, în care figurile umane sunt reconstituite printr-o mare diversitate de stiluri discursive, iar cârciuma devine o scenă pe care realul și oniricul își împrumută unul celuilalt înfățișări, măști, modalități expresive, cârciuma nu e decât anticamera miraculosului și a sacralității („Numai Dumnezeu, în marea Lui bună-tate,/ apropiie de ei o cârciumă,/ căci pentru El e ușor, ca pentru un copil/ care împinge cu degetul o cutie cu chibrituri. Și/ numai ce ajung la capătul străzii și de după colț,/ de unde înainte nu nimic nu era, zup, ca un iepure/ le sare cârciuma în față și se oprește pe loc”). Fiziologia capătă astfel amprenta metafizicului, ființa marcată de etilism împrumută însușiri suprafirești, cârciuma însăși e un spațiu ce favorizează evaziunea din realitatea umilă spre o altă dimensiune, a sublimității și imponderabilului ființei abstrase din determinismul tiranic al spațiului și timpului. Remușcarea, sentimentul expierii de care e marcat alcoolul sunt figurate sub specia „îngerului de pahar” („Îngerul de pahar nu mușcă și nu fac rău nimănui./ Îmi vine să vomit de milă, îmi vine să vomit de tristețe./ Îmi vine să vomit gândind că aș putea să înghit un înger de pahar./ Îmi vine să plâng la gândul că el ar fi, brusc, foarte singur./ Să plâng la gândul că el ar plânge toată noaptea cu sughițuri în mine./ Să plâng la gândul că el ar putea să cânte în mine cântece de la grădiniță./ El ar putea cânta, cu o voce subțirică, «Vine, vine primăvara!»./ Cu unghiile înfipte în spinarea dihaniei cobor spre fundul paharului”).

Asumându-și mai acut modalitățile narativității decât volumele anterioare, *cartea Alcool* înregistrează cu pregnanță stări afective liminare (abulia, remușcarea, absența, memoria, uitarea etc.) transpuse într-o scriitură interiorizată, crispată, tensionată, o scriitură ce își celebrează intermitent propriile limite ontice și gnoseologice. Cartea lui Ion Mureșan este nu doar evenimentul anului 2010 în poezia românească, dar, așa cum anticipa Al. Cistelean, un eveniment al unui întreg deceniu literar. ■

Despre HERTA MÜLLER

Gelu Ionescu

1. PREMIUL NOBEL se acordă, nu se câștigă: o „alegere“ între concurenți pe cât de egali, pe atât de incompatibili unii cu alții: căci în artă nu există egalitate (niciodată nu strică să amintim) și compatibilitatea, câtă e, constă în apartenența tuturor la planeta literaturii; unde vîrfurile reliefului sînt luminate de soarele valorii – sau al faimei – la ore, în zile și în anotimpuri diferite. De aceea argumentările juriului mi s-au părut, de cele mai multe ori, nerelevante. (În cazul nostru, ca în manualele școlare blegi: „descrie cu *lirismul ei concentrat* și proza *plină de sinceritate* universul celor *deposedați*“ – s.n.) Argumentarea este totuși importantă, mai ales pentru că formulează – cu sau fără voia ei – ambiguitatea criteriilor, în orice caz periferia de care are parte, în formulare, cel estetic. Destul de des alegerea contrariază lumea literară și publicul, s-a observat de mult. Vocile radicale spun că, odată ce J. L. Borges nu a fost laureat (deși era unul dintre puținii absolut inevitabili, ca să zic așa), juriul e condamnat de-a pururi la discreditare. Cît despre alegeri (lista conține atîtea nume uitate – mulți nordici – sau unele de-a dreptul penibile: Șolohov și Dario Fo, de pildă), ele s-au dovedit, din ce în ce mai clar, tributare unor criterii dubioase pentru profesioniștii intransigenți ai literaturii și pentru cititorii împătimiti: cel geografic, cel politic – conjuncturalul, cum s-ar zice. Criteriul politic are o singură culoare, dar în dozaje diferite: se premiază numai „la stînga“. Juriul pare a ști mai bine ca toată lumea ce mai este astăzi „de stînga“ – dovadă că are în dotare o ștampilă pe care scrie „corectitudine politică“. Însă rectitudinea lui în a promova numai ce ține de spirit democratic este cu totul stimabilă. Iar această politică a criteriilor neestetice nu ar trebui să ne mai mire în lumea de azi...

În peste o sută de reprize, premiul a fost refuzat numai de două ori: Pasternak a fost silit de autoritățile sovietice să refuze, iar Sartre de strabismul ideologic.

Premiul Nobel nu se câștigă, așadar, dar nici nu e o favoare. E un gest de recunoaștere, mai mult decît amabilă, mai puțin decît entuziastă.

La români, absența unui concetățean de pe lista supremă zgîndăre toate complexe naționale, atît de antiproductive încît țî-e și lehamite să le mai pomenești. „Ăștia, dom'le, nu ne dau și nouă un Nobel, ceara mării lor!“ Să stăm să numărăm ocaziile pierdute, cine merita dintre ai noștri și nu a primit? Să compunem, ca ingeniosul nostru amic, Laurențiu Ulici, o listă „Nobel contra Nobel“? Mai bine să credem în superstiții și să ne spunem că abia atunci cînd ne vom pierde definitiv speranța, va cădea bucuria cea mare și peste capetele noastre de românași urgisii!... Obiectiv, nici nu prea putea să cadă: pentru că, mai întîi, scriitorii noștri, oricît de buni, nu au fost deloc

(sau aproape) cunoscuți în afara fruntariilor daco-romane – ce să mai vorbim de interbelici! – și nici traduși; căci fără mai multe traduceri, în limba engleză, în primul rînd, dar, de preferință, și în suedeză, fără apariții cu ecou în presa bună, și nu prin sarcini bifate, nu ai nicio șansă. Fără agenți literari, ce să mai vorbim! Așa că, dat fiind că aceste condiții încep a fi satisfăcute, putem începe a spera..

2. FĂRĂ NICIO urmă de minimalizare sau ironie, trebuie să spun că Herta Müller a avut parte de o conjunctură fastă: 20 de ani de la căderea Zidului berlinez și european, apartenența la o minoritate etnică (care a avut parte de persecuții suplimentare în anii comunismului), dar și la o limbă și o cultură de cel mai mare prestigiu și importanță universală. Valoarea cărților ei – și nu altceva – a făcut să fie traduse în multe limbi. Toate acestea sînt adevărate – despre ele s-a scris frumos, dar și obraznic, chiar jalnic într-o parte a presei românești. În fine – pentru că problema, oricît de strîmbă, s-a pus –, cinstit vorbind, nu se poate ști dacă, în numele criteriului geografic sau al unei logici care ne scapă, acest premiu acordat literaturii germane va scoate de pe listă literatura română numai pentru că acțiunea scrierilor Hertei Müller se petrece în România, numai pentru că ea este originară din România. E o presupunție destul de pedestră...

Mi se pare mai interesant să observ că scrierile Hertei Müller vorbesc despre un trecut, despre realități dispărute, intrate într-o istorie nefastă: comunitatea germană, alungată și „cumpărată“ totodată, a părăsit România aproape cu totul. Odată cu ea, literatura germană din România și-a încheiat existența – știu prea puțin despre ce a fost ea, timp de secole, în orice caz, ultimul cîntec a fost puternic, interesant și, iată, remarcat ca valoare de prim rang. A clacat și forța care a oprimat această comunitate, comunismul de tip sovietic și apoi cel de tip naționalist, cu aparatul lor represiv. Mai trebuie observat că impulsul contestatar al naratoarei-personaj – în mod mărturisit confundabil pe diverse situații cu al autoarei – vine din zone ideologice, din atitudini disidente care nu sînt atît de anticomuniste cît antidictatoriale, anticeaușiste. Nu esența ideologică revoltă, ci aparatul de represiune și cultul personalității. „Eroi“ sînt siliți, în cele din urmă, să plece (cărțile Hertei Müller o spun clar) – unii au fost chiar uciși; tinerii nu tînjesc după Germania liberă – atunci ar fi făcut primii formalitățile de plecare și ar fi tăcut cuminți; absența de libertăți din România îi exasperează și împotriva ei se revoltă, prin gesturi sau atitudini mai mult sau mai puțin publice. Persecuția lor așa începe. Condiția lor de etnici germani le aduce și o supraveghere în plus, dar și o... protecție, puterea se teme (to-

tuși!) de incidente externe. Apoi, în ciuda unei obsesive – și întru totul justificate – orori față de unii membri ai familiei care au plecat să lupte pentru Hitler și nazism, tinerii germani, „eroi“ ai romanelor Hertei Müller, au și un discret mărturisit, dar irevocabil atașament față de trecutul neamului lor așezat în Banat, față de obîrșia lor și, implicit, față de ceea ce strămoșii au făcut pentru acest pămînt. Oroarea față de nazismul celor vîrstnici se întîlnește cu oroarea față de aparatul represiv român ce persecută. Apropierea Hertei Müller de *Grupul de Acțiune Banat* – grup critic față de regim și subversiv pentru autorități, care îl și suprimă, grup din care au făcut parte cîțiva scriitori remarcabili – se simte cel puțin în două dintre romanele autoarei. Dar această adevărată „stîngă“ a unei false stîngi, cea a socialismului real, ține și ea de un trecut, tot istoric: cel al disidenței. Așadar, „materia“ literaturii Hertei Müller intră în majorul capitol al literaturii veacului trecut, capitol ce s-ar putea intitula *Atrocele suferințe ale istoriei veacului 20* și consecințele lor.

3. NU CITISEM nicio carte de Herta Müller, deși de multe ori voisem – așa se întîmplă uneori. Acum am citit patru traduceri: *Regele se-nclină și ucide*, eseuri, apoi trei romane: *Animalul inimii*, *Încă de pe atunci vîlpea era vîntătorul* și *Lea-gănul re-pirației* (cel mai recent, din 2009). Lectura unui singur autor, timp de cîteva săptămîni, e o experiență pe care nu o mai făcusem de mult și care are binele și mai puțin binele ei. Dar nu la asta mă voi referi în continuare.

Proza din romanele Hertei Müller are o tensiune lăuntrică – a scrisului și a ceea ce am putea numi acțiune – care nu încetează pe nicio pagină, aproape în nicio frază. Autoarea are conștiința că ceea ce numim „proză obiectivă“ – adică punctul de vedere neutru – este o iluzie, pe care ea o respinge, nu știu dacă numai ca o „estetică“, ci mai ales pentru că așa simte viața și cartea ei. E acest fel de a-și concepe literatura prezent în toate cele trei romane, indiferent dacă *Animalul...* (voi simplifica referința la unul sau altul din ele folosind un singur cuvînt din titlu) e scris la persoana întîia, *Vîlpea...* la a treia – *Lea-gănul...* avînd un pregnant caracter de confesiune – uneori ea seamănă chiar cu un (imposibil) jurnal al personajului narator. Primele două romane au aceeași „materie“, ca să zic așa, și anume presiunea exercitată de forțele represive asupra autoarei (fapt real), presiune datorată diverselor forme de protest – uneori numai în comportare –, care ne sînt mai mult sugerate decît relatate exact. Ale ei și ale unor prieteni neîmpăcați cu dictatura. Lumea înconjurătoare – orașul sau satul bănațean, fabrica, școala, strada – societatea în genere – exercită asupra personajului un neîntrerupt ultragiu, măcar și numai prin mizeria, abjecția, promiscuitatea și sordidul ei.



• Herta Müller

Senzația – o impresionantă artă de a o crea – ajunge uneori și la atrocitate, lumea, mediul nu numai că produce o suferință fără pauză, ci vexează, chiar atunci – și mai ales atunci – când oamenii, umbrele, nici nu mai simt asta: un fel agonizant, surd de a resimți golul de afecțiune, destrămarea sau abrutizarea personalității, obișnuirea cu persecuția și agresivitatea puterii, *umilirea*. Sentimentul dominant este *frica* (în *Lea-gănul...* i se adaugă *foamea*). Sentiment resimțit continuu de personajul care aspiră silnic numai suferință din aerul îmbălsăcit de complacere; fără patetism, dar cu o panică fără intermitențe, deviată în gesturi sau peisaje, în scene pe care le învăluie uneori într-o banalitate care ar juca un rol de amortizare. Numai că anodinu – dincolo de fraze de vorbă banalitate, enunțuri neutre, care „întăresc” restul discursului – nu calmează, ci ascute panica. Resentimentul o însoțește.

Lumea dezolantă a acestor două romane își împarte viața între o muncă silnică, dorința de a fugi din țară („granița” obsesivă) – simțem în Banat, de unde tentația are mai multe șanse –, un spectru difuz, dar apăsător al morții sau pierderii de sine și o satisfacere a instinctelor vitale (într-o carne – sexul – în genere). Orizont jos, apăsător, traumatizant – Herta Müller are o rară virtuozitate în a ne face să-l simțim. Un orizont strâmt, provincial, încă neeliberat de o mentalitate rurală în care naratorul suferă, dar în care există și ceva din identitatea lui cea mai adâncă. O violență opacă apasă, o amenințare care creează suspiciunea, o deliberată voință de a rezista la o adaptare, la demisie – în sensul de complacere –, un refuz continuu a tot ceea ce nu vine de la prieteni sau mica familie. Dar și aceste prezențe devin cu greutate stenice... Totul amenință sau e amenințat. Undeva, în fundalul acestei lecturi a lumii, există o sinuoasă voință de a contraria, chiar provoca: apărarea. O retorică a insuportabilului încăput în fraze scurte, întinzând semnificația la o vibrație proprie poeziei. Lirică, în sensul de reprezentând eul adânc, proza Hertei Müller se dezvoltă pe o *poetică a metonimiei* – acel trop sau fenomen lingvistic prin care, de pildă,

cauza e înlocuită de efect, partea prin întreg, obiectul prin materia din care e făcut etc., precum și substituțiile în sens invers. Când spune „tata făcea cimitire” asta înseamnă nimic altceva decât că el ucidea – în război; sau: „Pereții sînt plini de microfoane. Ele au gură”. Sau: „În capul ei poartă o cutie de scrisori”. Sau: „El merge în urma fumului de țigară”. Sau: „Iar fața lui neagră nu era în pivniță” (nu putea fi văzută în întuneric). Sau: „În fața ușii, se află o zi”. Intens concisă, aceeași proză abundă totuși și în metafore punctuale sau în comparații ceva mai descriptive, mereu surprinzătoare. Nu mai dau exemple – e destul să deschizi o pagină pentru a verifica. De altfel, Herta Müller o spune clar în eseul introductiv din volumul *Ragele...*: „Nu există, de fapt, nicio deosebire între poezie și proză. Proza trebuie să-și mențină o densitate la fel de mare, chiar dacă fiind de cursă lungă, mijloacele la care recurge sunt altele” (p. 20). Simțem deci în descendența lui Joyce. Densitatea însă e incomodă pentru cititorul ce dorește mai ales acțiune. Herta Müller nu e însă prea interesată de el, de aici rezultă un public restrâns. Construcția cea mai adecvată acestei... „poetici” este aceea a împărțirii pe unități mici – nu se pot numi capitole, deși poartă fiecare un titlu, titluri incitante, dar care nu trebuie împinse de cititor la supra-decriptare –, procedeu comun celor trei romane. Poate că aceste titluri sînt singurele pete de ironie. Timp și situații întrerupte, peisaje sau personaje – uneori doar trecători – scurt abandonate fac un ritm găfuit, acel al unui puls continuu accelerat; relaxările sînt aproape absente – iar când sînt, au o durată minimă și niciodată mulțumită. Senzația de continuă expectativă a agresivității vine dintr-o sensibilitate rănită și nevindecabilă. Cronologia e aproximativă, unele fragmente putînd circula independente în epicitatea întregului. Nu, eu nu citesc în textele Hertei Müller ceva „forțat”, construit numai cerebral – cum s-ar putea crede și cum alții au considerat. E felul ei de a trăi existența în scris: nu există exclamații, nici suspine retorice, ci infinite feluri de a vibra la insatisfacție și nesiguranță.

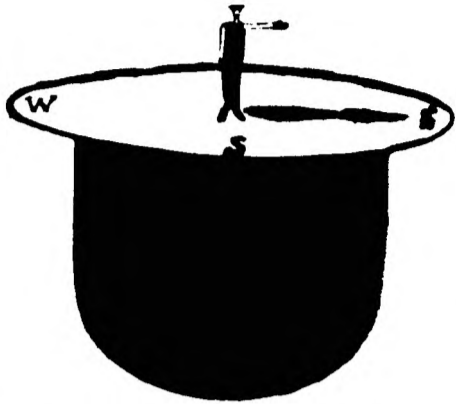
Tehnic vorbind, există o remarcabilă consecvență narativă – rară la prozatorii noștri; am remarcat-o cîndva și la Alexandru Vona – am dedus că și Herta Müller admiră romanul acestuia, atît de stupid ignoratul *Ferestre zidite*. O consecvență narativă care se deduce dintr-o alternanță a timpilor narației și cei ai acțiunii, alternanță care e o mare încercare pentru un prozator – nu intru în detalii –, dar care poate fi observată cum funcționează, în genere, la marii scriitori. Herta Müller o are pe a sa, cu care e consecventă – nu vreau să spun prin această observație nici că Herta Müller este un mare scriitor, nici că nu este. Punct. Efecte interesante stilistic, ce dau senzația de straniu (sau abscons), sînt incomode uneori pentru cititor; unele imagini sînt, în concizia lor, reduse la bidimensional – adică reduc la plan adîncimea, perspectiva. De exemplu: „masa de beton îi taie burta deasupra picioarelor”. Sau: „cînd copacii o iau înaintea caselor și se agață de Dunăre”. Ar mai fi de observat o caracteristică a felului de a vedea lumea – și anume absența nimirii culorilor. Obiectele și peisajele au culori pentru că le știm noi și putem reface, putem colora tabloul, recitînd și căutîndu-le – altfel parcă am pluti numai între lumină (deseori doar reflectată) și umbră.

Personaje, în sensul unei cunoașteri complexe și detaliate, nu găsim, în cele trei romane, decît două: personajul narator feminin – care are alter egoul Adina, în *Vulpea...* și cel masculin în *Lea-gănul...*, varianta auctorială a lui Oskar Pastior, foarte prețuit poet aici în Germania, cu care Herta Müller ar fi voit să scrie romanul, intenție curmată de moartea „eroului”. În rest, siluete, unele mai ușor de reținut – Lola, Tereza, mama, bunicile, securistul Piele în *Animalul...*, Clara, securistul Pavel și Paul în *Vulpea...*

Lea-gănul..., cel mai recent roman, prezintă un univers uman mai... cunoscut – și anume cel al lagărelor de concentrare –, în cazul de față un lagăr de muncă în care sovieticii au deportat zeci de mii de tineri germani din Transilvania și Banat, ca represalii. Un monolog, în care se simte și glasul, destul de puternic, al unui alt narator; ne întîmpină un ton mai... relaxat (paradoxal!), dar o temă despre care se scriu fraze, pagini, de subtilă și înfricoșătoare analiză: foamea. În mizeria lagărului e mai mult timp pentru a schița destine și tipuri – unele mai pitorești (se poate scrie și despre... pitorescul mizeriei și degradării, începînd cu *Amințiri din casa morților* – Dostoievski). Către final, suferința ia forme delirante care par a anticipa sfîrșitul, moartea. Nu se întîmplă așa – rămîne loc pentru tensiunea ce se naște între cel venit, după cinci ani de lagăr, și cei ce așteptaseră – o altă temă importantă, o altă dramă.

În *Ragele...* pot fi citite pagini de intensă reflecție asupra propriei idei despre literatură care ar putea lămurii pe nelămuriri. Două dintre eseurile cuprinse în volum mi se par de o stringență originalitate: *Cînd e ceva în aer, de rigulă nu-i lucru bun* și *Cînd tăcem, devenim dezagreabili – cînd vorbim, ajungem ridicoli*.

Dar cînd scriem?



SUSPICIUNEA PE care a putut-o stârni titlul noului său volum de poeme („iar se scrie poezie patriotică?!“) poate fi citită și ca o răzbunare pentru devălmășia conceptuală postdecembristă, de care mulți dintre intelectualii noștri ar trebui să se simtă, măcar în parte, vinovați. Explicația Anei Blandiana dintr-un interviu –

sensul titlului este acela că, pentru mine, patria este foaia de hârtie din fața mea. De altfel, cred că noțiunea de poezie patriotică este compromisă, pentru că se pune semn de egalitate între poezia patriotică și poeziile în care se vorbea despre Ceaușescu. Dar, după părerea mea, adevărata poezie patriotică, care există la poeți mari ca Dante, Hölderlin, Eminescu, este o meditație despre patrie. Genul, cel puțin la români, dar nu numai la ei, este unul profund dramatic. Nu vorbim despre ode, ci despre poeme pline de tristețe

– îmi întărește bănuielile. Căci extenuarea unor mari idei fondatoare și, orice am face, încă definitorii pentru o apartenență (Patria, Unirea, românitatea) a fost alimentată cu destulă nesăbuiță de chiar purtătorii cuvântului potrivit prinși în bătălii adesea devastatoare și fără nuanță. Revenirea lor la matcă în vremea din urmă spune și ea destule despre *iarna vrăjbei* de două decenii. „Descoperirea că libertatea cuvântului a diminuat importanța cuvântului este cea mai dramatică descoperire pe care am făcut-o după Revoluție“, mărturisește poeta în același interviu cu Dana G. Ionescu (nu știu cât de exact i-au fost reproduse cuvintele), enunțând lapidar unul dintre cele mai dramatice și false, în fond, paradoxuri ale postdecembrismului. O *angajare* respinsă cu doze variabile de transparență și forță în numele libertății interioare a fost urmată de o *angajare* asumată fără rest în numele unei aiuritoare și zgomotoase libertăți exterioare. Regimul era/putea fi dușmanul absolut, iar literatura subtilă promitea, de multe ori cifrat, dar nu și indescifrabil, eliberări, chiar construind și susținând libertăți interioare, scăpate mereu, de-a lungul istoriei umane, de sub vremi. Când regimul se proclamă al libertăților, scriitorul se descoperă inutil, căci libertățile unui regim (ale oricărui regim) sunt mereu incomplete, parțiale, mincinoase. De reținut aici un detaliu: poezia patriotică adevărată, se spune mai sus, e „meditație despre patrie“. Mai scurt și mai propriu Anei Blandiana, poezia este medi-

Ana Blandiana sau despre libertatea de a trece hotarul

Irina Petraș

tație. O reflexivitate servită cu figuri menite să-i îndulcească încheierile poate fi regăsită în toate volumele, indiferent de ora istorică. Fiorul blagian – adesea identificat – face și el recognoscibilă vocea poetei, căci referința e de substanță și de situare ontologică și scripturală deopotrivă; tot el girează marile teme recurente: trecerea/moartea, hotarul, ființa în lume, nimicul, marele. Chiar și o anume copilărie cu tâlc vine din aceeași sursă de fundal (vezi *Rană*). Gh. Grigurcu prindea perfect într-un crochiu „potolita indignare a Blandianei“, „dexteritatea artei“, „vigoarea morală“ și „complementar: un surâs“.

Condiția de martor, asumată anume de Ana Blandiana, nu este și nu poate fi absolută, ea nu absolvă automat privitorul de „răspunderea limitată“ (vezi și *Animal Pla-*

șinând sensuri, ci și despre înserarea grea, catifelată a simțurilor pe care doar cuvintele le mai pot înviora. E o tristețe senină și adâncă în tot ce scrie Ana Blandiana despre om și despre înalta lui coborâre, dar mai este și superbia creatorului de oglinzi ale lumii, care refuză să creadă în nerostul său în era omului micșorat și pustiu și intonează des-cântece ale umilinței deghizate în orgoliu: „Nu mai am dreptul să mă opresc. / Orice poem nespus, orice cuvânt negăsit / Pune în pericol universul / Suspendat de buzele mele. / O simplă cezură a versului / Ar întrerupe vraja care dizolvă legile urii, / Vărsându-i pe toți, sălbateci și singuri, / Înapoi în umeda grotă-a instinctelor“; „Și eu continui să înaintez / Pe nisipul umezit de moarte, / Vie și mândră / Că pot împinge hotarul, / Sau poate trecându-l puțin, / Fără să știu“.

Patria mea A4 (Editura Humanitas, 2010, 150 de pagini) are subtitlul *Poeme noi* și este un nou fragment din jurnalul *trecerii* cu excelent gravate repere ale înstrăinării, neliniștii („Aici este patria neliniștii, / Gata să se răzgândească / Din clipă în clipă / Și, totuși, nerenuțând să aștepte / Ceva nedefinit. / Aici este patria, / Între pereții aceștia / La câțiva metri unul de altul, / Și nici măcar în spațiul întreg dintre ei, / Ci doar pe masa cu hârtii și creioane / Gata să se ridice singure și să scrie, / Schelete brusc animate ale unor condeie mai vechi / Nefolosite de mult, cu pasta uscată, / Lunecând pe hârtie frenetic / Fără să lase vreo urmă... / Aici este patria neliniștii: / Voi reuși vreodată / Să descifrez urmele care nu se văd, / Dar eu știu că există și așteaptă / Să le trec pe curat / În patria mea A4?“), singurătății („Simt cum singurătatea mă umple ca o miere [...] Și îmi aduc de mine-aminte / Ca de o găză prinsă-n chihlimbar, / În cripta luminoasă de cuvinte“ – *Chihlimbar*). Anacronică printre carnavalști generații pe role cu ochii fixați pe monitoare, fascinate „ca și cum n-ar muri. / Dar mor“, poeta înalță o *Rugăciune* pe dos, de o umanitate acută, unui Dumnezeu „Egal de vinovaț față de toți / Pentru că pe toți i-ai pus / În fața faptului împlinit. / Dumnezeu al vinovației de a fi hotărât singur / Raportul între bine și rău, / Balanța menținută cu greu în echilibru / De trupul însângerat / Al fiului tău care nu-ți seamănă“. De vreme ce „nici nu suntem, de fapt, / Decât resturi, forme golite, / Faguri din care mierea eternității / S-a scurs“ (*Făguri*), iar „zborul va rămâne / Singura șansă, / La capătul brusc al cărării...“ (*Recviem*), intonațiile psalmice oscilează între acuză și tăgadă (între lumi, marginea ca un tim-



• Ana Blandiana

net în volumul cel nou: „Mai nevinovată, dar nu nevinovată, / Am stat la masă cu vânători, / Deși îmi plăcea să mângâi urechile lungi / Și mătăsoase ale iepurilor / Asvârliți, ca pe un catafalc. / Pe fața de masă brodată. / Vinovată, chiar dacă nu eu apăsam pe trăgaci...“). Problematic, interogativ, de o expresivitate sobru cantabilă, scrisul Anei Blandiana probează egalitatea cu sine a unei voci deloc seduse de mode și experimente, dar și intransigența unei inteligențe verticale și nuanțate, vremelnic înstrăinată în naivități maniheiste de tip activist. Singura libertate garantată în absolut e aceea de a trece, un adevăr pe care *Refluxul sensurilor* îl circumscria cu o directețe brutală și alinătoare în chiar aceeași clipă. Titlul, spuneam, ar suna mai bine în franceză, căci e o carte nu doar despre înțelepciunea din urmă a ființei rostitoare amu-

→

O patrie în A4

Iulian Boldea

RACORDATĂ LA sensibilitatea de azi, Ana Blandiana din volumul *Patria mea A4* (Ed. Humanitas, 2010) însuflețește înregistrarea zvonului imanenței cu glisări subtile înspre spațiul metafizic, înspre întrupările divinului, precum în poemul, cu răsunset etic subtextual, *Pe role*, în care adolescenței postmodernității, tinerii „receptivi”, cu „ochii fixați în monitoare” și care „trec pe role”, sunt asistați, în peregrinările lor mecanice, de o boare de transcendență („Ei trec pe role/ Cu căștile bubuind la urechi./ Cu ochii fixați pe monitoare./ Fără să observe frunzele care cad./ Păsările care pleacă./ Ei trec pe role/ Și peste ei trec rulind anotimpurile/ Vieților lor/ Și anii, și veacurile./ Fără să înțeleagă despre ce este vorba./ Ei trec pe role/ Printre umbre ale realității/ Despre care cred că există/ Și printre personaje care li se par oameni./ Mecanisme/ Create de alte mecanisme/ După chipul și asemănarea acestora./ În timp ce Dumnezeu/ Coboară printre ei/ Și învață să meargă pe role/ Ca să îi poată salva”). Chiar dacă unii comentatori au văzut în acest poem „o idee clară și de un tutelar spirit geometric” (Daniel Cristea-Enache), nu îi poate fi refuzată acestui text deschiderea semantică, pluralismul înțelesului, jocul de previzibil și imprevizibil, de lumină și penumbră din care se naște figurația simbolică prezentă în final. O altă poezie, în care e înscenată o cosmogonie în grila eliptică, e *Răgăciune*. Dumnezeirii i se atribuie culpa „de a fi hotărât singur/ Raportul între bine și rău”, într-un univers în care proporțiile „otrăvurilor, culorilor, parfumurilor” sunt prestabilite, rod al unei predestinări autoritare și, în același timp, arbitrară („Dumnezeu al libelulelor, al fluturilor de noapte./ Al ciocirliilor și al bufnițelor./ Dumnezeu al rîmelor, al scorpionilor/ Și al gândacilor de bucătărie./ Dumnezeu care i-ai învățat pe fiecare altceva/ Și știi dinainte tot ce i se va întâmpla fiecăruia./ Aș da orice să înțeleg ce-ai simțit/ Când ai stabilit proporțiile/ Otrăvurilor, culorilor, parfumurilor/ Când ai așezat într-un cioc cîntecul/ Și în altul croncănitul./ Și-ntr-un suflet crima și în altul extazul./ Aș da orice, mai ales, să știu/ Dacă ai avut remușcări/

Că pe unii i-ai făcut victime și pe alții călăi./ Egal de vinovat față de toți/ Pentru că pe toți i-ai pus/ În fața faptului împlinit./ Dumnezeu al vinovăției de a fi hotărât singur/ Raportul între bine și rău./ Balanța menținută cu greu în echilibru/ De trupul însingurat/ Al fiului tău care nu-ți seamănă”). Chiar dacă vizionarismul nu este, cum s-a mai observat, o prezență lipsită de echivoc a acestor versuri, totuși, dincolo de „lucrătura” care se străvede dedesubtul imaginilor și atitudinilor lirice, ceea ce mi se pare esențial în legătură cu poezia Anei Blandiana din acest volum e dinamica ascensională a sintaxei poetice, cu accentul semantic și ontic așezat în finalul textului, unde e concentrată, de altfel, semnificația esențială, centrul de greutate al discursului.

Poemul *Animal Planet* traduce aceeași stare de angoasă a eului angrenat într-un univers agresiv și anihilant, marcat de moarte și violență, un mecanism al terorii cotidiene, al spaimei de a fi, în care nici măcar apelul la resorturile religiozității nu mai poate provoca limpezirea spiritului și împăcarea cu sine („Mai nevinovată, dar nu nevinovată./ În acest univers în care/ Înseși legile firii hotărăsc/ Cine trebuie să ucidă pe cine/ Și cel ce ucide mai mult este rege./ Cu ce admirație este filmat/ Leul placid și feroce sfîrtecînd căprioara./ Iar eu, închizînd ochii sau televizorul./ Am senzația că particip la crimă mai puțin./ Deși știu că-n opaițul vieții/ Trebuie pus mereu sînge./ Sîngele altuia./ Mai nevinovată, dar nu nevinovată./ Am stat la masă cu vînători./ Deși îmi plăcea să mîngîi urechile lungi/ Și mătăsoase ale iepurilor/ Asvîrliți, ca pe un catafalc./ Pe fața de masă brodată./ Vinovată, chiar dacă nu eu apăsam pe trăgaci./ Ci-mi astupam urechile./ Oripilată de zgomotul morții/ Și de mirosul sudorii nerușinate a celor ce-au tras./ Mai nevinovată, dar nu nevinovată./ Totuși mai nevinovată decît tine./ Autorul acestei perfecțiuni fără milă./ Care ai hotărât totul/ Și apoi m-ai învățat să întorc și celălalt obraz”).

Dincolo de retorismul unor aserțiuni care îngreunează uneori accesul la iluminările lirismului, se pot regăsi în aceste poeme viziuni ale candorii și ale solitudinii creatorului care își resimte acut condiția de

prizonier al cuvintelor, de captiv al sensurilor, precum în poemul, cu sunet arghezian, *Chihlimbar* („Uitînd de lume și uitînd de mine./ Simt cum singurătatea mă umple ca o miere/ Curgînd în vasul ce i se cuvine/ Pentru c-o soarbe și o cere./ Sacri sunt fagurii din care curge/ Aurul ei pe viața-mi de apoi./ Când limpedea-ți pedeapsă, Demiurge./ Mă înfășoară-n dulcele noroi/ Dar voluptate-i chinul, nu calvar/ Și îmi aduc de mine-amînte/ Ca de o gîză prinsă-n chihlimbar./ În cripta luminoasă de cuvinte”).

Foarte expresiv mi se pare poemul *Carnaval*, prin forța de sugestie a imaginilor, prin raportul just dintre *pus* și *ne.pus*, printr-o artă a revelării prin ascundere și a camuflării prin arătare pe care poeta o stăpînește aici pe deplin („Se colorează ca să se ascundă/ Și sub acest travesti/ Trece din frunză în frunză./ Le convinge că zborul nu doare./ Că e doar o experiență minunată./ Apoi le desprinde ușor, / Libere pentru prima dată./ Fascinate de întâmplare./ Ca și cum n-ar muri./ Dar mor./ Iar el, cel ce le travestise/ Ca să le omoare./ Rămâne singur și colorat ca o paiată/ În lumea deodată mai mare/ Între catedrală și piață./ Singur și fără să știe muri./ Deși știe să zboare”). Convenționalismul unor imagini și prezența unor simboluri sau metafore prea explicite sunt contraccare, în această carte de remarcabilă alcătuire, de dramatismul subiacent al versurilor, de opțiunea pentru limpezimea dicțiunii și pentru dozajul just între revelarea suprafețelor fenomenale ale lumii și dimensiunile misterului. Între empiric și transcendent, eul poetic trăiește acut sfășierile unei cunoașteri incomplete și ale unei trăiri parțiale a geografiei impalpabile a lumii. Știința arhitecturii textului poetic, de care dispune Ana Blandiana, nu pune în umbră însă, cum cred unii, disponibilitățile activ-simbolice ale textului, racordat mereu fie la întruchipările unei mitologii ascunse a eului, fie la prefigurările expresive ale unei alegorii existențiale cu accent etic. Carte de elevată ținută lirică, *Patria mea A4* vădește, încă o dată, disponibilitățile expresive ale unei poete care, cum sublinia Tudor Cristea, „merge, înfruntînd orice riscuri, nu pe cărării șerpuite, ci pe calea regală a poeziei”.

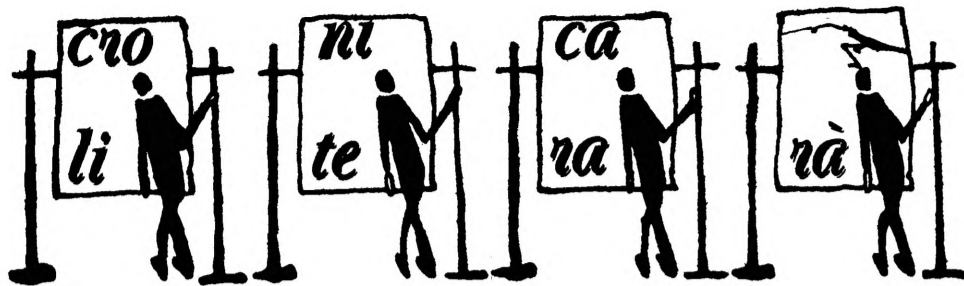
→

pan transmite „în van / Dintr-o parte într-alta, / Neantul / Neînstare să devină silabă” – *Timpan*), tot așa cum, în fond, ușurataca tânără lume contemporană își consumă puterea și energiile mai ales în vagi spații virtuale, Lumea rămânînd, încă o bună bucată de vreme, în proprietatea greu contestabilă a celor din veacul trecut.

Cele mai frumoase poeme ale volumului sunt cele ale morții la pîndă, pîndită la rîndul ei într-o halucinantă, lentă *Vîmătoare în timp*: „Știi că salvarea e exclusă, dar / Nu știi ce-ar însemna salvarea. / De-ncerc să fug, umbra și ea se mută, / Mulîndu-se pe orizontul meu ca norii, / Feroce și

aproape protectoare-n grija/ De-a nu mă pierde, pradă altcuiva”; „Căci aripa și gheara ce coboară / Asupra mea, / Înlanțuindu-mă cu umbra / Mult înainte de a mă atinge, / N-au nume, / Doar răcoarea le desenează-n aer / Amenințarea care se apropie / Cu voluptatea crudă a lentorii”. Când „strada / Are o pantă din ce în ce mai periculoasă” (*Pantă*), „Visul opririi / Din drumul spre moarte / Seamănă morții” (*Clepsidră*), „totul este sau prea departe / Sau prea aproape”, iar poemul răspunde în ecou la *O continuă pierdere* cu delicate crochiuri panice: „Mă supun ierbii / Care mă salvează / De neliniștea care sunt eu însămi./ Lăsându-mi numai tălpile goale în roua /

Prin care tu urci în mine, / Înlocuindu-mă” (*Exorcizare*); „Afară pe coline sufletul / Își regăsește respirația, / Verdele ierbii îi face bine, / Rostogolit prin otava / Jumătate iarbă, jumătate mireasmă. / Respiră adînc, inspiră, expiră / Primăvara care trece prin el / Curățindu-l de spaime. // Culcată în pajîstea-naltă / Văd norii pe cer lunecînd / Ca mirosul de fân peste dealuri, / Iar ochii și nările mele / Descoperă taina: / Rotire dulce și neobosită în haos, / Înfașurînd pe fusul văzduhului / Miresme și nori. // În timp ce sufletul / se obișnuiește cu pămîntul / Și respiră adînc” (*Afară pe coline*).



„Să lași urme...”

Ștefan Borbély

LITERATURA ROMÂNĂ între *Zeitgeist* și *Poltergeist* – așa poate fi sintetizată prima secțiune a volumului *Literatura română contemporană: Prelungiri*, de Irina Petraș (Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2010), în care autoarea strânge la un loc câteva



dintre interviurile și intervențiile publice pe care le-a avut în ultimii ani, câteva micro-medalionane critice completând formula, care precedă o foarte masivă – aproape 240 de pagini! – jumătate de volum compusă din recenzii și cronici, la nume mai mici sau mai mari ale literaturii române recente, dintre care îi amintim prin eșantionare – cu fatala vină de a-i uita pe ceilalți... – pe Ion Pop și Gabriel Chifu, Vasile Igna și Marin Mincu, Ioan Pinteș și Ruxandra Ceseranu. Prin structură și conformație genetică, Irina Petraș are personalitate, adică este o fire necuminte: atunci când i se sugerează să scrie doar despre numele „mari” care apar în librării, scrie și despre cele mici; când i se spune, scortșos și aulic, că trebuie să aibă „sistem”, practică bucuria scrisului asistemic și decomplexat, ca să nu mai vorbim de păreri și opinii, care-i sunt, de regulă, în afara conveniențelor prudente și întotdeauna de partea adevărului. Altfel spus, singurătatea responsabilă derivă la ea din ludic și invers, fără ca vreo clipă aliajul paradoxal să prejudicieze substanța; bună bricoleură a spațiului ei domestic, excelentă organizatoare a unor reuniuni literare de anvergură și a unor opțiuni editoriale cu bătaie lungă, poartă în sine nostalgia febrilă a vechilor meșteșugari transilvăneni, pentru care suprarealismul atelierului ascunde în el virtualitatea unor combinații infinite, iar perfecționismul înseamnă cizelarea la nesfârșit a unor sincretisme ocupaționale greu de definit, prelunge în savoare și artă.

Firește, Irina Petraș are obsesii, pe care nu caută să le ascundă, dimpotrivă. Pasiunea pentru analizele de gen, pentru „știința morții” (titlu de volum anterior), atracția pentru vise stenice, neabisale (subiect de volum proiectat) sau – foarte pregnantă în prima secțiune a volumului de față – obsesia de a transforma spațiul public în care lucrezi – un oraș, un județ, un ținut, cum este Transilvania – în spațiu de afinitate și calitate intră, toate, în aliajul intelectualului responsabil, pentru care nu apariția la televiziuni este importantă, nu omniprezența locvace la mese rotunde sau lansări, ci „lucrătura” cea de pe urmă: ce lași în urma ta, cu ce-ți prelungești numele într-o posteritate „scurtă” (optez, din nou, pentru una dintre sintagmele implicite ale textelor din carte) și, mai ales, cu ce-ți transformi discreția de substanță în reputație publică și faimă.

Zeitgeist-ul pe care-l invocam la începutul textului meu vine, desigur, din rearanjarea literaturii române de după Revoluția din decembrie 1989, când Sistemul unic s-a pulve-

rizat într-o puzderie de micro sisteme alternative sau concurențiale, eșecul *Istoriei critice...* a lui Manolescu (comentată indirect în carte, prin intermediul analizei unor volume semnate de Ion Bogdan Lefter și Laszlo Alexandru) fiind explicabil și pe acest fond de inadecvare stilistică la nou și diferență. Vom dezbate mult și bine cu Irina Petraș spinoasa chestiune a generațiilor: ea e mefientă, eu sunt partizan, ceea ce nu înseamnă că nu ne putem întâlni undeva pe la mijloc, unde nu se scot cuțitele, ci panoplia mult mai subtilă a argumentelor (ale mele fiind, desigur, mai solide...). Post-decembrismul mai înseamnă – remarcă ea – perioada „premiilor mici”, care nu consacra, chiar dacă sunt acordate de Uniunea Scriitorilor. Ca membru în mai multe jurii – prilej de tandre exasperări și învățări de minte nu o dată traumatice –, părerea mea este, oarecum dimpotrivă, că trăim într-o vreme a premiilor aleatorii: juriul selectează nu din ansamblul cărților pe care ar trebui să le aibă în vedere – totalitatea câmpului editorial, dacă stăm să ne gândim bine –, ci din cel la care are acces, prin hazardul liber al lecturilor întâmplătoare, întâlnirii la fel de întâmplătoare cu cartea, al prezenței cărții la locul cu pricina etc. Rezultă de aici că nici măcar prietenii sau traficul de influență nu mai sunt ce au fost înainte, motiv pentru care Irina Petraș – una dintre marile nume ale criticii noastre de întâmpinare din acest moment – are dreptate să parieze structural pe provizorat și pe fragmentar, însă este la fel de adevărat – volume masive, pe care le-a semnat, stau mărturie... – că ea încearcă, în măsura posibilului, să cuprindă tot, de la, să spunem, Al. Mușina (elogiat pentru un obiect contondent pe care vă las să-l descoperiți la lectură), Gabriel Liiceanu sau Ioan Groșan și Ștefan J. Fay la Dan Herciu, Roxana Sicoe-Țirea sau apocalipticul Andrei Simuș.

Poltergeistul din primul paragraf ține de substanța ludică a Irinei Petraș, derivând din spectacolul liber și totodată fascinant al deconstrucțiilor. Deschiderea pentru fragment, pentru detaliu și diferență potențează, în cazul ei, un scris trăit ca drept la libertate. Crescută în anii sublumi ai modernismului catedratic clujean, când toată lumea citea doar „capodopere” și marii literați oficiau pe trotuarul din fața fostei Librării a Universității ca într-un spațiu ceremonial dotat cu o sacralitate ostentativă, ea s-a tras la margine și a început să chicotească, starea aceasta de spirit șagalnică nepărăsind-o nici astăzi. Dacă vrei să înveți cum se surmontează un clișeu – du-te la Irina Petraș! La fel cu morga, cu verticalitatea semeț înfiptă-n băț sau cu melancolia. Avem o prestigioasă cohorte de vestale încrâncenate, care scriu sau vorbesc despre comunism ca și cum nimic mai negru n-ar fi apărut vreodată pe ecranul obsesiv al istoriei? – Irina Petraș relativizează chiar și diabolizarea unilaterală a ceaușismului, nu crede în asimilarea sa cu „Siberia spiritului” și nu e de părere că ura trebuie retroactivată atât de păstos, încât să ascundă și ceea ce a fost bun într-o epocă de cultură altminteri atroce. Avem în jurul nostru o mulțime de jungieni abisali, dispuși să-și convertească resentimentul nocturn în modernism nega-

tiv sistemic? – visele Irinei Petraș, pe care ea le descrie în detaliu, merg în sens invers, sincretic și creativ, obsesia lor fiind aceea de a „ieși din lumea care cade”, de a pune cărămidă lângă cărămidă în zidul singurei case care în cele din urmă contează: a operei pe care o lași în urma ta și a seninătății cu care-i pui moțul.

Numai relativul este viu – scrie autoarea la pag. 14, făcându-ne să înțelegem un fenomen care la alții este doar mimetism sau mistificare de sine: Irina Petraș se simte bine în postmodernism, angrenajele sale ludice venindu-i de minune aici, ca o mânășă. Literatura este un contract ficțional între autor și cititor – se scrie la un moment dat, foarte doct, în altă parte. Unde intră aici criticul? – de partea autorului, de aceea a cititorului sau undeva la jumătatea distanței dintre cei doi, în zona mai subtilă a axiologiei? Tematismul a dominat, ca tendință, anii de maturizare ai Irinei Petraș; numai structuralismul îl mai întrecea în persuasiune și vivacitate. Primul mergea înspre simbol (adică înspre suflet), pe când al doilea, înspre cerebralitate. Genealogic, autoarea de care ne ocupăm a ales prima dintre aceste căi, dar a decantat-o, păstrându-i componenta filosofică, transformată în tensiune existențială. Sună poate pretențios: „murtudinea”, „știința morții”, derivate din conștiința – trăită aievea, ca tensiune cotidiană convertită în seninătate – că literatura adevărată – actual critic nefăcând câtuși de puțin excepție – este un fenomen thanatologic: un pariu fragil cu viața în detrimentul morții, cu forma în detrimentul dispersiei.

Un om care nu cunoaște „dedesubturile” s-ar putea întreba: ce tot are Irina Petraș cu „murtudinea”? Nu cumva, tot amintind acest punct referențial, introducem în actual scriului o dimensiune patetică excedentară, colorând existențial un fenomen care ar trebui să rămână doar estetic? Pentru a primi un răspuns, urmăriți *cum scrie* Irina Petraș despre „știința morții”: o exorcizează, firește, îi netezește adâncimile, chemările abisale și angoasa, dar, totodată, o introduce în organicitatea universului și a toate câte există: o trage spre sine, o disciplinează. Blagianismul spiritului ei se manifestă, aici, cel mai plener: nu întâmplător, vorbim despre un om foarte implicat în permanentizarea memoriei lui Lucian Blaga, inclusiv prin intermediul unui festival anual, cu bună priză la intelectualii din țară și la public.

Atingem aici un punct pe care o viitoare analiză ar trebui să-l releve cu o acuratețe critică superioară: scriind, trăind cultural, Irina Petraș interiorizează și decantează modele. Vede vieți, sesizează detalii, surprinde gesturi și inflexiuni de frază, ele intrând apoi în economia subtilă a aventurii pe care o prezintă publicului. Nu are complexe, nu știe să fie resentimentară și nu te lovește pe la spate. Dimpotrivă, scoate tot ce-i bun în tine: te remarcă, te editează, luptă pentru ieșirea ta în lume, se laudă cu numele și cu manuscrisele pe care le-a publicat (seria „Akademos”, dar nu numai, fiind ilustrativă în acest sens). Mai mult chiar, se mai poate și râde cu Irina Petraș, senin, descătușat, cu o nuanță benefică de spiritualizare. Un singur lucru nu se poate: să fii ca ea, să-i semeni întru totul – o utopie pe care mulți din literatura noastră ar trebui s-o încerce măcar nițel, și atunci lumea ar fi, cu siguranță, infinit mai senină și mai bună. ■



Un oraș de graniță

Al. Săndulescu

ROMANUL *Un port la Răsărit* de Radu Tudoran, apărut în 1941, a avut aceeași soartă ca *Rusoaica* lui Gib Mihăescu. După 23 august 1944, el n-a mai putut fi reeditat, pentru bunul motiv că acțiunea se petrece în Basarabia și că se fac unele referiri negative la „Marea Revoluție din Octombrie”, ceea ce i-ar fi supărat pe stăpânii de la Moscova. Provincia românească, istorică, dintre Prut și Nistru era pentru ei, ca și pe vremea țarilor, gubernie rusească. Nu numai localitățile, Cetatea Albă, Bugaz, Vâlcov, Budachi, Reni, dar și unele personaje, precum Comandorul Maximov, nu aveau cum să le fie pe plac. Acesta fugise de la Sevastopol cu o mică ambarcațiune, apoi înot, în timpul revoluției, și, după o luptă dramatică în largul mării involburate, găsisse adăpost într-un mic port basarabean, la Limanul Nistrului. Fiica, Ludmila, de 16 ani, fusese înecată, iar soția, împușcată în aceeași zi de bolșevici.



După 1989, romanul a fost, în fine, redescoperit și recent a cunoscut o nouă ediție, după numeroase altele, cu o prefață de Alex. Ștefănescu (Editura Art, Jurnalul Național, 2011).

Un inginer electrotehnic (îi vom spune Inginerul, pentru că narațiunea e scrisă la persoana întâia și în numele lui) vine în orașelul-port Bugaz să instaleze motoarele uzinei electrice. Lumea de aici îi este complet necunoscută, cu amestecul ei de români, ucraineni, ruși, polonezi, armeni, evrei, turci, vorbind o limbă în care predomină accentul rusesc, după mai bine de un secol de stăpânire străină: „lăcătenent”, „căcoane”, „călănei” etc.

Orașul pare pustiu, parcă uitat de Dumnezeu, în micul port acostează uneori câte un barcă pe săptămână, străzile sunt pline de colb, casele mărunte, rare și sărace, focul se face cu stuf. În schimb, cârciumi, la tot pasul, cele mai multe sub pământ (beciul lui Pancoff), unde pescarii beau aldămașuri, când le naște nevasta și la pomeni, când le moare copilul, în cântece de armonică. Birjele jigărite nu-s mai mari decât o roabă, „trase de un cal slab și trist, ca și omul de pe capră”. Ca oraș de graniță, Bugazul are și o unitate militară de grăniceri, și ei mușterii credincioși ai localurilor, o administrație ce se ține de baluri și sindrofii și mai deloc de treburile urbei. E de observat încă o dată modul nepăsător în care au înțeles

guvernele, și cel rus, și cel român, să se ocupe de această provincie periferică, ținută parcă dinadins departe de civilizație. De aceea nu-i de mirare că funcționarii și militarii nou-veniți nu știu cum să plece mai repede, sau până atunci să se dedea unei vieți ușuratică și unor beții crâncene. Ceea ce se întâmplă o bună bucată de vreme și cu Inginerul nostru, care se consideră un exilat pe aceste meleaguri inospitaliere. Își găsește gazdă la o babă amărâtă și face baie într-un hârdău, adus de pitorescul Nagavișka, un fel de ins bun la toate. Fetele sărace, doritoare de un oarecare confort și distracție, îi bat în geam și-l întreabă: „Radio nu iest? Nici patifon?”

La început ezitant, până la urmă, Inginerul se apucă de băutura, dând pe gât *zubrowka* și *bel galowka*, adică spirt curat. O imagine sintetică a micului port o dă polonezul Ronsky, directorul uzinei: „Un oraș care te omoară încet, de care nu te poți desprinde, în care te cufunzi ca în besnă. Un oraș de bețivi și de femei desfrânate”. E unul dintre „târgurile unde se moare”, cum le-a numit, în seria lui romanescă, Cezar Petrescu. Printre personajele aflate în „tranzit”, bine conturat este locotenentul Ilinca, cel care cântă, apăsător de o mare tristețe, „Nistrule, pe malul tău...” Împușcat, se pare, de grănicerii sovietici, el e transportat pe targă de soldați și, pe punctul de a intra în comă, cere să-i cânte lăutarii. Convoiu înaintea anevoie, dar deodată viorile au tăcut. Momentul este pătruns de emoție, aproape copleșitor: „marinarii au lăsat targa jos și s-au descoperit. Lăutarii au îngenunchat în marginea drumului, strângându-și viorile la subțioară”. Și Inginerul (care acum se confundă vizibil cu autorul) meditează, cu vădită și tulburătoare semnificație, la cei morți înecați, gătușiți, înjunghiați, „împușcați pe acest în grozitor hotar care de parte lumea în două” (s.m.). Și cotinuă pe același ton tragic: deasupra țărmlui de la răsărit, „norii aceștia gri și negri, care plutesc de totdeauna” (s.m.)

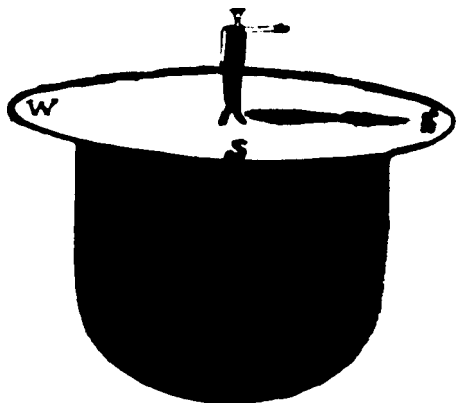
Radu Tudoran știe să vadă grupuri de oameni și în alte împrejurări, ca, de exemplu, concursul bărcilor, când orașul pescăresc e în sărbătoare și se bea vinul cu găleata, sau scena balului de la prefectură, în care se detașează portrete grotești ca al masivei primărese, provocându-l insistent pe Inginer în timpul dansului. Acesta simțea că ar avea în brațe o saltea, nu o femeie. De asemeni, portretul soției lui Ronsky, senzuala și mereu disponibilă Tamara. Într-un astfel de mediu, bând în neștire și lăsându-se ușor ademenit de fetișcane pasagere, Inginerul se recunoaște spăsit în fața Comandorului Maximov ca un decăzut, merit pierzaniei. Și totuși nu era așa. Mâna acestuia se întinde protectoare asupra lui, resuscitându-l, făcându-l să-și pună în valoare calitățile înecate în alcool, rămase latente.

În portul-oraș de graniță, unde venise, cum se spune, în interes de serviciu, Inginerul era în fond animat de o mare pasiune, și anume, aceea nautică, visînd să străbată mările și oceanele. Are norocul să-l întâlnească pe amintitul Comandor Maximov, unul dintre personajele cele mai complexe ale romanului și „singurul om din orașul acesta cenușiu” care-i devine prieten. Mai mult, găsește în persoana lui un mentor și un maestru. Bătrânul matelot îi propune să vadă împreună iahtul său, de multă vreme părăsit, și novicele este încântat. Se apucă

amândoi să-l recondiționeze. Corăbioara purtase numele „Ludmila”, fiica înecată a lui Maximov, în carte, simbol al purității, de fantoma căreia Inginerul ajunge să se îndrăgostească. Fostul proprietar o botează acum, în forma ei înnoită, „Miladul”, nume derivat prin anagramă din cel inițial.

Curând, Inginerul e pregătit să pornească în larg, pe drumul împlinirii visului său. Dar, în afară de întâlnirea crucială cu acela care-l trezise la viața adevărată, se adaugă încă una, poate și mai revelatoare, întâlnirea cu Nadia, care schimbă fundamental tonalitatea cărții. Dintr-un roman al „târgurilor în care se moare”, el devine o exaltantă poveste de dragoste dintre o adolescentă și un bărbat matur, încorporând ideea de *puritate*, o dominantă a romanului. La început, între ei se leagă o simplă camaraderie, fiind apropiați prin pasiunea lor comună pentru mare și nautică, nu fără o abia perceptibilă conotație afectivă. Treptat însă lucrurile evoluează, ajungând la un balans între atracție și reținere. Se angajează amândoi la o întrecere de înot și, neavând cu ce să se schimbe, Nadia rămâne complet goală sub pătură. Inginerul meditează asupra castității și purității (nici vorbă să încerce vreun gest atentând la pudoare, cum s-ar întâmpla desigur într-o epocă dominată de sex, ca aceea de azi) și-i descrie cu finețe, mai mult imaginând, corpul de adolescentă: „soldurile i se curbau delicat și cald, înscrind în prelungirea coapsei, până în talia subțire, o linie melodioasă”. Admirând-o, bărbatul matur crede că nu merită o asemenea ființă pură: „Mi se părea imaterial de curată și de frumoasă”. Și totuși senzualitatea începe să-și spună cuvântul, chiar dacă, deocamdată, amândoi pun frână. Paralel, se impune însă, cu o voce și mai puternică, relația lor sufletească, faptul că se iubesc din toată ființa, ceea ce o determină pe Nadia să-l urmeze pe Inginer în aventura lui maritimă și să i se dăruie. Romanul devine în această parte a lui un tulburător poem liric. Din nefericire, cei doi temerari sunt surprinși de o furtună puternică și, cu toate încercările de a o salva, Nadia se prăbușește sub „muntele de apă” și se înecă. Așa se încheie, cu vorba îndoliată a Inginerului, „cruciera lor de dragoste și moarte”.

Un port la Răsărit conține în fapt două romane: unul al orașului de graniță, cu maramul târgului de provincie de altădată, cu fauna lui cenușie întristătoare, în toate privințele, și un roman de dragoste, care poate să placă și azi celor care mai prețuiesc poezia de substanță, sufletește adâncă, delicată și suavă, a eternului feminin. Radu Tudoran o înfățișează inspirat, în stilul de acum 70 de ani, ce s-ar putea să pară desuet, însă cu o prospețime și o luminozitate care este a tinereții și care contrabalansează cețurile primei părți, e adevărat, mai bogată în problematică, în portrete bine reliefate, în reconstituirea atmosferei provinciale de margine de lume. Aici probează scriitorul forța lui epică de romancier, pe când în descrierea iubirii impetuoase, până la urmă, nefericite, cu accentuatele ei reflexe lirice, întrezărim în bună măsură un poet. Al purității și al castității. ■



Criticul/teoreticianul și autorul de jurnal

CUM AM mai spus cu altă ocazie, Livius Ciocârlie face parte dintr-o selectă serie de „abandonuri” și de „reorientări” care au marcat istoria criticii literare românești: în anumite momente ale carierei lor, Tudor Vianu, Adrian Marino sau Mihai Dinu Gheorghiu au anunțat public renunțarea la exercițiul profesional de pînă atunci și replierea pe alte „aliniamente”. Din istoric literar și cronicar al actualității, Vianu a devenit comparatist și stilistician, Marino a lăsat în urmă teoria literară și, în ultimii săi ani de viață, s-a consacrat ideologiei culturale, iar Gheorghiu a lăsat recenzistica pentru sociologie. Spre deosebire de atari replieri produse în interiorul cîmpului larg al studiilor literare și culturale, decizia din anii 1980 a lui Livius Ciocârlie a fost și mai radicală: el a renunțat la statutul metadiscursiv și și-a asumat scriitura personală, confesivă: jurnalul.

N-a fost – de fapt – o trecere atît de bruscă și definitivă. Șirul cărților publicate de-atunci încoace a cuprins însemnări cînd mai noi, cînd mai vechi, între care și secvențe începînd din 1965, cînd autorul avea 30 de ani, binișor înainte de a se afirma în rol de „critic literar”. Avea să presteze mai degrabă ca romanist, comparatist și teoretician: intrat în învățămîntul universitar, în Timișoara natală, în 1963, la Catedra de franceză, nu s-a manifestat nici în recenzistica pe marginea noutăților scriitoricești la zi, nici în rol de cercetător al istoriei literare românești. Volumul de debut, publicat la aproape 40 de ani, *Realism și devenire poetică în literatura franceză* (Editura Facla, 1974), teză de doctorat, ilustra nu doar specializarea sa „de nișă”, ci și influențele dinspre voga pariziană a perioadei, semiotizantă și tematistă (cu preluări de la sursă, inclusiv într-un stagiu la École Pratique des Hautes Études, în 1972-1973, cu Gérard Genette și alții). Următoarele două cărți, *Negru și alb: De la simbolul romantic la textul modern* (Editura Cartea Românească, 1979) și *Mari corepondențe* (aceeași editură, 1981), își dezvoltau subiectele – un model de evoluție structurală, un gen „paraliterar” – aplicîndu-le și unor autori români, cu aceeași rigoare conceptuală, dar cu o scriitură din ce în ce mai

Ion Bogdan Lefter

relaxată, mai plăcut-speculativă. Formulă caracteristică pentru Livius Ciocârlie-„metaliteratură”, ilustrată și în articolele strînse în *Eseuri critice* (Editura Facla, 1983). A urmat „abandonul”, însă – de fapt – a continuat să producă texte de gen, chiar dacă sporadic, atunci cînd n-a mai putut refuza să scrie cîte un articol, sau mai puțin vizibil, în fluxul abundent de referate pe care „industria” doctoratelor n-a încetat să i le solicite. Ceea ce înseamnă că succesiunea etapelor disimulează un paralelism: autorul însemnărilor de jurnal, păstrate multă vreme pentru sine, își construiește cariera academică, „științifică”, de romanist și teoretician literar, pentru ca după renunțarea „oficială”, în timp ce semnează volum confesiv după volum confesiv, să rămînă – de voie, de nevoie... – activ și pe frontul critico-universitar, de unde nu poți dezerta cu una, cu două...

Punct de inflexiune: romanul documentar de familie și de mediu socio-cultural *Un Bungtheater provincial* (Editura Cartea Românească, 1984), experiment extrem de interesant, practic neasimilat de istoria autohtonă a genului.

Jurnalele au ajuns la nu mai puțin de 14 volume – palmares prin care Livius Ciocârlie se apropie de cel al Anaïsei Nin sau al lui Julien Green, autori faimoși prin numeroasele lor volume de însemnări zilnice. Și la acest capitol autorul nostru e – însă – un „caz”: el nu-și publică pur și simplu jurnalul pe măsură ce-l scrie, pe măsură ce avansează în vîrstă. Mai întîi, cele 14 titluri nu respectă – ziceam – cronologia, cîteva dintre ele recuperînd secvențe mai vechi. Altele sînt tematice, organizînd fluxul cotidian în funcție de subiectul ales. În sfîrșit, cărțile consacrate lui Cioran și Valéry sînt jurnale de lectură focalizate (note nesistematice despre cărți fiind prezente peste tot). Care să fie ecuația integratoare a seriei? Refacerea cronologiei e mai ușoară, chiar dacă în volumele referitoare la perioadele de după 1990 nu sînt consemnate datele. Dar volumele care-și au regulile proprii de construcție, aparte de fluxul general? Cum s-ar articula ele în întreg, dacă ar fi să ne imaginăm jurnalul lui Livius Ciocârlie editat așa cum a fost scris de-a lungul zilelor, anilor, deceniilor?

Iată lista titlurilor: *Clăpotul scufundat* (Editura Cartea Românească, 1988), *Fragmente de:pre vid* (aceeași editură, 1992), *Paradisul derizoriu: Jurnal de:pre indiferență* (Editura Humanitas, 1993), *Viața în paranteză: Jurnal. 1965-1977* (Editura Amarcord, 1995), *Cap și pajură* (Editura Albatros, 1997), *Trei într-o galeră* (Editura Echinoc, 1998), *Caietele lui Cioran* (Editura Scrisul Românesc, 1999, cu o reeditare la Humanitas), *De la Sancho Panza la Cavalerul*

Tristei Figuri (Editura Polirom, 2001), & comp. (aceeași editură, 2003), *Bătrînețe și moarte în mileniul trei* (Editura Humanitas, 2005), *Pornind de la Valéry* (aceeași editură, 2006), *Cu dinții de lînă: Jurnal 1978-1983* (aceeași editură, 2008), *Cartea cu fleacuri* (Editura Paralela 45, 2010) și *Cu fața la perete* (Editura Cartea Românească, 2010).

Și un volum-interviu: „... pe mine să nu conțați”: *Convorbiri cu Mircea Bentea* (Editura Paralela 45, 2003, 2010).

Greutatea „fleacurilor”

LIVIU CIOCÂRLIE, *Cartea cu fleacuri*, Pitești: Editura Paralela 45, Colecția „Odiseu”, 2010, 256 p.

DESPRE CELE două cărți noi din serie, apărute la mijlocul acestui an: *Cartea cu fleacuri*, lansată la mijlocul lui iunie 2010, la Bookfest, și *Cu fața la perete*, ieșită de la tipar imediat după, la finele aceleiași luni.

Cea dintîi s-ar putea dovedi capodopera etapei confesive a operei lui Livius Ciocârlie. Atitudinea și retorica din volumele sale de jurnal se știu: ca un vajnic „antierou”, indiferent despre ce ar fi vorba în pagină, autorul nostru nu uită niciodată să spună și să tot repete că ce-a trăit a fost nesemnificativ, că nu i se întîmplă nimic important și, în consecință, scrie lucruri neglijabile, că nu gîndește nimic grandios și așa mai departe. Firește, totul formulat cu finețe și cu un savuros umor masochist, drept care cititorul nu poate înțelege altceva decît că se află în fața unei enorme antifraze și că – deci – adevărul e pe dos: confesiunea care se tot neagă pe sine transmite – vezi bine! – semnificații adînci despre existență și despre literatură, despre raporturile dintre viață și text. Cînd află că așa cred ceilalți despre el, împricinatul se mai dezvinovățește o dată și încă o dată și de cîte ori e nevoie, nefăcînd prin asta decît să furnizeze noi argumente antifrastructice – și tot așa, fără ieșire...

Ei bine, *Cartea cu fleacuri* arborează în titlu acest „program” deopotrivă existențial și literar și îl fixează într-un fel de „formă fixă” de uz propriu: însemnările de jurnal, de multe ori extinse altădată, mai analitice sau speculative, se concentrează acum în consemnări rapide ale zilelor, ca-n niște pilule concentrate de timp, reduse la o epică minimală, pe cît posibil strict domestică (amănunte casnice, mărunte tribulațiuni administrative, plus ceva lecturi și mici obligații de intelectual retras, „pensionar”, descrise în tonuri persiflante, cît mai cenușii), invariabil încheiate cinic, cu cîte o „poantă” autoironică sau taxate usturător

sau, în cel mai bun caz, retezate sec, cu efecte comice absolut delectabile. Subtilitatea notațiilor și calitatea excepțională a acestui umor *à rebours* creează un paradoxal efect entuziasmant: încântătoare, „fleacurile“ te fac să zîmbești sau să rîzi de-a binelea, compătîmind alături de autor. Au – oricum – „greutate“, chiar și așa, concise, fulgurante, „manieriste“: includ meditații („cogațiuni“ ar trebui să spun, contaminat de ironia jurnalului) profunde, excerpte incitante din cărți varii, jocuri de cuvinte miezoase sau măcar superior-amuzante. E adevărat că masochistul pune după titlu un motto înobilant din Platon: „... fleacuri fără număr“ (p. 5 – din *Phaidon*). Oricît ar insista în a ne convinge că-i lipsește anvergura, are și cititorul contraargumente, nu-i așa?!

Cum sună „forma fixă“? Iată exemple de maximă concizie, cum se găsesc la tot pasul: „Am eu de lucru? Am. Am eu chef de lucru? N-am“ (p. 12); „În timp ce încerc să adorm, îmi vin două idei. Pe una am uitat-o. Cincizeci la sută este un scor destul de bun“ (p. 14); „Bat la mașină aceste pagini în care o fac pe prostul și mă mir singur cît sînt de deștept“ (p. 41); „Recitesc, ca să elimin ce-i inutil. Nu elimin nimic. Totul e inutil“ (p. 60); „Asta-i rău cu mine: nu sînt la înălțimea mea“ (p. 61); „Nu scriu. Transcriu. Fraza se face în cap. De aceea, de obicei, fragmentul e foarte scurt. Cîtă ținer de minte am“ (p. 99); „Nu sînt un scriitor mai bun decît sînt pentru că nu am defecte mai mari decît am“ (p. 107); „Niciodată nu m-am crezut un cine știe ce. Acum nu mă mai cred nici atît“ (p. 113); „Încerc să-mi aduc aminte ce mă interesa pe vremea când mă interesa ceva“ (*ibid.*); etc., etc., etc. Uneori atare „aforistică“ tinde să devină de-a dreptul poetică – de pildă: „O vastă butaforie,/ cu insule de adevăr,/ viața mea“ (p. 13, dacă decupăm propoziția în versuri)...

Alte secvențe sînt – cum spuneam – mai narrative, istorisind mici întâmplări, evocînd prieteni sau preluînd eșantioane din lecturi. Mai toate intră în frazele de încheiere în aceeași rețetă a poantei, a jocului de cuvinte sau a comentariului sarcastic. Peste tot înțelegem invers: inteligență și talent, profunzime și rafinament. Iar acumularea pe 250 de pagini dă o densitate excepțională „ușurelor“ – dar „grelelor“ – „fleacuri“ astfel ticluite...

Notații vechi și noi

LIVIU CIOCĂRLIE, *Cu fața la perete*, București: Editura Cartea Românească, 2010, 248 p.

În *Cu fața la perete* – două texte.

Primul, circa un sfert din carte: *La două mîini* – transcriere adnotată a unor pagini memorialistice uitate și regăsite în sertar („prin dulap“ – p. 5). Și procedeul e mai vechi, Livius Ciocărlie l-a mai folosit în cărți anterioare, cînd transparent, cînd mai greu sesizabil. Titlul vrea să definească statutul de text reluat, transcris și comentat acum, deci rezultat al „colaborării“ dintre „doi“ autori: un L. C. mai tînăr și cel de azi, septuagenar, confrunțați într-un dialog („Ce fac eu aici? Stau de vorbă cu dublul meu?“ – p. 52).¹ Spre deosebire de ante-



• Livius Ciocărlie

cedentele din *Fragmente despre vid* și din altele, „dedublarea“ e bine marcată de astă dată prin alternarea literelor drepte, rezervate textului inițial, cu cele italice, ale intervențiilor noi, inserate ca atare, ca indicații de regie, sau în paranteze cu adnotări, de obicei scurte sau foarte scurte, uneori doar exclamative.² Firește, toate vor fi autoironice și autodepreciative, în stilul casei. Să notez și revenirea formulei din generic: despre tehnica scrierii „la două mîini“ Livius Ciocărlie mai vorbise în legătură cu formula din *Un Bugtheater provincial*, construit prin asamblarea a diverse texte, mai ales documentare, supuse în prealabil unei prelucrări auctoriale (cf. „... pe mine să nu contați“: *Convorbiri cu Mircea Bentea*, p. 77, 81). Mai mult decît atît, menționînd și structura pe trei nivele din *Cap și pașună* (unde „am comentat și comentariul, obținînd încă un strat“ – *ibid.*, p. 70), proiectează și o utopică reluare a tuturor cărților sale pentru a le mai adnota o dată: „dacă sănătatea mi-o va permite, poate că am să comentez încă o dată cît mai mult din ceea ce am scris!“ (cu adaosul glumeț: „operație pe care, cel mai probabil, n-am s-o întreprind“ – *ibid.*)...

Pasajele vechi din *La două mîini* sînt confesiuni, „pagini memorialistice fără început și sfîșit, scrise nu știu cînd“ (p. 5). Pe măsură ce autorul avansează în lectură/transcriere/adnotare, datarea devine posibilă: unele pagini sînt de „nu mult după 1980“ (p. 9), altele – de după 1984 (fiindcă includ o referire la personajul unui roman al lui Nicolae Breban, *Drumul la zid*, apărut atunci – v. p. 22), apoi iarăși din 1982 (cf. p. 47). Prin urmare – recapitulări de dinainte de împlinirea vîrstei de 50 de ani, din perioada în care se producea „despărțirea de critică“, deci – să zicem – pe un important prag existențial. La un moment dat apare și o referire explicită la abandon: „nu ca să devin critic m-am dus la Filologie, intenția asta n-am avut-o niciodată și nici cît timp am publicat «studii și eseuri», în ciuda evidenței n-am admis așa ceva. Este și motivul care mi-a permis să renunț atît de ușor; din punctul meu de vedere, n-am renunțat la nimic“ (p. 19). La rîndul lor, adnotările adăugate la transcriere, producătoare ale celui de-al doilea strat de

text, sînt recente, de vreme ce apare menționată *Istoria critică a literaturii române* a lui Nicolae Manolescu, lansată în noiembrie 2008.

Alternanța celor două nivele ilustrează foarte limpede mecanismele structurării și destructurării narațiunii, bine știute din cărțile în care Livius Ciocărlie le-a mai pus la lucru. Pe de o parte, scrisul său acumulează continuu substanță biografică, la zi sau recuperată, consemnînd scurgerea zilelor, întâlniri, portrete, gesturi și replici, lecturi, o multitudine de detalii, aici organizate – vasăzică – memorialistic. Pe de altă parte, reflecția asupra acestei materii prime, analiza, revenirile ulterioare fragmentează mereu relatarea, o supun dezagregării și mai ales constanței, neslăbitei autominimizării creatoare de seducție la lectură. E și efectul unei mizantropii sau al unei retorici mizantropice care progresează subtil în timp. De comparat, spre exemplificare, tonul rememorării din paginile anilor '80, și ele deja atinse de retractilitatea socială și de modestia reflexivă din care Livius Ciocărlie și-a făcut stil, totuși la cote atunci moderate, cu sarcasmul devastator al comentariilor de azi, prin care autorul se străduie să convingă cît e de șters, de lipsit de valoare, încît ajunge să suspende comentariile la paginile vechi: „*Botărâsc să nu mă mai amestec; [...] transcriu și atîta tot*“ (p. 32); sau se plictisește și sare o porțiune din textul vechi („*Mai departe, ca și pînă aici, bla, bla, bla...*“ – p. 50) – dar va continua, totuși... După alte cîteva pagini, reluînd operațiunea, scrie că se apucă de scris, și anume „*Nu mult, că mă plictisesc. N-am nimic de spus*“ (p. 54). Autodeprecierea poate atinge forme de autonegare retrospectivă: „*Cînd mai eram critic, atîta fîrtecă «textul», atîta-l «analizam» de nu mai știam de unde pornisem și unde voiam să ajung*“ (p. 50)!

Asemenea adaosuri pe marginea recapitulărilor din anii '80 își au hazul lor, ca și potențialul de stereotipie, căci fragmentează pe alocuri excesiv textul transcris. Detaliile autobiografice rămîn de pus în relație cu cele știute din restul cărților. La final – cîteva pagini adresate retoric „unui tînăr autor“ (cf. p. 57) – mic joc pe un ton cam prea serios sau prea discret-glumeț, drept care nu face perfectă priză cu notațiile anterioare, de parcă nu s-ar referi la același text; și, după ce aflăm că alte pagini vechi sînt definitiv abandonate („*În sfîșit, mai găsesc cîteva pagini, le vă foiesc și decid să le arunc*“ – p. 63) – un pasaj final, tot recuperat, în care ideea insignifianței scrisului propriu e reafirmată radical și radical-autoironic drept reducere la acțiunea scripturală „pură“, simplu – „simplu“... – avans al frazelor, al textului:

Domnul scriitor stă la masa lui de scris. Domnul scriitor vrea să scrie. Despre ce să scrie, rămîne de văzut. Sau nu, problema nu este pusă în termenii potriviți. Domnul scriitor nu vrea să scrie despre ceva, dumnealui vrea să scrie pur și simplu. Pur și simplu, adică ce? Ce, dacă nu despre ce? Ce, ne ce...! Fie ce-o fi? Fie ce-o fi? Fie ce-o fi, dar nu despre nimic și nu nimic. Pentru nimic în lume! Domnul scriitor nu vrea să scrie ceva despre nimic tot așa cum nu vrea să scrie nimic despre ceva. Domnul scriitor vrea să scrie, atîta tot. Atunci să scrie, dacă asta vrea

→

IOAN GRIGORESCU

UNIUNEA SCRITORILOR din România și Asociația Scriitorilor București anunță cu profundă tristețe încetarea din viață în ziua de 26 martie 2011 a scriitorului și cineastului IOAN GRIGORESCU. S-a născut la Ploiești, în ziua de 20 octombrie 1930. Activitatea literară, publicistică și cinematografică a lui Ioan Grigorescu s-a desfășurat de-a lungul unei jumătăți de secol. A condus revistele de cultură *Contemporanul* și *Cinema*, apoi, ca vicepreședinte al Radio-Televiziunii Române, a inițiat Festivalul „Cerbul de Aur”. Între 1993 și 1999 a fost ambasador al României la Varșovia. Ioan Grigorescu a semnat 15 volume de proză, 20 de scenarii cinematografice pentru filme artistice de lungmetraj și peste 400 de episoade ale serialului *Spectacolul lumii*. În anul 2001 i s-a decernat Premiul Academiei Române pentru *Spectacolul lumii*. Pe parcursul activității sale a fost distins cu importante premii naționale și internaționale. În 2004-2006 a realizat încă un serial documentar de 26 de episoade despre România, difuzat pe TVR-Cultural, precum și un film dedicat lui Nichita Stănescu (2008). La începutul acestui an (2011) au fost lansate patru volume de sinteză din suita *Spectacolul lumii*, iar alte două volume vor fi tipărite în viitorul apropiat. Ioan Grigorescu a îmbinat în lunga sa carieră talentul de scriitor cu cel de gazetar, fiind în același timp o personalitate marcantă a mass-mediei din România. Prin dispariția lui Ioan Grigorescu, lumea literară din România și presa noastră culturală suferă o ireparabilă pierdere.

ROMUL MUNTEANU

UNIUNEA SCRITORILOR din România și Asociația Scriitorilor București anunță cu profundă tristețe încetarea din viață a profesorului ROMUL MUNTEANU, la 17 martie 2011, în pragul împlinirii vârstei de 85 de ani. Prof. dr. Romul Munteanu s-a născut la 18 martie 1926, la Călanul Mic, jud. Hunedoara. A urmat Școala Normală din Deva (1938-1946) și a susținut bacalaureatul la Liceul „Sf. Sava” din București. A studiat între 1946 și 1950 la Facultatea de Litere și Filosofie din Cluj. A susținut doctoratul în litere și filologie la Universitatea din Leipzig și a fost profesor la Catedra de literatură comparată a Universității din București. A deținut funcția de director al Editurii Univers vreme de aproape 20 de ani (1971-1990), devenind unul dintre cei mai importanți editori ai României. Romul Munteanu a fost președintele de onoare al Asociației Publicațiilor Literare și Editorilor din România. În 2005, a primit Ordinul Steaua României în grad de cavaler. A primit Premiul Uniunii Scriitorilor în 1971, 1972 și 1976 și Premiul Asociației Scriitorilor din București în 1979 și 1996. A primit Premiul Menelaos Ludemis (Atena, 1980), Palmes Académiques, acordat de Ministerul Educației Naționale din Franța, fiind „Chevalier des Arts et des Lettres”. Activitatea literară creatoare în domeniul criticii s-a însoțit în cariera profesorului Romul Munteanu cu aceea editorială și cu cea didactică. El va rămâne în memoria a mii de studenți și doctoranzi care au studiat literatura comparată sub îndrumarea sa. Prin dispariția prof. univ. dr. Romul Munteanu, literatura română, lumea literară și cea universitară suferă o dureroasă, ireparabilă pierdere.

ION PECIE

UNIUNEA SCRITORILOR din România și Filiala Craiova anunță cu durere că în 23 martie 2011 s-a stins – după o grea și îndelungată suferință – criticul și istoricul literar ION PECIE. Născut la 13 iunie 1951 în localitatea Slobozia-Popești, județul Argeș, a urmat școala în localitatea natală, liceul la Pitești (1966-1970), iar Facultatea de Filologie, Secția română-franceză, la Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca. A făcut parte din colectivul de redacție al revistei *Echinox*, în paginile căreia a debutat cu comentarii critice, în 1975.

A fost profesor de limba și literatura română la Liceul Industrial din Mizil, apoi la Liceul Teoretic „Tudor Arghezi” din orașul Târgu-Cărbunești. În 1990 ajunge profesor la Liceul „Tudor Vladimirescu” din Târgu-Jiu.

Activitatea scriitoricească începută la *Echinox* a fost continuată la o serie de reviste culturale din țară (*Tribuna*, *Ramuri*). A mai publicat în *Gorjul literar*, *Hyperion*, *Steaua*, *Transilvania*, *Vătra*, *Viața românească*, *Literatorul*, *Observator cultural*, *România literară*, ș.a. Ion Pecie a fost membru titular al Uniunii Scriitorilor din România – Filiala Craiova.

A debutat editorial, relativ târziu, cu lucrarea *Romancierul în fața glinzii* (Cartea Românească, 1989), o culegere de eseuri critice. A doua carte, *Meșterul Manole. Mari prozatori ai lumii: Creangă, Sadoveanu, Rebreanu* (Viitorul Românesc, 2001), constituie un exercițiu critic de mare savoare pe marginea unor opere clasice. Ultima lucrare a criticului și istoricului literar, *Phallusiada sau epopeea iconoclastă a lui Ion Creangă* (Ed. Măiastra, 2010), reia o mai veche preocupare și pasiune, interpretarea într-o nouă cheie a operei clasicii.

HORIA GÂRBEA

→ (*ibid.* – cu oarecare reminiscențe retorice din jongleria de cuvinte de pe vremea teoriei textului și a prozei franceze complementare; în context românesc, măcar o parte din acest pasaj final ar fi putut fi scris de un Gheorghe Ene, de pildă)...

Restul de trei sferturi din *Cu fața la perete* e jurnal „obișnuit”, în stilul lui Livius Ciocârlie, deși... „Ajungând cu ce-mi trece prin cap la fleacuri și simțind, brusc, că nu pot să continui, m-am blocat. Ce poate să urmeze după fleacuri? Ce altceva decât nimic?” (p. 68). *Et pour cause*, însemnările cotidiene continuă!

Acum – sub titlul *Însoțindu-l pe Bernardo Soares*. Numele e al unuia dintre faimoșii „heteronimi” ai lui Fernando Pessoa, pe care autorul nostru îl descoperă ca *alter ego* (v. p. 93, 102, apoi cu multe alte trimiteri). Atitudinea – aceeași; retorica – la fel, într-un text recent și deci monoplan, ca-n *Cartea cu fleacuri*, fără adnotări, care ar fi presupus o distanță în timp între momentul scrierii și cel al publicării. Detaliile de viață – parcă mai rare. Fișele de lectură – mai frecvente. Ansamblul e puțințel defa-

vorizat la lectură de soluția de punere în pagină: fără blăncuri între secvențele zilnice (cum autorul a mai încercat, inclusiv la publicarea *fleacurilor* în foileton, la gazetă), de unde impresia de curgere informă a textului. Reintroducerea rîndurilor albe la o eventuală retipărire ar recupera ritmul estompat. Altfel – firește – și de astă dată notațiile lui Livius Ciocârlie au calitatea și savoea pe care, negîndu-și-le sistematic, și le afirmă paradoxal. Un maestru al anti-frazei împinse la extrem: orice afirmă diminuează despre sine se citește invers; spune că nu mai poate gîndi, că nu mai produce sens, că nu valorează nimic – și admiri gîndirea care gîndește așa, sensul ivit din negarea sensului, profunzimea reflecțiilor și subtilitatea frazării...

Note

1. De fapt, în limbaj muzical, interpretării unei partituri simultan de către doi pianiști, pe aceeași claviatură, i se spune „la patru mîini”. S-ar putea ca în cazul de față să fie vorba efectiv despre... trei (!), căci textul vechi va fi fost așternut pe hîrtie „de mînă”, deci doar cu dreapta, în timp ce acum aflăm că autorul folosește computerul, ceea ce le presupune pe

ambele (deși se nevoiește din greu, încă de la primele fraze fiind consemnată... pierderea de text prin „neînregistrare”: „Astăzi am reușit să lucrez digeaba. En pure perte. Ce am pus pe ecran nu s-a înregistrat. [...] Am computerizat două [pagini] și, fiindcă uitasem o dischetă unde nu avea ce să caute, cum zic, nu s-au înregistrat. Acum, va trebui să repet. Naiba să mă ia!” – p. 5; mai târziu se arată stîngaci în manevrarea fișierului: „Aerulez îndănat ecranul, îl escaladez [...] Ar trebui să reiau escalada, ca să aflu cum făcusem de «percepusem»; nu mă mai apuc” – p. 40); sau și paginile de altădată vor fi fost „tapate” tot cu două mîini, la mașina de scris?!
2. Fără explicații, există și câteva abateri de la atare structură narativă: o replică adresată – probabil – mai-tînărului (la p. 22-23), o frază de comentariu lăsată fără paranteza necesară (la p. 24), un pasaj reflexiv care ar fi trebuit să intre într-un eventual jurnal al zilelor transcrierii (p. 43) și câteva consemnări rapide de vise (dacă nu interpretez greșit: v. p. 44, 46, 50).

Text publicat inițial on-line, în revista virtuală *ArtActMagazine*/www.artactmagazine.ro, nr. 83, 1 septembrie 2010 și nr. 85, 15 septembrie 2010.

„Frumusețea va mântui lumea”

Comentarii la o temă dostoievskiană

Ion Vianu

1

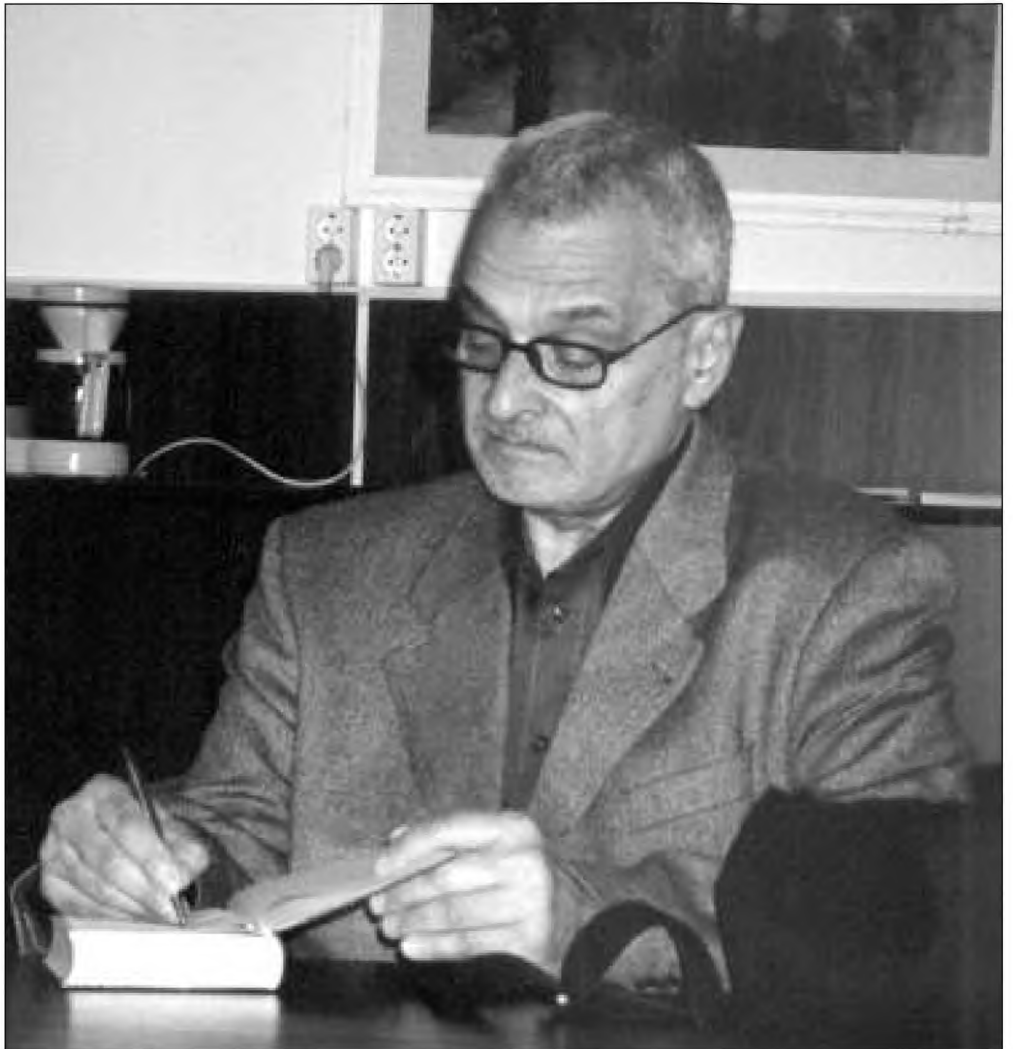
MULȚI SUNT autorii, mai mulți cititorii, care au comentat gândul lui Dostoievski, atribuindu-i sensurile cele mai diferite. Fiind vorba despre Dostoievski și relația lui cu creștinismul, vom fi ispitiți să acordăm frazei un sens teologic. În rândurile de față vom arăta motivele pentru care această cale, aparent ușor de apărut, nu este și singura. Dostoievski însuși pare să fi șovăit în interpretarea propriei lui formulări, posteritatea lui de asemeni.

Propoziția „frumusețea va mântui lumea”, care a tulburat, a dat atât de gândit, a fost comentată de o mulțime de ori, apare o singură dată în opera lui Dostoievski, în romanul *Idiotul*. Într-un context foarte particular. Este pronunțată de un personaj ambiguu, Ipolit Terentiev, beat în momentul în care o rostește. Se găsește în capitolul al cincilea al părții a treia al operei, în mijlocul lungii scene, ținând de la capitolul al patrulea până către sfârșitul capitolului șapte (scena aniversării prințului Mășkin), una dintre acelea cu discuții pasionate și interminabile, întinsă pe zeci de pagini, care se regăsesc mereu în marile romane dostoievskiene. Suntem în vila închiriată de prinț, la Pavlovsk, reședința de vară a lumii bune petersburgheze, nu departe de locuința sezonieră a Epancinilor. Ipolit, căruia i se mai acordă doar câteva săptămâni de viață, este beat:

Este adevărat, prinț, că ai spus odată că „frumusețea” va salva lumea? Domnilor, strigă el, adresându-se tuturor, prințul susține că frumusețea va salva lumea! Iar eu susțin că asemenea idei frivole îi vin acum pentru că este îndrăgostit; mi-a fost de ajuns să-i văd fața când a intrat adineaori, ca să-mi dau seama. Nu te rușina, prinț, ca să nu mi se facă milă de dumneata. Ce fel de frumusețe va salva lumea?... Ești un creștin fervent?

Prințul tace, evită un răspuns, împinge la o parte paharul de șampanie din fața bolnavului.

Nu este sigur că Mășkin a spus vreodată că „Frumusețea va salva lumea”. Expresia este reprodușă de Ipolit, un muribund, un om cu mintea tulburată; nu este nici confirmată, nici negată de cel căruia i-a fost atribuită. Pe firul povestirii, ea vine într-un



• Ion Vianu, în vizită la Facultatea de Istorie și Filosofie a UBB Cluj, 2003. Foto: M. P.

moment semnificativ. Musafirii, la sărbătorirea prințului, au trebuit să asiste la perorația lui Lebedev, insul slugarnic, vorbăreț, un om de nimic care poate, câteodată, să exprime ideile cele mai profunde. Lebedev este, în ciuda ridicolului, un om de adâncime. În discursul lui, Lebedev se referă la ispitirea lui Iisus de către Diavol. Diavolul i-a cerut lui Iisus să preschimbe pietrele în pâini; „Omul nu trăiește numai din pâine”, îi răspunde Cristos. Omul, comentează Lebedev, nu trăiește numai din pâine; simpla „autoconservare” duce la sălbăticie, la război. Omul are o nevoie spirituală. În lipsa ei, lumea o ia anapoda. Ispitirea lui Iisus de către Diavol, refuzul ispitei de-a săvârși o minune doar în ordinea materială (transformarea pietrelor în

pâini) este întemeietoare pentru creștinism. Dar ispita preschimbării pietrelor în pâine a revenit mereu în cursul istoriei; și a fost o forță negativă, o perspectivă a dezbinării. Pentru pâine oamenii s-au luptat, s-au sfâșiat. Aici intervine Ipolit, citând vorba prințului, *Frumusețea va mântui lumea*. În urmarea imediată a citării acelei propoziții care, poate, nici nu a fost pronunțată de Mășkin, Ipolit anunță că va citi un text, adresându-se tuturor celor prezenți.

Și acest lung text („*Explicația mea indispensabilă, «après moi le déluge»*”) pe care Ipolit îl citește, mereu întrerupt de remarcile răuvoitoare ale celor de față, este unul dintre cele mai extraordinare pasaje ale

→

→

operei dostoevskiene. Este meditația unui tânăr aflat în pragul morții. Este o demonstrație a prezenței Binelui și a Răului care se confruntă în limitele aceleiași conștiințe. Relatarea are o aură supranaturală, cu apariții evazionice. Iminența morții resimțite ca o catastrofă împinge omul către extremele morale. Ipolit are un coșmar, este atacat, într-o stare de semitrezie, de o creatură diabolică, de un fel de scorpion de care este salvat, în extremis, de mama bolnavului. Și de cățeaua casei, care zdrobește între fălcile ei hidoasa creatură. Apariția lui Mășkin este legată de o împrejurare bună, de rezolvarea situației coșmarești.

În clipa aceea, povestește Ipolit, m-am trezit și a apărut prințul.

Iar dezvoltarea ulterioară a gândirii tânărului bolnav merge către magnificarea vieții:

O, fiți siguri, exclamă Ipolit, că Cristofor Columb a fost fericit nu atunci când a descoperit America, ci când era pe cale s-o descopere. Esențialul este viața, numai viața, calea veșnică, necurmată spre descoperirea vieții, actul descoperirii ca atare, și nicicum descoperirea în sine.

Este tipic dostoevskiană această atitudine dinamică în fața vieții, actul de-a trăi în sine, separat de orice conținut împietrit. Și această viziune a vieții omenesteți ca act, ca mișcare, ca evoluție, dă naștere unei noi atitudini în fața vieții, ilustrată de o întâmplare: Ipolit ajunge să cunoască pe un om năpăstuit, un medic și tată de familie care-și pierduse slujba în urma unor intrigi. Printr-un șir de împrejurări neașteptate, Ipolit, adolescentul sărac, omul fără influență, ajunge să poată interveni în favoarea nenorocitului și îl ajută să-și găsească o nouă slujbă de medic, să-și restaureze existența. Este aici un ecou la intervenția anterioară a lui Lebedev. Expresia „omul nu trăiește numai cu pâine“ poate fi înțeleasă și în sensul că omul nu trăiește doar de pe urma organizării sociale, că există pretutindeni și totdeauna puțința și nevoia „actului de binefacere“, a intervenției individuale. Este de înțeles că aceasta are un caracter spiritual:

Binefacerea practică individual și izolat, constată Ipolit, va rămâne întotdeauna, pentru că ea corespunde unei tendințe firești a omului, fiind o necesitate vie a individului de-a exercita o influență asupra altui individ... săvârșind o faptă bună, sub orice formă ar fi, îți dai o parte din personalitatea dumitale și primești o parte din personalitatea altuia; intrați într-o comuniune reciprocă; puțină stăruință încă și sunteți recompensați prin darul cunoașterii, prin cele mai neașteptate descoperiri. Negreșit, în cele din urmă, vei începe să-ți consideri opera drept o știință; ea va cuprinde și-ți va absorbi întreaga viață, fiind în aceeași măsură să-ți o umple, dându-i finalitate. Pe de

altă parte, toate gândurile dumitale, toate aceste boabe de sămânță aruncate de dumneata și de care poate nu-ți aduci aminte vor încolți și vor crește; cel care le-a primit le va transmite altuia mai departe. Și de unde poți ști în ce fel și în ce măsură nu vei participa și dumneata la împlinirea destinului viitoare ale umanității?

... Deodată, această viziune solară a lui Ipolit, a mânturii prin *celălalt*, se oprește. Această oprire forțată, această înțepenie, este legată de intervenția lui Rogojin în viața tânărului.

În textul pe care Ipolit îl citește musafirilor adunați în casa prințului este vorba de o vizită a tânărului bolnav în casa Rogojin. Impresia pe care o transmite Ipolit este într-un tot asemănătoare cu alta, a lui Mășkin, în acea locuință. Casa lui Rogojin are ceva întunecos, greoi, nemișcat. „Seamănă cu un cimitir.“ Un tablou reprezentând pe Cristos în momentul coborării de pe cruce este agățat de zid.

{*Cristos în mormânt* de Hans Holbein}*

Este vorba de o copie a picturii lui Hans Holbein cel Tânăr, *Crist în mormânt*, de la muzeul din Basel. Dostoievski văzuse acest tablou în august 1867, în trecerea lui prin orașul de pe Rin. Nicăieri ca în *Idiotul* nu apare o analiză mai pătrunzătoare a tabloului lui Holbein, care-l făcuse pe Dostoievski să spună că, văzându-l, îți poți pierde credința. Realismul crud (urmele torturii și mai ales transformarea cadaverică) nu a putut să nu stărnească în sufletul ucenicilor îndoieli asupra posibilității Învierii. Nu numai atât: contemplarea cadavrului alterat pune în lumină lucrarea fatală a Naturii:

Când privești tabloul acela, cercetându-l, natura ți se năzare în chip de fiară mută și neînduplecată, sau, mai bine zis, oricât de ciudată ți s-ar părea comparația, ca o mașină imensă, de construcție modernă, care, surdă și insensibilă, a înșfăcat, zdrobind în măruntaiele ei, o ființă magnifică, fără de preț – o ființă care ea singură prețuia cât întreaga natură cu toate legile ei, cu tot pământul care poate că n-a fost creat decât pentru a da naștere acelei ființe!

Condamnarea naturii ca forță distructivă surprinde pe cititor. Dar, pentru Dostoievski, viața nu este identică cu natura. *Viața* este acel dinamism de origine divină care antrenează *Natura* în spirala ei prodigioasă către infinit.

O apropiere se poate face cu punctul de vedere al biologilor. Cu doi ani înainte de vizita lui Dostoievski la muzeul din Basel (în 1865), fiziologul Claude Bernard afirma, în cartea sa *Introducere în medicina experimentală*: *Viața este moartea*. Fabricând structuri vii, complexe, viața lucrează în același timp la distrugerea lor. Viața, după Cl. Bernard, este concomitența celor două procese care însuflețesc materia vie, anabolismul și catabolismul. „Viața“ fiziologilor construiește, se perpetuează pe sine, se

distruge. Pentru Dostoievski, „Viața“ fiziologilor este identică cu „Natura“. „Viața“ este acel curent care antrenează natura în sensul ei ascendent. „Viața“, în sensul creștin, nu este supusă corupției și morții, ea este un flux etern, care se manifestă prin Bine. De viață este antrenat Ipolit atunci când – el, tânărul fără influență, fără puteri – poate să facă binele. Viața este creație, este motorul Naturii. Fărăsita de viață, Natura nu mai este decât o monstruoasă mecanică a Morții.

În textul citit de Ipolit la aniversarea prințului, dinamica Vieții este asociată cu prezența lui Mășkin. El apare, într-un mod care sugerează miraculosul, în momentul când se oprește coșmarul lui Ipolit. Sau, mai bine zis, apariția prințului semnaleză distrugerea monstrului cu aspect diabolic, acel soi de șopărlă hădă. Din momentul când se trezește din visul cumplit și constată prezența prințului intră Ipolit în acea dinamică a ajutorării doctorului căzut în mizerie. Această forță care-l împinge către ajutorare, care îi revelează lui însuși, individ slab, muribund, o forță pe care nici nu o bănuia, este „Viața“. Dimpotrivă, apariția lui Rogojin, cu aspectul său posomorât în decorul întunecat și parcă împietrit al casei, cu acea evocare grozavă a celei mai puternice imagini a morții, cadavrul lui Cristos pictat de Holbein, îi frânge elanul, îl împinge pe calea disperării. Nemijlocit apare gândul sinuciderii, sentimentul că viața nu mai merită să fie trăită, de vreme ce este menită unui grabnic sfârșit. De aici îi vine lui Ipolit gândul sinuciderii. Scopul lui, citind public această scrisoare, este să-i pregătească pe cei prezenți să asiste la propria lui sinucidere. Ca de multe ori în romanele lui Dostoievski, groaznicul se transformă în penibil, ajunge în marginea ridicolului: arma nu ia foc și sinuciderea este ratată. În mod clar, în acest lung pasaj care este discuția de la recepția de aniversare a prințului, Mășkin și Rogojin sunt antagoniști. Cel dintâi reprezintă principiul „vieții vii“, al doilea pe al morții și disperării.

Enigmatică propoziție „Frumusețea va mântui lumea“ capătă în acest context adevărata ei semnificație. „Frumusețea“ este însușirea de temelie a lui Mășkin, prezența minunată care dă un sens existenței naturale, care îi conferă demnitate și are în vedere mântuirea. Ea nu poate fi înțeleasă în afara creștinismului și, în mod particular, a ortodoxiei. La rândul ei, doctrina creștină despre mântuirea prin frumos este tributară sursei păgâne, lui Platon, direct și prin intermediul filosofiei neoplatonice. Fără să parcurgem etapele intermediare, vom urca la *Banchetul* lui Platon (210a-213). Discursul preotesei din Mantinea, Diotima, stabilește relația dintre Adevăr, Bine și Frumos. Frumusețea despre care vorbește prințul Mășkin este identică cu Binele. Omologia dintre cele două este surprinsă în mișcarea către armonia cosmică. Binele săvârșit individual este un pas spre armonia



• *Cristos în mormânt* de Hans Holbein

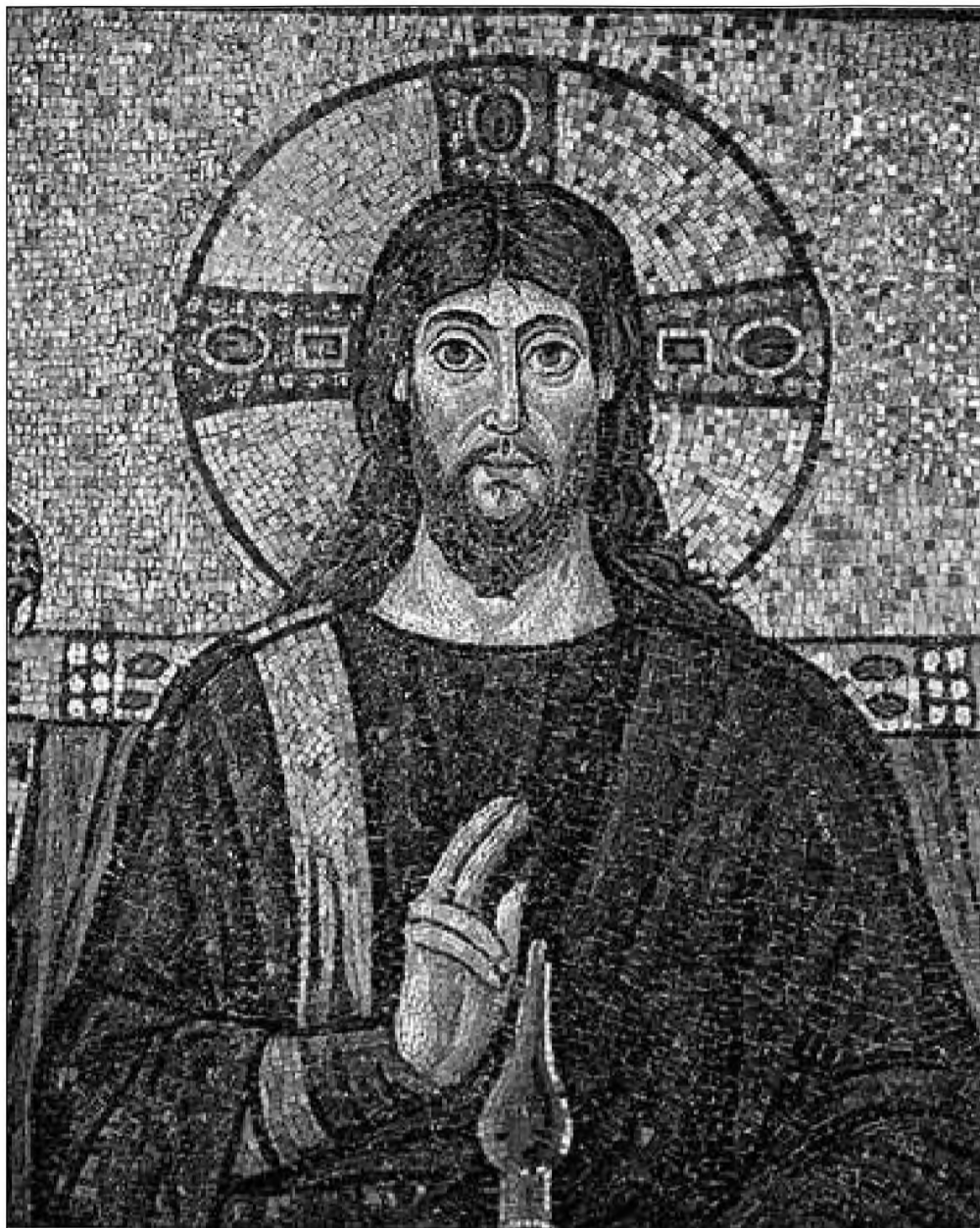
universului. Dimpotrivă, moartea este destrămarea, urâțenie, este oroarea cadavrului în descompunere, așa cum apare în pictura lui Holbein, punând un moment în discuție puțința mântuirii prin Cristos.

Că izvorul doctrinei dostoievskiene își trage direct originea din teologia platoniciană și creștină a frumuseții este neîn-doielnic. Relația este dovedită de un pasaj al scrisorii pe care Dostoievski o adresează nepoatei sale Sofia Ivanova, în 1/13 ianuarie 1868. Vorbind despre proiectul *Idiotului*, Dostoievski spune:

Idea principală a romanului este de-a reprezenta omul în mod pozitiv frumos. Nimic pe lume nu este mai dificil, mai ales acum. Căci sarcina este nemăsurat de grea. Frumosul este ideal, iar idealul, al nostru sau al Europei civilizate, este departe de-a fi elaborat. Nu există pe lume decât o singură formulă pozitiv frumoasă: Cristos, în așa fel încât manifestarea acestei figuri incomensurabil de frumoase este, cu certitudine, un miracol nesfârșit (întreaga Evanghelie a lui Ioan merge în acest sens; pentru el, unicul miracol este în întrupare, manifestarea însăși a Frumosului). Dar am mers prea departe. Mă voi mărgini să constat că dintre toate frumoasele figuri ale literaturii creștine, Don Quijote este cea mai desăvârșită. Dar el este frumos pentru singurul motiv că este și de luat în râs. Pickwick al lui Dickens... este și el rizibil, și pentru asta te prinde. Din frumosul adus în deriziune neștiutor de propriul preț este pusă în lumină milostenia, și, prin urmare, simpatia cititorului. Această trezire a milei este însuși secretul humorului.

{Chipul lui Cristos, Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna}

Putem înțelege din acest pasaj că Dostoievski aderă la doctrina pozitivă a frumuseții lui Crist. După cum Holbein a reprezentat scena naturalistă, atroce, a cadavrului în descompunere, sperând să pricinuiască în spiritul privitorului o meditație răscolitoare despre persoana cristică în splendoarea ei esențială, caută și Dostoievski, la școala lui Cervantes, să redea „ridicolul”, ridicol care trimite, esențial deși indirect, la persoana cristică. Căci ridicol este Ipolit, de un ridicol patetic, cu pregătirea gestului sinucigaș prin lectura publică a scrisorii în batjocura generală, prin modul lamentabil al sinuciderii în care eșuează. Aici se deschide, de fapt, un nou capitol al istoriei artei. Artă icoanei își permite doar să înfățișeze pe Crist în toată splendoarea lui, la *zenitul* gloriei (ca în mozaicul din Sant'Apollinare Nuovo de la Ravenna) sau chiar pe Crist suferind. Trupul rămâne glorios, chiar în abominația suferinței. Cristul lui Holbein inaugurează, într-o formă violentă, naturalistă, reprezentarea mântuirii, am putea spune prin antifrază, la *nadirul* gloriei: Crist batjocorit, un clown a cărui suferință este chiar batjocura (așa cum, plastic, se va exprima mai târziu în opera picturală a lui Georges Rouault). Ipolit Terentiev este, în acest sens, dar altfel decât cealaltă figură cristică din *Idiotul*, Mășkin, un Crist, dar un *crist clown*. Suferința lui, de muribund tânăr, este autentică. Din ea, din suferință, face parte batjocorirea, ca un element caracteristic Patimilor. Banda tovarășilor lui Rogojin nu încetează să-l hărțuiască, să-l biciuiască prin cuvinte, mai ales în timp ce își citește textul care-i pregătește momentul sinuciderii. Și sinucideria ratează, pistolul nu ia foc. Este una



• Chipul lui Cristos, Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna

dintre acele „întâmplări penibile” care jalonează opera dostoievskiană, în care suferința omului ridicol se însumează cu suferințele care-l distrug:

{G. Rouault, figură de clown}

Ar fi greu de povestit scena penibilă ce urmă. Spaima de care fusese cuprinsă [mulțimea] în primul moment cedă brusc locul unei ilarități generale; ba unii râdeau chiar în hohote, găsind în asta o satisfacție răutăcioasă. Plângând cu sughituri, frângându-și mâinile, Ipolit se arunca ba spre unul, ba spre celălalt, ca într-o criză de nervi; se duse până la Ferdișcenko și, apucându-l cu amândouă mâinile, se jură că uitase, uitase cu totul să pună capsă, că a fost „o scăpare din vedere” din partea lui, și nicidecum ceva „intenționat”, că „toate capsele sunt chiar aici, la el, în buzunarul vestei, zece bucăți” (le arată la toată lumea); că n-a pus mai dinainte capsă, pentru că se temea să nu se descarce cumva în buzunar; se gândea însă s-o pună la vreme și, uite, a uitat. Îi implora pe toți, pe prinț, pe Evgheni Pavlovici, pe Keller, să i se dea pistolul înapoi, ca să dovedească îndată tuturor că „onoarea e onoară”, că altminteri rămâne „dezonorat” pentru totdeauna.

„Frumusețea” nu apare deci numai în figura sublim-hieratică a lui Cristos, în strălucirea atotputinței și atotiertării, dar, printr-un fel de antifrază, și în caricatura clownescă, în disperarea ridicolă a celui care ratează sistematic ceea ce vrea să întreprin-

dă, clownul. Undeva, în filigran, referința la Crist în maiestate rămâne. Grotescul trimite la sublim: am putea spune că întreg programul expresionist este anunțat în acest pasaj.

{G. Rouault, *Cristos pe cruce*}

2

AL DOILEA fragment important despre relația dintre frumos și mântuire ni-l oferă monologul lui Dmitri Karamazov, în capitolul trei al celei de-a treia cărți a *Fraților Karamazov*:

Sunt atâtea taine care ne înconjoară! Prea multe enigme apasă asupra bietului om pe acest pământ. Dezleagă-le cum te taie capul, și ieși la liman teafăr, nevătămat, dacă-ți dă mâna. Frumosul! Și apoi, nu pot să suport gândul că unii oameni cu suflet mare și luminați la minte încep prin a slăvi idealul Madonei, ca să ajungă la urmă să năzuiască spre un alt ideal, idealul Sodomei. Dar și mai îngrozitor este atunci când omul în al cărui suflet sălășluiește idealul Sodomei nu se îndură totuși să-și întoarcă fața de la celălalt ideal, idealul Madonei, fiind singurul care-l însufletește, și pentru care inima lui arde, arde cu adevărat, ca în anii neprihănitei tinereți. Nu, sufletul omului e larg, e mult prea larg, n-ar strica să fie puțin îngustat!

→

→

Dracu' să înțeleagă! Acolo unde mintea vede numai rușine, inima descoperă frumosul. Poate oare Sodoma să reprezinte frumosul? Crede-mă că pentru cei mai mulți oameni frumosul este însăși Sodoma! Poți tu să dezlegi taina asta? Și te cutremuri când te gândești că frumosul nu este numai ceva care te înspăimântă, dar în același timp și o taină nepătrunsă. Aici se dă lupta între diavol și Dumnezeu, iar câmpul de bătălie este însuși sufletul omului.

Dostoievski văzuse și admirase la muzeul din Dresda tabloul lui Rafael, *Madona Sixtină*. Îi apăruse ca expresia cea mai desăvârșită a frumuseții sacre. Despre acest fel de frumusețe vorbește și Mitea.

{Rafael, *Madona Sixtină*}

Dmitri Karamazov, Mitea, este personajul cel mai bine conturat din roman, unul dintre cele mai complete și mai vii din întreaga operă dostoievskiană. Este un Karamazov tipic, un om în care răul ia chipul cel mai negru. Și totuși, un Karamazov nu se cufundă numai în măruntaiele răului, este capabil și de percepția a tot ce este mai înalt în om. Înțelegerea intimă a omorului, a trădării, coexistă cu elanul mistic. În ele conviețuiesc într-o dialectică distructivă tendințele cele mai contradictorii, adorația și distrugerea, păcatul și viziunea sfințeniei. Mitea este capabil de gânduri abjecte, dar se poate ridica la recunoașterea sublimului. Ura și iubirea pentru aceeași ființă pot coexista în sufletul lui:

A fi amoretat, spune Dmitri, e una, și cu totul altceva e să iubești. Poți să fii mort după o femeie, și în același timp s-o urăști.

În concentrarea lor, cele două propoziții aduc în discuție două antagonisme: pe de o parte, disting între iubirea profană și cea sacră („amorul“ și „iubirea“). „A fi amoretat“ este de ordinea idolatriei; „iubirea“ este ceea ce resimțim pentru o făptură pământeană, dar totdeauna prin referință la o entitate care ne depășește. Pentru un creștin, la Dumnezeu.

{L. Cranach, *Eva*}

Al doilea antagonism al iubirii este cel pe care îl stabilește cu ura. Lumea antică a sacralizat ura amoroasă în imaginea bacantelor: în starea de beție sacră, ele îl sfășie pe zeul Dionysos; simultan, îl adoră. Omul dionisiac este prins într-un dublu vârtej: amor profan/iubire sacră și iubire/ură. N. Berdiaev, în *Spiritul lui Dostoievski*, a subliniat cu putere acest dionisianism al personajelor dostoievskiene. Starea dionisiacă este puternic exprimată în spiritul rus în genere. Spiritul rus are o practică rutinată a abisurilor. Ceea ce este iubit se raportează la Dumnezeu și la Diavol, în același timp. Și tot în același timp, la profan și la sacru. Rezultatul este un vertij, o prăbușire în neant, întovărășită de voluptate:

{*Dionysos și bacantele*, <http://academic.reed.edu/humanities/110tech/bacchants.html>, top}

Când alunec în prăpastie, mai spune Mitea, alunec năprasnic, cu capul în jos și cu



• Rafael, *Madona Sixtină*

picioarele în sus, ba chiar simt o plăcere să mă prăbușesc așa, gândindu-mă ce frumos îmi șade în poziția asta umiltoare. [...] sunt blestemat, sunt o lepădătură, un ticălos, dar să știi, și mie mi-e drag să sărut marginea odăjdiiilor pe care le îmbracă Dumnezeul meu; chiar dacă în momentul acela mă las târât de diavol pe urmele lui, sunt totuși fiul tău, Doamne, și te iubesc, și simt tresăltând în mine bucuria, fără de care lumea n-ar putea să existe...

Și, ca o ilustrație a acestei teorii, Mitea îi povestește sentimentul pe care-l are pentru Katerina Ivanovna, intențiile cele mai abjecte întrecându-se cu atitudinile cele mai nobile. Este „Spovedania unei inimi arzătoare, «învolverate»“, cum se intitulează capitolul cinci al părții a treia. Poate nicăieri în literatură nu a fost exprimată mai bine concomitența contrariilor într-un suflet. Această simultaneitate îi permite să exploreze pe viu binele și răul, ca entități metafizice. Trăirile metafizice devin date psihologice, și invers. Cele două arhetipuri, Madona și Sodoma, alternează cu precipitare, într-un soi de clipire cinematografică. Aceeași femeie poate fi văzută ca înger și ca diavol. Bucuria, plăcerea sunt și sacre, și profane. De aceea va spune Mitea că „frumosul este o taină nepătrunsă“. Pu-

tem mereu să ne întrebăm dacă, în fața frumosului, suntem inspirați de puterile de sus sau de cele de jos. Cădem, oare, în ispită sau întrezărim, într-o clipire, aproape îndoindu-ne, Divinul? Aceasta este taina frumosului. Oricare ar fi răspunsul, el se face în *cutremurare*; nu putem să nu ne amintim cuvintele pe care Faust le adresează, în a doua parte a tragediei, lui Mefisto (vv. 6272-74):

Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil; / Wie auch die Welt ihm das Gefühl verteuere, / Eingriffen, fühlt er tief das Urgebeure. (Ce este mai bun în om este cutremurarea. Ea sporește valoarea sentimentului și ne face să simțim monstruosul.)

„Cutremurarea“ goetheană nu este departe de vertijul lui Mitea în cădere, de amestecul de groază și voluptate în parcurgerea golului, de sfășierea finală. De ce este „cutremurarea“ cea mai bună parte a omului? – Pentru că îl duce către extremele cunoașterii de sine. Pentru că explorează teritoriile cel mai îndepărtate ale ființei, limitele.

Față de viziunea soteriologică a lui Mășkin și a lui Ipolit Terentiev din *Idiotul*, *Frații Karamazov* aduc în discuția despre iubire alte elemente. În discursul lui Ipolit din *Idiotul*, Cristos – prototipul frumuseții

divine, identic ei – apare nu numai în postura frumuseții impunătoare și absolute (am ilustrat-o prin mozaicul de la Ravena), dar și prin deformările „anamorfotice” ale suferinței și clovneriei. Pentru Dmitri Karamazov, frumosul nu trimite numai la divin, ci și la opusul lui, diabolicul. Frumosul devine, astfel, din calea spre mântuire, o capcană. În conștiința păcătosului, intervine idolatria. Idolatria, forma păgână a adorației, acordă primatul ei frumuseții despărțite de Dumnezeu unic al monoteismului. Așa se explică faptul că Dmitri citează oda lui Schiller *Sărbătoare în Eleusis*, o preamărire a frumuseții păgâne. Oda lui Schiller înfățișează ascensiunea din Infern a zeiței Ceres, care instaurează cu acest prilej cultul vegetal al grâului, în locul sacrificiilor sângeroase ale barbarilor. Eleusiniile celebrau zeitatea recoltei, o îndulcire a sacrificiului, dar încă nu credința mono-teistă în splendoarea absolută a lui Dumnezeu și a mântuirii posibile prin accesul la contemplație. Și mai semnificativ este scurțul citat din oda *Către bucurie* a aceluiași Fr. Schiller:

Sorb nectar de bucurie / Din natură buni și răi, / Larg deschise să le fie / Înfloritele ei căi. / Vin și dragoste ne-mparte, / Buni prieteni, sărutări, / Ingerii de cer au parte, / Viermele de desfătări.

Dmitri comentează:

„Ingerii de cer au parte, / Viermele de desfătări.” Eu frățioare, eu sunt viermele asta, și poezia parcă-i scrisă anume pentru mine! Noi, toți Karamazovii, suntem la fel. Și în sufletul tău, ingere, viermele trăiește și e sortit să dezlanțuie adevărate furtuni! Furtuni, îți spun, fiindcă desfătarea se dezlanțuie ca o furtună, mai aprigă chiar decât o furtună.

„Viermele” karamazovian este latura păgână, *orgiastică*, a sufletului rusesc, născută pentru juisarea extremă, violentă. Nici Alioșa, credinciosul care pare sortit călugăriei, căii mistice și contemplative, nu este scutit de soarta Karamazovilor. Profeția lui Dmitri despre Alioșa pare că se va împlini: în primul capitol al părții a patra a romanului, părintele Zosima îl povățuiește pe Alioșa să plece din mănăstire (Alioșa intrase acolo ca novice) și să se consacre familiei lui, în care starețul prevede împrejurări tulburi.

Acest îndemn, pornit totuși din inițiativa lui Alioșa („du-te dacă ai făgăduit că te duci”, îi spune starețul tânărului Karamazov), arată că, pentru Zosima, Alioșa nu este menit vieții contemplative, ci acțiunii. Mai întâi, el va fi un sprijin pentru frații lui, mai ales pentru Dmitri, în împrejurarea uciderii tatălui, în acuzația de omor care îl apasă, în procesul care urmează. Iar în epilogul romanului îl vedem pe Alioșa că însuflețește un grup de adolescenți care trebuie să se confrunte cu moartea lui Iliușa, unul dintre ai lor. Vocația dintâi a lui Alexei Karamazov este socială, nu mistică. De aceea nu este de mirare că, într-un roman proiectat, nescris din pricina morții premature a lui Dostoievski (nota apare în carnetele lui de însemnări), Alioșa devine socialist și revoluționar. Am putea specula că inserția orgiastică se manifestă la el în forma violenței revoluționare. Alioșa parcurge un drum în sensul invers auto-

rului. Socialist în tinerețe, activ în cercul lui Petrașevski, preconizând revoluția, Dostoievski devenise mistic la vârsta adultă. Răspunsul: „Omul nu trăiește numai cu pâine” pe care îl dă Cristos Satanei pentru a respinge ispita (atunci când Demonul îl îndeamnă să schimbe pietrele în pâini) este piatra unghiulară a creștinismului. Mesajul primordial al lui Cristos nu este social, ci mistic. În centrul creștinismului – al atitudinii mistice în genere – stă iubirea pentru Creator. La asta se referă observația atât de implacabilă în adâncimea ei, a lui Dmitri, adresându-se lui Alexei: *Și în sufletul tău, ingere, viermele trăiește și e sortit să dezlanțuie adevărate furtuni!* Aceste furtuni, pentru Alioșa, nu sunt sexuale; ele au însuși chipul Revoluției. Revoluția însăși este orgiastică, păgână. Chiar dacă cel mai tânăr dintre Karamazovi nu este un ucigaș, și nici un criminal, calea spre contemplație, spre adorarea directă a lui Dumnezeu, îi este refuzată.

Este greșit, prin urmare, să i se atribuie lui Alioșa, așa cum o fac unii comentatori, atributele unei figuri cristice. Cu subtilitate, în mod mai ocolit decât frații lui, Alioșa este totuși o figură a păgânismului. Este însuflețit de bunăvoința candidă a Binelui, dar în numele solidarității umane, așa cum se poate vedea și în relația lui cu Mitea, în perpetua lui dorință de mediere, între Mitea și Katerina Ivanovna, între Mitea și Grușenka. Ne putem imagina că, prin crearea personajului Alexei Feodorovici Karamazov, Dostoievski își ia un criptic rămas-bun de la socialismul tinereții. De care se desprinde definitiv, dar nu fără să-i recunoască o anumită generozitate nobilă:

Alioșa era, cel puțin până la un anumit punct, ceea ce se cheamă un tânăr din vremea noastră, adică o fire cinstită, iubitoare de adevăr, un om care căuta cu stăruință adevărul și credea în el și care, purtând în sine acest crez, era hotărât cu tot dinadinsul să lupte pentru el din răspuțeri; însuflețit de râvna înfăptuirilor imediate, a faptelor de vitejie, gata să-și jertfească viața pentru a le împlini. Din păcate însă, tineretul acesta nu pricepe că a-ți jertfi viața este adesea, poate, lucrul cel mai ușor, mult mai ușor de pildă decât a închina cinci-șase ani din cei mai frumoși ani ai tinereții sale clocotitoare unei învățături aride, științei bunăoară, fie chiar și numai să-și sporească înzecit forțele pentru a putea sluji cât mai bine adevărul și actele pe care dorește toată lumea să le săvârșească, fiind țelul său în viață. Dar pentru majoritatea tineretului o asemenea jertfă este mai presus de puterile sale. Alioșa se hotărâse să aleagă o cu totul altă cale decât junimea contemporană, având totuși și el sufletul însetat de înfăptuiri imediate. Și, după ce apucase să reflecteze mai serios și să se pătrundă de credința în nemurirea sufletului și în existența lui Dumnezeu, fără să mai stea pe gânduri, decisese spontan: „Vreau să trăiesc pentru nemurire: nu accept sub niciun motiv compromisuri sau jumătăți de măsură”.

După cum, dacă ar fi ajuns la concluzia că Dumnezeu nu există și că sufletul nu este nemuritor, ar fi devenit pe loc ateu și socialist (pentru că socialismul nu se reduce doar la problema muncitorească sau, așa cum se spune indeobște, a celei de a patra stări, ci în primul rând e vorba de însăși problema ateismului, a expresiei sale contemporane, problema turnului Babel construit fără ajutorul divin și nu pentru a atinge slăvile cerești de aici, de jos, din lu-

mea noastră pământescă, ci pentru a pogori cerurile pe pământ).

Anii în care își scrie Dostoievski marile romane (de la *Crimă și pedeapsă* până la *Frații Karamazov*) sunt anii în care revolta rusească ia chipul teribil al terorismului. Nu conținut atentatele, iar tineretul reformist aprobă în taină sau, cel puțin, arată înțelegere față de radicalismul anarhist sau narodnicist (Narodnaia Volia). Deși aflat acum de partea puterii autocratice, prieten și corespondent al „Marelui Inchizitor”, al procurorului Sfântului Sinod, Constantin Pobedonostev, scriitorul se simte într-o opoziție radicală cu aplecarea majoritară a tineretului și a intelighenției către ideile liberale. El epuizase această latură a simțirii și gândirii lui în anii în care fusese de partea lui Petrașevski. Acum, în 1880, după imensul succes al discursului despre Pușkin, câteva luni înainte să moară pe neașteptate (fiind plin de proiecte „pentru zece ani”), entuziasmul extraordinar pe care îl declanșează printre studenți nu îl liniștește. Lui A. Gradovski, critic liberal, detractor în concertul de aclamații care însoțesc „eseul” despre Pușkin, expus în conferință publică, scriitorul îi va replica în același număr unic al *Jurnalului unui scriitor*, pe 1880:

Ah, presimțirile mele au fost justificate, vacarmul a fost cumplit: sunt un orgolios, sunt un fricos, și un Manilov, și un poet, ar fi trebuit să vină poliția pentru a calma frenezia auditoriului, o poliție morală, o poliție liberală bineînțeleș. Dar de ce nu chiar adevărata poliție? Adevărata noastră poliție nu este și ea liberală azi, și este ea cât de cât inferioară, în materie de liberalism, liberalilor dezlanțuți împotriva mea?

În furtuna politică, în revoluția care bântuie în jurul lui fără să poată, încă, triumfa, Dostoievski este din nou un exilat, de data aceasta de partea puterii autocratice. Este izolat de „intelighenția” de care totuși îl leagă atâtea fire. Alioșa se naște, ca personaj, nu pentru a figura pe Cristos, ci, dimpotrivă, pentru a avertiza asupra limitelor virtuților profane și asupra primejdiilor pe care ele le implică. Omul nu se hrănește numai cu pâine, spune Iisus. Iar cel care vrea să provoace revoluția numai pentru pâine deservește cauza mântuirii. Alioșa este în afara dialecticii Madona-Sodoma. Este insul pur care nu atinge mântuirea, fiindcă, în fond, este revoluționar, nu mistic. „Moralul” nu asigură mântuirea dacă nu este și „Frumos”.

(Continuare în nr. viitor)

Notă

* Între acolade { } am citat operele plastice la care ne referim în text, în nădejdea că, într-o altă ediție, vom putea să le și reproducem.

Fantasmе și mituri filosofice actuale

Mirări și neliniști

Ovidiu Pecican

1. Autorul și stafia lui

APARIȚIA CĂRȚII lui Liviu Bordaș, *Apașul metafizic și paznicii filozofiei* (București: Ed. Humanitas, 2010, 166 p.), consolidează o tendință a editurii conduse de dl Gabriel Liiceanu vădită deja de mai mult timp. Am mai scris despre ea și cu un alt prilej, comentând o apariție pusă pe seama lui Alexandru Dragomir, dar între timp cărțile atribuite acestui autor s-au înmulțit, începând să alcătuiască o serie de autor, iar acum un mai tânăr eseist, apropiat de cercul Liiceanu-Pleșu, după cum rezultă din recomandările celor doi oameni de cultură de pe coperta a IV-a a noii cărți, repune, prin esul său, problema de care m-am ocupat, dintr-un alt unghi, în alți termeni.

Sintetizând, chestiunea poate fi formulată astfel: cât din ceea ce se atribuie unui autor care a refuzat, în viață fiind, să publice vorbește nealterat de gândirea sau viziunea aceluia și da, realmente, seama pentru acel om? În cazul lui Sănduc, cum se pare că îi spuneau prietenii lui Alexandru Dragomir, editorii cărților lui nu oferă detalii suficiente și explicite, în conformitate cu normele în uz, despre starea manuscriselor pe care le editează. Nu știm, astfel, dacă ceea ce apare în cuprinsul volumelor lui s-a găsit în manuscrise finite, dacă aceste volume reproduc fidel sau inovează – prin excludere sau adăugire din alte sertare ale autorului – munca discretă a acestuia, după cum nu știm nici în ce măsură însemnările mai mult sau mai puțin laconice ori dezvoltate surprind și reproduc bine gândul pe care cel dispărut îl rezerva dezvoltării orale, în condițiile comunicării față către față. Temerea față de manipularile posibile persistă până la apariția probelor neambigue în direcția respectivă (facsimile, ediții anastatice sau măcar ediții critice laborios și atent adnotate pe fiecare pagină, în funcție de filele caietelor inventariate, consemnându-se ștersăturile, revenirile, ezitățile).

Dincolo de asemenea precauții, să le zicem filologic-științifice, este, totodată, insuficient explicat și argumentat de ce nu s-a respectat decizia lui Alexandru Dragomir însuși de a rămâne în penumbră, scrupul auctorial care poate traduce o neîncredere în propria originalitate, un refuz de a participa la cultură în înțelesurile și prin mecanismele curente ale acesteia sau orice altceva. Precedentul încălcării deciziei exprese a lui Franz Kafka de a i se distruge la moarte moștenirea manuscrisă de către prietenul lui, Max Brod, trebuie tratat, cred, ca o licență, ca o excepție (deci abateri) de la norma acceptată, nu ca o regulă de conduită pentru viitor. Decizia autoru-

lui cu privire la moștenirea lui manuscrisă, importantă sau derizorie, este crucială, câtă vreme inalienabilitatea dreptului de autor rămâne în continuare recunoscută de legislația și jurisprudența internațională.

Precauțiile de care vorbesc aici par să contravină însă unui elan restituitiv pornit din dorința fierbinte, legitimă și ea, de a nu văduvi cultura română de vreo operă sau vreun autor care contează. La noi, restituirile reparatoare sunt obișnuite și beneficiază – sau au beneficiat – de instituții proprii, de la colecția *Restituiri* coordonată în anii '70-'80 de criticul clujean Mircea Zăciu până la prestigioasa revistă *Manuscriptum* a Muzeului Literaturii Române. Totuși, cu relativ puține excepții, se au în vedere autori care au apucat să publice câte ceva, afirmându-și în acest fel, implicit sau chiar explicit, dorința de autorlăc.

Nu îmi este însă deloc clar dacă Alexandru Dragomir a dorit sau nu să fie autor de cărți și filosof recunoscut în agora în ultimele decenii ale vieții lui. Pentru aceasta, documentele puse la dispoziția publicului nu sunt, deocamdată, suficiente, și dacă există, ele ar fi bine-venite pentru a elucida misterul. Faptul că a semnat, împreună cu Walter Biemel, în tinerețe, o primă traducere din Heidegger – un text scurt, de altfel – nu face din acest fost doctorand al maestrului german un autor de filosofie. Următorii ani, practic o jumătate de secol, petrecuți sub presiunea ideologică și polițienească a comunismului autohton, l-au determinat, probabil, să își mute gândul de la proiectul inițial, al unei cariere filosofice universitare sau pe cont propriu. Dar autorul a trăit încă treisprezece ani după comunism, când libertatea cuvântului și de acțiune nu i-au fost îngădite, Dragomir putându-se afirma ca autor acum, dacă ar fi dorit-o. Și totuși, el a lăsat să treacă toate șansele de a publica prin fața lui, la ora marii treceri, în 2002, lăsând în urmă doar caiete cu texte, fragmente și însemnări... Cine, de ce și cu ce îndreptățire a decis astfel ulterior, în numele lui? Volumele alcătuite nu știm bine cum și tipărite din scrișul lui de sertar, *Crase banalități metafizice* (2004, 2008), *Cinci plecări din prezent: Exerciții fenomenologice* (2005), *Caietele timpului* (2006) și *Semințe* (2008), au ieșit din tipografii, fără excepție, după expierea autorului.

În aceste condiții, rămâne enigmatic în ce măsură Alexandru Dragomir tipăritul vorbește cu adevărat despre Alexandru Dragomir cel viu și dacă nu cumva oameni – de bună intenție, nu mă îndoiesc – care îl admiră și cred că îi slujesc memoria sunt, de fapt, abuzivi în raport cu ea. Ca să fiu și mai

la obiect, voi adăuga că eventualul lor abuz (sau absența lui) ține de o discuție de etică ucenicască și editorială, care nu mă interesează foarte tare în contextul dat. Ceea ce aș vrea, realmente, să știu este dacă acele conținuturi tipărite sub numele lui Alexandru Dragomir reflectă cu adevărat sau nu gândirea omului căruia le-au fost atribuite.

2. Care Nae?

M-AM REFERIT aici la cazul lui Sănduc – Alexandru Dragomir pentru a arăta că problema pe care doresc să o discut în legătură cu Nae Ionescu, survenită și în noul volum semnat de Liviu Bordaș, rămâne și este actuală în cultura noastră. Cum se știe, *apașul metafizic* (vorba cam persiflantă a lui Vasile Băncilă, arborată ca drapel în noua lui carte de Liviu Bordaș) s-a dezinteresat de publicarea oricărei lucrări de filosofie al cărei autor ar fi putut fi, deși cursurile lui au fost socotite relevante de alții, ca urmare a audierii prestațiilor sale universitare. El a acceptat cu greu să îi apară în timpul vieții doar o selecție din producția jurnalistică (*Roza vânturilor*), nimic mai mult. Ghidați de admirația lor nedisimulată, ba chiar ferventă, Eliade, Noica, Floru și Amzăr s-au numărat printre cei care, procedând într-o manieră reconstitutivă, punând alături notele de curs și diversele stenograme aflate în posesia lor, au litografiat câteva cursuri de-ale profesorului lor admirat, ediții pe care lumea le ia până astăzi ca bază de discuție pentru stabilirea contribuției filosofice a lui Nae. Ce l-ar fi împiedicat totuși pe universitarul bucureștean să își dea la tipar gândurile filosofice, așa cum făcea în mod curent cu articolele lui de atitudine, dacă ar fi crezut cu tărie că ele îl reprezintă măcar în egală măsură? Nimic. Chiar și în perioada sancționării atitudinilor sale politice prin internarea în lagăr s-ar fi găsit, desigur, modalități de a face cunoscută dorința publicării cursurilor de filosofie, dacă asta ar fi vrut Nae. Apropiții lui erau conștienți de aceasta încă din epocă.

În introducerea primului volum, cuprinzând cursul de istoria logicii din anul universitar 1929-1930, Mircea Vulcănescu și Constantin Noica recunoșteau că tipărirea cursurilor *rostite* e o trădare a intențiilor lui Nae Ionescu. Ea se justifică doar prin caracterul ei postum: salvarea din „opera vie” a ceea ce se mai poate salva, păstrând conștiința lacunelor pe care le cuprindea „opera tipărită”. Era, de asemenea, și un gest al discipolilor, fecundați de ideile răspândite de maestru [sic!] de a recunoaște ceea ce îi datorează și

de a se legitima prin el. (L. Bordaș, *op. cit.*, p. 18)

Trădarea a fost, prin urmare, înfăptuită cu bună știință, nu atât din devoțiune față de maestru – ce devoțiune este aceea care te face să încalci dorința lui expresă, confecționându-l cum crezi tu că e mai bine?! –, cât, așa cum bine punctează Liviu Bordaș, pentru ca întreprinzătorii să se legitimizeze prin el, confecționându-și o genealogie intelectuală socotită onorantă și convenabilă.

Eforturile discipolilor direcți ai lui Nae au continuat, peste un arc de timp, după căderea comunismului, în anii '90 și 2000, profitând de condițiile de libertate a cuvântului și gândirii de după restaurarea democrației românești prin prăbușirea în trecut a comunismului. Râvna noilor editori și exegeți merită să fie salutată ca exercițiu de devoțiune și practică benedictină, dar problema de fond revine în actualitate. Există sau nu *texte filosofice* scrise și aprobate spre publicare de Nae Ionescu însuși? Dacă există, acelea merită tratate cu respectul cuvenit, fiind restituite cât mai aproape de forma pe care le-a menit-o autorul. (Este, poate, cazul tezei doctorale redescoperite, deși profesorul de mai târziu a preferat să o păstreze departe de ochii curioșilor, chiar și ai celor vizați, din mediul universitar, socotind, probabil, că un asemenea exercițiu școlastic nu îl mai reprezintă.) În ce privește „reconstituirile” după stenograme, note de curs etc., ele pot stârni legitime suspiciuni și nu-i pot fi atribuite doar profesorului, ci și „colaboratorilor” lui postumi.

Există și alte texte stenografiate în epocă și redacte publicului mai larg. Notoriu rămâne cazul lui Nicolae Iorga, care conferința și își ținea cursurile mereu, de la o vreme încoace, însoțit de stenografa personală. Istoricul a luat însă el însuși măsuri pentru ca stenografierea să aibă loc, și tot el a aprobat și tipărirea – la Valenii de Munte, în tipografia proprie, sau în alte locuri și împrejurări – a acelor texte, adeseori cu mare promptitudine. Diferența de atitudine între Nae și Iorga este vizibilă și nu necesită comentarii noi.

Ne place sau nu ne place, Nae Ionescu *nu a vrut* să lase în urmă o operă filosofică scrisă, mulțumindu-se, în planul filosofiei, cu urmele directe, săpate în conștiințele discipolilor săi, prin acțiunea paideică orală, de la catedră sau din diversele circumstanțe de viață. A nu se ține seama de asta înseamnă să se trădeze spiritul năismului și principala lecție pe care Nae Ionescu a ținut, probabil, să o dea. Pot exista diverse explicații pentru această atitudine, fie că ne gândim la influența peripatetismului și maieuticii presocratice și a lui Socrate însuși, fie că avem în vedere contextul culturii române tradiționale, preponderent oral, nu scris. A contat, în mare măsură, desigur, la luarea acestei decizii, și dorința de distanțare a lui Nae de tradiția didactică a universității românești – distanțarea de linia Maiorescu – Rădulescu-Motru, rezumativă, sintetizatoare, dar distantă și expozitivă din perspectiva unei etici profesionale a neutralității, față de curentele de gândire prezentate studenților –, el încercând să propună modelul unei filosofării „vii”, legată de problemele imediate cu care se confruntă conștiința filosofică în exercițiu. Și tot atât de mult a cântărit, cred, opțiunea pentru acel existențialism-trăirism-năism care însemna, de

fapt, transformarea problemelor abstracte ale ontologiei, logicii, gnoseologiei, teologiei în provocări adresate individului viu, în fiecare clipă a vieții.

Indiferent cum explicăm însă toate aceste atitudini, sigur este că Nae *nu a socotit de cuviință să își publice prelegerile și conferințele universitare relevante pentru preocupările lui de filosofie*. Când discutăm deci moștenirea lui textuală, nu avem voie nicio clipă să confundăm textele aprobate și publicate de el însuși cu cele eminate de la admiratorii și adulatorii lui de atunci sau de mai târziu.

3. Practici editoriale licite?

CHESTIUNEA REVINE și în cazul altor inși modelați de Nae. Petre Țuțea a lăsat el însuși impresia unui gânditor socratic, ancorat în cotidian, dar ridicându-se prin intervențiile lui orale și ocazionale la înălțimea filosofiei. El a lăsat și texte, dar – deocamdată, cel puțin – comentarii sunt de acord că acestea nu egalează nici pe departe performanțele vorbite ale lui Țuțea. Cazul lui E. M. Cioran merită și el menționat. Nu fără legătură cu modelul lui Nae, el a socotit că abandonarea oricărui proiect de construcție filosofică în favoarea exprimării rapsodice, fragmentare, într-o expresie rafinată, este modelul de urmat pentru tot restul vieții lui. Cioran și-a publicat textele, notațiile, eseurile, dar numai filtrându-le drastic, reducându-le la maximum, renunțând masiv la o serie de însemnări care au rămas să îi umple caietele de sertar, redescoperite și publicate postum. Editura Humanitas, cu un program gândit și coordonat de Gabriel Liiceanu, a asumat sarcina publicării textelor cioraniene în limba română, achitându-se onorabil de această sarcină. Aici însă delimitarea între ce a aprobat pentru publicare autorul însuși și ceea ce a rămas ca moștenire postumă este ușor de identificat.

Nu același lucru se poate spune în legătură cu Alexandru Dragomir, omul tăcerii publice cvasiabsolute (excepție făcând seminariile lui private, în prezența unor apropiați, puțini la număr), pentru care nu știm încă precis cine și unde vorbește în numele lui din cărțile deja publicate. Apariția cărții lui Liviu Bordaș la Humanitas, cu girul expres al lui Gabriel Liiceanu și Andrei Pleșu, semnifică – s-ar zice – asumarea expresă, în programul editurii și al editorilor, a valorificării pozitive a moștenirii magistrului interbelic, care a fost, pentru câțiva mari autori români din generația următoare, maestrul prin excelență. Dar cu Nae, cum am încercat să evidențiez, avem aceeași problemă a moștenirii ca și cu Alexandru Dragomir: *pe ce ne bazăm atunci când vorbim de pre contribuția lui filosofică?*

Neliniștile în legătură cu granița subtilă și subtilă dintre uzul și abuzul editorial în aceste cazuri nu sunt lipsite de orice teme și nu provin din ranchiună sau alte imbolduri joase. Am în minte precedentul – nu tocmai fericit – creat cu reeditarea operii filosofice a lui Lucian Blaga de către aceeași editură. Repunerea în circulație a trilogiilor blagiene s-a făcut (și continuă să se facă) la Humanitas pe bucăți, reproducându-se situația inițială, a publicării volumelor unul după altul ca urmare a faptului că sistemul blagian era, în procesul scrierii sale, în mod firesc, o *work-in-progress*, o

operă în plin travaliu al facerii. Ultimul Blaga a statuat însă foarte clar în ce mod se alcătuiău trilogiile și care este imaginea sistemului, astfel încât a le citi dezarticulate nu reprezintă rezultatul vreunui proiect al autorului și contrazice flagrant voința expresă – și suverană – a aceluia. Că Mircea Cărtărescu, autor în viață, consimte, de pildă, ca romanul lui *Nostalgia* (fost *Visul*) să fie republicat și în versiune integrală, dar, vai, și pe bucăți, ca niște nuvele sau povestiri independente, falsificându-și viziunea inițială ori vânzând aceeași marfă sub două ambalaje, este treaba Domniei Sale. Deplin lucid și conștient, în principiu, de urmăriile deciziilor lui în raport cu propria operă, el poate fi consultat, își poate da sau retrage acordul etc. Dar în cazul lui Blaga, autor decedat de decenii, un asemenea act nu poate fi aprobat, cu deplină legitimitate, nici măcar de deținătorii legali ai drepturilor de autor ale filosofului, prin moștenire. S-ar putea ca decizia managerială a lui Gabriel Liiceanu, poate aducătoare de profituri materiale editurii, să fie dezastruoasă din punct de vedere cultural. Pentru mine, ea reprezintă un abuz al editorului în raport cu drepturile inalienabile la integritatea și integralitatea operii deținute de autor prin însăși natura raporturilor dintre el, creatorul, și opera lui.

4. Câteva urmări

ÎNCOTRO DUC toate acestea se poate vedea cu ochiul liber. Demantelarea construcției sistemice a filosofiei lui Blaga nu servește mai buna receptare a operii lui filosofice. (Trec peste faptul că o carte cum este cea a lui Liviu Bordaș, promovată sonor de aceeași Editură Humanitas, prezintă un Blaga ranchiunos și – hahaha! – invidios pe sterilul Nae!) Valorificarea moștenirii manuscrise a lui Alexandru Dragomir este, sub raportul eventualelor intervenții și ajustări, nesigură și suspectă. Graba de a crea filosofi din oameni care s-au recuzat în timpul vieții lor din această poziție, vocație sau oficiu – să o numim cum socotim fiecare că ar fi mai potrivit – nu pare justificată de nicio urgență care să oblige editorul să se dispenseze de respectarea uzanțelor editurii științifice. (Există deja și un institut de cercetări ce poartă numele lui Alexandru Dragomir, cu un program propriu și câțiva tineri profesioniști serioși, care meritau o flamură mai... sigură sub semnul căreia să își afirme personalitate.) Reciclarea lui Nae Ionescu în calitate de filosof, în numele unor sloganuri precum cele propuse de Liviu Bordaș („originalitate, în filosofie, nu poate avea alt înțeles decât acel efort propriu de gândire, de autenticitate a filosofiei”, unde originalitatea gândirii e substituită de autenticitatea trăirii; „simpla existență a plagiatului nu implică nici lipsa de valoare a celui învinuit (finalitatea epistemologică) și nici carența de moralitate (finalitatea etică)”, unde plagiatul este nechivoc justificat epistemologic și moral) nu face servicii memoriei fostului profesor de filosofie, mentorul generației lui Eliade etc., și tinde să legitimizeze în cultura română actuală, prin apelul la exemple pretins ilustre, practici intelectuale ilicite, repudiate din punct de vedere etic și juridic de practica internațională. ■



Mitteleuropa fără Centru

Constantina Raveca Buleu

PE CE lume trăim? e o expresie care ar merita să fie analizată *ad litteram* – afirmă Corina Ciocârlie în deschiderea cărții

sale dedicate coordonatelor culturale și psihologice ale câtorva mari scriitori formați în Mitteleuropa primei jumătăți de secol XX, exilați din voință proprie sau forțați să părăsească ținuturile de baștină din cauza schimbărilor de regim politic. Apărută în 2010 la Editura Art, *În căutarea centrului pierdut* se dezvoltă în cadrele metodologice stabilite de Georges Poulet în *Metamorfozele cercului* până în punctul de joncțiune cu universul lui Robert Musil, unde metamorfozele cercului depășesc sfera literaturii și se continuă pe scena geopolitică central-europeană, resimțită de mulți scriitori ca un „continent spiritual fără însușiri” și fără valori centrale. De altfel, autoarea precizează: „În prelungirea eseului lui Magris consacrat raportului de forță dintre «marele stil» și nihilism (altfel spus, dintre amintirea unui centru plin și prefigurarea altuia vid), s-ar putea urmări evoluția conceptului de Mitteleuropa din perspectiva a ceea ce Georges Poulet numea «metamorfozele cercului»”.

Impulsul investigației este dat de mișcările recente dintre Europa „restrânsă”, occidentală, și cea „lărgită”, central-europeană, decalajele de neanulat dintre ele și îndârjirea celei din urmă de a intra în cercul primei reclamând o arheologie literară nu prea îndepărtată a ecuațiilor centru-periferie în perimetrul fostului Imperiu Austro-Ungar, deoarece – consideră autoarea – „deriva de azi e replica simetrică a celei ce s-a produs deja la început de secol XX, odată cu «păcatul originar» al alunecării plăcilor tectonice ale Mitteleuropei dinspre Viena înspre Moscova”.

Preambulul volumului reprezintă o încercare de explicare științifică a mutațiilor produse, apelul la teorii matematice și la lecțiile filosofiei antice atenuând tonalitatea pesimist-realistă a observațiilor. Astfel, în intertextul rafinat al cărții, Zenon eleatul, Georg Cantor și Benoît Mandelbrot ajung să consolideze matematic literatura lui Milan Kundera, Robert Musil, Joseph Roth, Hermann Broch sau Emil Cioran, scriitori care aparțin lumii fragmentare, fragile și caleidoscopice de după 1918. Aiddoma „prafului” lui Cantor, mozaicul de

state naționale născute din cenușa imperiului dualist înregistrează un comportament fractal cauzat de pierderea Centrului.

Deloc întâmplător, prima analiză a reacției literare la degradarea calității acestui Centru se intitulează *Viena, terminus paradisi*. Focalizat asupra romanelor lui Joseph Roth (*Marșul lui Radetzky* și *Cripta Habsburgilor*), acest capitol surprinde liniile esențiale ale universului imperial crepuscular: ierarhia, orgoliul și exclusivitatea puterii, dar și faptul că „esența Austriei nu e centrul, ci periferia”. De asemenea, Corina Ciocârlie remarcă și coincidența de perspectivă dintre Broch și Musil, literatura celui dintâi confirmând formula celui de al doilea: a fi „cetățean al regatelor și țărilor monarhiei austro-ungare reprezentate în Consiliul imperial [...] înseamnă același lucru cu un austriac plus un ungur minus acest ungur”. Prelungirea firească a acestei formule este observația lui Musil – „adevărata Austrie este de fapt lumea întreagă” –, reproducă ca motto în capitolul dedicat *Omului fără însușiri* (*Un jubileu dinainte ratat*). Fuga de această lume în biografia și creația lui Hermann Broch și implicațiile ei spirituale constituie subiectul din *Minunata lume nouă*. „În axiologia lui Broch – notează autoarea –, problema degradării valorilor ține tocmai de imposibilitatea ca un punct «infinit depărtat» să mai fie conceput în raportul lui cu o valoare centrală”, omul fiind principala victimă a întregului proces.

Prima secțiune a volumului se încheie cu un capitol sintetic, ai cărui protagoniști sunt cei trei romancieri de mai sus și lumile create de ei. Ludic formulat, *Apocalipsul vesel: O schiță de tipologie* reprezintă o mostră de erudiție și sensibilitate intelectuală la nuanțe. Autoarea constată că: „Pusă sub tripla lupă a lui Joseph Roth, Hermann Broch și Robert Musil, Mitteleuropa sfârșitului de secol XIX și începutului de secol XX apare ca un câmp de manevră măcinat de acțiunea subversivă a forței centrifuge, indiscutabil victorioasă în confruntarea ei cu forța centripetă”.

Confruntat cu acest fenomen, romanul agoniei imperiale, indiferent că se înscrie pe un vector inerțial sau că se realizează mișcării entropice, mizează pe o tipologie bipolară în care figurile de ordine se dovedesc a fi incapabile să reziste la atacurile agenților dezordinii. Din seria celor dintâi se detașează emblematic „Împăratul tuturor superlativelor”, adică Franz Joseph, acompaniat în romanele lui Broch și Musil de Wilhelm al II-lea. Realizând fișa Împăratului, Corina Ciocârlie subliniază ambivalența, ubicuitatea și paradoxala absență a acestui personaj de pe scena romanului, (re)prezentarea sa tot mai estompată pe măsură ce paginile se succed, în perfect acord cu declinul imperiului pe care îl simbolizează. Apelul exegetic la Claudio Magris consolidează această perspectivă, eclipsarea graduală a Împăratului rezumând destinul Kakaniei, văzută ca „un loc simbolic, unde moare totalitatea tradiției și se naște dispersiunea contemporană”.

Satelit necesar în ordinea puterii imperiale, „tânărul ofițer, campion al bătăliilor pierdute” ocupă un loc esențial în economia *literaturii crepusculare* a celor patru romancieri, mai ales că posedă, grație creatorilor săi, conștiința iminenței dezagregării civilizației pe care o reprezintă. Pe o a treia treaptă a ordinii, Corina Ciocârlie plasează „servitorul devotat trup și suflet”, fascinat

de aura centrului, mai cu seamă când provine de la periferia imperiului. Dihotomia centru-periferie se desenează în tușe groase în opoziția matroană-amantă din umbră. Tot pe versantul dezagregării ordinii se află figurile oarecum clasice ale „dezertorului și asasinului”, precum și cea a *aventurierului* (un soi de dezertor superior), concurete masiv de o prezență nouă, a „omului dezarticulat”, esențializat în omul fără însușiri al lui Musil.

Dintre toate aceste tipuri de personaje, exercițiul hermeneutic al Corinei Ciocârlie creditează aventurierul cu capacități adaptative și virtual creatoare, adecvate încercărilor de redefinire a coordonatelor identitare din oximoronica *Mitteleuropa a periferiilor* (sintagma aparținându-i lui Cornel Ungureanu). În trena dezagregării Imperiului Austro-Ungar, un asemenea efort de reconfigurare a valorilor și de descoperire a unui nou Centru se soldează fie cu re poziționarea în cadrele noilor state naționale, fie cu propensiunea spre un alt Centru, însă întotdeauna sub amenințarea unui impuls centrifug. Această opțiune se transformă în placa turnantă către cea de a doua secțiune a volumului, concentrată asupra exilului scriitorilor din patria care își avusese odată centrul la Viena. Ea debutează cu un studiu al afinităților dintre Ioan Slavici și Liviu Rebreanu, linia mediană a demersului comparatist din *Podârșita și giănicerul* fiind ideea potrivit căreia *Mara* și *Iădurea: pânzurașilor*, apărute la o distanță de mai bine de un sfert de veac, „încadrează simetric și rezumă metaforic traiectoria parcursă de Imperiul Austro-Ungar între 1867 și 1918, pe fondul intensificării mișcării centrifuge a popoarelor ținute laolaltă în menghina k und k” (*kaiserliche und königliche*).

Seria de răătăcitori în căutarea altui centru se completează cu Stefan Zweig, fascinant disecat biografic în *Hitler ante portas*, dar și cu Emil Cioran (*Lupta metecului cu sine*), pentru care „în Europa, fericirea se termină la Viena”, însă nostalgia originii rămâne trează mereu în fundal. Incapacitatea cronică de a se elibera de capcana originilor este constatată și la scriitorii care străbat aproape întregul glob în questa lor, chiar și atunci când nu mai cred în „extazul mării reîntoarceri”. Witold Gombrowicz (*O hoinăreală la periferie*), bucovineanul Gregor von Rezzori (*Un european, măcar atât...*) și Milan Kundera (*Altundeva, oriunde*) ilustrează perfect acest fenomen.

Epilogul tabloului exilaților transcrie în termenii hermeneuticii basmului parcursul biografic și cultural al scriitorilor comentați în volum, deviza *Întoarcerii: pre nicăieri* reamintindu-ne că una dintre cerințele necesare ale basmului este ca „eroul să plece de acasă” (V. I. Propp), ceea ce, în logica subiectului cărții, echivalează cu tentativa de desprindere de *Mitteleuropa* ca teritoriu promis „devenirii întru”, legat de un centru inexistent. Însă, cu toate acestea, la sfârșitul demonstrațiilor sale, Corina Ciocârlie crede în descoperirea unui Centru regăsit, chiar dacă fragmentar, descentrat și fantomatic, și constată că parcursul scriitorilor analizați în paginile volumului nu face decât să confirme fatalitatea concentrată în motto-ul cioranian al cărții – „Treizeci de ani petrecuți la Paris nu vor șterge faptul că m-am născut la periferia Imperiului Austro-Ungar”.

Poeme de

NICOLAE MOCANU

Fragment

Protestul prin forme sensibile
îți spui dimineața
când vezi
trupul poemului așternut peste noapte
respirînd potolit
ca un bărbat odihnind
în penumbre
Protestul prin forme sensibile
îți spui
și-adormi liniștit

la marginea faptei

Neliniștea mai rămîne

Neliniștea mai rămîne – numai scrumul neliniștii
Spaima – Uimirea
născînd cîntecul întrupat între cuvinte

Lîngă scrum numai o floare de gheață
mai poate păstra echilibrul
Lîngă inimă – numai un munte de gheață
numai o vale întinsă cu apă curată
lîngă sufletul tău

Aduni literă cu literă – doamne zgîrcitule risipitorule
Cum le aduni și le dai drumul în vînt
Petale de vînt lîngă umbre de scrum
lîngă urme de scrum preistoric
lîngă urme preistorice din scrumul dintîi
al celor din urmă petale de scrum

Și-ai vrea și n-ai vrea – și-ai recunoaște și nu
sub masca întrebării viclene
același răspuns

Și-aieva și nu – și-ai vrea și n-ai vrea
și-ai recunoaște și te-ai lepăda și nu
de răspunsul dintîi

pus nu se știe de ce în fruntea poemului
ca un cîntec în ciocul lebedei mute

Printre cuvinte

La mare eram al
oglinzilor crescute între două cuvinte
printre fiorduri cutreierate de vînturi subțiri
printre frunzele-nghețate sub
pașii noștri iluzorii

La mare eram al
blîndelor animale polare
ce-și lipeau răsuflarea ușoară
de geamurile străvezii

Dincolo de ele era noapte

Azi nici nu mai știm
de era chipul nostru cel ce-l vedeau
sau al lor
de erau urmele noastre
cele ce rămîneau în față
pe-obrazul înghețat al zăpezilor

spulberate
sau erau úmbrele lor
închipuie-n oglindă
Úmbrele noastre sau urmele lor
în oglinzile dintre două cuvinte

La mare eram al
lor – Și mergeam cu spatele-înainte
prin viață
unul către celălalt
de-aceea ne-am văzut când era prea tîrziu

printre cuvinte ca
printre oglinzile memoriei
alunecînd subțiat

Îndemn

Vechi biserici se înalță
Cerul lor e-al nimăruie
Păcătoși își mușcă rana
răstigniți în două cuie

Umbra pomilor e veghe
Umbra Sfîntului e sfîntă
Ține steagul sus – și lancea
sfîșie balauri cîntă

Trec fantome prin cetate
Sfîntul Gheorghe – Sfîntul Gheorghe
Orologiu-n turnuri bate

Mai așteaptă – Mai așteaptă
Sfîntul Gheorghe – Sfîntul Gheorghe
A stîrpi e cale dreaptă

Facerea zilei

Dimineața – când zorile cad
„săbii de gheață pe umeri de crin“
de pe buzele raiului sau din funduri de iad
adunîndu-se vin
truditorii măritului chin

La orele cinci cînd banchize albastre
desprinse de țărături se mistuie – alunecă
în alb – umbre fiastre
se sting lîngă pleoapele noastre

Nu întreba de ce ochiul lor se întunecă

Dimineața – cînd singuri rămîn
decît singurătatea mai singuri – la orele cinci
universul întreg își deschide păgîn
pleoapele – tu ți le stingi

Nu întreba de ce-i zgomotul acela
Săbii de întuneric sfîșie – spintecă
albastrele banchize – (visele de la
rana-începută se vindecă)

Ascultă numai scrișnetul greu
al nașterii zilei – Tu cazi în somn
peste tărîmul acela al tău
domn – singur domn și stăpîn – singur domn...



Documentarea în jurnalism

Dona Tudor

VOLUMUL *DOCUMENTAREA în jurnalism* (București: Editura Tritonic, 2011), coordonat de Ilie Rad, este, în peisajul editorial de specialitate, unic și deloc surprinzător. Cartea apare într-un moment în care jurnalismul românesc



se află la un punct de răscruce. Într-adevăr, în subtila glisare dintre real și virtual, volumul *Documentarea în jurnalism* se transformă într-un autentic manual de conduită profesională. Alcătuit, în cea mai mare parte, din comunicările prezentate la al IX-lea Simpozion Național de Jurnalism, cu participare internațională, care a avut loc la Cluj-Napoca, în perioada 22-23 octombrie 2010, volumul se înscrie în seria editată de același coordonator, cu o consecvență de invidiat, serie din care amintim titlurile: *Schimbări în Europa, schimbări în mass-media* (2003), *Jurnalismul cultural în actualitate* (2004), *Presa scrisă românească – trecut, prezent, perspective* (2005), *Stil și limbaj în mass-media din România* (2006), *Forme ale manipulării opiniei publice* (2007), *Limba de lemn în presă – ieri și azi* (2008), *Jurnalismul românesc din exil și diasporă* (2009).

Cartea aceasta – scrie coordonatorul –, prima din România, dedicată problemei complexe a documentării în jurnalism, reunește

24 de texte semnate de nume importante ale culturii și jurnalismului din România și nu numai. [...] O lucrare dedicată documentării este cu atât mai necesară azi, când trăim într-o lume în care, cum spunea Dorin Tudoran, „marketingul face legea – spui orice, ca să vinzi marfa“, iar Ratingul (respectiv Tirajul) este noul Zeu căruia i se închină majoritatea instituțiilor de presă. De aceea caracterul polemic al cărții este unul implicit, oferind și o alternativă: ar fi bine ca mass-media din România să preia modelul german, practicat la revista *Der Spiegel*: „Să se renunțe mai degrabă la informație, decât să se riște o raportare falsă!“

În textul-conferință *Exigențele și practicile unui bun reportaj*, profesorul Peter Gross, de la Universitatea din Tennessee, pornește, în definirea unui jurnalism de calitate, de la două tipuri fundamentale de cetățenie democratică:

(1) aceea în care cetățenii ajung ei înșiși la concluzii, își formează perspective, fac interpretări și, în cele din urmă, alegeți, în chestiuni de o mai mare sau mai mică importanță, bazându-se pe informația oferită de jurnalism, și (2) aceea în care cetățeanul este retrogradat la poziția de a alege pur și simplu dintre concluziile formulate de jurnaliști, dintre observațiile, perspectivele și interpretările acestora.

Capitolul *Experiențe și opinii* se deschide cu o parodie a documentării în regimul comunist, semnată de regretatul scriitor Patrel Berceanu și intitulată *Primul meu reportaj sanitar*, după care urmează esul lui Nicolae Manolescu, *Telefonul fără fir*, care face o asociere între jocul copilăriei și modul stânjenitor, jenant, penibil, caraghios al unei anumite părți din media românească, ce-și etalează modul urechist, nedocumentat, în articole ce nu au legătură cu realitatea.

În esul *Documentarea în „viața reală“*, Cristian Tudor Popescu susține că problema documentării nu are legătură cu ce se învață în facultățile de jurnalism! El admite că, uneori, sub presiunea timpului, întâi difuzează informația și abia pe urmă o verifică!

Foarte utile sunt și eseurile *Documentarea de la Europa Liberă*, de Nestor Rateș, unul dintre importanții ziariști de la acest post de radio și *Documentarea – garanția jurnalismului de calitate*, datorat Adriannei Săftoiu.

Scriitorul Alex Ștefănescu, în stilul său inimitabil, rememorând secvențe ale *Documentării în timpul regimului comunist*, conchide că „ceea ce se întâmpla atunci era de fapt o trădare a esenței presei“, iar Robert Turcescu atrage atenția asupra cultivării surselor de informații, din timp, ca să fie disponibile atunci când ziaristul are nevoie de ele.

Matei Vișniec, în esul *După comunism, jurnalism*, observă că „acele forme de jurnalism, care erau altădată foarte respectate, jurnalismul de investigație, jurnalismul făcut de marii reporteri, jurnalismul ca formă de contra-putere, dispar treptat. Cu cât crește numărul jurnaliștilor, cu atât se face mai puțin jurnalism de calitate“.

Capitolul III, consacrat documentării în presa scrisă, include următoarele studii: Ștefan Borbély, *Cazul Marino 2010: Viața postumă tristă a unui om foarte sigur*; Dan Culcer, *Dificultăți ale documentării: cărți cenzurate, cărți distruse, cărți interzise* (punând accentul pe odiseea jurnalismului practicat în timpul epocii comuniste). Ion Dur își propune să pătrundă în laboratorul de documentare al gazetarului Eminescu, prin studiul *Documentarea la Eminescu: fără laptop, wireless și celular*, Viorel Nistor vorbește despre *Documentarea „pe surse“ în jurnalismul românesc*, iar Andrei Păunescu, în studiul *Caiete de sarcini în jurnalism: De la democratizarea informației la supremația ei. Documentarea în presa scrisă*, pune în discuție documentarea și selecția informației ca prim exercițiu al adevărului sau al minciunii, promovând „textul din realitate“, bazându-se pe adevărul obiectiv și buna-credință a jurnalistului.

Cu adevărat savuros este esul *Cum poți scrie cronică literară fără să citești cărțile de pe care scrii*, datorat Martei Petreu, care pleacă de la o „pățanie“ proprie: cronicile, recenziile la cartea sa *Diavolul și ucenicul său: Nae Ionescu – Mihail Sebastian*, apărută la Editura Polirom, în 2009, carte care a avut reacții de respingere, mai ales de la cronicarii care dovedesc că nici măcar nu au citit-o. După 20 de ani de când încasează tiruri din plin, autoarea trage următoarea concluzie: criticul literar de la noi „dă, atotputernic, omni-scient și satisfăcut, verdicte categorice pe cărți de cercetare, pe domenii pe care el însuși nu le-a cercetat, cărora nu le cunoaște nici alfabetul, darămite subtilitățile“.

Într-un registru evocator, memorialistic, se înscrie textul *Documentarea jurnalistică, odinioară și în zilele noastre*, de Paul Schweiger (Israel), pentru ca ultima secțiune a cărții, *Documentarea în audiovizual*, să conțină studii ale unor cunoscuți oameni de radio și televiziune: Lucian Ionică, Nicolae Melinescu, Michael Shafir, Constantin Trofin și Dona Tudor.

Documentarea în jurnalism invită cititorul să descopere experiențe, opinii, studii, analize, eseuri despre o meserie a cărei materie primă este cuvântul. Cuvântul ca întâmplare, ca fapt, ca adevăr.

Cronica unui plagiat

ÎN NOIEMBRIE 2008, Editura Adevărul a editat opera *Memorii* de Lev Tolstoi, în două volume, în traducerea lui Gheorghe Stanca, sub pseudonim Ghenadi Strungar. Având în vedere faptul că Editura Adevărul încheiase cu Gheorghe Stanca un contract pentru opera în cauză, prin care Gheorghe Stanca cesiona Editurii drepturile de autor asupra traducerii realizate, Editura Adevărul a fost pusă în postura ingrată de a apăra în instanță interesele sale și totodată cele ale „traducătorului“ Gheorghe Stanca, contrar evidențelor și convingerii intime a corpului editorial al Editurii.

Evident, „traducerea“ lui Gheorghe Stanca era un plagiat. Opera plagiată aparține renumitei traducătoare Janosi Jeanina-Maria, cu pseudonimul Janina Ianoși, opera fiind editată sub denumirea de *Jurnal* de Lev Tolstoi, în două volume, în trei ediții începând cu anii 1975-1976, cu prefață și note de Ion Ianoși. Paternitatea Dnei Janina Ianoși asupra operei *Jurnal*, vol. I-II, de Lev Tolstoi, este un fapt incontestabil.

Editura Adevărul recunoaște paternitatea Dnei Janina Ianoși asupra operei și totodată recunoaște toate drepturile sale decurgând din calitatea de autor al operei. Pe această cale, corpul editorial al Editurii Adevărul își exprimă regretul cu privire la situația creată și o asigură pe Dna Janina Ianoși de deplina sa considerație.

(Text apărut în ziarul *Adevărul*, luni, 11 aprilie 2011, Supliment A2, p. 41)

Deșert

Atunci când unul dintre noi nu va mai fi,
Când pentru cel rămas singur va fi foarte târziu
Și va aștepta să se culce pe un pat din tinere ramuri
Între cele două lumi se va face pustiu.

Vom trece prin pustiu cum trece o cămilă
Nu prin urechile acului, ci prin pustiu,
Ne vom sprijini pe propriile noastre cocoșe
Și vom bea însetați din izvorul viu.

Deșert și deșertăciune e totul
Vor spune cei care ne vor vedea,
Dar noi nu vom aștepta să ieșim din deșert
Și așteptarea noastră nu va fi grea.

Vom fi doi dromaderi care se caută unul pe altul
Și vom călca prin nisipul încins fără jale,
Știind că deșertul pe care-l străbatem
E singura noastră cale.

Sora mea, împărăteasa

Sora mea, împărăteasa,
s-a supărat pe noi
și-a luat coroanele și-a plecat
dar mama și tata cred
că va veni înapoi.

O să vină sigur, zice tata,
cum să te duci
dintr-o împărăție în alta
încălțată-n papuci.

Dar mama e suflet de femeie,
ea simte că fata ei nu poate veni
cu coroana pe cap și-n papuci
în plină zi.

Va veni la noapte, zice mama,
va veni mîine, zice tata,
numai eu știu că sora mea s-a dus
și gata.

Eu am văzut locul pe unde-a trecut
acoperit cu cele șapte coroane
astfel încît părinții să nu-l mai știe
și-am dat de urma papucilor ei
în cealaltă împărăție.

Coșmar

Întreg orașul era plin de morți,
Ieșiseră pe strada principală
Așa-mbrăcați în hainele de gală
Pe care cît ești viu nu prea le porți.

Treceau rîzînd și nu-i puteam opri,
Păreau că nu mai înțeleg deloc
Că sînt prea mulți și nu mai este loc
Și pentru cei care mai sîntem vii.

Ne-nfricoșă grozav fantasticul delir,
Dar stam și ne uitam uimiți, ca la paradă,
Căci fiecare-aveam pe cineva pe stradă
Și n-am fi vrut să fie închis în cimitir.

Deserto

Allora quando uno di noi non ci sarà più,
Quando per colui che è rimasto solo sarà molto tardi
E aspetterà di coricarsi su un letto di giovani rami
Tra i due mondi si formerà il deserto.

Attraverseremo il deserto così come passa un cammello
Non per la cruna dell'ago, ma attraverso il deserto,
Ci appoggeremo sulle nostre gobbe
E berremo assetati dalla sorgente viva.

Deserto e vanità è tutto
Diranno coloro che ci vedranno,
Ma noi non aspetteremo di uscire dal deserto
E la nostra attesa non sarà pesante.

Saremo due dromedari che si cercano l'un l'altro
E calpesteremo la sabbia rovente senza pena,
Șapendo che il deserto che percorriamo
E la nostra unica via.

Mia sorella, l'imperatrice

Mia sorella, l'imperatrice,
si è arrabbiata con noi
si è presa le corone ed è partita
ma mamma e papà credono
che ritornerà.

Torna sicuro, dice papà,
come puoi andare
da un regno all'altro
con le ciabatte ai piedi.

Ma mamma ha un'anima da donna,
sente che sua figlia non può tornare
con la corona in testa ed in ciabatte
in pieno giorno.

Tornerà di notte, dice mamma,
tornerà domani, dice papà,
solo io so che mia sorella se n'è andata
e basta.

Io ho visto il luogo da cui è passata
coperto con le sette corone
cosicché i genitori non lo scoprono mai
e ho ritrovato le sue ciabatte
nell'altro regno.

Incubo

L'intera città era piena di morti,
Erano usciti sulla strada principale
Vestiti in quegli abiti di gala
Che da vivo non indosseresti.

Passavano ridendo e non potevamo fermarli.
Sembrava proprio non capissero
Che erano troppi e non c'era più posto
Per noi che eravamo ancora vivi.

Ci terrorizzava il fantastico delirio,
Ma restavamo e guardavamo stupiti, come ad una parata,
Poiché tutti avevamo qualcuno in strada
E non avremmo voluto che fosse rinchiuso nel cimitero.

Traducere în italiană de DANILO DE SALAZAR

„Harababură editorială”*

în colecția „Scriitori la ei acasă”,
Editura Dacia XXI, 2010

George Vulturescu

DACĂ DEASUPRA mormintelor, unde cei îngropați nu-și pot odihni sufletele, dansează, în noapte, flăcări, în amiaza zilei, deasupra cărților unor scriitori dispăruți „dansează” cu nesimțire cămătări și veleitari în editologie. De curând, mi-a fost dat să asist la lansarea unor serii de cărți – intitulate, precum în reportajele vechiului regim, „Scriitori la ei acasă” – care trebuia să fie un „eveniment” recuperator. Am și laudat public inițiativa (precum se poate vedea în ziarele din Satu Mare), dar după ce am răsfoit cărțile dezamăgirea mea s-a transformat în tristețe și, apoi, în revoltă. Nu voi spune nimic despre cărțile celor care sunt în viață – ei încă pot vorbi sau, precum ne îndeamnă biserica, „să tacă pe vecie” după cum îi lasă conștiința –, ci voi semnala cititorilor terfelirea cărților „celor care nu sunt”. Obligația celor în viață, a celor care i-am cunoscut, a mea, în acest caz, este mai presus de orice.

1. AȘADAR, EDITURA nou-înființată de Ion Vădan, Dacia XXI*, a scos pe piață volumul lui Paul Grigore (născut la Certeze în 1952, la 17 mai, reputat poet și eseist care a activat la Brașov, în jurul revistei *Astra*, decedat în condiții suspecte la 3 iunie 1989 la București), *Anluminură* (2010). Deși pe copertă coordonatorul colecției „mulțumește în mod deosebit” primilor editori ai poetului (Ovidiu Moceanu, Al. Mușina, Gh. Crăciun și G. Vulturescu), nu există nicio scuză pentru lipsa unei minime note explicative care să lămurească cititorul de azi că titlurile așezate în interior, prin voința editorului (pe ce bază?), fac parte din două volume diferite – unul purtând sigla Editurii Litera, iar altul a Editurii Paralela 45. Iar secțiunea „Diotima din scriitură” – cu textele inedite atunci (*Candor Poesis*, *Diotima din scriitură*, „*Hem-grafia*” lui N. Stănescu, *Eternitatea r-gresivă*) – a apărut cu acest titlu ca supliment (nr. 1, 1991) în corpul revistei *Poesis* (nr. 6-7, iulie-aug. 1991), prin bunăvoința lui O. Moceanu, care le va include în volumul din 1999. Textul subsemnatului – *Poetul și neodilna cuvântului* – nu are ce căuta în corpul textelor ediției de acum fără această precizare. Apoi, alăturarea secțiunii „Anluminură” nu are nicio explicație că ar prelua – integral – volumul *Anluminură* (Ed. Litera, 1991), coperta T. Jebeleanu, cu prefața lui O. Moceanu (*Peste mode și timp*, p. 5-6). La cuprins, în ediția princeps, cuvântul-înainte al lui O. Moceanu poartă subtitlul „*Inscripții I*”, iar postfețele lui Gh. Crăciun (*Clipa cea repede*) și Al. Mușina (*Semnele nu l-au mințit*) poartă subtitlurile „*Inscripții II*” și, respectiv, „*Inscripții III*” (p. 56). Ediția de acum nu le menționează

(vezi p. 60-63). De asemenea, în ediția primă există două cicluri distincte, numerotate: *Anluminură* (1-29) și *Tăbulae pictae* (1-88). Volumul de la Dacia XXI le contopeste sub un singur titlu, *Anluminură*, fără nicio numerotare la cuprins. Nici secțiunea *Vocația luminii* nu are nicio notă explicativă că ar prelua – integral – ediția din 1999, *Vocația luminii*, Colecția 80, Seria Esecuri, Ed. Paralela 45. Despre faptul că titlurile eseurilor sunt așezate în partea de jos a paginii, ca și cum ar aparține de textul precedent (vezi p. 104 – *Eros și filozofie*; p. 185 – *Aubade castelanei bizantine*; p. 226 – *Candor Poesis* etc.) nu mai e nimic de spus. Aruncate, la propriu, unul după altul, titlurile din volumele princeps, fără aceste note explicative, firești la orice reeditare, ar părea cititorului de azi că reprezintă întocmai cartea gândită de poet sau de primii ei editori. În fond, nu avem de-a face cu ceea ce ar trebui să fie o ediție de autor, ci cu îngrădirea sub două noi coperti a volumelor precedente, necitate și neprelucrate critic. Dacă era firesc să mulțumească familiei și primarului din Cămărzana (care a finanțat de bună-credință cartea), e o blasfemie să notezi pe copertă că astfel, prin această recuperare, „îi păstrăm memoria” și „îi facem cunoscută opera”!

2. LA VOLUMUL lui Tudor Daneș (n. în 13.04.1943, ani de zile profesor-psiholog și ziarist la Satu Mare, decedat de timpuriu, la 24 februarie 1989, într-un spital din Cluj) *Călătorul solitar* (Dacia XXI, 2010) se continuă aceeași practică de eludare a unei ediții precedente (Dacia, 1988, lector Viorica Mării), pe care editorul de azi o preia... în felul său. Astfel: se elimină din start cuprinsul, deși în ediția primă, la p. 244, sunt rediate cele cinci titluri de capitole (1. *În căutarea unghiului optim... și Travelling*, p. 5, 6; 2. *Captivul... și... Lanțurile*, p. 49, 61; *Diminețata Tatianei... și... Neptile lui Ieronim*, p. 101, 110; 4. *În intimitate... și... În deplasare*, p. 151, 168; 5. *Stegarul de plumb... și... Trompetistul*, p. 211, 219), mai ales că pe coperta a IV-a există și subtitlul *Nuvele* – menționat acum. Dar ceea ce ne revoltă cel mai mult este terfelirea scrisului acestui acribios al frazei într-o mare de greșeli. Cităm, la întâmplare, pentru a proba incompetența și trufașa idee de „recuperare” a „memoriei” scriitorului: în loc de „Am zis: gata” apare „Am zis: guta” (p. 226); în loc de versul citat „Diminețile-s frunze pe cărare”, apare „Diminețile mele-s irumze pe cărare”; în loc de „Mi s-a dus norocul, nu-l mai plânge”, apare: „Mi s-a dus noroiul...” (p. 226); în loc de „intrarea străinilor”, apare „intrarea străinilor” (p. 263); în loc de „soarele-

i mort”, apare „soarele-i moit” (p. 269); în loc de „fratele Nanuk”, apare „tratele meu Nanuk” (p. 269); în loc de „tu ești o umbră”, devine „tu ești umbrat...” (p. 270); sau, la p.271, în loc de „și urlet îmi va fi triumful”, devine „îmi va fi triumful”; „ușor de definit” devine „ușor de deinit”; „cât fi va-mi pasul” devine „cât ii-va-mi pasul” etc. Profesorul Tudor Daneș s-ar răsuci în mormânt!

3. DESTINUL NEDREPT de scurt al poetului și gazetarului Dorin Sălăjan (n. 15 aprilie 1948 în localitatea sătmăreană Sărvăzel, ani de zile redactor redutabil la *Cronica sătmăreană* și apoi, după 1989, la revistele din capitală *Flacăra*, *Privirea*; mort prematur, însingurat, în orașul nostru, la 18 sept. 2005) merita, evident, readus între noi printr-o ediție critică. Din păcate, ceea ce este intitulat acum de „coordonatorul colecției” *Nașterea cea mare* (Dacia XXI, 2010) este o răstălmăcire fără nicio urmă de profesionalism (vă mai amintiți acribia vechilor ediții coordonate la Dacia de Virgil Bulat, regretatul, și de Vasile Igna?), o reorganizare a textelor după bunul-plac, ca și cum ai scormoni prin cenușa volumelor-testament lăsate de poet. Astfel: nu este specificat în nicio minimă notă că titlul de acum reia titlul volumului de debut al poetului, *Nașterea cea mare* (Ed. Albatros, 1980). A dispărut fără motiv dedicația autorului (trist pentru un editor care și-a pierdut și el părinții): „*Se închină, vai prea timpuriu răposăților mei părinți, Ioan și Maria*” (p. 5 în ediția din 1980), precum și dedicația pentru soția sa, dispărută și ea tragic: „*Doamnei mele Doina Rodica*”, de la poemul *Căsnicia cu eternitatea*. Au dispărut și cele trei titluri date de poet secțiunilor cărții: *Elgie pentru rezervațiile de lupi* (fost la p. 7); *Despre povara bivoliului și a poeziei* (la p. 29); *Prețul de la crescutea cămașă* (la p. 49). Acum se trece, fără nicio explicație, la includerea unor poeme din cartea a doua și ultima a poetului, *Ceremonia de trecere* (Ed. Albatros, 1985). Pe ce se bazează această selecție? Cine ne dă dreptul să repartizăm altfel poemele gândite de un poet ca fiind ale unei cărți cu titlu ales și cu ordinea cerută de resortul concepției proprii? Dar intervenția cu talpa bocancului se adâncește și mai mult: în volumul *Ceremonia de trecere* există un poem, *Calea spinilor*, pe care poetul Dorin Sălăjan l-a segmentat în cincisprezece poezii, numerotate de la I la XV, fiecare cu un titlu propriu. Editorul de acum alege patru dintre ele – *Drum fără întoarcere* (numerotată de poet: I); *Prețul la crescutea cămașă* (numerotată II); *Ceremonia de trecere* (numerotată VIII); *Alexandru* (care era

Poeme de

CRISTINA PALAS

La culcare

Fluturi verzi roiesc în jurul lămpii de lângă pat.
Dincolo de lampă – nimic, doar întunericul
Care ți se prelinge, ușor, pe șira spinării...
În cameră miroase-a violete și a ploaie.
Lampa stă mută lângă pat.
Respirația ta doarme, caldă, pe gâtul meu.
E-așa plăcut la tine-n brațe!

Subterane

Pe mine mă poate vedea oricine pe dinăuntru.
Chiar oricine.
E suficient să-ți lipești ochiul de pieptul meu
Și mă citești ca pe o carte deschisă:
Acolo am o mică fereastră
Prin care poți privi înăuntru
Cum privești de pe stradă în casele oamenilor.
Poți vedea țevi de cupru și burlane de oțel
Prin care sentimente coclite circulă de sus în jos,
De jos în sus,
De sus în jos.
Îmi poți vedea roțițele zimțate

Prinse cu garnituri de cauciuc
Care neobosite macină vise, vise proaspete,
De cu noapte, visele pe care nici măcar nu apuc să le vad,
Vise ruginite.
Asta e! Mecanismul funcționează bine. Merge brici!
Cîteodată, din neatenție, mai cade pe țevile mele
Și cîte o pasăre mică – odată a căzut chiar un colibri –
Și roțițele bine ascuțite ale uzinei cu foc continuu
O varsă în canalul de scurgere
Numai cioburi frumos colorate,
Ca de la un glob pentru pomul de Crăciun!
Asta e! Funcționează bine mecanismul. Ceas!
Atît doar că, uneori, dimineața,
Mă trezesc cu un gust ciudat în gură...
O fi de la sentimentele alterate,
De la visele care au intrat în fermentație
Sau de la resturile putrezite de colibri...
Dar în rest e o.k.
Totul funcționează perfect! Ce mai!
Mecanismul merge ceas! Brici!

numărul XIV), dar fără a specifica nicăieri că, inițial, fac parte din poemul intitulat *Calea spinilor* (a se vedea acum „transformarea” lor în poeme de sine stătătoare la paginile 42, 44, 46, 47). Unde am învățat noi că o ediție trebuie să respecte textele pe care le-a orânduit și gândit autorul în timpul vieții? Într-o care epocă? Ce să mai spunem despre demersul ideii de *recuperare* a unei ediții însoțind textul de note, trimiteri la variante, la corectarea unor greșeli?

4. DAR DESPRE „harababura editorială” de la Dacia au scris la timp alți autori. Al. Săndulescu a predat studiul despre *Pădurea pânzurașilor* a lui L. Rebreanu, care s-a vândut, dar editura i-a dat acest răspuns: „Domnule, am dat faliment..., suntem în incapacitate de plată și vă rugăm să ne scuzați că v-am indus în eroare” (*România literară*, nr. 47, 26 nov.-2 dec. 2003). Dar „plângerile” lui Dumitru Țepeneag din *Ramuri* (articolul *Scriitorul și editorul său: un cuplu conflictual în România*, nr. 10-11, oct.-nov. 2005), *Tribuna* (art. *O plimbare cu automobilul prin nordul Ardealului*, nr. 73, 16-30 sept. 2005) și *Vătra* (art. *Editorii mei*, nr. 9-10, 2005), care scrie negru pe alb: „Dar directorul Ion Vădan a dovedit că nu respectă contractele semnate de mîna lui. Nu numai că n-a plătit cât a spus că plătește, dar nici măcar n-a publicat ce-a făgăduit, tot prin contract, că publică...” Despre aceste lucruri a scris de curând și sâtmăreană noastră, ziarista Éva Debreczeni (care a îngrijit, pregătit cărțile lui Ferenc Kőlcsey, *Ady Endre vák gatott versei*, István Fényi, Margit Kaffka în colecția „Magyar Könyvtár”, Dacia XXI, 2010), în articolul *A kultúra oltára, Altarul culturii* (*Szamos*, Kulturális szemle, VII, nr. 1, ianuarie 2011).

5. DESIGUR, AM putea merge mai departe. Dar nu ne mîna nicio bucurie. Între volumele din fața mea mai stau trei scriitori dispăruți: Gh. Bulgăr, George Boitor, Emil Matei. Opera eminescologului (născut în Sanislău la 13 martie 1920, decedat la 13 iunie 2002) este prevăzută să fie retipărită într-o „serie de autor”. A apărut acum cunoscuta lucrare *Trei scriitori clasici: Mihail Sadoveanu, Tudor Aighezi, Mircea Eliade* (Dacia XXI, 2010). La ce ne putem aștepta dacă nicio notă nu specifică pentru lectorul de azi că se reia întocmai ediția apărută în 1998 la Ed. Saeculum O. și Vestala, în colecția „Biblioteca școlurului”? Sau poate că nu e aceeași ediție, din moment ce (atenție!) pe copertele celor două volume apare scris cu litere de-o șchioapă: „Trei scriitori clasici”! Greșeli sunt și pe manșeta copertii interioare, unde se rezumă o notă biografică de o rară suavitate. Cercetătorul din Sanislău ar binemerita (evident, cu buna-credință a banilor accorțați de primăria din localitate) o ediție critică, întocmită științific, cu referințe filologice, îngrijită de specialiști. Poetul Emil Matei (n. la 6 aprilie 1947 în localitatea Apa; decedat la 1 sept. 2001) apare acum – datorită finanțării unui primar generos – într-o așa intitulată „colecție de autor” (a apărut vol. I, *Desene pe vînt*, 2010), fără să se specifice că volumul *Orașul ascuns* a fost editat inițial la Ed. Solstițiu, 1999, cu o postfață (aleasă de poetul încă în viață) a unui sâtmărean care l-a introdus într-un *Dicționar* (2000) și într-o carte de studii critice (2005). Sub auspicii profesionale ar trebui așezată și opera poetului George Boitor (născut la Supurul de Jos, la 1 noiembrie 1934, decedat la Ploiești, în 18 mai 1976). Proiectul, anunțat într-o scrisoare a lui Ștefan Haiduc (reprodusă de editor pe coperta interioară), „de rezonanță națio-

nală” pare încheiat pe principii emoțional-prietenești, nu profesionale: „Îmi permit – prietenește – să fac câteva sugestii. Cred că titlul potrivit pentru primul volum cel de acum ar putea fi: *Memorie discontinuă și alte poeme*, deoarece, prin structură, Boitor a fost un baladist, poeziile sale fiind mai degrabă ceea ce se numește în accepția de specialitate *poem* (nu poezie)...” Ne întrebăm – dar nu „prietenește”, ci pe baza textelor critice dedicate lui Boitor care îi relevă substratul dramatic boem al poetului – de ce nu s-ar fi putut intitula exact precum le-a intitulat poetul însuși prin cele două titluri apărute în timpul vieții sale: *Scara de apă*, poeme (1969) și *Testament provizoriu* (1974)? Dar, dacă principiul este doar al „sugestiilor”, ne oprim, deocamdată, aici. Soarta cărților după moartea autorilor a lăsat pagini de mărturie dureroase în literatură. Se găsesc mereu critici onești care își dedică viața pentru a reface, cu acribie, istoria unui manuscris. Sunt sigur că așa va fi și în cazul lui Paul Grigore, Tudor Daneș, Dorin Sălăjan, Gh. Bulgăr, Emil Matei, George Boitor, editați acum, pentru o mîna de arginți, în colecția „Scriitori la ei acasă” a Editurii Dacia XXI, fără o minimă urmă de profesionalism...

Note

* Titlu preluat din articolul venerabilului Al. Săndulescu citat în cuprinsul textului nostru.

** De altfel, încă din anul 2003, într-o anchetă a revistei *Capital* (nr. 35, 28 aug. 2003) se spunea că Editura Dacia din Cluj-Napoca este – citez – „în procedură de executare silită”, cu „datorii de 461,4 milioane lei”.



Scrisul, un terminal biografic

Vianu Mureșan

VIAȚA SE compune din gesturi retezate. Din cărări care nu duc nicăieri, presărate cu uimiri, naivități și extaze menite a face uitată neîndurata trecere a timpului necesar străbaterii lor. E nevoie de puțină îndemânare ca să facem din capete de frânghii o plasă, dintr-un snop de nuiele un coș, dintr-un mănunchi de încercări împrăștiate peste timp un destin. Și e nevoie poate de puțină artă, pentru ca nodurile slăbite de curgerea vremii, legăturile destrămate să mai aibă atâta putere câtă trebuie pentru a nu ne vedea trecutul risipit ca un pumn de cenușă. Arta ar fi, precum în splendida *Roză a lui Paracelsus* de Borges, să găsești cuvântul cu care, aplicat asupra ei, să poți reface din mâna de cenușă un trandafir.

Cam asta văd eu în „prozele asortate” ale lui Alexandru Vlad – *Măslina aproape gratis*, Ed. Dacia XXI, 2010. O întoarcere ceremonială asupra câtorva momente din irepetabila lui biografie – al cărei unic element spectaculos este că-i aparține exclusiv, iar prin asta e ireductibilă – pentru a face din cenușa ei, cu câteva șiruri de semne așternute pe hârtie, un lucru nou și înche-gat, o poveste. Dacă-l lăsăm să se ducă în drumul lui, trecutul ia cu sine și amintirile, iar după o vreme ne pomenim că băjbâim prin oglinzi nedumeriți de spectrele ce ne caută la rândul lor parcă mirate. Între noi și ele pare a nu se mai găsi potrivire. Se-ntâmplă asta mereu și trist dacă vorbele pe care le rostim sau scriem nu izbutesc să încetinească uitarea. Și, de fapt, pentru a nu ne uita e nevoie să ne reinventăm, căci orice aducere aminte a ceea ce a fost este deja un alt moment, cu altă vibrație și alte înțelesuri. Mereu ne amintim de noi ca de niște străini veniți intempestiv de nu se știe unde în propria-ne biografie, de unde, poate la fel de neînțeles, pier uneori fără urmă. Numai că ei, diferit de alții, au fost străinii noștri cu care o vreme ne-am confundat, care ne-au strâns în brațe înainte de a ne părăsi. Ceilalți n-au făcut-o. Din acești străini ai noștri, vorbindu-i ori scriind despre ei, ne șlefuiam avatarii biografici și în numele lor mărturisim că nu întreaga noastră viață a fost ficțiune.



Aproape fiecare text din volumul lui Alexandru Vlad îmi pare un astfel de terminal biografic, altfel spus extensia narativă a unor fapte încheiate definitiv, a unor întâmplări fie ele și comune, a unor situații decupate din planșa necuprinsă a rutinei existențiale ce nu îngăduie nici continuare, nici altfel de consecințe decât cele artistice. Odată situația închisă, nu mai ai ce face cu ea decât să o povestești. Felul în care o faci poate să o preschimbe pentru că ai investit-o cu acea pastă saturată semantic necesară subiectului literar. Pasta însă pătrunde de faptul brut, iar tu scrii deja despre el așa cum l-ai înțeles, cum ai vrut să pară el văzut de cineva care nu a fost martor, cititorul. Scrii, simțind mereu peste umăr ochiul cititorului, și îi confecționezi viziunea cu adaosurile simțirii și înțelegerii tale a faptului, pe care, dacă l-ar privi brut, nu l-ar vedea în felul tău sau nu l-ar vedea deloc. Ca atare, un terminal literar nu mai e „viața așa cum a fost”, ci „viața așa cum aș dori eu să o vezi”.

În terminalele lui Alexandru Vlad se întâmplă lucruri defel insolite. Nimic magic nu vine să corupă firescul stărilor lumii, nimic inexplicabil nu împunge perdeaua subțire a micilor trăiri omenești, nicio încruntare solemnă nu îngroașă frunțile măruntelor personaje. Mărunțimea situațiilor, a personajelor și întâmplărilor se joacă la limita epifanicului, zgomotele vieții sunt reduse la suavități de șoptă, aventurile, câte sunt, se pierd în simple capricii iscate din nimic într-o doară. Revelația nu vine de sus, nici din cer, nici din necunoscut, ci dinlăuntrul măruntelor fapte, al lucrurilor banale care parcă, în felul cum sunt arătate de scriitor, conțin toate niște lumini peste care poajghite subțiri, straturi de praf ori noroaie s-au așezat. Nu trebuie decât să le ștergi cu pâsla, să suflă peste ele sau să le dai cu spirit pentru a-ți răsplăti în miraje lucioase efortul. Vocile acestor lucruri, poate chiar un limbaj pe care scriitorul l-a învățat în secret precum zgri-mințieșii ce-adulmecă nori, sunt bolborosiri de oracol ale simplității mărunte. În *Arheologie* tocmai asta se întâmplă, lucruri nu se știe când și cum pierdute – o legitimație de ziarist, un briceag, un ceas etc. –, intime odinioară, sunt dezgropate, curățate cu grija afectată unor prețioase vestigii, redade strălucirii lor de-nceput, reintegrate circuitului pur al iubirii inutile. Deodată însă, cu o lucire rară a minții, arheologul – scriitorul – înțelege că propria umbră/persona ar fi putut fi îngropată din neglijență asemenea acelor lucruri. Săpă, săpă în trecut cu grijă să nu și-l îngroape: „Apoi a ridicat cazmaua care străluci în soare și făcu cu grijă doi pași lateral. Începu să se ferească de umbra lui ca nu cumva să o îngroape și pe aceasta” (p. 133).

Nu e cazul aici, dar jocul cu propria umbră se pretează la analize mult mai sofisticate. Aici, ca și în toate celelalte proze, Alexandru Vlad poartă câte un sămbure de înțelepciune pe care, dacă ar fi dorit, l-ar fi putut transforma oricând într-un eseu. Fiecare sămbure însă e lăsat să-și facă în mintea cititorului propria floare. Nicio clipă autorul nu te abuzează cu înțelesuri obligatorii, nu face decât să-ți arate schița, după care e treaba ta ce vei pricepe. Sunt

câteva locuri totuși, precum prima scriere *Alungarea din paradis* și *Terminus paradis*, unde avem de-a face mai degrabă cu meditații eseistice care indică un oarecare cuprins analitic. În prima, alungarea cuplului primordial din paradis e înțeleasă sub aspect afectiv, ca sentiment al scoaterii din „grădina sfântă” printr-o experiență din copilărie, când bunica l-a pedepsit după vreo boacăna, incertă, cu alungarea de acasă și interzicerea să mai calce pe acolo. Desigur, cât să-l facă a pricepe grozăvia pentru care a fost pedepsit. *Terminus paradis* este o meditație despre spațiul public a cărui imagine e labirintul Iulius Mall. Toată lumea vine acolo, se poate face orice, nimeni nu mai pleacă. Nu mai există „afară”. Mallul este răspunsul economic la păcatul original, paradisul reconstruit. Ar fi nevoie de un tratat de sociologie pentru a articula toate extensiile acestei intuiții.

O pălărie de toval făcută cadou unui prieten, un scaun pe care stă parcă de când e lumea un bătrân, muzica stiloului ce lunecă pe pagina goală în scris, un amic din Alaska cu origini cambodgiene, o nevastă-tuică ce s-a aciuat prin podul casei, gara Beclean, zăpada iernii urbane și rurale, statuile orașului, șapca poetului, alcoolul, cafeaua, măslinile, revoluția din decembrie 1989, toate au mica lor poveste. Există chiar un roman în miniatură cu un filosof autodidact, Robert, ce combină pasiunea pentru metafizică în cei mai omenești termeni cu cea pentru sex, trăind de nevoie cu o femeie ușoară, Tetina, care, fatalitate, îi face un copil, iar mai târziu rămâne din nou grea. Romanul spune mult despre inșii cu incurabile pătimiri filosofice care, abili în nuanțări conceptuale, se înșală aproape mereu când trebuie să privească lumea cu fețele și dosurile ei concrete.

Pentru cine a uitat ce însemna vremea comunistă, *Măslina aproape gratis*, ultima proză, poate servi de leac. Cartea trebuie citită în tihnă, așezat, cu plăcere calmă pentru a acorda zarva lucrurilor mărunte la gingașa sonoritate a vieții. Aici, Alexandru Vlad cucerește prin lipsa totală de stridență, prin firesc și simplitate, așa cum, pe neobservate, te cuceresc niște copilași ce și-au făcut loc bușilea între picioarele mesei la care șezi și se joacă între ei aparent neglijându-te. Sau cum te cucerește surâsul unei fete pe care o vezi de mai multe ori pe autobuz fără să știi cine e, fără să te intereseze în special, iar deodată o frână bruscă și-o lipește de piept și, după scuzele de rigoare, începe o nouă viață pentru amândoi.

Colaj

Omul cu chip de lut

George Colang

STRIVESC CU naturaletă mea fecioare sorbite într-un pahar. Străpung cenușa și creierii nopțile. Mă las purtat și pradat de modul hain de a culege lacrimi. Eu sunt omul cu chip de lut. Eu sunt cel care strivește devenirea. În mine se strâng sunetele provocate de omenire. Ascuns în propria mea temniță, mă strecur înfinit și mă prefac într-un material ușor. O să mă cuprind cu lume, agățat de colțul falacios al glasului care urlă, chipul meu de lut o să fie pârtia ce-o strecur, o să mă adun cu nisipiul care se cerne, și totuși o să cânt precum marea care se lasă stoarsă de un val. Chipul meu ucide așa cum leul își omoară hrana. Tu ești lutul meu, materialul care-mi învește ordinea interioară. Tu ești oglinda care nu mai țipă, dezordinea care erupe în valsul plâpând.

Pierd vremea într-o cușcă ce urlă tacit în mine. Sinceritatea nu este bună, ea nu are culoare și nici râvnă, așa că mă las sedus de niște litere care mă mint cu calm. Ascult muzică și mă dezbrac de orice cuvânt care mă înfășoară. Timpul este un pion care scutură regina de coarne, răstoarnă valori și pune munți în loc de ceruri – tu ești un timp mort care putrezește în mine lăsând anecdote criptice și culmi ce țin să fie greu de atins. Știi că orice om are o vestă care îl separă de restul? Chiar dacă suntem legați de mâini și de picioare, chiar dacă sălășluim, cum ar spune Heidegger, avem totuși un glonț care ne strecoară de orice altceva, de altcineva. Glonțul meu este în tine, rana este cea care vindecă orice străpungere presărată de timp, sânge și ghimp, pentru a putea spune, acum: totul este bine. Scriu și zidesc gânduri, nu asta spune Platon, și mai târziu Nietzsche? Știi că mă ascuți în taină, eu fiind oglinda în care s-au spart toate visele tale. Te-am învelit cu desertul meu!

*

EXISTĂ O față în Gibraltar, mă iubește, ea nu știe că eu sunt un căpcăun care vinde iluzii, care aduce irealul în real. Nu știe că unele lucruri, chiar dacă curg de la sine, mai depind și de modul în care ne poartă viața. În Gibraltar este cald și sete de mine, de șoapte fierbinți și minciuni adevărate. Norocul în iubire este dat de curaj, de cel care își asumă dorința mai mult ca pe propria sa viață. Lumea nu o să cunoască lacrimile fetei, lumea nu o să judece nimic niciodată. În schimb, eu te răscolesc. Cel care spintecă viața ta în două este și cel care te face să-l iubești. Sunt gol, sunt vinovat pentru toate faptele tale, simt eu ceea ce simți tu și nu este bine, este chiar trist, dureros. Nu scriu aceste rânduri pentru tine, ci pentru mine, ca să te pot face să fugi de mine.

Există o față în Gibraltar care mă iubește; în jocul ei, distanța nu există, doar voința, doar virtutea dorinței de a rupe limitele impuse de destin.

Există o față care se desprinde din lumea muritorilor. O față adusă în această lume de muritori tocmai ca să îți spună că ești nemuritor. Există o față, își păstrează un glonț doar ca să te ucidă cu ea. Nu vrei altceva în baia

autenticității voastre, doar un strop de minciună. Fata ideală te minte cel mai mult. Ochii ei ascund noeme criptice care te seduc de-ndată. Totul este prefăcut și presărat cu stupoare de inconștientul absurd al fiecărui subiect. În fața imaginii ce se desfășoară, alunecoasă și puerilă deopotrivă, găsim un zvon, o hienă seducătoare ce se joacă cu voința ta. Tu nu alergi după persoana zilelor tale, ci o faci de dragul și uimirea cu care te regăsești în ea. Mirarea era cea care făcea din greci niște exegeți ai nimicului. Tot așa, nimicul, însetat de setea cu care se naște, adulmecă și adună un fior ce este specific oricărei himere. Fata care stă în fața ta este o frunză care se spală cu sânge, ea este jocul amuzant al copilărilor tale și mirosul pervers al promiscuității vârstei tale. În ea se naște orice iluzie demnă de respect, căci orice om ajunge să moară pentru o cauză. Cauza mea este, acum, cauza ta.

*

TOTUL ÎNCEPE CU O seară străină și cu un gând la fel de străin. Te-am văzut mai târziu, uituc din fire. Există ceva firav în privirea ta, un ascuns care cerșea ceva la fel de firav: un strop de ploaie. Fiind vară, orice clipă stropită de oxigen nu poate fi privită într-o doară. Aveai părul lung, foarte lung, avem impresia că o să mă sufoci cu el, și totuși speram să o faci. În noi se ascundea jocul unei copilării furate de basm. Lumea nu mai era decât un prilej de înălțare, nimic mai mult. Vezi tu, deși nu știi că te scriu, acum, aici, pe o foaie sictirită de speranțe sărăcicioase, ar trebui totuși să mă ajuți cumva, să-mi spui cu vorbe inutile că viața nu este mare lucru, că nimicul de ne înconjoară nu este doar un vânt anost, desert gol, rupt de orice valențe, ci un soi de pian, un instrument care cântă pentru noi. Mi-am dorit toată viața să fiu compozitor, să mă investesc în ceva adevărat, să reușesc să exprim incognoscibilul, dar uite că nu am reușit...

Îmi înec amarul în amarăciunea mea. Mă dezvelesc de culoarea minciunii în care am trăit până acum. Am vrut să te aduc acolo unde lacrimile zâmbesc. Mi-am spus că am puterea de a fi puternic. Mi-am spus multe. Cine greșeste atunci când nimeni nu are nicio vină? Poate că singurul care greșeste este cel care cerșește cel mai mult, cel care se străpunge chiar cu lacrimile sale. Se spune că trebuie să vezi cu ochii minții, și nu cu cei ai sufletului. Dar, dacă aș găsi un punct de convergență în mine care să le unească, care să-mi spună totodată că te iubesc și că te urăsc mai mult decât orice pe lume? Să mă facă să fug de tine tocmai ca să ajung la tine? Să îmi dea palme și să-mi spună că visez lucid?

*

ASTĂZI CULEG cenușa ce s-a strâns cu dor în șoaptă, zborul cenușii ne îmbată cu veninul hâburilor noastre. Suntem doi cerșetori care stau în fața unei case, unul mai umil ca altul, ca apa care se toarnă într-un pahar plin cu himere – cenușa vrajbei noastre ne ucide. Eu

cerșesc o iubire nepătată de cenușă, tu culegi frânturi stoarse de o pată. Ne colorăm viața, ne umilim cu dorințele spalăcite de șoapte și, uite așa, seducem timpul, amândoi, doi cerșetori, cerem voință divină de a străbate hotarul inchiziției noastre. Totul se destramă în Noi, tumultul mios al culturilor prelinse de dor, cerneala care ne minte că avem culoare și dor, caietele care alunecă cu dor în năluca estompată în fior, cerul schițat de râsul tău, norul atins de viscolul meu. Tământul nu ne este în picioare, el este doar un preludiv spre o lume vulgară, așa de deocheată încât ne separă de fiorul curent, ne adună din strămoșii mundenă și ne aruncă în armonia nisipului. Deșertul ne este martor, cutremurul ne este vecin, iar noi fugim, tot fugim, alergăm veșnic de noi ca să ajungem la noi.

Tocmai au trecut doi băieți pe stradă. Unul are o umbrelă. Celălalt este șiret sau poate mai leneș. În fața mea, căci stau întins pe o bancă, sunt doi tineri îndrăgostiți. Persoane care par interesate de prezența mea. Un tânăr ce se pierde în ascunsul întunericului și două fete ce fug prin noapte. O noapte cu o singură lună ce mă cuprinde în vise și în speranțe. Tocmai am văzut un detractat! Mirosul ce mă înconjoară este încărcat de stropi recenți de ploaie. Pământul miroase a lacrimi plătite pentru noi. Oamenii, priviți așa, par toți goi. Niciunul nu are nimic de ascuns. Am observat că simt nevoia, și acum, să încep cu tine. Am senzația că încă te gândești la mine. Însă știu că nu este așa. Poate că simt nevoia să mă mint sau să îmi ascund adevărata durere. Atunci, când priveam amândoi lucrurile din jurul nostru, totul părea încărcat de vise. Acum, pe toți cei pe care-i văd, am falsă impresie că-i recunosc. Ei nu mai sunt niște coloane fără răspuns. Ele nu mai au zâmbetul pur și nici dorința de a vrea ceva de la mine. Cel puțin, acum, cerul este lovit de noi întrebări; ele, cu timpul, se vor întoarce, sub formă de ploaie, împotriva mea. Știi ce-mi doresc? Nu m-am întrebat niciodată! Îmi doresc să ating ceva ce nu poate fi atins. Acum, nu mai vreau să fiu original și nici să mă las purtat de orice problemă. Viața mea este culeasă de altcineva. O mână mă sugrumă și-mi poruncește să pierd tot ceea ce am adunat cu cealaltă mână. Și nu vreau! Și mă doare! Și simt că lacrimile mele nu mai pot suporta nimic din mine. În acest moment, mă întorc la ei, la alți doi trecători, căci ei sunt tot ce mi-a rămas. Un drum împânzit de figuri cunoscute, fără râvnă și fără sânge – ei or să trăiască pentru mine și, prin ei, o să simt și eu că lenevesc această viață falsă. Și poate că sunt egoist; sau nu sunt? Vreau să fugi așa cum nu ai mai făcut-o. Vreau să fi fost pentru tine doar un drum spre o mare lumină. Vreau să găsești tot ceea ce-ți propuneai să găsești. Vreau să nu plângi, o să plâng eu pentru tine. O să zbori, o să simți. O să ai tot! Lumea o să se închine așa cum ai vrut. Vreau să simți, să cunoști și să naști o nouă lumină în viața ta. ■

Revista APOSTROF se poate cumpăra în următoarele puncte de difuzare:

Librăriile HUMANITAS

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

Rețeaua STANDARD PRESS DISTRIBUTION din Cluj

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

Librăria de Artă GAUDEAMUS

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

Librăria MUZEULUI LITERATURII ROMÂNE

SC Orfeu Ed SRL, București, bd. Dacia, nr. 12.

Circulara Uniunii Scriitorilor din România

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

Comitetul Director
al Uniunii Scriitorilor
5 iunie 2003

Către cititorii revistei *Apostrof*

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

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

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

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

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

Prețul abonamentului include taxele poștale de expediere.

Prețul abonamentului pentru cititorii din străinătate este de:

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

Prețul abonamentului include taxele poștale de expediere par avion.

Datele necesare pentru viramentul acestui abonament:

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

Cuprins

• CAFÉ APOSTROF

Un nou proiect editorial Polirom: seria de autor Marta Petreu 2

• PUNCTE DE REPER

Fondul de manuscrise blagiene
din colecția dnei Elena Daniello Marta Petreu 3
De la gândirea organică la cea ecstatică Ciprian Sonea 4

• CU OCHIUL LIBER

O carte-eveniment Iulian Boldea 5
Un oraș de graniță Al. Săndulescu 11
Mittleuropa fără Centru Constantina Raveca Buleu 22
Documentarea în jurnalism Dona Tudor 24
Scrisul, un terminal biografic Vianu Mureșan 28

• SĂ NE CUNOAȘTEM SCRITORII

Despre Herta Müller Gelu Ionescu 6

• ESTUAR

Ana Blandiana
sau despre libertatea de a trece hotarul Irina Petraș 8
O patrie în A4 Iulian Boldea 9
Confesiunile unui maestru al antifrazei Ion Bogdan Lefter 12

• CRONICA LITERARĂ

„Să lași urme...” Ștefan Borbély 10

• IN MEMORIAM

Ioan Grigorescu, Romul Munteanu,
Ion Pecie Horia Gârbea 14

• DOSAR: FRUMUSEȚEA

„Frumusețea va mântui lumea“:
Comentarii la o temă dostoevskiană Ion Vianu 15

• OPINII • DEZBATERI

Fantasme și mituri filosofice actuale Ovidiu Pecican 20
„Harababură editorială“ în colecția
„Scriitori la ei acasă“, Editura Dacia XXI, 2010 George Vulturescu 26

• POEME

Nicolae Mocanu 23
Cristina Palas 27

• BIBLIOTECI ÎN AER LIBER

Poeme Ileana Mălăncioiu 25
(traducere în italiană de Danilo De Salazar)

• PROZĂ

Colaj: Omul cu chip de lut George Colang 29

Editura Biblioteca Apostrof vă oferă următoarele cărți:

- **Mihail Sebastian. Dilemele identității**
ediție îngrijită de LEON VOLOVICI, 2009, 300 p. 25 lei
- Colecția „Filosofie contemporană”
- **GABRIEL MARCEL, A fi și a avea**
traducere de CIPRIAN MIHALI, 1997, 192 p. 3 lei
- Colecția „Filosofie modernă”
- **FRIEDRICH NIETZSCHE, Antichristul**
traducere de VASILE MUSCĂ, 2003, 128 p. 10 lei
- Colecția „Filosofie extrem-contemporană”
- **JOSEPH RATZINGER, Europa în criza culturilor**, traducere de DELIA MARGA, prefață de ANDREI MARGA, 2008, 92 p. 15 lei
- Colecția „Filosofie medievală”
- **SF. ANSELM DIN CANTERBURY, Monologiu despre esența divinității**
traducere de ALEXANDER BAUMGARTEN, 1998, 162 p. 3,50 lei
- Colecția „Filosofia religiei”
- **HENRY CORBIN, Paradoxul monoteismului**
traducere de JANINA IANOȘI, 1997, 216 p. 4 lei
- Colecția „Filosofie românească”
- **VASILE MUSCĂ, Spusul și de nespusul**, 2003, 146 p. 10 lei
- **N. STEINHARDT, Cartea împărțirii**, ediție gândită și alcătuită de ION VARTIC, ed. a IV-a, 2004, 140 p. 8 lei
- **D. D. ROȘCA, Introducere la „Viața lui Isus”. Mitul utilului**
traducere de DUMITRU ȚEPENEAG, ediție și postfață de MARTA PETREU, 1999, 138 p. 3,50 lei
- **BUCUR ȚINCU, Apărarea civilizației**
ediție îngrijită și prefață de MARTA PETREU, 2000, 132 p. 5 lei
- **LAURA PAMFIL, Noica necunoscut**, 2007, 288 p. 8,75 lei
- Colecția „Ianus”
- **OVIDIU PECICAN, Trasee culturale Nord-Sud**, 2006, 228 p. 15 lei
- **CĂLIN TEUȚIȘAN, Textul în oglindă: Reflexii ale imaginarului eminescian**, 2006, 202 p. 15 lei
- **PETRU POANTĂ, Efectul „Echinox” sau despre echilibru**, 2003, 176 p. 10 lei
- **DORLI BLAGA, Tatăl meu, Lucian Blaga**, 2004, 380 p. 20 lei
- **GEORGE BANU, Uitarea**, 2003, 80 p. 5 lei
- **NORMAN MANEA, Despre clovni**
eseuri, 1997, 230 p. 4 lei
- **NORMAN MANEA, Octombrie, ora opt**
proză, 1997, 186 p. 4 lei
- **PHILIP ROTH, Animal pe moarte**
roman, traducere de IRINA PETRAȘ, 2001, 132 p. 9,90 lei
- **SANDA CORDOȘ, Literatura între revoluție și reacțiune**, ediția a II-a, adăugită, 2002, 284 p. 15 lei
- **LEV TOLSTOI, Moartea lui Ivan Ilici**
traducere de JANINA IANOȘI, prefață de ION VARTIC, 2003, 96 p. 7,50 lei
- **LUKÁCS JÓZSEF, Povestea „orașului-comoară”: Scurtă istorie a Clujului și a monumentelor sale**, volum ilustrat cu fotografii de VÁRDAL LEVENTE, 2005, 146 p. 20 lei
- **GEORGETA HORODINCĂ, Duminică seara**, 2006, 231 p. 20 lei
- **ALEXANDRU VONA, Să mai fiu o dată îndrăgostit**, carte gândită și alcătuită de MARTA PETREU, 2005, 188 p. 20 lei
- **ȘTEFAN BORBÉLY, Despre Thomas Mann și alte eseuri**, 2005, 172 p. 20 lei
- **MARTA PETREU, Conversații cu...**, vol. II, 2006, 132 p. 20 lei
- **RUXANDRA CĂSĂREANU, MARTA PETREU, CORIN BRAGA, VIRGIL MIHAILU, OVIDIU PECICAN, ION VARTIC, Sadovaia 302 bis**, 2006, 204 p. 20 lei
- **EUGEN PAVEL, Între filologie și bibliofilie**, 2007, 170 p. 20 lei
- **IRINA PETRAȘ, Teoria literaturii: Dicționar-antologie**, 2002, 288 p. 20 lei
- **ȘTEFAN BORBÉLY, Proza fantastică a lui Mircea Eliade**, 2003, 224 p. 20 lei
- **Scriitorul și trupul său**, carte gândită și alcătuită de MARTA PETREU, 2007, 264 p. 8,75 lei
- **Cele 10 porunci**, carte gândită și alcătuită de MARTA PETREU, 2007, 276 p. 8,75 lei
- **NICOLAE BĂRNA, Dumitru Țepeneag**, 2007, 304 p. 7 lei
- Colecția „Scrinul negru”
- **ZAHARIA BOILĂ, Amintiri și considerații asupra mișcării legionare**
prefață de LIVIA TITIENI BOILĂ, ediție îngrijită de MARTA PETREU și ANA CORNEA, notă asupra ediției de MARTA PETREU, 2002, 160 p. 10 lei
- **ZAHARIA BOILĂ, Memorii**, 2003, 256 p. 12 lei
- **Procesul „tovarășului Camil”**, ediție îngrijită de ION VARTIC, prefață de MIRCEA ZACIU, 1998, 96 p. 2 lei
- **I. D. SÎRBU, Scrisori către bunul Dumnezeu**
ediție îngrijită de ION VARTIC, 1998, 244 p. 5 lei
- **LUDOVICA REBREANU, Adio pină la a doua Venire: Epistolar matern**, ediție îngrijită, prefață și note de LIVIU MALIȚA, 1998, 288 p. 5 lei
- **ARTHUR DAN, Mituri căzute (Din jurnalul unui psihiatru): Aforisme**, prefațe de I. NEGOTĂSCU, ION VIANU, ALEXANDRU PALEOLOGU; ediție și notă asupra ediției de MARTA PETREU, 1999, 96 p. 3 lei
- **DUMITRU ȚEPENEAG, Destin cu popești. Șotroane** (în colaborare cu Editura Dacia), 2001, 144 p. 6,30 lei
- **ALEXANDRU VONA, Esmeralda**, fișă de dicționar de FLORIN MANOLESCU, desene de GABRIELA MELINESCU, 2003, 112 p. 7,50 lei
- **KONSTANTINOS ARVANITIS, Jurnal (1893-1899)**, traducere din neogreacă de CLAUDIU TURCITU, cuvânt înainte de MARTA PETREU, epilog de NICOLAE MĂRGINEANU (în colaborare cu Editura Polirom) 2009, 83 p. + ilustrații
- Colecția „Istoria filosofiei”
- **CONSTANTIN RĂDULESCU-MOTRU, F. W. Nietzsche: Viața și filosofia sa**, 2003, 128 p. 10 lei
- Colecția „Poeme”
- **TRISTAN JANCO, Memoriile Șoahului**, 2006, 84 p. 15 lei
- Cărți în coeditare cu Ed. Polirom (le puteți comanda la www.polirom.ro):**
- **ION VARTIC, Bulgakov și secretul lui Koroviev: Interpretare figurală la Maestrul și Margareta**, ed. a II-a, adăugită, 2006, 160 p. 17,95 lei
- **MATEI CĂLINESCU, Mateiu I. Caragiale: recitiri**, ed. a II-a, 2007, 168 p. 19,95 lei
- **ION VIANU, Blestem și Bindecuvântare**, 2007, 182 p. 19,95 lei
- **ION VIANU, Investigații mateine**, 2008, 112 p. 19,50 lei
- **MARTA PETREU, Despre bolile filosofilor. Cioran**, 2008, 128 p. 19,90 lei



REDACȚIA:

MARTA PETREU
(redactor-șef)

LUKÁCS JÓZSEF
VIRGIL LEON
ANA SALOMIA CORNEA
IRINA PETRAȘ
Tehnoredactare:
FOGARASI EDITH

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

ANA POP
(contabilitate)

EDITORI:

- Uniunea Scriitorilor din România
- Fundația Culturală Apostrof

Revista apare cu sprijinul:

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

ADRESA REDACȚIEI:

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

Pentru corespondență:

Revista Apostrof, CP 1095, OP 1,
Cluj-Napoca, 400750

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

Manuscrisele primite la redacție nu se înapoiază.

ISSN 1220-3122

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

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

Tiparul:
Centrul de Presă Reformat

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

Apostrof

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