

Magda CÂRNECI**La aniversară**

*pentru Andrei Bodi
pentru Alexandru Vlad*

Nu știm cum, nici de ce începe să se însereze ușor,
lumina a devenit oblică și mai răcoroasă
un abur voriu se ridică încet din oameni, frunzișuri și lucruri

Haosul și zgomotul lumii par să se îndepărteze puțin
zbaterea noastră s-a oprit pentru o clipă - o durere în inimă, o
panică
ne încetinește mișcările, ne suspendă avalanșa de gânduri

Stăm singuri pe o bancă în parc, sau acasă la o masă cu oaspeți
căutăm un sens în cuvinte și gesturi, dar totul se repetă straniu,
mecanic
nu mai înțelegem nimic – nu mai e nimic de înțeles

Ne refugiem în obișnuințe, ele sunt mai trainice decât noi
lăsăm spiritul vieții să ne părăsească lent, discret
să se întoarcă în norul vital care înconjoară Pământul

Mai rămânem o clipă în parc, pe o bancă,
privim lumea cu detașare, admirăm fără dorințe
frumusețea ei calmă, vastă și orbitoare

Poate că e tot ce trebuie să realizăm în viața aceasta
suntem Conștiință pură, universală
și nu ne mai e frică de moarte...

cu Dinu FLĂMÂND



O șură homerică din Transilvania

– Domnule Dinu Flămând, continuăm un interviu din care prima parte a apărut deja în „România literară”. Vă relansez spre începuturile scrisului dumneavoastră cu întrebarea simplă: ce scriitori v-au „trezit” la literatură?

– Cred că m-a trezit la misterul lecturii, iar apoi la cel al scrisului, fabulosul flux al povestirii. Eu am mai prins o societate sătească tradițională care își transmitea zestrea culturală ca pe vremea aezilor. Am auzit mari povestitori țărani vrăjind lumea cu povești, declanșând marea Narațiune, cea care va fi stat, pe vremuri, la transmiterea poemelor epice din Balcani, sau chiar la propagarea eposului homeric. Am prins ritualuri colective care adunau comunitatea de oameni sub cupola cuvântului, și aduceau acele colectivități într-o atmosferă de legendă care îi făcea și pe moșnegii cu păr alb să redevină copii. Erau acele „clăci”, adunări de prieteni sau de simpli vecini, unde veneau să se ajute unii pe alții, dar și să stea împreună într-un fel de timp legendar al vieții. Încă de foarte mic așteptam cu nerăbdare, toamna, momentul când vecinii veneau să ne ajute la desfășurarea știuleților de porumb depozitați în imensa șură de lângă casă... Câteva seri la rând, toată lumea se așeza pe grămezi de știuleți și începea să scoată învelitorile, pănușile de pe cucuruz. Munca repetitivă nu era foarte grea, ea devenea însă o misterioasă plăcere de a intra nu doar în colectivitate, de a simți cotul vecinului, dar și de a intra împreună cu el în supranatural, ca într-o lume aparte, absolut necesară, căreia îi venea rândul tocmai când se făcea bilanțul unei recolte. Deși oamenii se cunoșteau foarte bine, de ani de zile, faptul că participau la ritualul nocturn al poveștilor, în lumina celor două trei felinare cu petrol, într-o șură care amesteca toate mirosurile toamnei, prunele cu știuleții, merele cu bostanii, mirosul fânului cu respirația vacilor din grajdul de alături, cu toții păreau că se descoperă reciproc pentru prima dată, într-un fel de timp homeric în care se depăneau poveștile satului și poveștile lumii. Toate poveștile cu acvile uriașe (ghionoaie), care îl scoteau pe Făt-Frumos din abisale prăpăstii, sau cu Ilene Cosânzene, care mai de care mai frumoase și mai râvnite, defilau pe acolo și mă umpleau de imagini închipuie, pe care mintea mea le

amplifica zile întregi după aceea. Sigur că mai erau și alte povești, despre vreo cumătră pe care bărbatul ei a prins-o în fân cu un muncitor zilier; sau despre cutare femeie de la marginea satului, care descânta în cărbuni și știa să vadă pe luciul apei, într-un lighean, pe unde s-a pierdut oaia lui Pintican, sau prin ce locuri mai umblă iubitul nepăsător al fetei Palagica, cea care se topea de dorul lui! Pe astea le auzeam doar cu o jumătate de ureche, mai cu seamă că nici nu înțelegeam mare lucru în momentul în care chicotele și vorbele cu mai multe înțelesuri o dădeau spre alte subiecte – marele mister al naturii sexuale! Dar imensa noastră șură adăpostea atunci atâtea lumi care se clădeau din cuvinte! Iar când am început să citesc primele mele texte, fie dintr-o culegere ce se numea chiar *Basme născădune*, fie fabulosul poem al lui Pușkin, *Ruslan și Ludmila*, cel cu Cernomor, primit de mine cadou, am simțit că orice carte este ca o șură cu povești. Ce minunată invenție, să poți aduna în câteva semne spațiul cu atâtea voci, viața cu atâtea imagini! Am iubit cărțile fiindcă îmi prelungeau senzația de mare comunitate de oameni ce se adună împrejurul unor lumini, în bezna nopții. Când, mult mai târziu, am citit povestirea lui Faulkner intitulată *Ursul*, mi s-a părut chiar slăbuță față de terifianta povestire pe care o auzisem eu la una din acele clăci. Va fi fost sau nu adevărat? Nu știu. Dar auzisem pe cineva cum povestea despre alt vecin al nostru, celebrul braconier Vrânceanu, care ucisese odată un urs numai cu pumnalul, în luptă corp la corp. Fusese atacat și scalpat de fiară, ca dovadă că și acum purta pe frunte o dungă orizontală, acolo unde își adusesese singur pielea pe frunte după ce ursul îi beluse capul. Așa se spunea, nu am de ce să nu cred. Tot ceea ce se povestea în acele seri era ca o imensă îmbogățire a realității, cu partea legendară care trebuie să completeze realitatea reală, cum s-a întâmplat totdeauna, încă din noaptea timpului. Face altceva literatura? Nu cred. E tot un fel de „clacă” care îi restituie realității partea de mister fără de care nici realitatea nu e întreagă. Abia târziu am înțeles că o „șură” comprimată între copertile unei cărți era scrisă de un om, nu de mai mulți. Dar era și ceva extraordinar: unul singur, autorul, vorbea mai mult și mai frumos și mai interesant decât o clacă la depănușat porumbul! Dar pe autorii de literatură i-am descoperit mult mai târziu. Cei care m-au format cu adevărat se numesc Bacovia, Blaga, Barbu – triada de aur a minunatului veac trecut!

– Ce legătură există, pentru dvs., între lectură și scris? Precum și între acestea două și ceea ce numim *Viață*?

– E o relație extrem de misterioasă, iar paradoxala ei complexitate simulează uneori absența oricărei legături, dacă ne gândim că nu puțini au vorbit de inexistența vreunei dependențe, pe vremea când se credea că literatura se fabrică în eprubete. Toate sunt într-o relație complexă cu ceea ce numim *Viață* la modul generic. Viața însăși se definește în funcție de particularitățile atât de inegale, în intensitate, ale verbului „a fi”. Nu trebuie să „simt” eu, trebuie doar cititorul să simtă, spune într-un celebru poem Fernando Pessoa. Dar sensul acestei aparente butade e altul:

degeaba simt eu complex, nuanțat, adânc sau diversificat, dacă nu reușesc să induc în cititor această simțire. Adică să o comunic în canon estetic eficient. Sau să o provoc. Cum se alcătuiește zestrea mea de simțire? Trăind, evident, acumulând experiență de viață, îmbătrânind până ajung în zona de risc unde încep să cred că devine inutil să mă mai exprim. Dar experiența de viață vine deopotrivă din lectură. Proștii își imaginează că lectura e o acumulare pasivă, când, de fapt, e ceva care te modifică, te remodelează și te frământă permanent, fiind la fel de contondentă, la o adică, sau la fel de complexă și gratifiantă ca viața ta cotidiană. Eu numesc acest proces: lectură somatizată. Iar apoi, nu există poezie mare dacă, la rândul ei, nu somatizează cât mai concret experiența de viață – care este experiența de lectură plus experiența de trăire biologică în timp și în societate. Probabil că niciuna nu are pondere sau prioritate în fața celeilalte, dar toate determină, influențează, decid soarta și rezultatele scrisului, ca exercițiu de somatizare prin semn. Cel care scrie îi citește toată viața cu admirație și invidie pe alții și, în mod obligatoriu, revine la vechi lecturi sau și le completează. S-ar părea că lumea de azi tocmai se schimbă, că nu vor mai exista cititori integrali ai lui Milton sau ai lui Cervantes, ai lui Eminescu sau ai lui Dante. Eu nu pot să cred sau nu vreau să cred asta, sau mi-e totuna. Nu-mi pasă. Nu cred că oamenii din viitorul apropiat se vor lăsa dominați de mediocritatea victorioasă și condensată la o vagă epură. Dar dacă nu vor mai citi, treaba lor. La urma urmei, cititorul de fragmente își va da seama că și sufletul său se fragmentează dacă nu intră total în adâncul și în complexitatea acelor opere care alcătuiesc patrimoniul nostru de sensibilitate istoricizată și somatizată prin scris. Cine nu are timp să citească într-o viață, în timpul singurei sale vieți, trilogia dantescă în întregime, sau câteva dialoguri platoniciene, sau lirica abisală a lui Eminescu, nu are pur și simplu timp pentru nimic. Dacă timpul repetitiv al gesturilor cotidiene nu e însoțit și de timpul aparent static al introspecției, atunci această sărăcie nici nu se mai numește timp. E doar absență din lume, despre care nici nu merită să vorbim.

– Cum arată o zi din viața lui Dinu Flămând, ca să-l parafrizez pe Soljenițin?

– Cele care au importanță sunt marcate de strategia mea, nu totdeauna fructuoasă, de a asigura continuitate unor proiecte pe care mi le asum deseori doar pentru a forța continuitatea și calitatea necesară elaborării unor proiecte. Atunci când intri în literatură, frazele încep să curgă din tine ca vinul din burdufurile străpunse de spada agitată a lui Don Quijote. Dacă ai rămas acolo, mai târziu trebuie să provoci și să controlezi un debit mult mai zgârcit. Cred că Brâncuși spunea bine: greu e să te pui în situația de a crea, adică să acumulezi în corpul și în spiritul tău energia densă pe care urmează să o transferi în lucrul mâinilor tale. Ca atâția literatori, sunt și eu ciclotimic. Dar mă străduiesc să stau lipit de scaun pentru a-mi limpezi cel puțin ideile, chiar dacă luni de zile muza nu mai trece și pe la ușa mea. Cel puțin într-o anumită privință, zilele mele seamănă cu zilele tuturor celorlalți scriitori care

se întreabă periodic: de ce (mai) scriu? Dar ele diferă, întrucât fiecare scriitor în parte trebuie să găsească, cât mai des, o formulă personală mulțumitoare. Și să găsească o justificare intimă, în absența unui răspuns limpede la această întrebare, nevoit fiind să învețe cum se merge mai departe chiar și fără răspuns. Iar aici îmi permit o remarcă ce echivalează cu o explicație. Observam recent că am acordat cam multe interviuri în ultimul deceniu, situație ce poate fi suspectată, pe bună dreptate, de egotism inflammat. Dar cred că am răspuns atunci când unele întrebări, precum cele pe care mi le-ați adresat, domnule Iulian Boldea, m-au incitat și m-au lansat pe anumite piste mai interesante, probabil, decât unele provocări pe care singur mi le-aș fi propus. Vă răspund, deci, ca și cum ne-am afla la o ședință de cenacul; la un „banchet” de odinioară, din acea Românie a tinereții mele, complet cenușie, dar și fascinată de literatură, de frumos, de adevăr, chiar de onestitate, și care credea că emoția omului e ceva important. Și vă răspund pentru a spune că într-o zi obișnuită din viața unui scriitor numai întâmplarea știe ce cantitate de singurătate trebuie să se amestece cu o anumită cantitate de dialog. Dar vă răspund și ros de o teribilă îndoială: dacă sunt tot mai puțini cei care își găsesc timpul sau curiozitatea de a intra în dialog cu scrierile noastre, oare de ce ar intra ei în dialog cu asemenea confesiuni (nu tocmai spontane, în cazul meu) care împrumută cu jenă statutul de vedetism, într-o lume a tuturor clamorilor pestrițe în care nulițăile adoră să dea interviuri?!

– Percepeți, într-un interviu, momentul inefabil al scrisului ca pe o „transă lucidă și halucinantă”. Care este, în opinia dvs., raportul dintre forțele intelectului și cele ale hazardului în conceperea unei opere literare?

– Hazardul ajută benevol intelectul numai dacă încăpățânarea curiozității stârnește hazardul. Dar fără suflet nu se face nimic (înțelegând că sufletul poate fi chiar negru, urât, negativist sau abisal – dar niciodată somnolent). Când eram student, am fost, pentru un timp, sedus de îngâmfările structuralismului (cel literar), care pretindea că poate explica o operă literară sau poate construi una făcând abstracție de autor. De fapt, era vorba de o eviscerare a emoției estetice, considerată demodată. Mult rău a făcut această frigiditate împrăscată de mulți ingineri ai literaturii. Vedem și azi atâta poezie „corectă” care consideră că e ceva jenant să se mai încarce și cu viața brută! În perspectiva acestui neopozitivism, opera de artă era ca un complicat sandwich, cu multe straturi, conceput într-un *fast food* universitar! M-am lăsat și eu amăgit, întrucât pe atunci eram convins, sau voiam să mă conving, că un tânăr în situația de orfan cultural și spiritual, orfanul comunismului, trebuie să aibă voința de a asimila singur, de la bază, istorie, filosofie, logică, literatură și alte discipline care te ajută să devii om întreg. Iar structuralismul îmi apărea ca metoda metodelor, știința științelor, un mecanism pe care autodidactul nu are decât să și-l monteze pe masa din bucătărie iar apoi să purceadă la construcția de sine. În fond, eram în una din acele iluzii ale „progresului absolut” și ale voinței prometeice din care s-au alimentat toate sistemele totalitare. Totalitarismul globalizării de

astăzi e tot o variantă structuralistă a progresului văzut ca stratificare a creșterilor economice, cu tendința spre infinit. Iar macrosistemul se împiedică doar de faptul că ființele umane sunt unice și atipice, dacă sunt respectate ca ființe umane, nu ca părți componente ale socializării lor (caz în care societatea e considerată mai importantă decât individul). Sistemele au oroare de omul singur, cu probleme, plin de dubii ca de păduchi, depresiv sau sinucigaș. Atunci se apropie de acest om poezia și-l mângâie, învățându-l să se accepte ca fiu repudiat al lui Prometeu. După care îl trimite să-i bandajeze chiar tatălui Prometeu umane răni. O iau din nou pe arătură, deși întrebarea pare să circule doar prin cartierul literaturii! Dar deviez olecuță tocmai pentru a mă întoarce la acel „inefabil”, misterul din orice creație artistică. Inefabilul atestă tocmai prezența, în opera artistică, a acelei părți din individul creator ce nu poate fi codificată. Inefabilul nu poate fi pus în „serviciul” operei de artă, căci este tocmai viața secretă și, prin natura ei neîncheiată, imposibil de stopat, imposibil de „exploatat”, de finalizat, din acea formă de viață căreia îi lipsește somaticul, dar nu și spiritul. Știu că asemenea observații sună bizar într-o lume care a deificat profitul. Într-un fel, opera de artă profită, e drept, de disponibilitățile spiritului, pe care nu trebuie să-l vedem, ca în bogomilismul clasic, opus materiei. Nu mai știu în ce împrejurare am vorbit de această „transă lucidă și halucinantă”. Dar mă regăsesc în respectiva sintagmă. Dacă ne uităm în ce lumi, deopotrivă lucide și halucinante, fluctuează astăzi fizicienii, întrebându-se, de exemplu, cum generează vidul materie, sau ce anume a favorizat dezechilibrul dintre particulă și antiparticulă, încât noi cu toții am scăpat la lumină și avem posibilitatea să ne mirăm că existăm – numai viața poeziei îndrăznește să se mai apropie de această fascinantă lume. Fizicienii încep să devină și mari metafizicieni ai prezentului. Poeții se simt acceptați, tolerați în complicatele lor laboratoare sau acceleratoare de particule (deși nu sunt chiar salarizați în exclusivistul cartel!). În acest timp, cohorte umane fericite și ignorante trec nepăsătoare și pe lângă acele laboratoare și pe lângă cărțile de poezie. Cu toate astea, viața e minunată câtă vreme planeta nu se va supăra pe noi, iar praful stelar nu ne va înșfăca să ne arunce pe toți, din nou, în vasta lui călătorie.

– *Ați tradus impecabil din Fernando Pessoa. Ce v-a atras la acest scriitor cu destin atât de insolit și cu o atât de curioasă manie a travestirii?*

– Am găsit la Pessoa multe din dilemele printre care navigasem în adolescența și tinerețea mea și am început să-i mulțumesc după fiecare lectură, simțind că el devenise postum îndrumătorul și mentorul pe care nu-l avusesem. Cred că ceva din amestecul de luciditate și reverie permutantă, de insatisfacție, dar și de adorație la picioarele fanteziei creatoare, minus geniul și grația lui de cetățean deplin al mai multor culturi, pot identifica eu însumi în mine, fie și doar justificate de admirația pe care i-o port. Dar „travestiurile” sale sunt departe de a fi niște ghidușii: obsesia eminesciană a „avatarurilor” ar fi un punct de pornire mai fertil.

– *Un paradox al lui Pessoa spune: „Nu există norme. Toți oamenii sunt excepții ale unei legi care nu există”. Cum sunt poezii, într-un astfel de context, al normei și excepției de la ea?*

– Poeții devin ei înșiși tocmai excepții ale unei legi inexistente. Este energia interogativă de care deja vorbeam. Este propulsia autentică spre contactul cu semenul tău, cu cosmosul și cu istoria care te-a precedat, în absența oricărui limbaj care ar putea asigura sută la sută comunicarea, comuniunea și contactul; dar în prezența tuturor posibilităților încărcate esențialmente de sens, de intenție de contact, în singurătatea cosmică a societății, croită pe tiparul conexiunilor de singurătate din Univers. Vă îndemn să citiți din această perspectivă textul pessoan *Calea șarpelui*. Veți observa acolo un elan ce dă senzația că este doar eboșa unui imn mistic, iar apoi el se transformă într-o aventură care își înființează un „gen” literar inexistent, pentru a lăsa să se degajeze doar misterioase energii ce seamănă cu undele de forță depistate în vidul fizicienilor, care niciodată nu e... vid.

– *Are putere poezia? În ce constă forța literei, a cuvântului poetic, a literaturii în general? Dar despre virtuțile terapeutice ale poeziei?*

– Din răspunsul de mai sus se poate deduce cam ce cred eu despre forța poeziei autentice. Dar jumătate din drum îl face cititorul, până la întâlnirea cu această formă de energie (care, la o adică, poate să și vindece). N-o să mă prindeți afirmând însă că un menuet de Mozart dă mai multă strălucire garoafelor din odaie; și nici profitând de întrebare ca să vă dau adresa unor taumaturgi șarlatani care spun că pot vindeca gâlcii cu sonete, sau impotența cu poeme epice. Dacă ai noroc, poezia te poate ajuta să-ți identifice suferința, boala. Dacă ai și mai mare noroc, pansamentul ei precar te poate alina pe durata unei vieți, fără să te vindece.

Cer îngăduință să introduc aici o paralelă, care se și abate un pic ce la întrebare. După ani buni de absență condamnată din suita lecturilor mele, mi-a căzut din nou în mână fabulosul text al lui Ion Barbu, cel mai misterios, *Veghea lui Roderic Usher. Parafrază*. Tocmai tradusesem *Calea șarpelui* de Fernando Pessoa. Și mi-am dat seama că există o profundă comuniune între cei doi, nu numai la nivelul exigențelor ezoterice, la nivelul limbajului sublimat și la cel al ardențelor spre absolut, dar și în postura polemică pe care o adoptă amândoi în raport cu societatea care aplatizează spiritul. Amândoi întrețin ardent „veghea” autodepășirii, deschiderea spre un stadiu al sublimului care justifică existența umană. Iar textele despre poezie ale lui Ion Barbu, cele în care proslăvește credința în „floarea albastră” a lui Eminescu, văzută ca o ardentă incompletitudine care se compensează pe sine, sunt de o frumusețe de ideal ce răscumpără secole întregi de situare apteră, în care s-au complăcut atâția condeieri de prin principalele noastre. Nimeni nu mai citește aceste geroase texte barbiene. Păcat. E adevărat că plonjonul în picaj, cu acordurile frazelor sale în dativ, le pune probleme de comprehensiune geanabeților din recente promoții. Era abia ieri, pe când deviantul geometru lansa urbei câte o provocare, cu fiecare frază articulată la mari intervale.

Ceea ce spune el pare mai complicat pentru spiritele noastre leșinate decât fragmentele lui Parmenide. Ce jale, dacă te gândești că nu a lăsat discipoli...

– *Cum resimți starea literaturii române de azi? Aveți vreo afinitate cu aceasta? Mai există sentimentul de solidaritate al scriitorilor?*

– Nu mai iau pulsul literaturii de astăzi ca pe vremea când publicam și eu cronici literare (au fost peste zece ani, nu am energia să le caut prin revistele vremii). Și atunci mă deranja critica instituționalizată, preocupată cu darea notelor și stabilirea ierarhiilor. Dar vătăfii literaturii erau mai puțin luați în seamă, căci exista deja precedentul proletcultist al abuzurilor, pe care nu-l voia nimeni reinstaurat. Acum mă deranjează pletora comentatorilor culturali care stau pe scaune de șefi peste generații. Mulți dintre ei gesticulează abundent și hilar. Multora le-a cam fugit generația de sub tutelă, iar ei nici nu-și dau seama. Paradoxal și încurajator e să găsești texte bune prin publicații sau chiar pe rețeaua electronică mondială semnate de tineri români care își fac sau își termină studiile pe la mari universități internaționale. Cei mai buni nu iau în seamă literatura română, ci se proiectează doar în competiția de idei aduse în actualitate de nume mari ale altor culturi. E foarte bine, ținem din nou capul sus. Dar i-aș invita să nu-i lase să se pronunțe despre literatura română actuală numai pe criticii ariviști de modă veche, mulți dintre ei cu opere masive, chipurile „de sinteză”, dar care nu ies niciodată din ograda națională, nu fac niciodată referințe în limbi străine sau la alte literaturi, pentru că nu le cunosc; adică nu proiectează niciodată exercițiul lor critic și grilele lor de evaluare dincolo de obsesiile vernaculare ale luptelor dintre generații, dincolo de amatorismul și provincialismul autohton, altfel pline de morgă. Îmi tot propun să citesc mai multă proză contemporană din România. Poezia mi se pare în declin, inclusiv cea scrisă de unii poeți români în alte limbi, din cât am avut acces la texte. Eseiști buni avem destui, dar puțini se încumetă să atace subiecte de interes european sau mondial. Cu toții ar trebui să punem umărul să ajungă mai multă informație despre literatura României și despre români în general măcar în ograda UE, unde ne-am încropit și noi o casă. Îmi aduc aminte de Marian Papahagi, care spunea: să vă fie clar, nu avem o cultură mică. Dar trebuie să ne-o cunoaștem în primul rând noi.

– *Sunteți și autorul unor studii, prefete, eseuri. Cel mai interesant îmi pare Introducere în opera lui George Bacovia (apărut într-o a doua ediție sub titlul Ascunsul Bacovia). De ce ascunsul? Ce anume v-a determinat să vă îndreptați atenția spre Bacovia? Ce înseamnă pentru dumneavoastră, ca eseist, orientarea atenției spre alte texte literare?*

– Cred că am fost cel care, la *Echinox*, i-am îndemnat insistent pe prietenii mei poeți și prozatori să nu negligeze nici comentariul literar. Propusesem și o rubrică specială în care optam pentru situația, nu tocmai comodă, în care un poet era obligat să-și comenteze propriul său poem. A ținut o vreme, dar prea eram serioși, exercițiul devenise plictisitor. Dar la ideea

că trebuie să fim și comentatori ai literaturii complici mi-au fost Petru Poantă și Olimpia Radu (împreună cu care timp de aproape doi ani am împărțit două mese aflate față în față la Biblioteca universitară din Cluj, pe care, în mod excepțional, ni se păstrau și pentru a doua zi cărțile cerute). Cu venirea lui Ion Pop la *Echinox*, obligativitatea de a trece și prin comentariu critic s-a generalizat de la sine. Pe mine mă fascinează analiza unor texte, exercițiul hermeneutic care îmbogățește spiritul critic. Ideile de bază din studiul despre Bacovia (carte pe care deja o completez pentru o a treia ediție) le am din liceu și din facultate (cu avantajul-dezavantaj că pe atunci nu vedeam ansamblul acestei concepții despre Bacovia și nici nu prea știam să sintetizez). De ce Bacovia? Fiindcă este unul dintre puținii noștri poeți clasicizați care (alături de Eminescu, Ion Barbu, Blaga și încă foarte puțini alții), călătorește cu noi și continuă să ne sfideze. Nu știm de ce ne place, de ce ne intrigă, de ce uneori ne respinge, și de ce ne mai vorbește această poezie. De ce amorul doarme „întors”, în vestita poezie *Plumb*? Avansasem ceva explicații în cărțile precedente, acum am găsit alta. Între timp, am observat că problema i-a obsedat și pe traducătorii poetului în alte limbi, iar pe internet mi se oferă soluții, dar și ironii, pornind de la vechea mea ipoteză. Păi nu e grozav? Asta e viața poeziei. Trebuie să trăim și cu textele din trecut, care deseori sunt tot atâtea sfidări pentru țănoșul postmodern. N-ar fi necesară acum o discuție despre eleganța acordului în dativ în care excelau Eminescu (stelele... „ard depărtărilor”) și Ion Barbu (recitiți *Poezia leneșă!*), acord de mare finețe pe care aproape l-am uitat, într-o vreme de agramatism și bâlbâieli care plimbă limba română numai prin genitive dubioase și aspre ca ciulinii, căroră mulți nici nu le prea nimeresc prepozițiile adecvate? Cât despre prefetele și numeroasele mele studii risipite te miri pe unde, n-aș avea aici spațiu să vă înșir căror proiecte editoriale le destinez.

– *Tocmai, ce proiecte de viitor aveți?*

– Am terminat o antologie Neruda, pregătesc un nou volum Pessoa și o antologie Vinicius de Moraes; aș vrea să completez eseul despre Bacovia, să-mi adun interviurile luate lui Dimov, M. Ivănescu, Doinaș, Preda, Vulpescu, Petre Stoica plus atâtea alte texte despre alți scriitori români. Unele prefete făcute poezilor pe care i-am tradus, împreună cu alte studii și eseuri, converg spre o carte despre modul în care câțiva mari poeți dragi mie, din secolul trecut, au reușit să „somatizeze” poezia – de obicei o poezie a durerii. Dacă mă țin puterile, intenționez să fac o traducere integrală din Lautréamont (cea a lui Tașcu Gheorghiu a fost forfecată de cenzura comunistă, iar el însuși s-a situat într-o cheie barocă ce nu corespunde întocmai spiritului frondeur cu care „contele” i-a uimit pe suprarealiști). Am un proiect de traducere și pentru bunul meu prieten Lobo Antunes. Opresc agenda aici, din superstiția că nu trebuie să vorbesc și despre acele proiecte ce vizează propria mea poezie.

Interviu realizat de Iulian BOLDEA

Ioana NICOLAIE



Firimituri

Mama a fost cea mai bună și cu mult
cea mai frumoasă femeie din lume...

de la unu șazece și ceva de centimetri începea
cu ochii căprui și genele boltind păstrăvii
în apele din reziduuri aurifere
vopsite la minele din Rodna

era o fată naivă,
o fată mai mereu singură sub pielea umflând
rochiile ei de material ieftin,
din doi în doi ani umflându-se foarte tare
mult după al patrulea copil
care am fost eu

mama era acolo mereu
puțin, puțin mai mare,
cu înflorita-i tristețe scotocind după mărunțiș,
aducându-mi doctorii și bomboane,
cheltuindu-se picătură cu picătură
în intersecțiile lipicioase ale orașului
unde părinții ei o măritaseră
pe la șaisprezece ani

mama râdea mult și-mi spunea
cum e cu prostiile, cum e cu ținții din vecini,
cu numeroșii mei frați,
cu sandalele rupte, iubiții de mai târziu,
nefericirile și neliniștea

și râdea și mai mult
printre fericiri solidificate între certuri
și spălat rufe,
ducându-mă la doctor,
luându-mi uniforma albastră de școală,
printre fericiri și uitare

și râdea

ca să rîzi trebuie să cureți cenușa,
leșia s-o aluneci lucioasă pe pînze

și râdea, știind
că într-o duminică n-avea să plece,
într-o duminică n-avea să uite de noi și de tata,
ca să-și sugrume isteriile,
ca să-și amanezeze
frica înnebunitoare în care
ca într-un ciclon mai mereu plutea

și râdea
de viața-i de celofan,
de întrebările putrezind cu boarfele-n pod,
de serbările unde printre altfel de mame
ea n-avea zi de naștere
ea gătea prost, din ce în ce mai prost,
și genele-i aurifere și le încrunta
între o ședință și alta,
între o frică și alta...

mama era o fetișcană trăsniță
și a rămas așa, o soră mai mică,
la care mă gîndesc des,
care-mi lipsește,
deși părul i s-a rărit,
deși s-a îngărășat...

Știind

Acolo, în registrele de sugativă,
în cărțuliile lor de sertare presate
m-au trecut pe doi

și-așa îmi voi trăi toată viața
pe un petec dosit de hîrtie,
pe un petec ros de multele poșete schimbate

și-așa îmi voi pierde și cunoaște prietenii,
și-așa mă voi mărita și divorța
și la nesfîrșit voi halucina,
încercînd să-mi amintesc și să uit,
să-mi amintesc...

nu mă iubea nimeni pe-atunci
cum să iubești o făptură
crescînd pe furiș la tine în pîntec,
lustruindu-l pe dinăuntru,
sfîșiindu-l de durerea striatei lumini?

cum să iubești o închegare de plîns,
un amestec de teamă și ochi nedeschiși
care, iată,

își usucă saliva pe sînul obosit,
îți molfăie între gingii disperarea,
lacrimele cu miez de migdale
dragostea, întunericul ei
care va adăsta doar un timp,

dragostea ce totuși va scînteia
în umbrele privirii,
în țipetele tranșate
ca pentru altar jertfele

nu mă iubea nimeni pe-atunci!

trupul meu întors către el
încălzea lemnul unui leagăn
cu zgomote subțiri
ca durerea de vintre

nu mă iubea nimeni pe-atunci!

și-am știut că asta nu e de-ajuns
abia cînd tata s-a aplecat pe furiș
să-mi vadă, luni mai târziu,
neștiința de copil nedorit,
rătăcirea de-a crede că-ncep să exist.

Migdale

Am venit pe lume să caut dragoste
și m-am zbatut pentru asta,
orbitele de nenumărate ori mi s-au învinețit
pentru asta,
și vrejurile uscate ale mai vechilor părăsiri
au tencuit o colibă,
apoi o casă mai mare,
apoi cîte-un orașel demolat
în fiecare garsonieră din care
tîrziu am plecat

în nodulii atîtor seri
m-am răsucit pe întunericul pernei
scos la lumină de sticla afumată a lămpii
și-am tînjit după dragoste
ca după boală
și-am crezut că iubirea-i doar o mîncărime
care erupe așa, doar la unii erupe,
cu ziua și locul nașterii
printre fișele de la dispensar

am săpat adînc cu hîrlețul,
am dezvelit gropile de var pentru
noile încăperi,
am bătut piroane în fiecare loc
unde ar fi putut fi cineva pentru mine,
unde s-ar fi găsit cineva pentru mine

ca un trup fără podoabe
m-am ascuns sub pojghița de fetiță cuminte,
sub straturile de picățele ale rochiței,
așteptînd străinul să vină
nu bărbatul, nu femeia,
dar cu vorbele șiroind de iubire,
cu tăcerile muiate în dragoste

de aceea, mamă, stai mai mult cu mine!
de aceea, fraților, uitați-vă mai des înspre mine!
de aceea, iartă-mă tată, căci despre tine e altfel!
de aceea, prietenelor, nu vă rîdeți de mine
și voi, puținii mei bărbați, uitați tăria sînilor,
sfîrșitul de mortar al fiecărei după-amiezi
de pe-atunci împăturită cu grijă!

și tu, iubitul meu, mută-te definitiv
între pereții de bîrne ai inimii mele!

Savură

Toate zilele aveau consistență de clopot

ca țelina pe răzătoare
cădeau de pe ulițele Ștezei,
cu țigani și fierăstraie isterizate
se izbeau drăgăstos de geamul
cît un bloc de desen mai mare
pe unde își zornăia talerii
lumina

cădeau în rotunjite duminici
iubindu-se neînțelese cu lumina

și-mi plăcea lumina
măturînd camera într-un loc pătrășos

“stai pe locul acela,
stai paralizată pe locul acela,
căci în el întotdeauna vei sta!”

dar locul se-acoperea pe la prînz
cu crestele tălpilor de cauciuc,
cu noroiul de bocanc sau de cizmă,
și rochița se umplea de pete,
fantomele orbitoare zdrobeau zarzavatul,
plopilor cu viespi și miez neajuns,
buba aprinsă de jar,
rostogolindu-se ca un înecat,
tot mai flămîndă, spre apus...

“stai pe locul acela, stai!...”

și aburii evadau de prin oale,
și fumul puștesc scria pe tavan,
și cotoarele de varză semănau cu o poză:

o fetiță oglindindu-se într-un ciob,
o fetiță pîndindu-și mama într-un ciob
și frații sporovăitori,
și îndepărtații vecini

“stai cuminte acolo, pe locul acela stai!...”

iubind nemișcată acele duminici.

Pindind

Cine era Radu, cine era Floarea,
cine era Filimon,
iar mai apoi, după mine, Ion cine era?

ce însemna primăvara,
cu noroiul boindu-se-n curte,
printre petele zăpezii risipite
ca surcelele?

ce era șiragul acela
de ulcele și crățiți,
de magiun și dunde necoapte,
de zi și noapte pecetluind coapsele anilor,
de mama și tata printre mașinuțele delabrate,
pe care nimeni nu ni le cumpăra?

ce era foamea cu ochii strâns lipiți,
difuzorul hîrîind după fiecare prînz
în care plecaseră toți
și trupul meu îngust se chircea
în fălcile liniștii,
în groaza lumii sfîrșite
a oamenilor dispăruți unul cîte unul
în complicatele mașinării
de tăiat lemnul
în crăpatele pîlnii
de împreunare a norilor?

ce era văzul meu
pătat ca o piele uscată?

și primitele haine deja-mbrăcate
de ce-mi păreau împletituri de scaieți?

ca-ntr-un șifonier
încremeneam în singurătate,
știind că nu se va sfîrși,
știind că niciodată nu se va sfîrși

și așezatul pe prag se făcea una
cu scotocitul printre cotiturile uliței.

Cine

Ziua își lepăda lenjeria
pe cînd mă desprindeam de peretele umed,
peste noapte mă hrănisem cu varul,
peste noapte dosisem sub unghii
căldura trupurilor,
mai multe adormite-n același pat

ca un frate de-al meu, ca un băiat,
visasem,
și crezusem că nimic nu ne desparte:

unii cu alții sîntem aceeași
la n-e-s-f-î-r-ș-i-t!

fată sau băiat

eu purtam pantaloni albaștri,
ei purtau pantaloni mai mari,
tot albaștri!

eu aveam pieptul drept
străbătut ici, colo de coaste
aidoma cu oasele lor subțiate

cu ei aceeași pistrui îmbrăcam
în lumea dosită sub pistrui rotunjiți,
în neînsemnata putere din brațe
sau sternul îngust de fată-băiat

cu toții împărțeam o mîncare acrită
sub pîrita spartă a amiezii
în același joc al ierbii căzute
peste frica rotofeie de tata
peste mine fată!
peste mine băiat!

doar părul încîlcit îmi era,
părul isterizat sub soda dimineților
din care pieptenele usturător mușca

ca un frate de-al meu, ca un băiat
visasem,
știindu-mi de-acuma și numele,
la N-E-S-F-Î-R-Ș-I-T
numele...

(Din *Lomografii*, antologie în curs de apariție la
Editura Humanitas)



Alexandru MUȘINA

Jurnal
(continuare)

21.IV.1989

O exasperare în creștere, atîta doar că lipsită de energie. Am fost grav gripat, încă le mai zac prin paturi, fără să știu ce-i cu mine, Tania tot mai neînțelegătoare și nervoasă, sau doar excedată de muncă și incapabilă să se descurce și, atunci, cu o tipic feminină pornire sîcîindu-mă tot timpul. Nici măcar nu mai caut vini, sau dacă le caut și le „găsesc” tot acolo sînt, visez doar să mă adun, să găsesc un loc în care să mă pot concentra, să pot scrie. Ar trebui mulți bani (pe care eu nu-i am) și/sau o nevastă „neintelectuală”, care să nu se vrea „egală” în toate cele, ca să ai această liniște, rămînînd – în același timp – un familist „tradițional”. Cum nu-ntrunesc nici una din cele două cerințe... Ar trebui să bag capu-ntr-un umeri – ca George – și să lucrez 2-3 ore pe noapte. Dar eu am nevoie de zile-ntr-un „trîndăveală”, cum ar zice Tania, ca să intru-n „stare”.

Însă, poate că între noi e ceva și mai grav: și dacă-am avea bani foarte mulți, ea tot ar fi „nemulțumită” de mine; are – se pare – două „modele” masculine, unul „cultural”, dobîndit din lecturi, și unul „natural”, mai precis, oricum unul din cei care vor un *echilibru*, care să transcendă nevroza, mizeria, confuzia. Dar nu un echilibru al uscăciunii, unul decadent-aristocratic, un leșinat „clasicism”. Îi admir pe Kavafis, Pound, Berryman, dar Eliot mă face să mă simt „dator” față de propria-mi (incertă, ca la toți) „vocație” de poet. În raport cu el, mereu puțin întîrziat (sînt, în acest spațiu cultural, extrem de *singur*, deși am destui prieteni, oameni cu care mă simt solidar); dar împins spre aceeași soluție: poemul lung. Visez la ceva *peste* „The Waste Land”, oricum care să poată sta calm alături de acesta – oare „Buchila Express” e la nivelul lui „The Love Song...”? Ar trebui să învăț mai bine engleza, ca să-l „prind” în direct, nu prin intermediarii care – simt – îl falsifică discret (nici nu ar putea altfel). Și Mărculescu și Ivănescu sînt niște oameni de bibliotecă, niște „fini”, or Eliot nu era doar atît. Oh, de-aș putea călători! Dar sînt ținut aici, în cușcă, alături de mai toți. Peste 5-6 ani va fi, cred, prea tîrziu pentru mine ieșitul în lume; și-așa e tîrziu, dar cum (din instinct?) sînt un pueril, un întîrziat, poate că mai rămîn ceva șanse...

Mă văicăresc ca o babă. Dar numai aici. În rest, fie par un optimist incorigibil, fie un tip rău, „scîrbos”, „intratabil”. În fond, un om ca mine (nu neapărat eu) trebuie să aibă condițiile (și libertatea de mișcare) necesare, tocmai pentru a fi „exploatat” cum se cuvine. Asta au învățat-o, în secolul ăsta mai ales, ticăloșii (vorba uneia: „vor să trăiască numai ei bine”) de capitaliști.

Cel mai grav, pentru mine, e că sînt prea sărac, adică supus unei discrete presiuni economice (dar și sociale, familiale) permanente, unei sîcîieli (și interioare, căci sînt educat în așa fel încît să nu-i „sacrific” cu totul pe ceilalți idealurilor mele) care mă scoate din starea necesară.

Mai rău: viroza (gripa) nu-mi mai trece, revine la 2-3 zile; nici nu știu ce să-i mai fac. Asta-mi accentuează moleșeala, indecizia, lipsa de chef de lucru. Structura „romanului” mi se conturează tot mai clar. Dar... cînd naiba o să mă-apuc să-l scriu? Nu-s un leneș propriu-zis, dar am moștenit de la taică-meu (nu de tot, altfel...) acea nostalgie a „trăirii clipei”, a nelăsării timpului „să treacă”, chiar dac-o faci pentru lucruri deosebite, care *ție* îți fac bine. Și – desigur – nici nu „trăiesc” (ca și el, de-altfel). Relația „socială” care e literatura (mai ales proza și mai ales cum gîndesc/simt c-ar trebui s-o fac eu) presupune „rezolvarea” problemei tatălui și a mamei, o „tranșare” simbolică, dar care să nu excludă sinceritatea absolută. Dar, în spatele tatălui și-a mamei e, întotdeauna, *moartea* și mie, încă, mi-e frică să mă uit direct, cu ochii deschiși, în direcția aia. În fond, „romanul” ar fi tocmai despre degradarea fizică, despre lipsa de coerență și semnificație a *trăitului*, în absența unei *credințe* religioase (în care, iată, nu mai poți crede pînă la capăt).

Am scris astea – bineînțeles – după ce-am recitat „The Waste Land”, orice amărit de poet sud-vest european se visează (sau, măcar, ar trebui să o facă) un Eliot. Deși puțină luciditate ar trebui să-i spună că nu orice e de nasul oricui, mai ales oriunde. Acum, în clipa asta, nici măcar nu sufăr (re) descoperind această crudă (!) situație „obiectivă”. Nu că m-ar satisface să fiu the Biggest în Papuașia, dar sînt lucruri împotriva cărora n-are rost să lupți, pentru a putea să-ți consacri forțele pentru a face *bine* puținul care-ți e la îndemînă. Ciobanul trebuie să facă brînză bună, nu să viseze la ăia cu supertehnologii și turme gigantice; gospodina să spele și să dea la găini, înainte să viseze la spălătorii și la crescătorii de pui. Că sînt suspendat... corect, dar scrie *chiar* despre asta, nu mai tot freca menta!

Atît de greu scapi de iluzia că faci parte dintr-o literatură „mare” (cu asta am fost drogați de mici, cu asta ne drogăm în continuare), dar ce bine te simți, ce real începi să te simți renunțînd la jalnica perspectivă a „buricului pămîntului”, la complexata iluzie că totul s-ar învîrți în jurul literaturii noastre. Sînt solidar *prin limbă* și prin faptul că exprim, cumva, aceleași *rădăcini spirituale* cu această literatură, în fond, *de mîna a doua*, mai ales în perioada postbelică. Cum altfel îți explici că

pot fi considerați „mari” alde Sorescu, Ioan Alexandru, Ion Gheorghe, Blandiana, Buzura, D.R. Popescu, Țoiu, chiar Breban și Bănulescu. Păi! Dacă-ai pe ăștia ca „sistem de referință”, ești pierdut. Nichita: un mare talent *risipit*; simți că-ți crapă creierii, dacă vrei să faci o antologie, realizând distanța între ce putea ieși și ce-a ieșit. Fără invidie. Cred că era un talent mai mare decât mine, dar, în final, voi fi un poet mai mare decât el. Rămân colegii de generație: un grup de poeți buni și foarte buni (în acest penibil „sistem de referință”) dar în care nici unul nu reușește să „sară” peste acest sistem de referință, peste interbelici, peste propria limitare (cumva „genetică”, legată de o surdă neîncredere în posibilitatea de a fi „central” și în afara acestei limbi, de o anume „desuetudine”).

Și eu? Conștient de toate astea. Dar nu știu cât de puternic (și talentat) pentru a putea ieși din „cercul vicios”. (Revin: desigur o ieșire în străinătate... cum au avut și Eminescu, Barbu, Blaga, Arghezi etc.) Totuși, să vedem ce se poate în condițiile date.

Drama „Stalin”, romanul, poemele (Borșitura, Rătușca, Aprilie negru).

24.V.1989

Azi nu m-am dus la școală, deși aveam ore. Suport tot mai greu ideea de serviciu, de loc în care să te duci după program, pentru a face, în fond, o muncă absolut inutilă (junii fărănuși întorsureni nu-nvață deloc; și de ce-ar face-o? – și-așa trec clasa, și-așa nu le folosește franceza la nimic – la fel și matematica, fizica etc. Aberația e structurală (ei au o reacție aproape „normală” în chiar pornirea lor de a refuza să învețe ceva – un refuz cumva pasiv, firește). Probleme cu ficatul, iar. Aseară, o discuție extrem de interesantă (deși vag teatral am fost chiar eu, care – pînă la urmă – sînt un buimac) cu George, Ioana și Toma (la cei doi din urmă acasă). La un moment dat, o mică „revelație”: mi-e frică să mă angajez total în scris, nu am o miză „maximă”, de-asta o tot lălăiesc și, atunci cînd scriu, nu-mi iese nimic.

Deși stiloul e nou, chinezesc, de calitate, totuși mă enervează cum scrie, nu mai „stă” bine în mînă. Sau mîna mea nu mai are nici un chef să scrie? Săptămîna trecută – vineri și sîmbătă – am fost la Șinca, la flori. Sîmbătă, dezintoxicat, chiar m-am simțit bine. Să mă duc mai des la Șinca. Singura problemă: mămica-i obsedată de procesul ei cu Vetuța și mă înnebunește cu subiectul (pe lîngă că-mi face rău s-o văd distrusă de toate nimicurile adiacente); în plus, a făcut fixația că nu mai țin la ea (ci doar la Tania), că o mint și vreau s-o trag pe sfoară și, cînd discutăm, are o atitudine în consecință. Totul mi se pare derizoriu, dar nu mă rănește mai puțin. Senzația de caraghioslîc, de chestie pe care-o știi, previzibilă și deja „formalizată”, dar din care nu poți scăpa și care, pînă la urmă (și asta-i cel mai grav!) e propria ta viață, e viața ta unică, fragilă și repede trecătoare.

Vina e și-a mea: nu reușesc să devin „plauzibil” (prin comportamentul imediat) pentru cei din imediata apropiere ca aceea ce – cred, poate cred și ei – sînt. Adică un scriitor foarte bun. „Teoretic” sînt înțeles și acceptat, practic faptul că scriu, scrisul meu nu intră în nici o ecuație a celor din jur cînd e vorba de mine. Mă și culpabilizez singur, empatic cum sînt ajung chiar eu să consider că timpul pentru scris e „sustras” altor ocupații mai importante (?!?). Cum naiba să mai scrii în condițiile astea?

Aseară, toți mă îndemnau să mă țin de eseuri. Dar – cel puțin acum – *nu mă interesează*. Mi se par atît de perisabile, atît de supercontextualizate, atît de „uscate”. Nu am ambiții de eseist, deși – cum viața e o ironie – s-ar putea ca chiar asta să fie șansa mea. (Stiloul asta mă enervează mereu!)

Nici nu mai știu la ce e bun acest registru, scrisul în el. De-aia am lăsat-o baltă o perioadă.

Acum e ora 12 noaptea.

24.V

Bineînțeles că mă simt într-un fel de închisoare, dar una care nu are nici măcar un „regulament de ordine interioară” foarte clar. Mai rea, însă, decât cvasicertitudinea că nu pot ieși peste granițe e senzația de comedie jalnică, de marionete care nu sesizează că-s așa a majorității celor din jur. Ei chiar se cred directori, secretari de partid, șefi și șefuleți, și pentru ei asta e chiar viața, și copiii lor sînt la fel – se cred oameni și deplin așa, deși-s niște animăluțe dresate și ținute-n cuști – și totul merge înainte. (Stiloul ăsta, al lui Tania, scrie mult mai bine).

Tot soiul de treburi îmi trec prin cap. Inclusiv că o s-o iau razna cu superstițiile mele numerice, cu bătutul în lemn etc.; în plus, că sînt prea meschin (nu dau niciodată pomană, știind că majoritatea cîștigă, într-o zi de cerșit, mai mult decât mine la școală) pentru a avea cu adevărat noroc. (Și cred în noroc – am ajuns să cred, mai ales după ce m-am trezit – eu, superpremiatul – marginalizat social). Încerc să mă înțeleg, să-mi găsesc un drum, dar nu mai cred în nimic, nici măcar în scepticism. Paradoxal: am poftă de viață, dar n-am chef de nimic concret. Un fel de reacție similar cu al felineilor ținute în cușcă.

Desigur, ar trebui să mă apuc de scris. La roman. Cu poezia nu mai merge, cel puțin acum. Probabil că chiar sînt scriitor și starea pe care-o am se datorează faptului că nu scriu (de scîrbă de cenzură și frică de securitate), deși am nevoie de asta, *îmi trebuie* să scriu. Nu atît ca să mă înțeleg și să înțeleg lumea, cît pentru a comunica cu ceilalți (toate celelalte forme – directe – de comunicare mă plictisesc îngrozitor, inclusiv cînd fac pe clovnul, pentru a mă exprima, pentru a avea senzația că trăiesc (asta e „vocația”, cum felinele au „vocația” vînătorii).

Cerneala din stiloul cel bun s-a terminat, o iau cu celălalt, al meu. Peste cinci minute mă duc după

Alu la „găgă”, cum zice el. Abia când scriu – chiar și aici – redevin „uman”, „normal”, îmi recapăt adevărata dragoste și înțelegere față de ceilalți, care au fost ale mele dintotdeauna. Nu pot fi „egoist”, să lupt „pentru burta mea”, ci numai pentru „idei”, dar „ideea” sînt tot oamenii: nu simt, însă, asta decît scriind, rareori când discut cu ceilalți (tocmai fiindcă-i văd – în majoritate – atît de disperat contrați pe ei înșiși. Poate și eu sînt egocentric, dar nu-mi acord mie, ca intelect slab și trecător, o importanță exagerată, știu să mă fac – în fața ideilor și a vieții – „transparent”, nu „opac”, în așa fel încît acestea să se vadă mai mult decît mine; grandomania afișată nu e una în care cred, dovadă că pe proști îi enervează, pe deștepți îi amuză, dar nici unul nu e *convins* cu ajutorul ei).

27.V

Întors de la Șinca, unde am făcut febră musculară, tot grădinăcind. Fizicește: acceptabil. Altminteri: o imensă buimăceală. Oamenii de știință, înțelepții, chiar scriitorii *simplifică* și, astfel, lămuresc și dau un sens. E un joc în care nu mai pot să intru. Îți trebuie o mare credință, deci și multă autoiluzionare, pentru a putea *afirma* ceva cu inima liniștită. Sigur, sînt lucruri care sar în ochi, par „la mintea copiilor”, dar... Când se amestecă filmul, cînd nu mai distingi elementele și ansamblul (unul din cauza celui alt) e altceva. Sînt confuz și în expresie – o manifestare clară a impasului. Dar un impas de nu în mod special, adică unul care nici măcar nu înseamnă nimic, fiindcă totul (exceptînd, poate, propria supraviețuire fizică) ți-e indiferent, pînă și ideea de impas (literar, existențial etc...) Păi da! Ar trebui nici să nu mai scriu aici, dar o minimă onestitate mă obligă să mă arăt și așa cum sînt acum: tîmpit și fără haz. Un *document* ar fi un jurnal scris cu convingere, din care să vezi autorul, la început viu și inteligent, cuprins pe nesimțite de scleroză și senilitate. Literaricește: aproape nul, căci pentru a obține asupra cititorilor *efectul* scontat, a-i obliga să sesizeze scleroza suficient de repede pentru a nu se plictisi citind de toate pentru toți la nesfîrșit, deci

pentru a o sesiza *la început*, cînd, în mod normal, e greu sesizabilă, ar trebui un *artificiu*. Ceea ce, acum, nu mă mai interesează (cum nici o proză cu scleroză – rimă semiinvoluntară!?!)

*

Suspendați în trecut: la radio melodii de septuagenari, cîntate de tot felul de epave (inclusiv octogenarul Gică Popescu!). În muzica rock, ultima oră rămîn tot „eternii” Phoenix, fugiți de peste 10 ani! În rest, reziduuri – fie vestice, fie interbelice, fie – mai nou – proletcultiste. Asta la nivelul „aerului”, adică al mediului în care trăim (muzica „de consum” e un indiciu socio-cultural dă bază!) Aceste suspendări, fracturi în timp și în intelect, poți să ai – sesizîndu-le – doar senzația de rătăcire într-un muzeu de ceară – nici măcar moartea nu mai e sesizabilă, acută, *vie*, pentru că – de fapt – nici nu trăiești. E vorba de mine, de intelectualii lucizi și onești din generația mea.

*

Ca să „redevin” cu adevărat inteligent și talentat mi-ar trebui o bună doză de cinism. Poate că sentimentalismul mă va salva, dar asta într-un viitor neprecizat. Discuție aberantă cu frate-meu, care se crede mare afacerist, dar care e un „looser” tipic, care însă are mari pretenții și știe să-și „stoarcă” propria familie (doar peăștia!?). Pe de o parte mă declară „afacerist”, pe de altă parte nu ia în seamă sfaturile mele „financiare”, care-l privesc pe el și pe mămica. Situație imposibilă, fiindcă maică-mea, ține cont numai de opiniile lui. Care, el, nici nu prea știe ce vrea. (Intermezzo penibil, cînd mi-a cerut – indirect – volumul pentru copii ca să facă prietena lui ilustrațiile, deși Petrică a făcut o bună parte din ele și i-am declarat deja că-l prefer pe respectivul). Și totu-i amestecat asemenea în toate. M-am săturat să mă preocup obsedant de bani, dar sîntem foarte săraci și Tania mă bate – normal – la cap (uneori n-avem nici bani de pîine; avem și cam 1.000 datorii – deocamdată venituri ioc!). Cinismul, singura soluție.



Gheorghe SCHWARTZ



Cinci scurte proze

1. Din punctul de vedere al legii, Raul nu mai are voie s-o pupe pe Mia

Raul (de 14 ani) s-a îndrăgostit orbește de Mia (15 ani). Cei doi adolescenți obișnuiau să se întâlnească pe ascuns în șopronul din fundul curții părinților Miei.

Când la 16 septembrie (după unele surse în 1947, după altele în 2008), Marile Puteri s-au așezat la masa negocierilor și au hotărât ca, după abolirea monarhiei din Regatul Vandana, noul stat, devenit republică, să se dividă în două țări surori – Vandana de Nord și Vandana de Sud, ceea ce poporul din fostul Regat Vandana (de tristă amintire) a întârit prin urale prelungi, curtea părinților Miei a rămas în Republica soră Vandana de Nord, iar curtea părinților lui Raul în Republica soră Vandana de Sud. Într-o seară, când cei doi adolescenți se pupau de mama focului în șopronul din curtea părinților Miei, rămasă în Republica soră Vandana de Nord, au năvălit peste ei grănicerii și l-au arestat pe adolescentul Raul fiindcă a trecut clandestin granița din Republica soră Vandana de Sud.

Condamnat la cinci ani de închisoare, nici Raul și nici Mia n-au putut înțelege de ce până la 16 septembrie (după unele surse în 1947, după altele în 2008) s-au putut pupa nestingheriți și după aceea dată nu. Și se întreabă fără să găsească un răspuns nici astăzi.

2. Criza din „porcul” Bolna de Sus

Legenda spune că stabilind viitoarea cale dintre Moscova și Sankt Petersburg, conducătorul suprem al Rusiei, când a trasat linia cea dreaptă, creionul a trebuit să facă un mic ocol în jurul degetului unde Marele Om fixa rigla pe cartonul cu harta. Poate să fi fost așa, poate nu...

În schimb, atunci când experții Celei mai Mici Mari Puteri au rămas să definească granița dintre Republica Vandana de Nord și Republica soră Vandana

de Sud, la 24 septembrie (după unele surse în 1947, după altele în 2008), rămâne un fapt definitiv atestat că diplomatul expert care a trasat linia a scăpat din stilou o pată de toată frumusețea, un „porc”, cum este denumit un asemenea incident de către copii, și nu numai de către ei. Consecințele au fost de neimaginat.

Raportat la scară, „porcul” acela acoperea 17,2 hectare, teren revendicat desigur atât de Republica soră Vandana de Nord, cât și de Republica soră Vandana de Sud. Amândouă părțile au cerut arbitraj internațional și au subliniat că, de fapt, nu fac decât să respecte întocmai deciziile luate de Marile Puteri și, deci, ar părea de neînchipuit ca acelea să nu le consfințească posesia.

După opt sesiuni speciale, Marile Puteri n-au ajuns încă la o concluzie definitivă, însă lucrurile nu mai pot rămâne așa, deoarece satul Bolna de Sus, aflat chiar în „porc”, nu se mai putea aproviziona din nici o parte, iar soluția înființării unui stat independent Bolna de Sus în acea enclavă a fost refuzată de toate părțile: republicile surori fiindcă fiecare dintre ele se simțea păgubită cu 17,2 hectare, iar cei 836 de locuitori din Bolna de Sus fiindcă nu s-au putut pune de acord dacă vor să fie conduși de un rege sau de un președinte.

3. Între Republica Vandana de Nord și Bulgaria sunt semnalate tot mai multe incidente

„În ultima vreme, se semnalează tot mai multe incidente regretabile la granița dintre Republica Vandana de Nord și Bulgaria” anunță pe mai multe acorduri presa din Republica Vandana de Sud. Degeaba dezmente Ministerul Afacerilor Externe din Republica Vandana de Nord că asemenea știri sunt în întregime false și că nu există nici un conflict între Republica Vandana de Nord și Bulgaria, că în republica soră anunțurile pe acest subiect sunt tot mai alarmante. Ba mai mult, sudicii au ajuns să publice și nenumărate reportaje ale trimișilor speciali în zonele unde ar avea loc incidentele.

„Un război între Republica Vandana de Nord și Bulgaria pare de neocolit”, titrează întreaga presă din Vandana de Sud, iar filmele și programele distractive de pe canalele de televiziune inserează din zece în zece minute rubrici *Breaking News* prin care oferă știri de ultimă oră de la granița unde se petrec amenințătoarele evenimente. Chiar și finala cupei a fost întreruptă de mai multe ori cu asemenea *up date*. Iar un tânăr cu o cicatrice mare ce-i brăzdează obrazul stâng a povestit într-o emisiune specială ce, când și cum a pățit-o el la punctul de frontieră Blow pe Deal. După toate astea, în Republica Vandana de Sud au luat ființă Comitetele Cetățenești pentru Ajutorarea Victimelor Repetatelor și tot mai Gravelor Conflicte de Graniță între Republica Vandana de Nord și Bulgaria, așa numitele C.C.p.A. V.R.ș.t.m.G.C.d.G.î.R.V.d.N.ș.B. sau, mai pe scurt C.C.V.d.N.B.

Dincolo de frumosul gard de sârmă electrică,

în Vandana de Nord s-a trecut de la tactica reacționării prin negare vehementă a știrilor venite de peste granița din sud la ignorarea lor totală. Dar eforturile diplomatice între cele două republici surori pentru lămurirea acestui subiect atât de spinos sunt în toi, iar singurul punct de frontieră rămas deschis este traversat tot mai frecvent de delegații de negociatori la cel mai înalt nivel. (Mai nou, și de reprezentanții O.S.C.E., O.N.U., N.A.T.O. și chiar și miniștrii afacerilor externe din Mali și Burkina Faso.)

Partea cea mai ciudată este că între Republica Vandana de Nord și Bulgaria nu există nici o graniță. Un argument care, de bună seamă, nu poate liniști pe nimeni.

4. Gardul dintre Republica Vandana de Nord și Bulgaria va fi! Se mai caută doar granița (I)

În urma celor semnalate de către presa din întreaga lume civilizată despre incidentele dintre Republica Vandana de Nord și Bulgaria, Marile Puteri s-au văzut din nou obligate să ia măsuri. Bazându-se pe articolul lui Samuel Stamford Smith (SSS), în Consiliul de Securitate al ONU, ambasadorul american a apreciat că, așa cum între cele două republici surori, Republica Vandana de Sud și Republica Vandana de Nord, a fost ridicat un gard cu sârmă electrică ce se întinde pe toți cei trei sute optzeci și șapte kilometri, lăsând libere doar cele trei treceri dintr-o țară în cealaltă – un punct de frontieră la fix o sută douăzeci și nouă kilometri¹ –, așa ar trebui construit un gard la fel de frumos, care ar putea fi, eventual, împodobit și el cu trandafiri agățatori insensibili la curentul electric. Ambasadorul rus n-a fost de acord și a amenințat că-și va folosi dreptul de veto, mai ales că articolul lui SSS poate fi considerat profund tendențios, „asemenea celor mai otrăvitoare arme ale războiului rece”. Reprezentantul Mali (stat nemembru permanent al Consiliului de Securitate) s-a arătat oripilat de o asemenea interpretare, spre deosebire de reprezentantul din Burkina Faso, care a apreciat cu cuvinte laudative luarea de poziție a Rusiei.

„În timp ce în numeroase țări se moare de foame, noi ne certăm pentru un conflict de unde n-a venit încă nici o știre privitoare la victime omenești”, s-a revoltat delegația Zambiei.

„Iar dumneata vrei să așteptăm să apară și victimele? Câte vieți vor trebui să plătească indiferența noastră?” a răspuns ambasadorul german.

Până una-alta, s-a trecut la anunțarea licitației internaționale pentru ridicarea unui frumos gard de sârmă electrică între Republica Vandana de Nord și Bulgaria. Termenul de anunțare a câștigătorului (a câștigătorilor) a fost stabilit pentru data de 31 iunie. O altă licitație va avea loc până cel târziu la 23 august și va desemna pe cel (cei) ce vor planta cei mai aromați trandafiri agățatori insensibili la curentul electric. Dar până atunci, Marile Puteri vor trebui să stabilească prin consens culorile florilor, astfel încât nici o parte

să nu considere că a fost nedreptățită. Din surse demne de cea mai mare încredere, se știe că ambele licitații prezintă un interes imens, câștigătorul putând spera la deschiderea unor investiții extraordinare atât în Vandana de Nord, cât și în Bulgaria.

Culmea este că, în toată această emulație extraordinară internațională, mai există voci ce se încăpățânează să repete că între Republica Vandana de Nord și Bulgaria nu există hotar comun.

¹ Deocamdată, este deschis doar un singur punct vamal.

5. Gardul dintre Republica Vandana de Nord și Bulgaria va fi! Se mai caută doar granița (II)

„Și ce dacă nu există graniță comună pe teren între Vandana de Nord și Bulgaria? a întrebat retoric academicianul James Milton Bloomberg, expertul-șef al C.C.p.A.V.R.ș.t.m.G.C.d.G.î.R.V.d.N.ș.B. sau, mai pe scurt C.C.V.d.N.B. „Ce? Între Statele Unite și Germania nazistă a existat graniță comună pe teren? Și e inutil să amintesc numărul tragic de victime ale conflictului.” Pe academicianul James Milton Blomberg, expertul șef al C.C.p.A.V.R.ș.t.m.G.C.d.G.î.R.V.d.N.ș.B. sau, mai pe scurt C.C.V.d.N.B., nu-l poți contrazice. Ar fi și culmea s-o faci!

Așa că termenul de anunțare a câștigătorului licitațiilor pentru ridicarea unui frumos gard de sârmă electrică între Republica Vandana de Nord și Bulgaria a fost respectat și la data stabilită (31 iunie), în mijlocul unui suspans general, a fost numită firma BORDER IMPORT-EXPORT, o firmă americano-chineză. Cealaltă licitație a desemnat și ea fix la 23 august câștigătorul care va planta cei mai aromați trandafiri agățatori insensibili la curentul electric: ROZA MAMA din Federația Rusă, cu sediul la Monte Carlo.

Totuși, lucrările n-au putut începe, întrucât directorul Direcției de Analiză n-a reușit încă nici până astăzi să identifice pe teren unde va fi ridicat frumosul gard de sârmă electrică între Republica Vandana de Nord și Bulgaria. Individul a fost pus sub acuzare și înlocuit cu un Comitet Director 3+1, format din specialiști din Statele Unite, Federația Rusă, China și Andora.

Up date: Surse demne de încredere au anunțat că ROZA MAMA n-a mai așteptat decizia Comitetului Director 3+1 și a început lucrările. P.R.-ul firmei a răspuns celor ce au pus sub semnul întrebării informația, arătând că tehnica superioară rusească este capabilă să îmbrace cu cei mai aromați trandafiri agățatori insensibili la curentul electric, chiar dacă suportul – în cazul nostru gardul – se află încă în stare de proiect.

(Din volumul în pregătire *Hotarele istorice, Vocalize în re minor*)

Alex GOLDIȘ



„Greu de emoționat”

*Mâini cumiști. Copilul meu autist** e una dintre cele mai frapante cărți apărute vreodată în seria EgoGrafii a Poliromului. Rareori mi-a fost dat să identific, într-un volum autobiografic, o distanță mai mare între natura faptelor relatate și tonalitatea stilistică pusă în joc de autor. Unui subiect care ar fi putut aluneca (pe deplin justificat!) foarte ușor în melodramă, Ana Dragu îi atașează o expresivitate rece și tranșantă, gata să contrarieze la fiecare pas așteptările cititorului avid de sentimentalisme.

Nu e vorba doar de o simplă opțiune stilistică aici, ci de o adevărată asumare existențială, de ghicit printre rândurile unei autoare dintr-o bucată, care nu se pierde în confesiuni manieriste despre mizele propriului scris. I se pare însă necesară, încă din primele pagini ale cărții, delimitarea subtilă de cel mai puternic predecesor literar-existențial din ultimii ani, Matei Călinescu. În *Portretul lui M.*, autismul fiului era privit din unghi metafizic, ca acces la o dimensiune necunoscută, pe care hermeneutul e dator s-o descifreze: „A rămas această meditație despre viața lui, dar și despre acea parte din viața mea în care m-am străduit să înțeleg enigma întrupată de el. Enigma n-am înțeles-o, dar am înțeles altceva: că el a fost, așa cum a fost și cum continuă să fie pentru mine, un dar”.

Nimic din detenta ezoterică și transcendentală nu trece în relatarea experienței legate de micul Sașa în cartea Anei Dragu, care afișează, dimpotrivă, o mină științifică și detașată: „Aici a nimerit-o Matei, cu jumătate din ultima propoziție. Nu și cu prima jumătate. Creierul e cel mai puternic și cel mai fragil organ uman. O conexiune interneurală ratată, o activitate electrică scăpată de sub control schimbă lejer istoria unei familii. Și nu e nicio enigmă, doar lipsa unor microscopie suficient de puternice și a transparenței corpului uman. Dacă am fi transparenți, trei sferturi din problemele medicale ale omenirii ar fi depistate cu ochiul liber”.

Dacă hermeneutica lui Matei Călinescu se îndreaptă, așadar, spre zonele nevăzute ale bolii – și spre semnificațiile ei general-umane –, în schimb, cartea Anei Dragu insistă asupra decodificărilor cotidiene pe care le implică viața alături de un autist. Cele mai bune pasaje din *Mâini cumiști* pornesc, toate, de la premisa că relația părinte-copil e mediată de o hermeneutică de zi cu zi. Rutina sau monotonia, da fapt cam toate obiceiurile care țin de confortul familial, sunt noțiuni de neinvocat în context. În absența abilităților sociale și a deprinderilor cotidiene ale lui Sașa, mama e nevoită să se transforme – chiar în interacțiunile cele mai banale – într-o interpretă



desăvârșită, gata să aproximeze sistemul de gândire al copilului.

Excelente sunt, în acest sens, pasajele despre ceea ce s-ar putea numi „complex metonimic”: atât în relațiile cu ceilalți, cât și în raportarea la propriul corp, Sașa pare că nu poate aproxima întregul decât prin sesizarea prealabilă a părților sale componente: „Totul, inclusiv el, pare a fi conceptual format din entități separate, fără legătură între ele” sau „E incapabil să proceseze sensul unei persoane întregi, dar procesează pe rând, bucătică cu bucătică”, observă cu acuitate scriitoarea, pornind de la ticurile de limbaj ale fiului. Înduioșător în carte nu e sacrificiul de sine al mamei, căreia, repet, îi repugnă scenariile sentimentale, ci această veghe lingvistică neîntreruptă la căpătâiul fiului. Niciun cuvânt nu e trecut cu vederea, doar-doar va sări de undeva sâmburele logic în miezul hazardului.

De aceea, cele mai multe scene pun în joc un adevărat „clash of interpretations”. Ana Dragu decupează din experiențele de zi cu zi ciudățeniile lingvistice la care o supune relația cu Sașa. Și, fără a părăsi vreodată tonalitatea stenic-pozitivistă, de *science-freak*, autoarea înregistrează alunecările de sens, simbolurile sau metaforele care intervin în comunicarea cea mai banală dintre cei doi. De aici și poezia secretă. Cu tot tragismul poveștii, stilul direct, lipsit de preparative emoționale și de supralicitări simbolice, face din *Mâini cumiști* una dintre cele mai tonice cărți despre boală pe care le-am citit vreodată. Și... cele mai amuzante, oricât de ciudat ar suna asta. Are dreptate Bogdan Alexandru Stănescu să remarce, în prefața cărții, că ea „își poartă cititorul dinspre cea mai neagră depresie spre hohotele de râs cele mai autentice și sănătoase”. Nenumărate sunt, într-adevăr, pasajele în care copilul pare pus pe șotii lingvistice dintre cele mai inventive. Dacă Sașa nu vorbește ca toți „neurotipicii”, cum simpatic și *politically correct* se exprimă mama despre restul lumii, în schimb, el poate vorbi cu lejeritate în stilul lui Urmuz. Despre străbunica proaspăt dispărută, de pildă: „– Aha! A morit. Păi, nu mai fiți supărați, nu plângeți. Cumpărăm alta. De la magazinul de mobilă, cu tot cu pat”. Profesoara de pian, supărată pe el, i-ar fi scris în caiet: „Cânti ca o babă care se târăște pe clape, nu ca un băiețel fericit că a venit primăvara”. Etc. Etc.

Ceea ce nu înseamnă, însă, că *Mâini cumiști* e o carte roz a autismului. Și dacă ea e interesantă ca formulă, e tocmai datorită excelentei gestionări a unui

dublu registru: cel lejer-amuzant și cel tragic. Volumul e atât de autentic pentru că Ana Dragu nu ascunde sub preș nimic din neplăcerile vieții alături de Sașa, de la umilința interacțiunii cu „neurotipicii” prea puțin dispuși să înțeleagă sau vinovăția față de Aria (celălalt copil) până la starea de disconfort psihic de zi cu zi. „Ființa greu de emoționat”, cum se autodefineste scriitoarea, e, în fond, disputată de aceste tendințe contrare, care ies pe rând la suprafața discursului. Aceeași persoană care se amuza de ineditul relaționării zilnice cu propriul copil poate să descrie în același timp amestecul infernal de mecanicizare și hazard la care e supusă: „Îl cunosc atât cât poți cunoaște un post de radio cu stațiile lui locale cu tot. Postul pe care îl așculți zi de zi și, după o vreme, știi exact ce piesă urmează și ce va spune DJ-ul care intră în emisie la ora 11 și cum va saluta cel care intră la miezul nopții. Fredonezi și tu odată cu ei, te superi și te bucuri în funcție de playlist-ul zilei. Din când în când, postul îți amintește constant că It rocks! Do you?. Periodic o ia razna și difuzează aceeași piesă proastă de 30 de ori într-o singură zi, ba chiar trei zile la rând, doar pentru că tipul de la butoane s-a despărțit de prietena lui sau prinde un megacontract publicitar, și în trei zile ești mai bolnav decât ai fost vreodată, ascultând tristețea din vocea domnișoarei care se plane că nu poate ieși din casă și n-are pe nimeni în preajmă din cauza colonului iritabil. L-ai închide, dar n-ai antenă la mașină și asta e singurul post pe care îl prinzi. Autostrada asta n-are refugii și riști să adormi la volan”.

Această echidistanță a vocii, gata să surprindă deopotrivă părțile iluminate și cele întunecate ale autismului e, în fond, vocea unei scriitoare adevărate, care a ales să nu facă concesii stilistice chiar când experiența teribilă din spatele cărții le-ar fi legitimat.

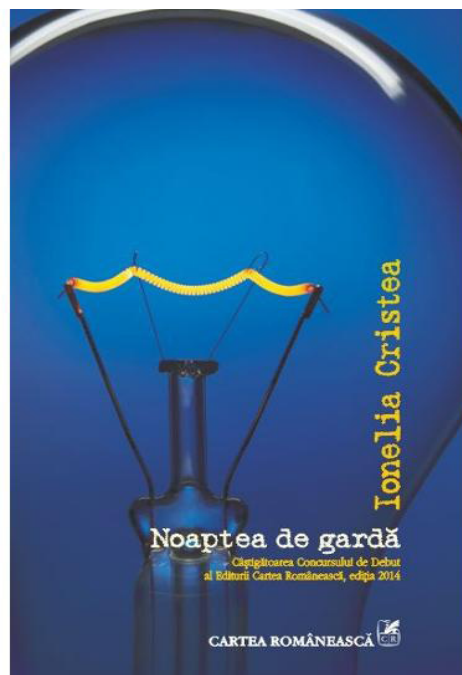
* Ana Dragu, *Mâini cumiști. Copilul meu autist*, Iași, Polirom, 2015, 164 p.

Călin CRĂCIUN



Cu mizerabilismul la neurolog

Sunt deja ani buni de când se tot vorbește de o criză a poeziei, pusă numaidecât în cărca douămiiștilor, atrași ba de mizerabilisme biografiste cu accente de hip-hop, ba de umbre neoexpresioniste, când de amândouă deodată și, pe deasupra, iluzionându-se c-ar fi descoperit primii cum se fabrică realitatea. Și dacă, totuși, câtorva din preajma lui 2000 li se recunosc pe drept merite poetice, pe măsură ce ne apropiem de ziua de azi asistăm parcă din an în an la regres. Ori noii poeți



sunt lipsiți de talent, ori critica, în marea ei majoritate, nu mai e capabilă să-l perceapă, e refractară nejustificat. Oricum, cel puțin de mai bine de un deceniu debuturile nu par nicidecum spectaculoase, părând să-și găsească valoarea înainte de toate tocmai în faptul că există. Și nu că ar fi rare, sunt destule, ci întrucât ele nu au impus vreun titlu care să impresioneze până la bănuiala că-l va plasa pe autor direct în lumea selectă a poezilor de ținut minte, care să poată fi cândva trecut în lista canonicilor, de care să audă nepoții la școală ca de mari creatori ai neamului fie și pe baza volumului de debut. Comparați cu înaintașii, poeții noului val par imberbi, amatori infatuați, fără disponibilitatea măcar de a mai cunoaște trecutul (poetic). Astfel de volume sunt în cel mai bun caz temeuri fragile ale unor promisiuni, alimentează niște speranțe inconsistente. Acesta este și cazul debutului Ioneliei Cristea*, cu atât mai concludent cu cât, dacă-l credem pe Marius Chivu, ar fi „primul debut semnificativ al acestui an”.

De reținut că *Noaptea de gardă* a câștigat „Concursul de Debut al Editurii Cartea Românească”, ediția 2014, ceea ce, în sine, spune mult – și nu de bine – despre starea celor așteptați să preia ștafeta. Fie cei realmente talentați sunt sfioși, așteptând să uimească într-un târziu prin ceva de genul „Românii au talent”, fie zicala „Românul s-a născut poet” e perimată, nația consumându-și vocația până la secătuire, tocmai trecând într-o altă fază a existenței, în care creativitatea poetică apare ca revolută de-a binelea, în care „viața e pustiu”. În atare condiții, nu cred c-ar fi blamabilă absența premiului de debut atunci când e cazul, dimpotrivă, o dovadă de competență și onestitate editorială.

Să fiu însă mai explicit în legătură cu asemenea negativism, mai ales că nu lipsesc opinii contrare despre poezia Ioneliei Cristea. Astfel, Bogdan Alexandru Stănescu semnalează, pe coperta a patra

„Un expresionism autentic, polemic, visceral”. Notele expresioniste, într-adevăr, nu lipsesc: „încetul cu încetul mă trezesc la viață/ durerea asta acută/ inutilitatea tuturor/ frăgezimea cărnii pe oase// o simți până aproape de măduvă// o mână caldă pătrunde în alta// ieși înnebunit în mulțime/ și țipi” (*încetul cu încetul mă trezesc la viață*). N-aș mai fi însă de acord că ele sunt polemice, pe de-asupra întreținute de o jonglerie cu „flexibilitatea structurii poetice, disponibilitatea materiei de a se re-organiza pe diverse registre, fie ele gingașe, fie macabre, dure sau tehnice”. Nu pentru că mostre din toate aceste ingrediente n-ar exista în micul volum, ci pentru că ele sunt prezente aleatoriu, fără gestiune estetică profundă la nivelul ansamblului. Poezia medicului Ionelia Cristea e reacție spontană la diverse traume, lipsită însă de norocul formulei fericite. E ivită din impulsul autoconservării, astfel că apare ca intervenție de începător la urgență, interesată strict de menținerea pe băjbăite a unor funcții vitale, mai degrabă decât una de curant postoperatoriu experimentat, atent la toate detaliile recuperării. Improvizatia e vizibilă, de pildă, prin folosirea neglijentă a semnelor de punctuație, atunci când decide să le folosească, dar mai ales prin concentrarea pe detalii disparate, prea puțin semnificative, care dau încărcătură barocă inutilă, chiar și acolo unde retrospectivul analitic al situației primează în construirea trăirii, nu colajul oniric. Elocventă în acest sens e *Voiam să îi spun ce simțeam*, poezie în care sunt vizate sentimentul pierderii tatălui și încercarea adolescenței de a-i comunica mamei trăirea. Comunicarea apare imposibilă nu din conștientizarea că limbajul trebuie forțat până la intrarea între limitele poeticului pentru a da formă inteligibilă la ceva aflat în vecinătatea inefabilului, ci întrucât exteriorul e ostil, conspiră împotriva ei. Rămân posibile doar resemnarea și agățarea de sentimentul apropierei de „un trup totuși cald”: „Voiam să îi spun ce simțeam/ mama privea într-un punct fix și plângea disperată/ m-am apropiat – probabil dorea să mă evite/ neștiind să gestioneze momentul în care ar fi trebuit/ să accepte că o parte din viața noastră/ s-a terminat atunci cu el la spital.// În cabinetul din stânga/ doctorul de gardă completa formularul de deces/ așezat la birou uneori se ridica neputincios de pe scaun/ verificând regulat semnele vitale.// nu venise încă nicio rudă, se întâmplase brusc/ tăcuți, ceilalți pacienți amuțiseră de teamă/ mama se făcuse mică – a zis că vrea apă/ și s-a prăbușit pe podea/ fără simțire.// Am ridicat-o pe o băncuță ajutată de alții/ era la fel de inertă ca el – un trup totuși cald/ pe care l-am sprijinit până acasă/ încet, prin zăpadă.” (*Voiam să îi spun ce simțeam*) Lipsa unei meditații coerente de natură poetică, exprimarea mai mult spontană decât pusă sub semnul discernerii estetice, în ciuda grupării textelor plachetei în microcapitole, atinge însă nivelul jalnicului în *trei dimineața*, unde găsim strofele „țigările îmi ajung pentru 3-4 min/ și plec să te caut/ fiindcă absența ta mă îngroapă/ sistematic/ în asfalt” și „nemișcați în bătaia farurilor/ mereu altfel/ ca niște lumini incandescente răscolind aerul/ măsurând

oxigenul înțepenit în plămâni”. E drept că semnele oniricului sunt prezente în textul cu pricina, la fel cum indicii ale ermetismului, cripticului sunt pe alocuri în volum, dar și în vis ori într-un univers plăsmuit de cel mai pur orfic e cam imposibil, oricât am metaforiza, să plece vreo îndrăgostită pe stradă – din cameră! – în căutarea iubitului fiindcă absența sa o îngroapă în asfalt. Și apoi ce țigări și câte or fi dacă ajung pentru „3-4 min”? În plus, cum o fi „oxigenul înțepenit în plămâni” și cine l-o fi măsurând, oamenii, ori farurile? Cred că și editorul cărții ar fi cazul să se gândească un pic la astfel de întrebări.

Pe de altă parte, Marius Chivu laudă acest debut pentru meritul de a impune tema medicului („primul lucru cu adevărat inedit pe care-l aduce volumul de debut al Ioneliei Cristea este imaginea pînă acum nevăzută a dramei medicilor, cei care se confruntă cu boala în postura de martori permanenți ai suferinței celorlalți”), cel care asistă compasional și alină suferința, pendulând „între perceperea suferinței celorlalți și exprimarea propriei alienări”.

Într-adevăr, compasiunea și uneori suferința ivită din neputința de a alina măcar, dacă nu de a vindeca transpar în textele în care limbajul este cel al medicului neurolog, dar convertit în poetic tocmai prin capacitatea de a traduce stări, mai ales în punctul în care de sub masca specialistului se dezvăluie omul: „Neurocare U24-Rt cu 24 canale. Doctorul Frâncu/ l-a și încercat de altfel și-a pus firele în cap și i-a lăsat pe/ rezidenți să-i facă traseul de veghe și să-i observe undele./ Tot el la o conferință în mai zicea că a fi neurolog e doar/ o carte de vizită pentru ceilalți și un iad personal.” Autoarea e, cu siguranță, un om bun, care participă la suferința altora și face totul să o atenueze ori măcar să o facă suportabilă. Când nu poate, încearcă măcar s-o înțeleagă și să o facă traductibilă: „Îi zic să se dezbrace și să arunce/ hainele pe pat. Are 60, fața rumenă/ și vocea dogită. Mă îndrept către el./ Se răsuște cum poate în fața mea/ apoi revine. În camera de gardă/ bate puțină lumină. Nu mișcă/ piciorul de o săptămână, își trage/ firele, saliva îi curge din gură./ Se șterge cu o cârpă mototolită./ Îi fac probele de pareză și/ urmăresc reflexele pupilare./ un spațiu se astupă definitiv.” (*Îi zic să se dezbrace și să arunce*) După cum se vede, biografismul mizerabilist de după blocuri e transformat aici într-unul de cabinet, de instrucție corporatistă în prima parte, nelipsind însă nici cel al căutării printre traumele copilăriei. Și, cum constata Marius Chivu, „Datorită pregătirii sale, medicul neurolog vede enorm; în ciuda pregătirii, medicul simte monstruos”. Nu cred că parafraza sa intenționa să păstreze și încărcătura ironică, dar, dacă i-o adăugăm noi, caracterizează adecvat volumul de care discutăm.

* Ionelia Cristea, *Noaptea de gardă*, Editura Cartea Românească, 2015.

Andreea POP



Nostalgii planetare

În ce au ele mai bun, poemele lui Ștefan Ivas din *mila schimbă gustul cărnii* (Casa de Editură Max Blecher, 2014) desfășoară scenariul retrospectiv al unor geografii intime. Grila de redare a filmelor personale uzează de imagini încărcate de fascicule diafanobucolice, derulate de o sensibilitate gravă. Gesticulația lirică cea mai frecventă ia forma nostalgiei solemne.

Din această pricină, „bucățile” de viață proiectate de poet vor iriza în mici implozii voalate, cu accente discrete de odă, confesiuni încordate care pulverizează materialul liric sub forma unor reverii vetuste. Măsurată în inflexiuni bine stăpânite, însă, tulburarea interioară se va citi cu precădere în subtext: „cuvintele nu veneau ușor atunci/ când eram treziți cu noaptea-n cap să plecăm cu oile/ câte una mai beteagă rămânea tot timpul în urmă/ și pe ea ne răzbunam pentru somnul furat/ & îndărătnicia celorlalte/ îmi plăcea chopin mai ales toamna/ când culegeam seara bostanii de pe bucata/ curățită de păpușoi în timpul zilei/ [...] cu acordurile din casablanca în cap/ alergam după șoarecii care ieșeau/ din popuri la desfăcat/ la scosul sfeclei eram omul tristeților constante/ în chiciura din noiembrie cu nailoane pe cap/ așteptam trenul de șapte jumătate când/ aruncam sfecla alunecoasă și plină de glod în căruță/ și plecam acasă”, *Tracklist*. Majoritatea poemelor lui Ștefan Ivas funcționează într-un astfel de registru al vaselor comunicante, alimentate de un freamăt subteran comun, indiferent de proiecțiile convulsiei lăuntrice. Topite într-un discurs distilat de orice efuziune patetică, tonul rece, detaliul înfrigurat și notația cerebrală traduc sondajul interior în succesiunea unor basoreliefuri sacramentale.

Poeme ca *bucătăria de vară*, *carnicul*, *VCR* ori secvențele din ultima parte a volumului dovedesc o astfel de mimică încremenită într-o „statornicie granitică”, prinsă uneori în descrieri grave și copilăroase, în același



timp, care dau versurilor un farmec atemporal, mistic aproape: „în după-amiezele însozite/ cu sapele sprijinite de gard/ sub coroana unui nuc bătrân/ te alungeai peste insulele întunecate/ care-ți străpungeau pielea/ ieșind la suprafață/ pe piept și pe burtă/ cu mâinile sub cap/ îți admirai/ pielea de ghepard”, #. Dispozițiile predilecte vizează tipologii umane (decupate nu doar din biografia personală imediată, ci recuperate și dintr-un soi de memorie ancestrală – unchiul „înstrăinat” de peste ocean, figuri grave și pitorești din istoria colectivă a satului natal, portretul ironico-însuflețit al Laurei etc.), gesturi încărcate de o duioșie imponderabilă (mângâierea aspră și apăsată a mâinilor bătrâne, care lasă „dăre roșii pe obraz”), glisări sacadate de perspectivă („fotoliul ros de șoareci/ cu țoale prăfuite”, „o după-amiază/ cu pături pe iarbă/ cu bronzul oamenilor care/ nu merg vara la mare”), ori simple ritualuri funciare, reiterate ca refrane obsedante. Efectul va fi adesea cinematografic: „la capăt ca un balon legat de-o ață/ o amintire, o gaură în/ preaplinul clipelor de-atunci/ cu spartul râsetelor în tavan/ și clinchetul de pahare./ opunând abraziv rezistență,/ ca-ntr-un ecou invers/ cu resturi de pâine, șervețele/ mototolite și pahare bătute pe jumătate,/ mesele păreau deja goale,/ scaunele la fel/ & aerul rămas în urmă –/ cald încă.”, #. Un mare poem psalmodico-pastoral îmbracă extremitățile volumului, irigat de o ironie amară rarefiată.

Ceva mai relaxată ca emisie lirică pare poezia lui Ștefan Ivas în „Timp liber”, secțiune de mijloc în care bilanțul retroactiv este sacrificat în favoarea descrierii monotone a cotidianului. Tăietura versurilor păstrează inflexiunea tensionată, dar o camuflează subtil în reportajul conjugal, lăsând la vedere, din când în când, mecanismele construcției savante. Profesată cu luciditate, poezia povestită din *mila schimbă gustul cărnii* face din modulațiile unei memorii hipertrofiată piese dintr-un muzeu al inocenței.

* Ștefan Ivas, *mila schimbă gustul cărnii*, Casa de Editura Max Blecher, Bistrița, 2014

* * *



O poezie care nu lasă loc de prea multă îngăduință scrie Ioan Șerbu în *Lego* (Tracus Arte, 2014), într-un registru liric ce alternează de la angoasă clocotită, la detaliul malign din „misivele” cotidiene și la episoadele violente ce traduc fondul convulsiv al imaginarului. Construcția lucidă, de croială minimalistă, a versurilor, face din notația încrâncenată cea mai autentică reprezentare a ținutei lirice fundamentale a volumului.

Tradusă în exercițiu confesiv, ea face, în poemul *sibiu*, unul dintre momentele poetice cu cea mai grea încălcare, mărturisire de maximă sinceritate care dezvăluie spasmul interior: „într-unul din orașele ăstea/ pe la șapte dimineața m-am pus în cur/ pe trotuar/ [...] eu și ursus ne oglindeam într-o baltă/ nu dădeam doi bani pe mine// [...] i-am zis celui din baltă/ ești pe cont propriu amice/ mă gândeam la marii răzvrătiți la libertate/ la opere care doar în singurătate se pot scrie/ nu aveam obligații termene/ nu pozam/ mi-era doar frică”. Aceeași impresie de „hemoragie” internă, dar cu o temperatură ceva mai ridicată, o degajă poemele de orientare livrescă, indiferent de forma pe care o îmbracă, în care cerebralitatea abuzivă consumă pe un fitil comun problema identitară personală și cea scriptică. Ar merita citate aici ca „mostre” măcar poemele *adevăr 2* și *adevăr 5*, ori vizualul *ploiești vest*, care problematizează sursa poeziei, pentru a demonstra că poetul are vocația dirijării biografiei imediate în direcția reflecției culturale ironice; „travaliul” livresc din *dinți falși* dovedește, însă, cel mai hotărât, resorturile atent calculate și limitele autoimpuse ale poeziei din *Lego*: „la masa ovală de care mă sprijin/ rar se întâmplă ceva/ multe pete pe ochi în momentele-n care-ar fi bine să văd/ *mai bine începe altfel*// cum e să ai răul în tine/ și pe o muzică oribil de frumoasă/ să ștergi visele ușurele care ți-ar putea face/ o dimineață cu totul și cu totul albastră?/ cum e ca dinții impecabil de albi să fie îndreptați în altă direcție? cum e să te minți pentru că nu ai curaj să te întrebi/ de 18 ori la rând cine ești?/ când al 19-lea șobolan ronțăie la stomacul tău/ trăiești fiindcă nu mai ai altceva de făcut/ *sentimental. mai bine zi din viața ta*// [...] întunericul se crapă și în curând/ va continua să nu se întâmple nimic/ încă nu am putut

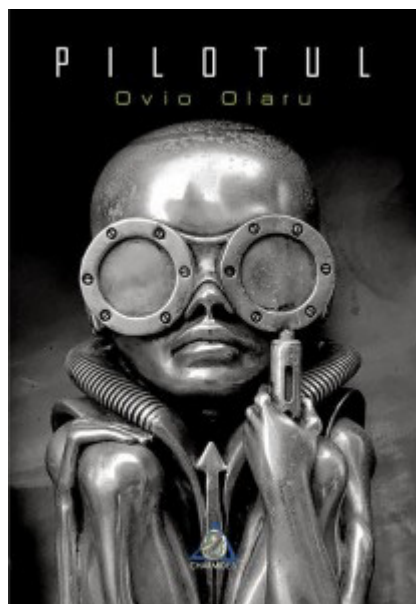
decide dacă eu/ în totalitate/ sunt de față/ *mai bine termină*”. Personalitatea lirică puternică a lui Ioan Șerbu nu va ocoli reportajul brutal, dicteul soldătesc înălțat pe marginea unei imagerii agresive.

De la o astfel de fundație se revendică o bună parte din materialul liric al volumului, prin apelul la o terminologie militaro-viscerală care amplifică incandescența psihotică. Poeme ca *șefu’* ori *liceu* („obiceiul maiorilor e să stea camuflați printre păpuși/ de unde-ți strigă răspicat o propoziție/ până-ți dă sângele printre dinți”) aduc, pe alocuri, cu tematica din *Orașul și câinii*, al lui Llosa. Împreună cu descrierile din *Bria*, *accident* și, mai ales, artificii imaginative din *judith beheading holofernes*, ele vor marca nota distinctivă a unei sensibilități lirice ușor nevrotice. Derularea în crescendo a „filmului de acțiune” din *gaddafi*, critica socială („manechinele/ frumoasele chele”), a cutumelor prost încetățenite și imaginarul *corporate* din *wc* sau *manager*, ori discursul hiper tehnologizat, care surprinde „habitatul” natural al „oamenilor lego”, rotunjesc tabloul disfuncțional.

Adăpostite în chip de „oază exotică” în mijlocul episoadelor de mai sus, poemele vizuale din ciclul „somnifere”, jonglări imaginative ingenioase, dovedesc, dacă nu dispoziția pentru căutarea unor formule noi, măcar un discurs prezent plurivalent.

* Ioan Șerbu, *Lego*, Editura Tracus Arte, București, 2014

* * *



Tonalitatea lirică din *Pilotul* (Charmides, 2014) lui Ovio Olaru surprinde, în detalii eferescente, radiografia cotidiană transcrisă prin montaj convulsiv, depresia postmodernă cu toate clișeele și războaiele de uzură pe care le întreține. Poemele traduc exaltări confesive într-un registru alert și incisiv, prelucrat sub forma unor epistolare cerebrale sfârșite, ce derulează pelicule decadente post-umane.

Toată această desfășurare „seismică” a materialului poetic poate fi revendicată de la secvența de final („câmpurile de gheață”), spre care converg mai toate obsesiile futuriste ale poetului, întrevăzute anterior sub forma unor notații expeditivă. Cântec de lebedă și nod semnificativ, simultan, scenariul compus de cele două poeme conclusive transpuse în film de „știință-ficțiune” concentrează atitudinea lirică fundamentală a volumului. Dacă în *anatomia e o știință superioară* „procesul” vidului uman ia forma documentarului postapocaliptic de tip Discovery, ultima poezie strânge ca într-un buchet o suită întreagă de „sentințe” incriminatorii: „sateliții s-au prăbușit, sunt tot ce-a mai rămas din voi/ așa am descoperit internetul/ sutele de milioane de fețe, le știm pe toate/ ce citeați, sunetele pe care le numeați muzică,/ cum vă organizați viața/ capitalismul, revoluțiile, religia/ reperele culturii voastre minore/ artiștii, îndrăgostiții, clișeele. totul e indexat// [...] ați industrializat planeta/ ați proiectat calculatoare și monoliți/ rachete nucleare și supervirusi/ care v-au decimat./ v-ați hrănit cu petrol paranoia și libidoul/ și când totul s-a dus dracului/ ați viermuit scurt în bunkăre subterane/ înainte să vă mâncați între voi./ cerul e și el un perete de plexiglas/ și pământul o navetă sferică, părăsită.”, *uite, asta e prietena ta*. Sacerdotal și incandescent, discursul *Pilotului* amplifică grandios spectacolul declinului, mașinizarea în fază de climax. Inflexiunile sibilice prind ceva din *Așa grăit-a Zarathustra* a lui Strauss. Revendicate de la acest nucleu central, toate celelalte preocupări esențiale ale poeziei lui Ovio Olaru ating o coardă tensionată. O dovedesc poemele ce abundă în imagini ale alienării umane („nu prietenii sau suflete pereche/ mai degrabă colegi de perfuzie”), ale reprezentării orașului ca topos de criză („toate stau cuminiți, în fața noastră/ construite de noi, depășindu-ne”) sau, mult mai bine reprezentate sub raport cantitativ, exercițiile de exhibiționism senzual.

Articulate într-o regie lirică spasmodică, poemele erotice iau o înfățișare agonică. Versurile aduc aici a țipăt revoltat, mai ales atunci când „pozele” de cuplu prind accente grotesc-violente și reclamă avataruri carcerale: „tumoră”, „închisoarea”, „locomotiva” etc. În cele mai multe cazuri, epurate de artificii licențioase, ele vor decanta cronică a unor automatisme: „de la camera supraîncălzită/ căldură de corp obosit/ și mirosul ăla/ parfum, transpirație și pizza/ când stăteam în pat/ ca într-un film prost regizat și știam/ că n-o să scăpăm/ de plictiseala corpurilor care după ce lumina se stinge/ se recunosc și se îmbrățișează.”, *nu știm ce vrem*. Prin geometria lor existențialistă – mărturisită direct în (*ghete de piele vara*) –, astfel de radiograme disfuncționale întregesc paleta unei poezii care stă sub stigmatul (subtil) al unor nostalgii refulate.

* Ovio Olaru, *Pilotul*, Editura Charmides, Bistrița, 2014

Partituri monotone

Niște broderii cerebrale trasează poemele Nicoletei Onofrei în *Chimera între ziduri* (Timpul, 2014), transpuse într-un repertoriu liric polifonic. Dacă nu prin observația delicat-violentă, ce topește amănuntul aparent banal sau candid în mici scenarii belicoase, notația contrapunctică funcționează cel mai eficient în cadre de tip „documentar” antropomorf. Recuzita va uza de o serie de avataruri animalice, menite a evidenția spectacolul decadent al umanității declasate la un regn (aparent) inferior.

Detaliile ce însoțesc o astfel de „tectonică” a ierarhiilor nu fac abstracție de o critică socială implicită, prin care reducerea esenței umane la instinct primar ia aspectul unei fabule contemporane: „aveau să se lovească unele de altele/ străzile deveniseră prea mici/ catedralele prea puține/ aveau costume și mănuși drept arme/ iar vântul avea dreptate în dreptul fiecăruia/ aveau cauze sublimă/ pentru care își dezveleau dinții/ iar hârtiile lor tăiau în carne”, *animale fără pene*. Unor astfel de poeme ce traduc radiografia cotidiană în tușe caricaturale și grotești (*selecție; cioara cu ochi verzi; în camera asta*) li se adaugă câteva în care tablourile sumbre, cu puternice accente tenebroase, descriu un univers mărunț, arghezian (furnicile, gândacii, șobolanii, ciorile etc.), dar cu valențe inversate, negative. Anunțată pe fondul unor asemenea viziuni crepusculare, ținută cea mai frecventă a versurilor ia forma lucrurilor în cădere, a reperelor halucinante proiectate într-un delir fantezist al imaginarului, cu străfulgerări pe alocuri suprarealiste: „obiectele se scurg pe pereți pe podea/ neîmbrățișate tăcute mute”/ „cărămizile se vor desprinde și vor aluneca ușor/ fără grabă ruginii/ aproape levitând”. Impresia va fi, nu de puține ori, aceea a unui epilog dezechilibrat în care, dincolo de irizările apocaliptice, tensiunea lirică internă echivalează cu o percepție acut viscerală a realității.

La cote maxime va funcționa aceasta în secvențele în care poeta își asumă în mod direct, nemediat, sondajul introspectiv. Radiogramele tratează exhibiția organică în registru aproape expresionist: „au început să crească oase/ le aud cum se întind/ cum ies din pământul osului/ cu fiecare milimetru/ ca și cum ar crăpa o crustă/ s-ar sparge gheața și de acolo ar înflori un copac/ corpul meu hârșcăie/ iar dopurile de urechi nu mă ajută cu nimic” (*oasele*). Grupajul de mijloc al volumului – „beciul” – este simptomatic, prin titlu și program, pentru o astfel de autoscopie fiziologică, dar aceasta poate fi reperată și în versurile din *cu urechea pe ciment ori clădirea asta*. Atunci când nu consemnează „temperatura” socială ori convulsia lăuntrică, discursul se păstrează în liniile unei mitologii intime în care drepneaua și garguiul subliniază în chip simbolic mimica avântat-încremenită ca forma cea mai caracteristică a stării lirice pe care o degajă poemele.

O asemenea pendulare paradoxală o dovedește

și tonul monoton, neafectat, al emisiei lirice, temperat chiar și atunci când descrie un „travaliu” verbal: „ajung în gură lovesc dinții/ se încheștează/ își pun cătușe centuri de castitate/ ridică ziduri/ cuvintele – amestecate – se împing unele pe altele unele de altele/ se retrag/ împinse pe gât în stomac/ până ce vin la loc/ regurgitate” (*cuvintele*). Puține sunt locurile în care regia versurilor scapă unui control atent. Temperanța ține, în toate cele trei cicluri, de criteriu de bază. Câteva reflexii erotice vagi, izolate ca număr, dar care debordează de o strălucire incandescentă, ar putea indica o nouă direcție pe viitor.

* Nicoleta Onofrei, *Chimera între ziduri*, Editura Timpul, Iași, 2014

* * *



Aproape fără excepție, poemele Nicoletei Papp din *Carte de vizită pentru centrul orașului* (Tracus Arte, 2014) cultivă pe fondul unor mici pelicule existențialiste notația cotidiană, detaliile pasagere derulate pe o retină obosită. Operând prin decupaj cinematografic, emisia lirică înregistrează modulațiile mecanicii diurne transpusă în reportaj dezolant: „la capătul peronului/ un ziarist așteaptă fotografia cu gara plină// văd vieți reflectate pe șine/ și tot acolo/ cauciucuri de iarnă puse cu lanțuri pe fețe// un tren a venit și a scuturat de pe acoperiș/ zăpadă din alte ierni”, *trenuri în întârziere. trenuri blocate*. Filmul monoton al unor astfel de colaje sumare se desfășoară de fiecare dată între limitele unui decor urban trivial, construit cu predilecție pe câteva coordonate esențiale ale axei periferie-centru (cârciuma, catedrala, tramvaiul), prin care arhitectura citadină se arată în toată strălucirea sa decadentă.

Prinsă în rețeaua relativă a acestui perimetru carceral, gesticulația lirică ia forma unor efuziuni cerebrale care degajă aburii alterității. Radiografierea

lumii înconjurătoare va transcrie, în consecință, surescitarea psihotică în detalii nevrotice („unghii frecate de beton”, „sacoșe trase cu dinții afară din gunoi”), plictisul, identitatea în declin: „pe toată masa e așezat un ceas care ticăie doar noaptea/ atunci secunde încep să se învârtă în scrumieră cu mucurile/ de țigară/ tot ce a mai rămas din ziua care tocmai a trecut// iarna e cel mai greu atunci noaptea pare că e veșnică/ pe cearșaf am început să mă desenez cu scrum/ fața mea din lut și paie care se usucă apoi începe să crape” (***)). Cele mai multe din poeme sunt traversate de astfel de sondări ale fiziologiei „cadavrului de lux”, cu toată recuzita aferentă (morții, ceara lumânărilor), pretext pentru introducerea temelor majore ca preocupări reiterate obsedant de-a lungul volumului, mai mult sau mai puțin vizibile: viața, moartea și raporturile dintre cele două, linia fină dintre iluzie și realitate, teoretizarea limitelor. Ele susțin fondul grav al majorității poemelor, mascat în bufoneria de fante nestatornic al orașului, așa cum tonalitățile stării de criză sunt ascunse sub consemnarea cinică de cârciumă.

Departa de orice tatonare afectivă diafană cât de discretă, poezia Nicoletei Papp stă sub semnul unei zodii masculine, în care tectonica versurilor atenuază cu greu asperitățile. Ținuta lirică păstrează peste tot o tăietură lucidă, atent calculată. Salvat de austeritate prin finețea observației și percepția subtilă a detaliului imperceptibil, discursul punctează, pe alocuri, o poetică a spațiilor lipsă („absența/ pe trotuarul de lângă/ stă să mă apropie de ea”, *ecou*). Atunci când traduce o confesiune directă, aceasta îmbracă forma unor nostalgii refutate: „îmi construiesc pașii/ mai mult ca o cale întoarsă/ căci prin lumina care/ prinde rădăcini în cer și/ crește pe pământ/ văd spațiul dintre ziduri/ ca o ață înnodată/ țeșându-se treptat/ fir după fir/ din melancolie și frici” (*Pășesc vertical și sprinten*). Subterfugiile unei asemenea strategii nu întrevăd nicio scăpare, tensiunea lirică irigă tăcută țeșutul poemelor.

Regia versurilor nu se salvează, pe alocuri, de unele accente artificiale: „cumpăr suveniruri pentru idolii mei/ și le așez deasupra patului// până la urmă încerc să înțeleg/ de ce există gară fără fanfară”; „când ies din gară/ de pe pasajul subteran vreau/ să ajung direct pe diagonala unui cub/ legat cu piele de vițel”. Dincolo de astfel de cadre, scenariul liric fundamental al volumului rămâne unul de saturație genuină.

* Nicoleta Papp, *Carte de vizită pentru centrul orașului*, Editura Tracus Arte, București, 2014

* * *



Cea mai exactă definiție a liricii Emanuelei Ignătoiu-Sora din *Ingluvii* (Charmides, 2014) o găsim într-unul din „medalioanele” vetuste pe care le afișează poeta: „despre mine, diriga a scris/ în caietul pe care-l completa pentru fiecare generație:/ e bătrânicioasă/ ca un măr ridat/ înainte de vreme”. Tot pe un principiu al moderației mizează și aceste poeme delicate care, de data aceasta, înregistrează materialul poetic în „fișe” biografie văzute din unghi retrospectiv; posibilele tentații elegiace, îndreptățite de formulă, sunt evitate de obicei cu prudență, căci poezia Emanuelei refuză orice urmă de efuziune patetică; temperatura lirică se păstrează peste tot în limitele unor parametri egali.

Mai degrabă o melancolie solemnă, de ceară plutește peste întreg repertoriul de versuri. Lucidității bănuite în spatele discursului, care pune în lumină detaliul de atmosferă în cadre plastice, tăiate parcimonios („o singurătate ce mirosea a lână/ și a vaci”), îi corespunde și o anume rigoare selectivă a memoriei. Formula minimalistă pare a fi

soluția cea mai eficientă a unei poezii care își etalează retorica vârstelor în chip de flagel: „explodaseră/ uniforme, penare, ghiozdane// priveam înapoi/ ca la funigiei/ muiați în aer”. Fluxul reveriilor ante și postdecembriste urmează un traseu ce întreține o tensiune vibrantă prin banalul amănuntului personal (anii copilăriei, personajele „cheie” și momentele semnificative, reperele esențiale etc.). În câteva scene (mai ales cele grupate în jurul figurii paterne) se pot ghici liniile de graniță ale etajelor cronologice: „ultimul revelion a fost în 1988/ tata obținuse și el o cazare la o cabană pe un vârf de munte/ vârful cu dor/ [...] apoi la miezul nopții tata m-a luat afară/ mi-a arătat zăpada ce îți lua ochii/ și trei stele prinse într-un halou/ or să vină vremuri bune, cele mai bune/ o să le întâmpinăm”. Marcarea unor astfel de treceri de la o etapă la alta se face în general fără artificii decorative ori podoabe ceremonioase: „la 12 ani am cunoscut abandonul/ nu e deloc ca în filme/ nu a fost nicio scenă tristă/ nu a plâns nimeni/ și cred că nici nu ne-am dat seama/ tata a venit cu un olteic înnegrit de praf/ în spate era mama cu sora mea nou-născută în brațe/ apoi au plecat și asta a fost tot/ tata mă mai suna să mă întrebe dacă am nevoie de bani/ mama îmi dădea scutece murdare să le spăl/ în cele două zile pe lună când ajungeam acasă/ despre singurătatea pereților de bloc/ nu se vorbea/ decât în tăcere”. Versurile de final sunt definitorii pentru felul în care poeta înțelege să își rafineze discursul deja esențializat.

Filonul secundar al acestuia, ramificat la nivel subteran („aș vrea să pot spune: trecutul e o găină căreia îi retezi gâtul”; „cine strânge toate aceste fire de lână/ cine pune la loc tulpinile tăiate de floare/ cenușa nu se mai face pădure”), teoretizează tot registrul liric și reduce întreaga problematică a volumului la chintesență ideatică.

* Emanuela Ignătoiu-Sora, *Ingluvii*, Editura Charmides, Bistrița, 2014



Bogdan Ghiu, *Totul trebuie tradus. Noua paradigmă (un manifest)*, Cartea Românească, București, 2015



Ce anume lipsește de aici? Greu de spus. Poate un grafician cu care Bogdan Ghiu să facă schimb de replici în ceea ce-i place să numească „linia de producție”: prelungirea operei de artă prin exercițiul poetic al comentariului scris sau rostit. Acesta ar fi nivelul „inter-medial” al Traducerii înțeleasă ca schemă a unei antropologii generale, chemată de autor și răsfrată prin paginile prezentei cărți. Primul principiu al proiectului filosofic cuprins aici e că fiecare se traduce în orice clipă, orișicare încearcă să se expună și să se disimuleze într-un joc politic cu și în fața celorlalți. Ar fi fost ciudat însă dacă maestrul tâlmaci - care se revendică de la ceea ce numește cu un grăunte de ironie confuzionistă „generația 30”, autori născuți în jurul anilor 1930 - ar fi produs un sistem pe urmele deconstrucțiilor metafizicii sistemice. Fărămele ce trimit către o concepție structurată mereu neatinsă se pot înnoda într-o critică a refuzului traducerii: o tipologie a mentalității *compradores* a elitelor ce vorbesc direct limba dominantă, franțuzește de la coana Chirița la Emil Cioran sau, mai nou, „vreo engleză”. Noile figuri ale dominației sunt cu atât mai insidioase cu cât ni se adresează în numele unei universalități civilizatoare. E vorba fie de restaurarea fantasmiei dezumanizante a suprimării traducerii prin limbajul tehnic al *metadatelor*, la care lucrează un Pierre Lévy, sau de întreținerea iluziei unui „subiect european” natural poliglot, cetățean al unui stat UE existent în închipuirile unei Julia Kristeva.

Critica se oprește prea repede pentru a cânta și spera o globalizare nehegemonică abia anticipată sau pentru a lăuda circumstanțial noile științe sociale franceze ivite după dispariția marilor autori ai anilor 60-80 ai secolului abia trecut. Bogdan Ghiu speră ca de aici să pornească o mondializare francofonă care va încuraja spiritul critic și solidaritatea socială. Din păcate pentru limba franceză, acest universalism tiermondist nu intră în planurile diplomatice ale Parisului și nici ale noilor scriitori francezi la modă. Iar țările francofone africane nu au forța de extinde domeniul luptei contra-coloniale. Dar e Ghiu un consumator de peyote și de euforizante cu efect franco-universalizant? Nu,

căci se simte izolat cu aceste gânduri ca „singurul francez din oraș, de pe planetă”. Pentru a-i prelunge reflecțiile să spunem că idiomurile eliberării și dezalienării sunt mai degrabă versiunile spaniolei din America Latină, susținute uneori de portugheza braziliană din interiorul continentului. Lăsând franceza deoparte, căci nu pare să-și dorească un viitor, să spunem în cele două limbi, cea a globalizării și cea a altermondializării, că maestrul Bogdan Ghiu arată aceeași oscilație între *wishful thinking* și *desengaño* în încercarea de a surprinde identitatea europeanului ca „fost stăpân”. După conștientizarea pierderii autorității, el ar trebui să se recunoască mai degrabă în tipologia țărilor răsăritene ca patrii „repetat, vertiginos dez-identificate, cu identități moi, slabe sau multiple, conflictuale – precum Ucraina, de pildă”. Într-adevăr, Estul e fața nesulimenită a Europei, viitorul ei *flexisecutar*, auster, corupt și angajat în războaie ce nu-i aparțin. Dar nu felul acesta de „slăbiciune” e lăudat și căutat de autor, ci postura culturii prin excelență traducătoare de mari opere ale altora și care ajunge să conteste pretențiile oricărui pretins acces la originea pură, convertibilă în politici militar-culturale dure și agresive. Traducerea ca scriere creativă a egalitarismului și gândirii populare e îndreptată contra experților ce privatizează reflecția și deturbează conceptele în parole de acces ale unor caste de inițiați. E rebeliune discretă contra dresajului universitar în care se evită deconstrucția și recompunerea noțiunilor în favoarea bricolajului nemărturisit cu idei de-a gata.

Traseul cel mai împlinit al cărții rămâne prezentarea parțială a atelierul traducătorului, în neorânduiala lui rodnică, plină de sugestii pentru teoreticianul dialogului culturilor, pentru cititorul de filozofie contemporană, pentru editorul în căutare de titluri sau pentru specialistul în literatură franceză preclasică sau în romanul englez. Îl vedem aici pe Bogdan Ghiu regăsind funcția primă a tâlmaciului, cea de diplomat, pacificator al conflictelor, obligat adeseori să „facă lobby” pe lângă edituri sau să se întâlnească cu redactori de carte fideli unei paradigme „neoșiste” de românizare completă a autorului tradus. Speculator poetic al limbilor și traficant de concepte intraductibile, el arată novicilor câteva modele de urmat (Irina Mavrodin pentru proustieni, Ștefan Bezdechi pentru clasiști) sau contraexemple celebre (Adelina Piatkowski în falsificarea prin abstractizare a textelor platoniciene, Mariella Seulescu pentru adaptarea nu întotdeauna necesară a textului lui Montaigne la ritmurile limbii cronicărești reinventată de ea în anii 1940-1960).

Un „manifest”? Unul politic-poetic care caută să federeze fideli în jurul a două devize:

„Nu există decât traduceri!”

„Originalului îi lipsește traducerea!”

... și a un principiu de geopolitică subiectivă enunțat în titlu: „Totul trebuie tradus” ca instalare într-o zonă a intermediarului neconflictual și rupturii temporale dintre socialismul real și a capitalismului încă neinstaurat. Dar acest timp a trecut, iar în zonele de tampon se aud explozii.

(Claudiu GAIU)

*

Dragoș Duicu, *Phénoménologie du mouvement. Patočka et l'héritage de la physique aristotélicienne. Postface de Renaud Barbaras*. Paris, Hermann, 2014.

Dragoș Duicu

PHÉNOMÉNOLOGIE DU
MOUVEMENT

*Patočka et l'héritage de la
physique aristotélicienne*

hermann
Philosophie

Nu lipsește nimic de-aici! Asta-i un lucru excelent și o mare problemă.

E o serioasă monografie asupra metafizicii gânditorului ceh și fenomenologului german Jan Patočka. Căci fenomenologia e negustorie intelectuală nemțească, preluată de francezi sub franciză și răspândită din cele două țări către coloniile lor spirituale. Ca și-n celebra biografie minimalistă făcută de Heidegger lui Aristotel - „s-a născut, a lucrat, apoi a murit” – nici Dragoș Duicu nu-i mai blând față de curiozitățile mondene ale cititorului. E chiar crunt cu acesta, obligându-l la un marș forțat de peste 500 de pagini prin hățșurile, povârnișurile și vâgăunile filosofiei anilor 60-70. Și cum drumul e lung, să-i spunem bogdaproste pentru cele trei popasuri de poștă în care ne tragem suflitul și concluziile, unde schimbăm caii și conceptele.

Pentru prima bucată din călătorie surugiul Duicu înhamă bidivii Pierre Aubenque și Maurice Merleau-Ponty pentru a-l însoți pe *pân* Patočka în deslușirea conceptul aristotelic de „mișcare”. Autorul ceh e autorul unei monografii asupra lui Aristotel (1964), contemporane cu *Problema ființei la Aristotel* (1962), suma lui Aubenque. Cei doi iau în serios formulările Stagiritului ascunse de straturile de ironie antifilosofică moștenite de la Voltaire, de felul „actul precedă potența”, pentru a căuta făptuirea cea dintâi: mișcarea eternă a lumii. Ea ne îngăduie să depășim aspectul static al ființei geometrice impus de moderni, dar și să ajungem la sursa actului și potenței ca efecte articulate de *kinēsis*-ul aristotelic. Convocându-l pe Merleau-Ponty pentru

critica transcendentalismului prin reanaliza sensurilor „posibilului”, autorul nostru adâncește cărarea trasată de scrierile lui Jan Patočka prin schița unei fenomenologii asubiective. Subiectul nu mai e aici decât un sediment al mișcării universale, o depășire a umanului ce poate aminti, între altele, recente dezvoltări ale unei filosofii postumane încercate de Quentin Meillassoux, în cazul în care fenomenologii s-ar decide să se înnoade la vorbă și cu alte tradiții.

A doua etapă analizează conceptele de timp și spațiu la Patočka în încercarea sa de a le degaja de tradiția subiectivă impusă de Kant și preluată de părinții fenomenologiei, Husserl și Heidegger. Mișcările interne ale corpului (respirația, bătăile inimii) și cele ale minții (rememorarea, imaginația) ne sunt la fel de exterioare ca fluxul mării și rotația astrelor – alături de care dau seama de un timp comun al mișcării lumii. Consecința acestei dezinteriorizări va fi critica patočkiană și târziu-heideggeriană a reducerii spațializării la temporalitate în *Sein und Zeit*. Mișcarea fundamentală nu e temporalitatea unui ego, ci devenirea firii înainte de interpretarea sa obiectivantă ca natură matematizabilă, ne spun acești autori, pe urmele Stagiritului. Printr-un efort interpretativ, Dragoș Duicu trece de la raportul aristotelic act-mișcare la *proto-structura* eu-tu-ceva (*je-tu-ça*): constituirea spațializării în urma interpelării unui „tu” perceput inițial periferic ca un ceva sau - pentru a reveni la metafora surugiului și a limbii sale peștițe - ca un ala de colo!

Ultima parte a marșului se face pe jos. Nu mai sunt cai de cursă sau de povară care să ne poarte până pe culme. Poate să ne slujească doar vreun asin metafizic rezistent, de genul lui Michel Henry, care și pentru lupta clandestină antinazistă și-a ales un pseudonim filosofic: Kant! Drumul urmat este cel al regândirii subiectului ca și parte corporală a lumii, în ciuda uitării carnalității sale ce se întinde de la neoplatonism la heideggerianism. Salvat din ruinele gândirii platonizante, acest trup este gata pentru o eliberare finală, ce evocă tehnicile deșteptărilor budiste, printr-o *epocke*, unealtă filosofică dezvoltată pe urma conceptului husserlian de „reducție” din care nu mai păstrează mare lucru. Pe urmele filosofului ceh, Dragoș Duicu merge pieptiș spre originile modernității filosofice și depășirea egocentrismului său. Eul este *co-dat* împreună cu lucrurile fără a avea vreo funcție organizatoare a percepției sau a reprezentării. Fenomenologia patočkiană nu mai are nevoie de cuplul noeză-noemă, ultimul avatar metafizic al distincției subiect-obiect. Subiectul e și el de partea a obiectului, a noemei, a apariției totale a lumii. Lumea ca apariție constituie subiectul ca depunere a mișcării ei neîntrerupte și destinat ar ei.

Cartea de față are la temelie o lucrare doctorală. Problema tezelor perfecte - ca și-n cazul crimelor, există mereu scăpări ale făptuitorului, vizibile doar la o lectură secundă sau unui ochi deja exersat - e să găsești forța de a le lăsa în urmă. Căci ce a fost prima dată un urcuș dificil devine prin reiterare o tură de carusel. Lucrarea împinge

chestiunea mișcării până către ultimele sale consecințe: viața, istoria, preschimbările politice. Or, o perspectivă curat metafizică ne condamnă să le considerăm pe acestea din urmă ca simple efecte ale adevărurilor înalte rostite sau scrise de filosofi. Implicarea lui Jan Patočka în mișcarea civică cehoslovacă e redusă la o martirologie împrumutată din necrologul lui Paul Ricoeur, publicat în 1977, imediat după moartea confratelui său estic în urma unui interogatoriu prelungit al poliției. Aici lecțiile fenomenologiei încetează, iar gândirea și valoarea autorului studiat cer o înțelegere mai contextualizată, acum, la aproape 40 de ani de la dispariția lui. Hagiografia lui Patočka e un produs al mișcării civice din Boemia, câștigătoarea prăbușirii comunismului, un cerc intelectual, străin de caracterul de masă al sindicalismului creștin din Polonia. Ar fi pasionantă demontarea lecturii atemporale și burgheze a lui Heidegger în aceste cercuri elitiste literar-filosofice. Totuși, nici Martin Heidegger, nici Michel Henry, cu toate că exprimă poziții anticomuniste, nu sunt apologeți ai capitalismului burghez. Ba chiar dimpotrivă, ei insistă, prin reinterpretația grecilor, primul, sau prin încreștinarea lui Marx, cel de-al doilea, asupra esenței comune a celor două regimuri postbelice concurente. Locul filosofiei patockiene ar putea fi dat de parțialitatea sa istorică descrisă de confruntarea - sau refuzul confruntării - cu școlile paralele, cu gânditorii marxiști care au dat conceptele democratizării din 68, ca Karel Kosík și Ivan Sviták, rămași nedigerabili pentru echipa câștigătoare de la începutul anilor 90. Civismul politic din fosta Cehoslovacie a avut ecouri tardive și-n România cu încercările politice ale lui Nicolae Manolescu, cu o scrisoare program uitată a lui Mircea Nedelciu, toate șterse acum de victoria extremismului neoliberal.

În Cehoslovacia, rădăcinile sau cel puțin pretextul *Cartei 77* se află în persecuția mișcărilor muzicale și literare underground și nu în textele fundamentale ale fenomenologiei. Spre deosebire de căutările formațiilor românești Sfinx sau Phoenix în neguri ancestrale ai tradiției voievodale valahe sau în șamanismul zalmoxian adaptat mișcării *hippie*, grupurile cehe *The Primitives* sau *The Plastic People of Universe* sunt străine de o recuperare naționalistă. Înfrâurirea lor filosofică locală vine uneori din opera delirantă a genialului *supraetician* de secol XIX Ladislav Klima: „Fă sistematic ceea ce e interzis!” Un guru filosofic-poetic al lor era Egon Bondy, autor de versuri pentru formații rock, dar și a unui consistent op filosofic, *Consolația ontologiei* (1967) ce-și caută sursele meditației în Extremul Orient și tradițiile negrești ale gândirii.

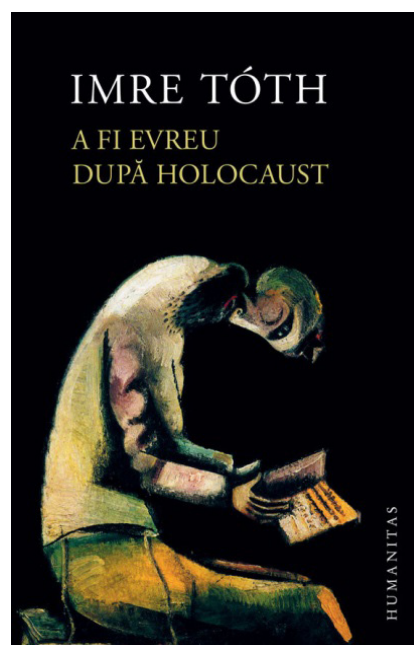
Să recapitulăm. Triumfalismului tehnoscienței pozitiviste e preluat de ideologia socialismului real din panoplia umanismului bătrânios al liberalismului secolului al XIX-lea, ca fanatism și crispă ultimă a proiectului modern cartezian-galileean. Denunțarea epuizării resurselor acestui model de înțelegere a lumii este formulată prin radicalizarea fenomenologiei

postbelice în operele lui Heidegger sau Patočka. Un alt tip de radicalism, dar mai coroziv prin efectele sale sociale, vine dinspre rock-ul psihedelic și reinventarea unei alterității ce permite distrugerea centrismelor constituite în jurul conceptelor modernității: ego, Europa, Universitate, cultură înaltă. Această alteritate de evadare ia uneori forma unei ancestralități iluzorii sau alteori a unui orientalism, maoist în Apus, taoist în Europa Central-răsăriteană. Desigur, există oricând posibilitatea unei recuperări reacționare a acestor mișcări culturale revoluționare ce se văd domesticite de putere și reduse la același nivel de falsă rebeliune pe care stau muzica disco sau rezistența prin cultură.

(Claudiu GAIU)

*

Imre Tóth, *A fi evreu după Holocaust*, traducere din franceză de Gina Vieru, Humanitas, București, 2015



A fi evreu după – sau înainte, tot aia – de Auschwitz rezultă a fi un fel de operator ontologic, un element decisiv într-un soi de dispozitiv hegelian al istoriei occidentale transcendente. Evreul este, conform lui Imre Tóth, mediatorul și negația interioară a Occidentului, acel ceva care împiedică închiderea spiritului european în substanțialitatea identității particulare și îl împinge, în ciuda, sau mai degrabă prin deturul necesar al pogromurilor și represiunilor periodice, către universalitate. Astfel privity lucrurile, Holocaustul reiese a fi momentul inevitabil al negării negației occidentale, punctul în care maxima rătăcire a spiritului european coincide, sau cel puțin face posibilă, regăsirea vocației sale universalizante.

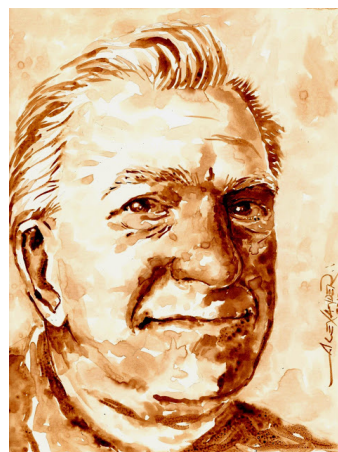
Pe fast-forward, pașii previzibili ai schemei teză-antiteză-sinteză sunt aceștia: „Antisemitismul nu este o defecțiune regretabilă a Istoriei... Antisemitismul este o dimensiune specifică și proprie gândirii

occidentale” (pp. 13-14) „...o dimensiune ontologică a Occidentului” (p. 16) „Fiind deopotrivă Același și Altul, conștiința evreiască este conștiința nefericită a Occidentului” (p. 55). // „Evreii reprezintă mereu și pretutindeni *țesutul conjunctiv* al umanității... Permanența evreilor în istoria Occidentului [e datorată] acelei forțe materiale care – încet, dar și cu o ineluctabilă tenacitate – se află la baza acestei neîntrerupte mișcări spre realizarea Universalului, spre unitatea Umanității” (p. 83) // „Îndrăznesc să afirm că Dumnezeu n-a murit. Antisemitismul e cel care a murit la Auschwitz. La Auschwitz, antisemitismul Occidentului și-a atins punctul culminant, ... și-a găsit inexorabila prăbușire” (pp. 88-89) „Privirea [ne] este captată de perspectiva noii ere care urmează, o eră a catharsisului declanșat în gândirea Occidentului tocmai de această tragedie universală care a fost și va rămâne pentru eternitate evenimentul numit *Shoah*” (p. 90). // Sau, concentrat, istoria ca imagine/icoană dialectică: „În ciuda cruzimii sale, istoria rămâne... spațiul uman al unei *parousia* divine – mediul în care se împlinește ascensiunea Rațiunii către propriile înălțimi” (p. 46)

Desigur, Imre Tóth, comunist de tinerețe, intelectual de o erudiție înfricoșătoare și – după cum o demonstrează cartea de față – autor dotat cu un neîndoielnic talent de povestitor, extrem de sensibil la detaliul uman, anecdotic, dar care nu pierde nicicând din vedere semnificația generală, abstractă, nu ne poate trezi decât admirația spontană și necondiționată. Cu toate astea, problematizarea evreității pe care cârticica de față o etalează prezintă câteva probleme cât casa. Lăsând deoparte eurocentrismul flagrant, nicicând chestionat, al acestor rânduri, în care Occidentul e identificat fără ocolișuri cu manifestarea universalului în istorie – și care eurocentrism, cel puțin în ce ne privește, nu trebuie neapărat să fie marcat cu o bulină neagră –, rămân totuși două aspecte extrem de spinoase. În primul rând, tematizarea hegeliană – în sensul rău, grosolan metafizic, de schemă dialectică *ready made* – în care e înscrisă aici problema evreiască reușește, poate fără să-și dea seama, poate împotriva propriilor intenții, să justifice sau să explice prin apelul la un sens transcendental însuși holocaustul pe care ar trebui să-l condamne. Deloc întâmplător astfel, aflăm cu surprindere – dar, până la urmă, și ținând cont de derularea hegeliană de dinainte trasată, fără nici o surpriză – că, dacă evreul este chiar ceea ce blochează închiderea occidentului în identitatea particulară, soluția finală nazistă este un fel de punct extrem, de mântuire prin catastrofă, în care Europa își neagă negația doar pentru a o termina definitiv cu antisemitismul și pentru a se elibera către destinul său propriu, universalitatea. Astfel, milioanele de victime ale barbariei naziste și-au dat de fapt viața ca să putem astăzi trăi în utopia realizată a Uniunii Europene. În al doilea rând, pentru o prelegere ținută în 1997, tăcerea quasi-totală în ce privește chestiunea ocupării

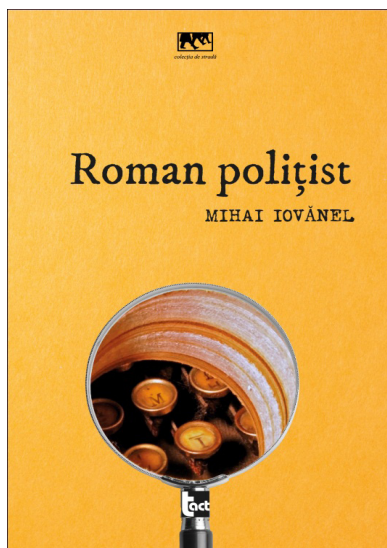
Palestinei este mult prea asurzitoare. Pierdut în considerațiile sale când lăcrămos-anecdotic, când reconciliant-supraistoric, Imre Toth se apropie, totuși, de câteva ori de această problemă. De două ori, mai exact, tranșând problema în ambele alternative logice posibile: o dată dând de înțeles că evreitatea este, prin esența sa, incompatibilă cu proiectul unui stat național omogen: „Statutul ontic de mediator le-a impus să renunțe la o patrie. Patria lor nu era nicăieri, fiindcă era pretutindeni... Patria lor eternă, evreii o poartă pretutindeni cu ei. Patria lor era o carte în care stătea scris: «Să nu ucizi!»” (p. 81); a doua oare justificând frumos, dialectic și hegelian, campaniile IDF cu argumentul potrivit căruia, totuși, identitatea evreiască nu se poate menține doar prin tradiție și rugăciune, ci are nevoie de suportul material al unor forțe sociale capabile de ripostă și justificate prin nimic mai puțin decât un imperativ categoric: „Fondarea statului Israel este, fără îndoială, unul dintre evenimentele cele mai neobișnuite din istorie, mai ales datorită dimensiunii sale etice; trebuie văzut în acest act împlinirea unei fundamentale datorii morale a Occidentului, un imperativ categoric... Dar nici securitatea, nici viața evreilor din interiorul frontierelor Israelului nu pot fi garantate numai prin respectarea ritualurilor ancestrale și nici prin credința în Dumnezeu. Credința nu ajunge. E nevoie în mod imperativ de forțe sociale materiale, de o putere istorică eficientă” (pp. 47-48). Prea puțin, prea ambiguu. Contextul contemporan ne demonstrează că traseul hegelian se manifestă – dacă se manifestă – în istorie mai degrabă sub formă de dialectică negativă, în care extremele își schimbă sensul fără a conduce la vreo reconciliere, că progresul material și tehnologic poate merge liniștit mână-n mână cu regresul social și politic cel mai întunecat, și că, în acest orizont, întrebarea „ce înseamnă a fi evreu după Holocaust?” nu mai poate fi gândită fără întrebarea „ce înseamnă a fi evreu după *naqba*?”. Strălucitul filosof și istoric al matematicii care e Imre Tóth este, aici, din păcate, mult prea filosof și matematician ca să mai fie istoric.

(Alex CISTELECAN)



*

Mihai Iovănel, *Roman polițist*, Tact, Cluj, 2015



Prima carte i-a adus lui Mihai Iovănel multe și bine-meritate laude. Dar *Evreul improbabil* e deja de domeniul trecutului - oamenii de cultură adevărați nu trăiesc din amintiri, ba chiar par să fugă de ele, citind într-una alte și alte cărți. Așa că Mihai Iovănel era de două ori obligat (față de noi și față de sine) să vină cu o carte nouă. Și încă la un nivel cel puțin egal celui al volumului anterior, considerat – pe bună dreptate, aș zice –remarcabil. Așa ajungem în posesia *Romanului polițist*. Cei grăbiți se pot opri după propoziția următoare: E o carte la fel de bună ca prima, deși e diferită din multe puncte de vedere.

Ce este această carte? E o culegere de povestiri polițiste, în care un tip aparte de detectiv (criticul) investighează romanul polițist însuși. Nu vă mirați: în fond, „hermeneutica și detectivii urmăresc aceleași obiective” (p. 24).

Există însă o diferență între hermeneutică (un anume mod de a o practica) și romanul detectiv, pe care o transform aici în unic argument al unei invitații la lectură. Chestiunea diferită e relația cu conformismul. Romanul detectiv e la fel ca lumea în care apare, adică o administrare precisă, continuă și nemiloasă a promisiunii, care-i conduce conținutul înapoi la ceea ce era: derizoriu. Hermeneutica lui Iovănel, însă, e un roman anti-detectiv: unul în care personajul-detectiv-autor face totul ca noi să rămânem cu un rest de nedeterminare.

Ne-am obișnuit să credem că această nedeterminare ar fi ceva de rău, ca și cum ceva, acolo, n-ar fi terminat. Că ar trebui să socotim asta o scădere, și nu un merit. Poate (cu siguranță) involuntar, încheierile bruscate ale textelor au acest efect. Ele își află cauza într-un viciu, într-o nerăbdare de detectiv, dornic să scape cât mai repede de paperwork ca să se întoarcă pe teren: pe terenul lecturii cercetătoare. De

undeși stilul propriu al notației lui Iovănel, în care sentința are rolul de a raporta sau de a reaminti, și în care trimerurile sunt făcute egal, ca tot atâtea piste de investigat, fie că-i vorba de Iser, Livingstone, Lessing, Agatha Christie, Caragiale sau Ion Gheorghe, Dinu Flămând sau Sebastian A. Corn.

De aici decurge puterea de convingere a prozei sale: din această rutină de detectiv pentru care, înainte de toate, o crimă e o crimă. Și tot de aici vine și naturalețea tonică cu care investighează „crimele” *Detektivroman*-ului românesc. – Căci, cu excepția primului eseu, în toate piesele cărții sunt descrise cazuri românești. În eseu omonim, „Roman polițist”, se plonjează în adâncimile scriiturii și biografiei lui Mircea Ivănescu pentru a descoperi sensul *Poemului* său. În „cele două liste”, descoperirea unei neconcordanțe strecurată de geniul lui Caragiale în „Două loturi”, silește, după aproape un secol, la o nouă lectură. În „Enigme în căutarea unui sistem”, autorul descoperă că, în spatele absenței romanului polițist românesc se ascunde nu doar lipsa de valoare de piață a literaturii române și dezinteresul prostesc pentru enigme, ci se coc, la umbră, ignorate, cărți ca *Minoic* a lui Caius Dobrescu. Tot așa, în „Despre aventură”, se dezleagă arcele unei conspirații care îl leagă pe Sebastian A. Corn de colonelul Percy Fawcett, ambii dornici, din realități literare paralele, de o întoarcere aventuroasă în Muribacca.

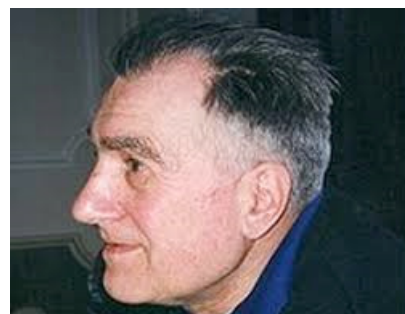
Romanul polițist devine o carte extraordinară conturându-se ca posibilitate în mintea cititorului. Căci autorul îi dă, cu generozitate, în fiecare eseu, libertatea să încheie și să extindă, să recompună și să excizeze, să accepte și să respingă. Ba încă rămâi cu impresia că, aici, se află cumva un plan mai mare, încă nedeazăluit, sau poate încă nerealizat, pe care îți vine să-l cauți, de parcă ar fi un alt secret al lui Vereker (ca în primul eseu al cărții, „Detectivi și comori”) ori, de ce nu, să-l produci.

(Lorin GHIMAN)



10 ani fără Marino

Adrian Marino a murit pe neașteptate, liniștit, în somn, în noaptea dinspre 16 înspre 17 martie 2005, fără ca vreun semn să fi anticipat sfârșitul. A doua zi, pe masa sa de lucru îl așteptau fișele pe care le pregătise deunăzi, pentru a le prelucra. Era o disciplină de la care nu se abătea, și care făcea parte dintr-o strategie a creativității continue: vroia să știe că fiecare dimineață îl așteaptă cu șantierul deschis și că orice necontinuare a lui înseamnă vinovăție, slăbiciune. De aceea, Marino nu prea primea vizite la primele ore ale zilei, cu excepția cazurilor când nu se putea altfel, când oaspetele sosit la Cluj era constrâns de un program pe care, altminteri, nu și-l putea respecta. Nu primea vizite și nici nu prea făcea altceva înainte de a finaliza vreun manuscris sau de a deschide vreun proiect nou, trasându-i axele de stabilitate. Citea mai ales după-amiaza, orele matinale fiind rezervate scrisului sau verificării textelor pe care i le bătea la mașină – respectiv i le tehnoredacta, când computerul va lua locul mașinii de scris – Doamna Lidia Bote-Marino. Armonia dintre cei doi era perfectă, chiar și atunci când manuscrisele conțineau – cum a fost cazul cu volumul de memorii – pasaje despre care Doamna Marino știa că vor supăra multă lume. Lua, atunci, o atitudine protectiv-ironică, mimând concesia pe care o mamă înțelegătoare le are față de fiul ei cam năbădăios. Dincolo de suflăt, și de altruismul fără pereche al Doamnei Marino, care a dus și cărămizi sau tablă zincată la Lătești, atunci când nevoile cereau acest lucru, iubirea dintre ei era o funcție a inteligenței. S-a văzut acest lucru și-n răspunsul laconic pe care Doamna Marino l-a dat celor care îl acuzau pe umanist, după apariția *Vieții unui om singur* („cartea care aruncă în aer lumea culturală din România!” – titra senzaționalist *Evenimentul Zilei* în nr. său din 8 febr. 2010), incriminându-l perfid că ar fi fost colaborator al Securității. „E o rușine ce se spune – a comentat ea lapidar. Soțul meu nu a fost informator. Oamenii nu mai știu pe unde să scoată cămașa și se apără, atacând pe nedrept.”



Acum, la un deceniu de la moartea savantului, Doamna Marino se află încă în casa de pe Rákóczi, într-o stare de sănătate precară, care nu-i mai îngăduie să comunice. Mare parte a bibliotecii – uriașe! – se află depozitată în fondul de carte de la BCU Cluj, care a preluat și arhiva. Custodele e remarcabila prozatoare Florina Ilis, care a inițiat și o fundație cu caracter documentar, cu cel puțin două apariții editoriale notorii până acum: cercetarea bibliografică și de referințe *Viața, opera și activitatea lui Adrian Marino* (2010), respectiv volumul din anul proxim, 2011, intitulat *Adrian Marino în căutarea ideii de libertate și cenzură*. BCU s-a îngrijit, pilduitor, și de mormântul aflat în Cimitirul Central din Cluj, la o mică distanță de parcela scriitorilor, devenită neîncăpătoare: câteva trepte duc, aici, înspre rama sobră, în interiorul căreia se află mereu flori și, din când în când, lumânări. O sală din incinta BCU, rezervată cercetătorilor, a fost rebotezată cu numele scriitorului; nu s-a materializat, deocamdată, realizarea unui bust sau a unei plăci memoriale, dar zilele n-au intrat în sac. Ediția critică a operei își așteaptă, și ea, îngrijitorul. N-ar fi lipsită de interes nici o carte despre omul Marino, scrisă de prieteni și de oamenii care l-au cunoscut sau au asistat, doar, la neliniștile sale; în grupajul pe care-l propunem, Geo Șerban inițiază o asemenea întreprindere, a cărei continuare ar fi benefică.

Literatura română a avut, după Revoluția din decembrie 1989, și după 2005, anul morții lui Marino, o evoluție schizoidă, căreia i-a căzut victimă, în primul rând, aura de prestigiu de care s-a bucurat dintotdeauna cultura de construcție. Trăim frugal, acreditând tangențial ideea că frugalul e mai accesibil – și mai „valoros”... – decât „opul”, „cărămida” sau sinteza temeinic lucrată, cu erudiție și note de subsol. Aberația s-a extins și la nivelul creierelor care elaborează legi, un stupid proiect de regulament doctoral – care a căzut, din fericire – stipulând *expressis verbis* că orice teză de peste 200 de pagini e neapărat plagiat. Situația, pe ansamblu, e paradoxală, fiindcă de suferit a avut, înainte de toate, prestigiul social și „de breaslă” al culturii de construcție, cărți solide continuând să apară în România, fără ca ele să fie remarcate, evaluate sau incluse în ierarhii apreciative. Spuneam și-n altă parte că paradoxul subevaluării erudiției în competiția – deja pierdută – cu literatura frugală este reprezentat și de faptul că desconsiderarea vine într-un moment în care sute și sute de intelectuali români – mai ales tineri, de formație academică, foarte serioasă – își fac tezele în biblioteci occidentale, publică regulat în Occident, lucrează cu nume pe care odinioară le știam doar din cărți sau inițiază și conduc proiecte intelectuale europene sau zonale de prestigiu. E adevărat, e mai ușor să frunzărești o cărțică la cafenea și să scrii despre ea o cronicuță la colțul mesei, în loc să stai ani buni într-o bibliotecă bine burdușită, ieșind de acolo cu anxietatea că nu mai ai ce spune după ce parcurgi cărțile temei pe care o ai în lucru. Nici oportunismul academic – în care fiecare „apariție” se punctează! – nu te ajută prea mult. De ani buni, „dospesc” în mine o butadă, gândindu-mă că dacă ar lucra la o catedră universitară de acum, lui G. Călinescu i s-ar sugera probabil să se lase de „naivitatea” autohtonizantă numită *Istoria literaturii române...* (cronofagă, oricum...) și să se apuce de articole BDI sau ISI. Ele punctează mai bine...

Paradoxul decalajului de care aminteam se reflectă și-n posteritatea exegetică a lui Adrian Marino. Umanistul ar fi, probabil, siderat de creditul palid care li se acordă azi, la noi, erudiției și construcției culturale, ar socoti că-i un afront aproape personal, însă adevărul reconfortant – și neașteptat! – este că, în ciuda glisării înspre anecdotică pe care a declanșat-o editarea *Vieții unui om singur* (2010), coroborată cu „legea” că tot ce-i biografie sau memorialistică „bate”, la noi, orice altă formă de literatură, receptarea erudită a operei și a posterității intelectuale a lui Marino dă cu tifa, prin consistență, derapajului senzaționalist de odinioară, declanșat de *Evenimentul Zilei* și de Mircea Dinescu (susținut, la un moment dat, îndeajuns de surprinzător, chiar de către Nicolae Manolescu, ayatollahul Uniunii Scriitorilor de acum). Altfel spus, ne aflăm, cu aceste cărți, într-un climat de normalitate intelectuală, pe care-l putem asocia și unui alt aspect, și anume mutarea accentului de pe politic pe literar în receptarea lui Adrian Marino, în condițiile în care, în faza finală a vieții savantului, politicul a părut să prevaleze. O listă a celor care au dedicat opere erudite lui Marino în ultimele decenii – unele dintre ele sunt monografii sau teze doctorale de substanță – confirmă perspectiva: Marcel Constantin Popa (1993, 2001, 2008); Adrian Dinu Rachieru (2002); Ion Bogdan Lefter (2006); Maria-Simona Pop (2010); Mihaela Sacic (2013); Elena Negoită-Mândrilă (2013); Cristina Andriută (2014).

Opera lui Adrian Marino e cât se poate de vie, așadar, și ei am dorit să-i aducem un omagiu prin intermediul grupajului care urmează. Le mulțumesc tuturor celor care au colaborat la el, chiar și aceleora care – cum e Sorin Antohi – care ar fi dorit cu tot dinadinsul să participe, dar n-au mai apucat s-o facă. Întreaga mea gratitudine se îndreaptă către Virgil Podoabă și redacția revistei *Vatra*, fără solitudinea și – mai ales! – răbdarea cărora n-am fi reușit să aducem sub același acoperiș aceste texte și generozități disparate.

Ștefan Borbély

Geo ȘERBAN

Neliniștitul Marino

Poate că nu era din fire un agitat, dar lăsa mereu impresia insului care nu-și află locul. Pe stradă mergea grăbit, ca și cum s-ar fi temut să nu întârzie la o întâlnire dinainte stabilită. Nici la bibliotecă, unde drumurile noastre se intersectau cel mai des, nu avea alt comportament. Una, două abandona pupitrul din sala de lectură, ca să dea un telefon, ca să prindă pe careva exact în momentul ieșirii din clădire, ca să-i reconfirme o informație, ca să mai completeze la cataloage un buletin de cerere. Când revenea, trecea neapărat pe lângă mine – de obicei plasat la o masă de lucru în rândurile de la fereastră, pentru mai multă lumină directă. Trăgea cu ochiul la volumul vreunui periodic deschis dinainte, așezat pe stativ, și îmi cerea să nu întorc pagina; tocmai observase un text de Zarifopol, să zicem, de un interes imediat pentru el și făcea iute o fișă cu trimiterea bibliografică de rigoare. La proximal articol semnat de Marino puteam să descopăr că trimitea, dezinvolt, la sursa descoperită în ajun. Avea în toată persoana lui o precipitare de om obsedat că e pe punctul de a pierde un tren important, după ce nu o dată i se întâmplase să ajungă la peron un minut după ce abia se mai zărea ultimul vagon al garniturii unde își rezervase loc din vreme.

Nu era grabă, fugă de la una la alta, ci mai curând o permanentă neliniște lăuntrică. Tocmai disciplina lucrului bine făcut, după care tânjea oarecum din instinct, îl determina să tot caute încă un izvor bibliografic, încă un amănunt care altora, de obicei, le scapă din vedere, fără a intra în panică. Marino avea scrupulul



desăvârșirii, așa cum trăia chinuit de convingerea că i s-a furat timpul afirmării la momentul cel mai prielnic al capacităților proprii pentru randament maxim. Existența pentru Adrian Marino a însemnat o luptă neîncetată pentru recuperare, spre a-i ajunge din urmă pe cei mai norocoși socialmente, nepuși la încercările dramatice care lui îi baraseră calea împlinirilor profesionale meritate. Experiența îl obișnuise cu ideea înscrierii într-o cursă continuă și numai cei harnici la start ajung să-și valorifice șansa. De aici o vizibilă voluptate a iuțirii pasului și neacceptarea împrejurării că altora ar putea să nu le pese de eforturile sale de împlinire. Tot de aici și ambiția tomurilor compacte, impunătoare. La nevoie, deveneau instrumente contondente pentru edificarea oricui ar fi întârziat să ia act de prestigiosul avantaj. L-am surprins, cândva, în redacția *Vieții Românești*, într-un „dialog” neverosimil cu unul dintre redactori, Horia Bratu, bietul de el, un personaj oarecum apatic, de nebăgat în seamă. Lui Marino i s-a năzărit brusc că e

tratat cu vinovat indiferentism. Nici una, nici două a scos din geantă masivul volum *Dicționarul ideilor literare* și a purces, punitiv, să-l blagoslovească în creștet pe inofensivul preopinent. Nu știu dacă a repetat gestul și în alte împrejurări, dar în dramatica sa autobiografie Marino rezervă pentru destui dintre confrăți asemenea intempestive tratamente verbale. „Singurătatea” de care se plânge și o blamează, pe drept, este un efect de bumerang.

Fie și cu sufletul la gură, Adrian Marino era un alergător de cursă lungă, companion de nădejde într-o întreprindere cu perspectivă generoasă. Strategia după care se călăuzea profesional presupunea refuzul complexelor de inferioritate față de culturile de mare tradiție, exact ceea ce a condus adesea la împotmoliri în provincialism. Ambiția lui era să asume cu spirit treaz, critic, valorile competitive la nivel european. Însemnările de călătorie adunate în volumul compact *Carnete europene* pot reprezenta un ambițios manual de emancipare culturală creativă. Sunt și așternute cu un nerv menit să ascundă handicapul relației fără special har imaginativ. O așezare alături de *Memorialul* lui Ralea cam prin aceleași ținuturi ale Europei l-ar scoate inevitabil din cursă. De aici refugiul lui obsedant în perimetrul speculației, cum dovedesc multiplele opuri din seria *Biografia ideii de literatură*, stufoase, redundante, suprapuse pe mai multe paliere, cu iluzia atingerii unor altitudini singulare. Marino se zbate crâncen să ajungă pe culmi, de unde ar putea arunca priviri autoritare, la capătul cursei, peste mulțimea celor rătăciți pe drum. Dacă e un bob de biruință în asemenea strădanie, atunci Adrian Marino trebuie socotit răzbutat pentru multele nedreptăți ce i s-au făcut în viață. Nu-i mai puțin adevărat că uneori și le-a căutat singur, ca în furiosul act al despărțirii de G. Călinescu, deși ieșise de sub mantaua lui tutelară și îi datora construcții durabile, precum biografia și exegeza asupra moștenirii lăsate posterității de Macedonski. O revoltă rău plasată, neproductivă a ucenicului împotriva maestrului de la care învățase fundamentele meseriei!

Aura CHRISTI

Omul care venea din regatul frigului

Să revenim la Adrian Marino – unul dintre cei mai mari cărturari europeni, deținut politic sub dictatura ceaușistă – un nevinovat căruia i-au putrezit oasele timp de paisprezece ani în pușcăriile de la Aiud și Jilava – supus oprobiului public în libertate, la cinci ani după moartea sa, pentru că în memoriile sale publicate postum a îndrăznit să spună lucrurilor pe nume, „fără teamă de exagerare: ba chiar cu exagerare”, adică așa cum făcea prietenul lui Van Gogh, Paul Gauguin.

În România postcomunistă au văzut lumina tiparului puține volume atât de incomode ca *Viața unui om singur* de Adrian Marino – eseist, critic, istoric și teoretician literar român, laureat al Premiului

Herder, autor al unor lucrări de sinteză de amploare enciclopedică apărute atât în țară, cât și peste hotare, cum ar fi bunăoară – ca să ne referim exclusiv la câteva lucrări de referință publicate în România – disputata *Viață a lui Alexandru Macedonski, Introducere în critica literară, Dicționar de idei literare, Hermeneutica lui Mircea Eliade, Biografia ideii de literatură* (vol. I-VII) sau *Hermeneutica ideii de literatură* și altele. Aș situa în imediată vecinătate alte două cărți-eveniment, și anume *Iluziile literaturii române* de Eugen Negrici și *Trădarea criticii* de Nicolae Breban. Fiecare dintre opus-urile menționate au stârnit – previzibil pentru tabieturile nestrăine provinciei noastre de litere – polemici pătimașe, atacuri, campanii virulente, nu rareori calomnioase, bășcălii și istorii anecdotice, și mai puțin ceea ce meritau aceste cărți de referință: analize reci, atente și nepărtinitoare.

Necruțător cu lipsa spiritului critic din peisajul literelor românești, Adrian Marino face cu onestitate, cu o cruzime îndreptată în primul rând împotriva sa, un bilanț al întregii sale existențe de cărturar, fiind nedrept cu sine însuși, precum și cu câțiva autori tratați din vârful buzelor sau atacați nimicitor. Orice ar spune despre sine însuși Marino – și anume că nu este și nici n-a fost vreodată, în ciuda celor care îl taxau ca atare, un critic literar propriu-zis, nici un teoretician al literaturii, nici eseist și nici publicist (tagma publiciștilor, și îndeosebi a amatorilor de fragmente, îi prilejuiește nu o dată averse de cvasimprecații) – înainte de a fi ceea ce pretinde, autorul *Biografiei ideii de literatură* este, credem noi, un ideolog, un liberal pursânge, un istoric al ideilor și al mentalităților. Marino e un cărturar, un enciclopedist care se asemuia – fie direct, fie înregistrând spusele altora – cu un extraterestru, cu „omul care venea din frig” și se simțea acasă pe această planetă străină exclusiv în preajma cărților și a Doamnei Lidia Bote-Marino, care figurează cu inițiala numelui său, L. din discreție și din pudoare, nu după cum s-a scris abracadabrant... Nici nu mai citez cum anume; nu merită să invoc tonele de tâmpenii și afirmații mincinoase, scrise despre această exemplară carte, de un radicalism gombrowiczian.

Adrian Marino este o *rara avis* căreia nu-i este străină conștiința propriei valori. Prin acest cărturar pursânge avem în fața noastră un erudit, un intelectual superior, cioplit din trunchiul enciclopedistului Dimitrie Cantemir. Un spirit prin excelență neopașoptist, care visează Opera și își construiește o Operă cu instinctul unui enciclopedist occidental într-o țară unde există – inclusiv de un Ralea sau Drăghicescu, citați de autorul *Dicționarului de idei literare* – și sunt cultivate, în continuare, cu o stranie acribie bășcăliaoasă, dramatică și în esență de neînțeles, șmecheria, parvenitismul cu orice preț, cultul lenei, al lucrului fușurit, lăsat la jumătate sau terminat în doi peri, cultul minciunii, cultul ȝopeniei și al vulgarității, legiferarea furtului, o mentalitate colectivă ceaușizată aparent iremediabil, cartiere de o urâtenie sordidă, case de chirpici etc., în cei douăzeci de ani postdecembriști aceste și alte

limite căpătând o amploare nemaîntâlnită probabil în istoria României. În asemenea circumstanțe, Adrian Marino își construiește existența în funcție de nevoia de a lăsa în urma sa o Operă; și recunosc pe ici și colo fărâme de furie bine gestionată și îndreptată, în primul rând, împotriva celor paisprezece ani atroce, iroșiți în pușcăriile de la Aiud și Jilava, după care intelectualul de factură mitteleuropeană va munci goethean, maniacal, drămuindu-și timpul, gândindu-l până la cele mai mici, aparent insignifiante amănunte, pentru a scrie sinteze (în care cultura română, după cum se știe, nu excelează), dicționare și enciclopedii (inclusiv la acest capitol stăm pe ultimele locuri ale Europei).

Mănat de un ideal de inspirație neopașoptistă, formulat de autor și redus la nevoia de a aduce Europa acasă, Marino se va investi, așadar, exclusiv în operă. Va încerca să recupereze Timpul pierdut și energia consumată în mizeria și frigul închisorilor. În condițiile unei dictaturi feroce, cărturarul se va înzidi în visul de a aduce Europa în România, da, în această margine a ei, ipostaziată într-o țară subdezvoltată, cu un stat de nici o sută de ani, care funcționează fără reproș atunci când e vorba de colectarea taxelor abuzive, mai puțin sau deloc atunci când abordăm capitoarele infrastructură, servicii publice, democrație, respectarea legii, funcționarea justiției și a altor organisme statale, încât România se trezește an de an nepregătită pentru inundații, secetă sau viscole; an de an, televiziunile publice și private abordează aceleași subiecte apocaliptice, aceleași „dezastre” naționale, aceleași calamități, transmitând reportaje în timpul cărora unii cetățeni, cu o conștiință civică în stadiu embrionar, așteaptă ajutoare sau pomeni. Marino este extrem de aspru cu poporul, fiul de seamă al căruia este, numindu-l *populație*.

Marino este aspru cu obștea scriitoricească; deși adesea nedrept, acest scriitor are, iarăși, nu o dată dreptate. E firesc să nu te consideri coleg de breaslă cu cei peste două mii patru sute de membri ai Uniunii Scriitorilor din România, majoritatea lor covârșitoare alcătuită din iluștri veleitari simpatici, agresivi, incuți și obraznici, scriitorii pursânge nedepășind probabil cifra de cinci-șase la sută din numărul membrilor UR. Dacă ești un bun scriitor, dacă ai un spirit elitist și dacă te revendici din coasta marilor înaintași, e normal să refuzi să fii considerat coleg cu oricine are legitimație de membru al UR. Este firesc să tratezi lucrurile cu obiectivitate și să păstrezi o distanță salvatoare între tine și unii preținși colegi de litere, împărțiți în grupuri și grupulețe ce vădesc, uneori, o mentalitate primitivă, departe de pretinsa europenitate.

Contrar obiceiurilor locului, cărturarul și ideologul Marino se verifică mereu, își examinează adevărul său prin recursul la mari modele, transcrie afirmații, maxime sau orice frântură de gând ce-l ajută să rămână el însuși. Revine la vechile fișe făcute de-a lungul deceniilor. La un moment dat, acestea se adună atât de multe, încât nu mai are loc pentru ele în casă. Scriitorul nu găsește loc nici pentru miile de

tomuri adunate și mută o parte din acestea în pivniță, iar altă parte, impresionantă, este donată Bibliotecii Universitare din Cluj. Să urmărim preț de câteva minute ce tip de afirmații gnomice selectează Adrian Marino: „Nimic nu vine pe gratis” (Epictet), „a nu lăsa privirea să rătăcească vizând multiple țeluri” (Platon), „eroul este cel ce este permanent concentrat asupra unui singur țel (*immovably centred*)”, „cea mai mare înțelepciune (*prudence*) în viață este concentrarea; cel mai mare rău (*one evil*) este împrăștierea (*dissipation*)” (Emerson), „voiește mereu același lucru, respinge mereu același lucru” (Seneca), „confirmarea normelor mele de viață și nimic mai mult”, „spirite ilustre erau de aceeași părere cu mine. Sau... eu cu ele. Ceea ce îmi dădea din nou curaj și mă echilibra sufletește”. Iată doar câteva citate menite să-l sprijine în singurătatea sa atroce, de cărturar neopașoptist, căruia nu-i este străină voința de a vrea o altă Românie, voința de a rămâne un om liber, „fără obligații”, voința de a-și păstra condiția indispensabilă, respectată cu orice sacrificii, de a-și păstra statutul de liber profesionist, la care ține ca la ochii din cap, deoarece acest statut îi asigură libertatea mișcărilor, libertatea de a-și alege temele studiilor și ale monografiilor de sinteză, libertatea de a-și scrie cărțile proiectate sub cupola ideologiei caracteristice unui urmaș spiritual al marilor liberali interbelici.

Autorul ultradisputatei *Vieți a lui Alexandru Macedonski* izbutește cu reală dificultate să se mențină pe linia de plutire aleasă. Una dintre cele mai dificile piedici sub dictatură e lipsa literaturii de specialitate care să-i asigure o documentare fără reproș. Pe cărturar îl pândește pericolul de a-i fi îngădită în orice clipă libertatea. În acest sens, e suficient să consultăm și alte izvoare, care dovedesc cu asupra de măsură aceasta. Prima limită este pulverizată prin intermediul multiplelor voiaje de documentare și de informare, voiaje făcute pe parcursul întregii sale existențe – mai puțin după 1989 – cu o sumedenie de sacrificii datorate sărăciei, dictaturii și condițiilor restrictive impuse de sistemul represiv.

Am citit cu reală simpatie și cu admirație paginile dedicate strategiilor și subterfugiilor gândite de Adrian Marino în scopul de a-și păstra libertatea sub inumanul sistem ceaușist. Parcă ar fi pagini scrise de un polonez sau de un rus! În timp ce reciteam memoriile marinoene, m-am surprins nu o dată făcând o paralelă între rezistența acestui mare spirit sub Ceaușescu și rezistența regizorului Jerzy Grotowski, descrisă exemplar în *Pământ de cenușă și diamant* (traducere de Diana Cosma, Editura Ideea Europeană, 2010). Autorul acestui volum, regizorul Eugenio Barba, inventariază strategiile gândite de comun acord cu ilustrul creator al teatrului-experiment polonez Grotowski, strategii și trucuri menite să intimideze organele represive. Una din acestea consta în crearea unei rețele de admiratori în țările occidentale printre specialiști și recenzenți de influență care să scrie despre atipicul teatru polonez. După lectura ecourilor din presa occidentală, reprezentanții dictaturii poloneze deveneau de trei ori mai prudenți, căci erau

conștienți de faptul că în cazul în care aceștia vor recurge la represalii, opinia publică din statele libere ale Europei va lua negreșit atitudinea cuvenită față de orice abuz. De aici, multiplele jocuri salvatoare, de aici sumedenia de măști, tertipuri și pânde, care prelungeau existența teatrului grotowskian în condițiile unei pușcării extinse la scara Poloniei, dictatura din Polonia nefiind, totuși, comparabilă cu cea românească – feroce și, în esență, barbară.

Identic aproape procedează Adrian Marino, care descrie cu lux de amănunte modul de a edita cărți și de a-și face publice succesele în Occident, pentru a lăsa impresia cerberilor dictaturii roșii că este celebru peste hotare. Prin urmare, nu poate fi intimidat aici, în țara lui, în plină dictatură. Nici nu-i poate fi îngrădită, fără riscurile inerente, libertatea de expresie și libertatea de mișcare. Cu toate luptele și succesele, cărturarul Marino observă nu o dată faptul că „mă găseam deci dezarmat, naiv, «rupt» de realitățile românești imediate”. Dezamăgirea provocată și de ceea ce a urmat după Revoluția din 1989 îi accentuează dorința de a se izola, de a rupe aproape orice relație cu lumea literară, cu instituțiile și personalitățile din țările europene, aflate – din punct de vedere cultural – într-o splendidă și probabil meritată decadență: „Experiențele au fost atât de profunde și traumatizante, încât o întrebare a început să mi se pună cu tot mai mare intensitate. A devenit aproape obsesivă. În definitiv, *de ce și pentru ce* am suferit? Și cu ce urmări și rezultate? Ce sens a avut întregul meu «sacrificiu»? Căci a fost, fără îndoială, unul. Deși nu-l exagerez și nu-l «eroizez» în nici un fel. Și nu pretind nici o compensație sau recunoaștere publică. De la nimeni și sub nici o formă”. Aceleași constatări amare revin obsesiv pe parcursul memoriilor și sunt întunecate de „o imensă decepție”, de „un eșec și un «faliment» total”. Autorul regăsește mereu „o agitație și suferință inutile. Bune intenții irosite și nu o dată calomnie”.

Dezamăgirile țin și de prestația clasei politice postdecembriste, o clasă politică alcătuită într-o proporție alarmantă din preținși oameni politici de un primitivism vesel, zornăitor și rapace, cu instinctul unei parveniri joase; o clasă politică în majoritatea ei fără coloană, ruptă de trecut, de tradiție și lipsită, în majoritatea cazurilor, de specialiști, cu un spirit de o mediocritate surâzândă, obraznică, spirit ațâțat de setea de a se îmbogăți peste noapte. În asemenea medii, un spirit ca Adrian Marino a „făcut mereu o figură de intrus, de inoportun, de inadapdat, în cel mai bun caz”. Retragerea sa din activitatea politică e un gest de onoare și de demnitate, cu atât mai mult cu cât un biet scriitor nu are cum modifica catastrofica „supraviețuire” – cu vorbele lui Adrian Marino – „a comunismului în forme democratice”. Perioada vizată de creatorul *Dicționarului de idei literare* este, indubitabil, cea postdecembristă, când, după cum se vede din ce în ce mai limpede, în joc este destinul națiunii române, aflată sub semnul celei de-a doua schimbări la față care ar putea să însemne –

spre dezamăgirea unui gânditor ca Emil Cioran; și nu numai a lui – dispariția poporului român. „Crunta ironie a făcut ca România să aibă, după 23 august 1944, o cu totul altă schimbare la față decât visase Cioran, în cartea din 1936, împreună cu generația lui – scrie profesorul, criticul și istoricul literar Theodor Codreanu – România a avut parte de fața comunistă. Iar când aceasta părea că o să dispară în 1989, încât până și scepticii Emil Cioran și Eugen Ionescu au tresărit întorcându-și privirile către țară, după atâta amar de vreme, cu speranță, s-a dovedit că *noua schimbare la față e tot una aberantă, dar cu mult mai parșivă decât cea veche, căci ar putea să însemne nu schimbare la față, ci dispariția însăși a României.*” (s.n.)

De o gravitate extremă e faptul că din arena actualității au fost excluși înțelepții cetății și creatorii de vârf, încât la diverse emisiuni TV de un nivel cât de cât acceptabil revine tot mai des întrebarea: unde sunt scriitorii, oamenii de cultură, membrii Academiei Române? Răspunsul e pe cât de simplu pe atât de dramatic: scriitorii, oamenii de cultură, unii dintre aceștia membri ai Academiei Române, înțelepții țării noastre au fost marginalizați, ca să nu spunem exilați în propria țară. În prim-plan se află comentatorii în vogă, care își trăiesc, zgomotoși și rapace, ca oricare dintre imposturi, momentele lor de glorie: „Orice impostură își are momentul ei de *grandoare*, altfel ar trece neobservată pe lângă noi și lipsită, firește, de orice glorie. Mai mult de atât: impostura se arată de fiecare dată sub masca *adevărului*, «demască» miturile inventând moda «demitizărilor», când ea însăși e întruchiparea *mistificărilor*, cădere în mitologie și în «semibarbarie», cum ar spune Eminescu, cel supus, de aceeași impostori, «demitizării»”.

În condițiile demitizărilor violente și ale instaurării unei barbarii transpartinice, în ce fel un scriitor sau o mână de scriitori să urnească România din perioada de modernitate neconsumată, nedusă la împlinire, perioadă în care – la începutul mileniului al III-lea – prosperă discrepanța flagrantă dintre vârfurile care alcătuiesc *elita creatoare a acestei țări* – nu mă refer la elita transpartinică abuzivă, exclusivistă, mondenă, care domină de peste douăzeci de ani – și păturile de jos ale societății?; din nefericire, în România nu există o clasă de mijloc. Cât despre clasa politică – așa-zisa clasă politică –, Marino are dreptate: „Ce puteam crede despre un așa-zis «Parlament» al României care refuză comemorarea oficială a Revoluției de la 1848? O adevărată rușine națională!”.

În arena scrierii marinoene revine nu o dată kierkegaardiana dilemă *sau/ sau*. Autorul se regăsește în situația de a alege între cariera politică și vocație, între familie și vocație, între onoruri și vocație. Având o puternică vocație de scriitor, autorul acestui opus incendiar alege ceea ce se cuvine. După cum se știe de la iluștrii maeștri invocați, „pentru scriitorul adevărat, pentru omul de cultură autentic, «opera», «creația» trec, în mod firesc, pe primul plan”. În cazul autorului aspru

și drept, goetheana voință de limitare își arată multiplele fețe. Marino are stil și în nedreptățile sale. Aroganța sa pe deplin justificată este pe măsura orgoliului și a opere dăruite României; aroganța e o vacanță a orgoliului. Probabil că acest autor – unul dintre marii nedreptăți ai istoriei literare românești – și-a câștigat inclusiv dreptul la nedreptate. Pornirile justițiare, fâșnite aparent din resentiment, sunt consecința suitelor de nedreptăți suportate stoic de-a lungul unei dramatice existențe exemplare de un cărturar atipic în contextul unei culturi marginale, rău cunoscută și rău tratată acasă, necunoscută și, adesea, disprețuită în lume.

Vina le aparține, în primul rând, scriitorilor; pe unii dintre aceștia îi incriminează Adrian Marino, punând la stâlpul infamiei discordia din lumea literară, discordie care își trăiește în perioada post-revoluționară grandoarea: „Căzut pe mâna hidoasă a «vieții literare», devii o victimă sigură. În orice caz, un obiect de senzație, în presă, denigrat, compromis, murdărit public. Am mai spus-o și repet: nu mă tem nici de SRI, nici de Securitate. Cine vrea să mă verifice n-are decât să consulte dosarele depuse la BCU Cluj. Dar de veninul fără scrupule al «vieții literare» – într-un anume sens – mă tem, deoarece pasiunea și voința sa de denigrare și compromitere nu are nici un fel de limite”; „Eu (și alții) suntem de fapt dezarmați. Orice acuzație devine posibilă. Orice «vânătoare de vrăjitoare» este permisă. Orice calomnie justificată”. Ceea ce i s-a întâmplat în posteritate vorbește de la sine. E suficient, în această ordine de idei, să ne referim *en passant* la modul în care a fost receptată această carte, la penibila, ignobila campanie de denigrare menită să-l compromită pe Adrian Marino, pentru ca orice om de bună credință, orice om cu judecata necoruptă, să cadă pe gânduri.

Adrian Marino completează suita de cărturari nobili, rari, transformați – prin complicitatea unei părți a presei și a câtorva scriitori influenți – în victime ale CNSAS. Acuzele de colaborare cu securitatea sunt de departe gratuite; nu există probe concludente în acest sens. Nu există, conform uzanțelor, o sentință de colaborare dată de tribunal. Nu puțini ex-scriitori grăbiți să calomnieze – hrânindu-și astfel mediocritatea din veninul aruncat în statuile acestei literaturi – își văd de meseria lor de denigratori consacrați, răscolesc prin dosare, smulg fragmente de file interpretabile, falsifică, inventează și bricolează pe seama existenței acestui mare cărturar, fiindcă dincolo de moarte – prin această carte-document a unui destin exemplar – autorul ei a deranjat nu puțini actori ai mondenității culturale de pe malurile Dâmboviței. „Aceasta este starea lamentabilă a întregii societăți românești după jumătate de secol de teroare polițienească – susține Adrian Marino cu amărăciune. Este greu să nu fi decepționat de o astfel de decadere și descompunere morală generalizată. Iar psihologia «dosarelor» și a «informatorilor», sistematic alimentată, nu numai că o întreține, dar o și amplifică în proporții de masă catastrofale. O epocă într-adevăr tristă, deprimantă, demoralizantă”. (s.n.) În asemenea

condiții, recursul la izolarea cvasitotală se înscrie în albia normalității asumate.

Viața unui om singur nici vorbă să fi fost scrisă din dorința de a plăti polițe. Nu voi repeta enormitățile vehiculate în această ordine de idei; nu merită. Viața acestui cărturar atipic a fost un purgatoriu inclusiv prin prețul plătit pentru darurile oferite; singurătatea construită timp de decenii, harul, izolarea și capacitatea titanică de a te livra unui proiect major se plătesc: „Am învățat, în același timp, cum poate fi trăită, asumată și, într-un anume sens, chiar valorificată, singurătatea. Și, mai ales, care este prețul său – în treacăt fie spus – enorm. Căci totul se plătește în viață”.

Ajuns la capătul unei existențe marcate de vârfuri spirituale de neatins și de privațiuni – nu puține sunt rândurile în care vedem cum sângerează, cum plânge acest om venit din țara frigului și a jocului cu abstracțiunile – neîndurător cu sine însuși în primul rând, protagonistul acestei existențe vrea să înțeleagă ce s-a întâmplat în realitate, își face sieși înainte de toate un examen, pentru a pricepe scriind: „Această recapitulare finală este, probabil, textul cel mai «liber» din întreaga mea *Viață*, la propriu și la figurat. Nu sunt preocupat nici de dimensiunile manuscrisului, nici de editare, nici de punerea postumă în valoare, ci doar de *reconstituirea cât mai fidelă a adevărului «meu»*. Fără inhibiții și fără ipocrizie. Ceea ce, constat tot mai mult, nu este ușor”. (s.a.) Întreprinderea pe care și-o propune ideologul nu este una ușoară. Cărturarul însuși ajunge la concluzia că *Viața...* „este textul cel mai dificil dintre toate. Căci a rememora, fie și reduse în esență, cel puțin șase decenii de mizerii, suferințe, aberații, persecuții, denigrări implică o mare uzură nervoasă”.

Dacă tragem cu ochiul la Platon, care împărțea oamenii în funcție de temperament în două categorii *dyscolos* și *eucolos*, avem prilejul de a trece – ca printr-un luminiș – printr-o grădină incredibil de bogată, asistând la un spectacol al cunoașterii nestrăin de limanul surprizelor și în cazul Adrian Marino. Astfel, „dacă celui *dyscolos* i se împlinesc nouă din zece dorințe, el nu se bucură de cele nouă, ci se necăjește de cea unică neîmplinită; cel *eucolos*, dimpotrivă, când i se strică nouă și izbutește una, se bucură de aceasta și știe să se mângâie de celelalte. Dar precum nu este ușor să existe vreun rău fără nici o compensație, așa vedem și aici, că cei *dyscoli*, adică caracterele posomorâte și fricoase, deși vor avea să sufere mai multe rele și dureri închipuite, vor avea mai puține rele decât cei veseli și fără griji; căci cine vede toate în negru, cine se teme totdeauna de nenorociri și se pregătește astfel a întâmpina viitorul, nu se va înșela așa de des, precum se înșală cel ce vede toate în culori trandafirii”. (Arthur Schopenhauer, *Despre ceea ce este cineva*) Față în față cu firea sa, enciclopedistul Marino se va măcina de zece ori pe secundă pe marginea unui proiect nedus la capăt sau din varii pricini ratat și va trece peste bucuriile și împlinirile prilejuite de cărțile încheiate sau de faptele duse la capăt, ca și când înlăuntrul său ar exista un

mecanism, care – triind între lucrurile desăvârșite și cele poticnite – ar insista asupra celor din urmă. În cazul analizelor ce ținesc firea celor din preajmă funcționează fără reproș, aproape de fiecare dată, același sistem, ca să nu spunem aceeași busolă lăuntrică, sensibilă îndeosebi la părțile întunecate, maligne, surse ale nefericirii, firea cărturarului înclinând, fără îndoială, spre un *dyscolos* bine conturat, cu deosebiri nete de categoria descrisă de Platon, căci despre Marino se pot spune multe lucruri, dar numai calificativul fricos nu i se poate nicidecum atribui.

În demersul esențial care este *Viața...*, în acest examen al unei existențe exemplare, firea iese, fără tăgadă, la suprafață. Ochiul obișnuit cu nefericirea al acestui om singur alege ceea ce-l împinge temperamentul să aleagă; și nu ai cum să-i reproșezi cuiva propria natură, felul de a fi, decât dacă luneci în absurd sau pe alte domenii eșuate într-o umanitate cariată. Folosind pe parcursul întregii existențe acest eficace instrument – nietzscheana „disciplină a suferinței” – îl face pe autorul volumului *Pentru Europa* să acumuleze o tensiune uriașă, ce explodează în forme *dyscolos* în cartea vieții sale. Ce i-a oferit această tensiune inumană, acumulată în nefericire? Inventarierea ei la limita subțire ce desparte ființa de neant ne duce cu gândul la hierofantul suferinței, ca să constatăm bogăția sufletului prins în menghine de nefericire și tensiunea ce-i inoculează, spune Nietzsche, „vigoare, fiorul pe care îl resimte la vederea marii pieiri, inventivitatea și îndrăzneala de care dă dovadă în purtarea, răbdarea, tălmăcirea, exploatarea nefericirii și toate cele ce i-au fost dăruite din domeniul profunzimii, misterului, măștii, spiritului, vicleniei, măreției: – n-au fost oare toate acestea obținute prin suferință, prin disciplina marii suferințe?”

Adrian Marino este unul dintre cei mai nefericiți oameni din literatura română. Adrian Marino este unul dintre oamenii mari ai acestei culturi cvasinecunoscute în țară, care s-a apropiat de planeta suferinței dintr-un alt unghi, conștient de capitalul reprezentat și ascuns în ceea ce numim suferința filtrată în nefericire și tratată – dincolo de duritatea, grozăvia și absurditatea care se arată a fi durerea – cu ochi diferit: probabil, mai atent, mai încet și mai răscolitor, tresărind la nuanțe, peste care un ochi fericit trece fără să tresară, deci, plutește menținându-se invariabil la suprafața lucrurilor. În urma unei asemenea incursiuni, autorul se alege, conform propriilor mărturii, cu o revigorată, „mare tensiune sufletească, despre care, sincer spus, nu știu ce să cred: ori sunt «anormal», ori sunt un spirit suficient de tare, care să supraviețuiască și chiar să realizeze unele construcții intelectuale în condiții extrem de grele”. Probabil că și din aceste motive – în capul listei găsim un loc de onoare noua tensiune – Marino nu se regăsește în cărțile scrise altădată; lucrările sale de referință îi rămân cu desăvârșire străine, pentru că au costat enorm și au fost scrise într-o țară unde nu sunt apreciate, decât cu excepții, cum ar fi meritat, „rezistența morală, verticalitatea, independența de spirit”. E una din cauzele

pentru care Marino vorbește despre o țară „a eternei improvizații, fușerelii și amatorismului dominant. Unde nu se construiește nimic solid, nimic durabil, nimic în perspectiva rezistenței «istorice». Unde finisajul etic pare pedant. Iar ideea că «Dumnezeu se ascunde în detalii» este total necunoscută, inasimilabilă. Revin cu amărăciune: o țară doar a lucrului de mântuială, care te aduce adesea la exasperare. Țara lui *pseudo*, în toate domeniile”, unde „totul este strict personalizat, rezolvat subiectiv și mereu negociabil. Apoi eterna șmechereală, talentul de a înșela, de a mistifica, de a salva aparențele. Este fața, poate, cea mai benignă, a eternelor «forme fără fond». Din care cauză absolutul și radicalismul etic, politic și ideologic sunt refuzate structural spiritului românesc. O incompatibilitate și imposibilitate fundamentale. O existență ce se consumă în permanență doar în imediat, aproximativ, relativ și improvizație combinativă. Nu contest, uneori, abila și pe termen scurt chiar eficientă. Dar fără nici un fel de rezultate durabile”.

În siajul lui Witold Gombrowicz, scriitorul își alege „marginalitatea ca patrie” și face exerciții de înstrăinare. Textul abundă în întrebări de genul „ce legătură am eu cu această lume?”, răspunsul căzând abrupt ca tăișul unui paloș: „Evident, nici una”. Acest spirit nordic parcă dinadins ar face eforturi să rămână străin, incomod, scorțos și exotic, continuând să vadă cu luciditate acerbă realitatea hiperbalcanizată din jur. Cărturarul nu ezită să condamne România reală, pentru ca de îndată, în raza pașoptiștilor, să viseze România lui – România unei mâini de oameni mari: „Cultura nu se poate dezvolta fără un grad înalt de civilizație. În ce mod, deci, «a fi european»? Răspunsul este unul singur: a fi român și european în același timp. Într-o formulă proprie de sinteză. A ne revendica de la o dublă tradiție, de la o dublă serie de valori și a ne afirma o dublă identitate: română și totodată europeană”, „a aduce Europa acasă, a o transforma într-o realitate locală constituie o operație mult mai complicată, mai dificilă și mai constructivă”. Iată un program major, de o actualitate stringentă, de care face abstracție majoritatea politicianilor locuiți de febra fanariotizării.

Ceea ce am încercat – citind acest voluminos opus de memorii scris excelent – s-a redus aproape de fiecare dată la efortul de a înțelege un om dificil și întortocheat, o personalitate extrem de puternică, de o imensă vulnerabilitate, un *dyscolos*, să recunoaștem, atipic, totuși. Un om care își întinde câteva capcane și își construiește o mască după alta, apoi – aidoma unui prestidigitator de vocație – izbutește să-și tragă pe sfoară unii lectori, întinzându-le, de pildă, capcana mizantropiei ori capcana resentimentarului. Am făcut efortul să înțeleg un scriitor dur, în primul rând, cu sine însuși, un om al cărții grăbit să facă exerciții de autodenigrare, dorindu-și să se depășească și să se priceapă pe sine însuși – e lucrul cel mai greu din lume – și ajungând la concluzia că, prin modul său de a fi, a intrat într-un joc imposibil, iar logica întortocheată a acestuia îi scapă ca argintul

viu printre degete, căci primul obstacol este el însuși, mai exact, firea sa labirintică: „Nu sunt deloc simplu de explicat formele, cauzele și efectele singularității și singurătății mele tot mai accentuate. N-am dorit-o niciodată. Dar am acceptat-o ca pe o calamitate naturală și nimic mai mult”.

Sentimentul de a fi un intrus iremediabil îl urmărește ca o maladie incurabilă pe autorul cărții *Libertate și cenzură în România*, ce se vede pe sine ca pe „«un corp străin», neintegrat și neasimilabil”, ca pe „un intelectual nefericit, într-o țară nefericită”, ca pe un cărturar ce trece „prin momente de mare perplexitate și ambiguitate” sau „«un arhivar», în primul rând, al propriei sale existențe, pe care n-ar mai relua-o niciodată de la capăt”. Un mare cărturar marginalizat ce notează – cuprins de amărăciune – că „rar mi-a fost dat să văd, ca după 1989, «o viață literară» mai standardizată, mai conformistă și coruptă”. Fără îndoială, corupția în mediul literar a ajuns până în punctul în care se negociază, se vinde și se cumpără aproape totul, inclusiv lucrurile considerate de înaintașii noștri iluștri sfinte.

În acest context, în luminoasa umbră a lui Ignățiu de Loyola, Adrian Marino își propune să recurgă – nici mai mult, nici mai puțin – la exerciții de adevăr: „Este greu să privești realitatea în față – extrem de dură – la sfârșitul unei vieți care numai «comodă» nu a fost. Dar adevărul trebuie acceptat până la capăt. Așa cum a fost. Fără rezerve. Fără menajamente, ipocrizii și false pudori”. Ca și când ar presimți cum vor fi tratate memoriile sale, scriitorul susține premonitoriu că „nu este vorba de nici un complex de persecuție, de inferioritate sau de o iluzorie supraevaluare. Pur și simplu doar de recunoașterea unor evidențe: am fost și am rămas – mai ales după revenirea în viața culturală – un mare izolat. Un intrus, un inoportun. Neasimilat niciodată, acceptat și tolerat doar la limită, în noua societate comunizantă”.



Adrian Dinu RACHIERU

Despre o „deconspirare” eșuată

Previzibil, apariția volumului *Viața unui om singur* (2010), la cinci ani de la moartea autorului (conform dorinței testamentare a lui Adrian Marino), a pus pe jar fauna literaților. Încercăm și noi, printr-o reevaluare calmă, la alți cinci ani de la „furtunile” iscate, a schița un profil al „marelui singuratic” de la Cluj, un *ideocritic* animat de uriașe proiecte, spirit himeric, enciclopedic, sintetizator, un ins vanitos, iritabil, care abia spre sfârșitul vieții și-a recâștigat adevărata vocație (cea râvnită, de *ideolog*) și care, în masivul opus amintit (526 p.), se războiește cu toată lumea. Deoarece – preciza autorul – gândind *altfel*, scara sa de valori era „net deosebită de a mediilor sociale și culturale” străbătute, aruncându-l într-o *singurătate* (nici socială, nici sentimentală) „greu de suportat”. Eternul revoltat, măcinat de irezolvabile contrarietăți, încearcă, așadar, să-și descrie suferința și să-și dezvăluie identitatea (neînțeleasă, marginalizată etc.), răfuindu-se cu ignarii contemporani.

Cum insașiabila piață spectaculară (a societății mediatice, firește) își cere tributul, seria execuțiilor la comandă provoacă valuri. Cazul Marino (pedepsit post-mortem) confirmă că manipularea dosarelor/a trecutului rămâne un sport îndrăgit, revărsând otrăvurile mediului literar. Calomniatori zeloși, cu voluptatea denigrării, înrolați în solda oportuniștilor ori gazetari superficiali, răuvoitori, practică linșajul mediatic, bricolând și maculând cu voioșie memoria unor nume grele. Invitația la *prudență*, cerută imperativ de un Gabriel Andreescu, rămâne, vai, fără ecou. Poposind în arhive, el încerca să descâlcească ițele unei posterități înverșunate, interesată în a înscena „un flagrant de colaborare”, în ceea ce pomenitul cercetător numește *campania de distrugere a unui model*. Viața lui Marino, afirmă tranșant Gabriel Andreescu, „a fost expresia unui proiect personal”. Iar „echipa de vânătoare”, animată de reglarea unor răfuieli personale, a întreținut gherila mediatică, refuzând orice „precauții metodologice”. *Afacerea Marino* dezvoltă, de fapt, istoria unei manipulări, anunțând, prin serialul Mirelei Corlățan (în *Evenimentul zilei*), „a doua moarte” a cărturarului, taxat – pentru zelul colaboraționist – drept un „personaj abject” al culturii noastre (cf. Cristian Pătrășconiu).

Să aibă Adrian Marino un destin postum „schizoid”, cum crede/scrie Vladimir Tismăneanu? Să fi fost hermeneutul clujean o „sumă de frustrări acumulate”, dezvoltând doar un „enciclopedism apter” și un teoreticism „dezosat”? Iar „războiul” lui Marino cu foiletonismul sprintar să fi slujit „gherila de

partid” (cf. Dan C. Mihăilescu) În fond, cine cunoaște datele problemei, știe prea bine că e vorba de o opțiune critică timpurie, forjând, în timp, o poziție critică personală. Construind, chiar în faza juneții, un discurs autoritar, „monarhic”, fără mari entuziasme, respirând un aristocratism natural. Consultând un volum recuperator, îngrijit de Aurel Sasu (*Cultură și creație*, 2010) vom descoperi că tânărul Marino repudiază *criticul-funcționar*, pliat unor „cerințe strategice și comerciale”, că, dezinvolt și prudent, lucrează la altă scară, oferindu-și incursiuni în bibliografia engleză și nord-americană, că scrie, primul la noi, despre R. Wellek (1944), anunțându-și (embrionar) opțiunea pentru teoria literaturii și comparatism. Refuză „cămașa literaturii”, fiind străin de orice imbold liric care ar „însufleți” textul, mitraliat metaforic; dovedește, în schimb, rigoare, analitism rece, acribie contabilicească, atent la irosirea energiilor culturale. Și visând, într-o epocă traumatică, în care a suportat îngrădiri și umilințe, monumentalitatea. A aflat în G. Călinescu un „maestru temporar” (cf. Dan Mănuță), dezamăgit de înregimentarea marelui critic. Dar și-a/ ne-a oferit excursii erudite, flagelând bășcălia suverană. Știind prea bine că, prin vitaminizare culturală, accedem la acele „forțe vitale absorbite de Anteu”.

Dincolo de campaniile orchestrate cu sâng de cei „încondeiați” în *Viața unui om singur*, practicând terorismul intelectual, un lector onest va sesiza că Marino, mereu frământat de problemele *lui*, părelnic distant și arogant, va respinge încercările de recrutare/ „exploatare informativă”. Dosarele arhivate de SIE dovedesc că Marino s-a vrut un apărător al valorilor culturale *din interior*, că și-a propus, cu superbia cărturarului, o „supraviețuire activă”, nu un eroism spectaculos. Că, în fine, nu a ales tăcerea („moartea intelectuală”), înțelegând, dimpotrivă, să sprijine, în pofida constrângerilor totalitare și a paznicilor dogmatici, *ideo-critica*, confruntarea, iluminismul liberal, spiritul constructiv, voința de sistem etc., în numele unui program ferm articulat.

Încât, în repetate ocazii, Marino a blamat „provincialismul” criticii, mentalitatea foiletonistică, absența unor inițiative teoretico-metodologice de anvergură. Într-o cultură dominată de poeți și jurnaliști literari – observa mahnit hermeneutul – sensul construcției se izbește de superficialitate, zeflema, egocentrism literar, minimalizând politica faptelor culturale, a operelor solide. Asumându-și, dramatic și utopic, condiția de „cercetător”, Adrian Marino face elogiul gravității și al seriozității, pledând pentru eficiență culturală. Dar soarta spiritului independent e grea și astfel de preocupări sunt lipsite de tradiție, audiență, publicitate. Simțindu-se izolat în propria-i cultură, Marino nu dezarmează; el, un citadin înăscut, nu poate nega unei culturi ambiția și efortul teoretic, nu poate îmbrățișa defetismul și, flagelând „originalitatea” foiletonistică, se va înhăma, tocmai, la un astfel de proiect monumental. Munca sisifică

i-a asigurat supraviețuirea morală. Cugetând la soarta spiritului independent într-un context totalitar, dar, totodată, indiferent (în cel mai fericit caz) la asemenea îndeletniciri, încercând să iasă din ispititoare stări depresive, Marino pășește, cu drepturi și datorii egale, în spațiul european. Or, *condiția de român* era și este un handicap. Mănat de o teribilă voință a recuperărilor după ani de frustrări, stăpânit de melancolie livrescă, Marino se simte „acasă” oriunde (când e vorba de spațiul cultural). El duce, ne mărturisește, o viață „și plină și abstractă” și are, deseori, sentimentul existenței ireale. Oricum, criticul nu acceptă remorca comparatismului sorbonard și repetatele imprudențe, fără grija menajamentelor de tot soiul, îi rezervă multe neplăceri și îl condamnă la izolare. Cartea sa despre Etiemble („aproape un manifest”, aprecia însuși autorul) poartă, în numele iluminismului liberal, un mesaj universalist; multe spirite din Vest au reacționat alergic, incapabile de o percepție ideologică, nepricepând de fapt soarta dramatică a unui cărturar, trăind scindat între două serii de dogmatisme. Pe de o parte, încercând să rămână un intelectual român, un spirit independent în context totalitar, Marino se află, o spune repetat, *la limita „ratării”*. El se sustrage dresajului ideologic, bombardamentului propagandistic, vrea să se păstreze ca o conștiință liberă și este intrigat că occidentul cultural nu percepe corect realitățile Estului, supus șablonizării și expus lașităților morale, jocului duplicitar. Asceza bibliotecii, ținându-i trează nădejdea unei libertăți în claustrare, nu-i tocește privirea lucidă; Marino identifică cu precizie motivele contextual-istorice și refuză consecvent alinierea, servilismul.

Pe de altă parte, mesajul său înfruntă suficiența europocentrismului, aroganța „sorbonarzilor” și se lovește, inevitabil, de o altă serie de dogmatisme, împiedicând, iarăși, buna funcționare a circuitelor culturale în dialogul Est-Vest. Tolerat „la limită” în propria-i cultură și repudiat de alte medii pentru că refuză poza umilă, servilă și nu e prizonierul criteriilor europocentriste, Marino are senzația că mesajul său cade „în gol”. E gata chiar să se golească de iluzii, dar nu abandonează. El a răzbit singur și se bate – cu o ușoară inocență – pentru ideile sale, acceptând, deopotrivă, *derealizarea* (în tihna frisonantă a bibliotecilor) și *deliteraturizarea* crescândă. Acea visată *one world* înseamnă, spera Adrian Marino, o singură cultură, tot mai omogenizată; implicit, o singură critică literară, tot mai tehnicizată.

Este impresionant acest spectacol al construcției de sine, sugrumând alte proiecte, blocând atâtea virtualități. Oricum, Marino a impus la noi *un stil*. Raționalist intratabil, geometrizant, cu apetit doctrinar, un romantic, totuși, cu mize pragmatice, sedus de proiecte ciclopice, iubind dopajul cultural, asceza, nu folclorul cafenelei, el cerea „idei organizate, puternic personalizate”; și rămânând, cum însuși ne asigura, *o monadă spirituală, un alternativ ireductibil*, aducând Europa *acasă*.

Fiindcă s-a vrut ideolog, nu beletrist, deci „un autor deviat”, în război cu mentalitatea totalitară ori fundamentalismele de tot soiul, cu foiletonismul, fragmentarismul și poetocentrismul, cu legea satelizării/colonizării culturale, Adrian Marino reprezintă la noi *cultura alternativă* (prin continuitate, tenacitate, studiu organizat, documentare etc.) și, mai ales, prin program (himeric, „internaționalist”, scientizant, fiind „un român care știe să vadă”). Și iscând o antipatie profundă, expedit/ marginalizat sub etichete bizare (colecționar de fișe, extravagant, autor dicționarizabil, producând cărți indigeste etc.) Un *outlaw literar*, scria chiar cel în cauză, în prelungită criză de identitate, având de înfruntat contratimpul istoric. Oricum, un autor major, de importanță reală, dorind culturii românești un alt destin. Și o altă direcție, vizând monumentalul.

Un *rescapé* la eliberarea de la Aiud (februarie 1957), deportat pe Bărăgan, în acel sat artificial (Lătești, 1957-1963), cu „șansa” refugiului în lectură, ieșit din circulație și debutând tardiv (deși cartea despre Macedonski fusese anunțată de EFR în 1946!), regăsindu-se după '89 și eșuând într-un febril activism politic (ca perioadă „total ratată”), Marino s-a însingurat și, negreșit, s-a singularizat. Un inconformist, așadar, neaderent la mediul românesc, căutând autoizolarea; orgolios, incomod, irascibil, antipatic, un abstras, în totală *neadecvare*, străin ideii de grup, afiliere. Un neîncadrat (poziții publice, editoriale, redacționale etc.), *un autor de o anume speță*, înaintând – mărturisește – constant într-o anume direcție (să subliniem: singulară, în cultura noastră), vădind o stânjenitoare „infirmitate socială”. Certamente, Marino n-a fost ceea ce, obișnuit, numim *om de lume*. Mai mult, a vrut *să iasă din lume*. Ultimii ani l-au obligat să învețe „din mers” tehnica izolării, ca stil nou de viață. Supus unui asalt văzut drept corvoadă (comenzi, invitații, solicitări etc.), Marino, printr-o „decizie de oțel”, s-a *baricadat*, apărându-și, de fapt, preocupările și valorificându-și singurătatea (productivă). Apărându-și, altfel spus, libertatea de mișcare; ceea ce i-a procurat o mărturisită *fericire intelectuală*, salvând – prin retragere – „decalajul de preocupări, program personal și limbaj”.

Respingând mentoratul, construindu-se tenace, Marino a devenit un nume de referință, chiar dacă, între scrierile de tinerețe și memoriile publicate postum, Ion Buzera vedea „două versiuni” ale personalității sale. Iar reacția „blocului” clujean, încercând a-i apăra memoria în ceea ce s-a numit *afacerea Marino*, e de înțeles. Și Simona-Maria Pop, prin două volume, și Ovidiu Pecican, sperând într-o „perspectivă nouă de valorificare a operei” și Ștefan Borbély, subliniind că Adrian Marino rămâne, pentru noi, „un neliniștitor termen de comparație”, se alătură celor care îi recunosc statura axiologică și morală, în pofida rafalelor resentimentare. *Gherila mediatică*, tulburându-i – pe moment – posteritatea, s-a dovedit o deconspirare eșuată.

Iulian BOLDEA

Între hermeneutică și memorialistică

Vocația totalității

Critic și hermeneut cu vocația totalității, arhitect și constructor de ansambluri teoretice vaste, deschizând orizonturi noi în critica românească, Adrian Marino a fost interesat, în studiile sale de maturitate, de structurarea unor modele teoretice care să se înalțe deasupra reliefului particular al operelor literare, conturându-le acestora, *ipso facto*, un statut aparte. Aceasta, laolaltă cu încercarea, reiterată, de reformulare a datelor conceptuale ale unor discipline ca literatura comparată, teoria literaturii sau hermeneutica literară. Pledoaria pentru o critică a „ideilor literare”, de amplă anvergură teoretică, este un argument incontestabil al vocației totalității pe care se fundamentează întregul destin intelectual al criticului. Nu poate fi eludată statura utopică a unor proiecte ale lui Adrian Marino, sugerată tocmai de amplitudinea și masivitatea unei creații de certă anvergură conceptuală și, în același timp, marcată de o relevanță epistemologică dincolo de orice discuție. Într-un articol din revista „22”, Mircea Martin schițează un profil intelectual extrem de credibil al cărturarului Adrian Marino: „Într-o cultură care a trăit – și încă mai trăiește – în mirajul subiectivității, care este în continuare obsedată de specificitate și îmbătută de unicitate, Adrian Marino a căutat mereu generalul, conceptualul, tipologicul, invariantul. Gustul particularului este înlocuit la el cu propensiunea ideologizantă, savorii stilistice și plasticității expresiei le este preferată ariditatea discursului teoretic, efectele carismatice, «farmecul» sunt refuzate în favoarea tenacității constructive. Este în cel mai înalt grad semnificativ pentru el faptul că studiul unei opere literare – cea a lui Alexandru Macedonski – se încheie cu neașteptate considerații asupra unui macedonskianism ridicat la o categorie morală, așa cum, mai târziu, în *Critica ideilor literare*, impersonalitatea unei metode este împinsă până la anonim”. E dincolo de orice îndoială faptul că volumele de critică și teorie literară publicate, de-a lungul timpului, de Adrian Marino reprezintă repere fundamentale ale gândirii critice românești, modele de rigoare, erudiție și stil conceptual. De la *Viața lui Alexandru Macedonski*, *Opera lui Alexandru Macedonski*, la *Introducere în critica literară*, *Modern, modernism, modernitate*, *Dicționar de idei literare*, *Critica ideilor literare*, până la *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, *Hermeneutica ideii de literatură* sau *Biografia ideii de literatură*, cărțile lui Adrian Marino au impus figura unui cărturar cu deschidere incontestabilă spre universalitate, spre valorile literaturii dintotdeauna, confirmând efigia unui spirit al amplitudinii creatoare și al nuanței metodologice.



În primele două cărți, fundamentale în domeniu, consacrate biografiei și operei lui Macedonski, Adrian Marino caută să redea un contur coerent al unei personalități literare marcate de contradicții deconcertante și de ambiguități de viziune artistică. Criticul pornește, cum scrie N. Manolescu, „dinăuntrul ființei intelectuale a poetului, spre a dovedi cum izvoarele ei externe, departe de a fi întâmplătoare, răspund unui apel al ființei înseși”. În *Viața lui Alexandru Macedonski*, Adrian Marino reușește să cristalizeze, pe un „fundament de date” înregistrate cu rigoare documentară incontestabilă, un „portret moral” al scriitorului, considerând că „orice viață are un specific al său, traiectoria, timbrul său inefabil și în funcție de această busolă ne-am străduit să construim întreaga noastră sinteză, orientată în primul rând nu spre «creație», ci spre «cunoaștere și înțelegere»”. Personalitatea lui Macedonski, pe care o deduce criticul din datele operei, este una „iremediabil scindată”, ea neoferind eului „niciun centru de echilibru”. Din acest hiatus între resursele interioare ale visului și imaginea dezolantă a unei realități inacceptabile rezultă creditul pe care autorul *Noptilor* îl acordă fanteziei, reliefului oniric al ființei. Recursul la tectonica imaginarului devine, pentru Macedonski, un „stil de viață, soluție a fericirii, instrument de cunoaștere și metodă a realizării de sine”. *Opera lui Alexandru Macedonski* e o carte ce reușește, pe de o parte, să ne ofere o analiză minuțioasă și argumentată a creației macedonskiene și, pe de altă parte, să demistifice o sumă de poncife și de ticuri deformatoare ale receptării acestei opere de multe ori rău descifrate și înțelese. Trecând în revistă cultura poetului, ideile sale teoretice, „concepția de viață”, criticul se concentrează asupra descrierii detaliate și analizei operei lui Macedonski, relevându-se, dintr-un unghi diacronic, evolutiv, dualitățile dihotomice care alcătuiesc „carnea propriu-zisă a poeziei”. Nu lipsesc din volum nici unele accente teoretice, de poetică a interpretării. Atentă și riguros documentată, cartea despre opera lui Macedonski este fundamentală. N.

Manolescu observă că „analiza este atât de amănunțită încât nu rămâne nimic neexplorat, neexplicat; și, în același timp, nimic neraportat la tot, la sinteza care reprezintă, nemărturisit, punctul de plecare. Adrian Marino este un critic, nu un documentarist”.

Dicționar de idei literare (1973) e o întreprindere masivă, cu caracter enciclopedic, în care demersul teoretic al autorului se bazează pe „un substrat de idei literare investigate orizontal și vertical”. Și în această lucrare, cu un profil teoretic mai pronunțat, criticul nu ezită să expună antiteza dintre puritatea ideatică a conceptelor literaturii și convulsiile efemere ale vieții literare. Opțiunea lui Adrian Marino pentru argumentele teoretice, pentru o critică a ideilor literare pornește și din opoziția fermă între „asceza erudită” a criticului (Gh. Grigurcu) și imperfecțiunile anecdoticii literare. Cea mai mare teroare pe care o resimte criticul și teoreticianul Adrian Marino e legată de prezența impreciziilor, a neclarităților și a vagului terminologic într-un domeniu cum este acela al ideilor literare, care ar trebui să fie dominat de precizie, de claritate și de proprietate a noțiunilor vehiculate. Bineînțeles, nu există o claritate definitivă, sau un indice absolut al raționalității în domeniul ideilor literare, în componenta cărora intră și un anumit grad de ambiguitate, de inefabil. Apartenența la statutul literarității face din critica ideilor literare o modalitate hermeneutică eminamente „creatoare”, datorită și con genialității indiscutabile dintre conștiința critică și cea creatoare propriu-zisă. Sintetizarea, modelarea, apelul la un instrumentar analitic adecvat reprezintă argumente indiscutabile ale unei astfel de creativități critice. Din *Critica ideilor literare* (1974) ne atrage în primul rând atenția predispoziția metodologică a criticului, maniera în care teoretizează recursul la metodă, o metodă deloc impersonală, abstractă sau obiectivată absolutist, ci, mai curând una care încorporează temperamentul criticului, capacitatea sa de sinteză, propensiunea spre raționalitate. Ținuta intelectuală, teoretică a demersului critic nu eșuează, însă, în dogmatism pozitivist sau în pură factologie, întrucât, cum observă chiar autorul, „din punctul nostru de vedere, al unei critici orientate de și spre idei literare, *impresionismul și pozitivismul*, ca metode, slăbesc și chiar paralizează tensiunea ideologică a studiilor literare, alungă ideile, împiedică gândirea și efortul speculativ, anihilează spiritul teoretic și sistematic al criticii”. De altfel, pentru Adrian Marino, criticul ideilor este „un critic «total», operând printr-o hermeneutică totală, un om de gust, un ideolog, un estet și un istoric, capabil de lecturi clasice și moderne, fără pedanterie, dar și fără superficialitate. El este criticul «complet», ce a preferat să opteze, să se specializeze într-un domeniu tehnic, de elecțiune, în sfera căruia gustă și voluptatea, deloc neglijabilă, a pionieratului. La el acasă în toate compartimentele, acest critic se orientează în toate zonele teoretice și literare, pe care le parcurge în vederea extragerii esenței, definiției concentrate și reconstrucției modelatoare”. *Hermeneutica ideii de*

literatură (1987) reflectă cu limpezime atracția criticului față de orizontul teoretizării literaturii, într-un efort continuu de comentariu și autocomentariu conceptual. Ideea enciclopedismului e sugerată chiar de titlu, dar și de unele aserțiuni cu tentă programatică ale autorului. Tentația exhaustivității, a totalității, a cuprinderii globale, sesizată și de alți exegeți ai lui Marino, e completată benefic de o nevoie, nu mai puțin imperioasă, de claritate și clarificare teoretică, prin care să se dea un contur ferm conceptelor și principiilor literaturii. De altfel, conceptul însuși de literatură e circumscris de Adrian Marino dintr-o perspectivă totalizantă și pluralistă, cu deschideri semantice multiple și fecunde. În ciuda acestei amplitudini conceptuale, literatura este privită de cercetător din perspectiva unui sistem riguros articulat, care caută să concentreze semnificațiile multiple pe care operele literare le încorporează. Idealul spre care tinde teoreticianul este orizontul totalizant și armonios conturat al bibliotecii universale, înscrisă într-un sistem raționalizant, hermeneutica transformându-se într-o „autohermeneutică textualizată” care își refuză orice subiectivism, orice impuls exclusivist, orice *parti-pris*, constituindu-se ca o contrapondere obiectivată la adresa impresionismului critic și a foiletonismului: „Acest concept despre critică este propus ca o alternativă la critica impresionistă, beletristică, eseistică, empirico-jurnalistică, în sensul unui raport de echilibrare și coexistență”. După Marian Papahagi, *Hermeneutica ideii de literatură* este „o cercetare exemplar articulată teoretic, minuțioasă și coerentă, o construcție critică impunătoare ce consolidează o metodă critică proprie și confirmă relevanța epistemologică a unui domeniu de interes la a cărui descriere și circumscriere autorul lucrează de un deceniu și jumătate”.

Extrem de incitante, în premisele și concluziile lor, sunt cărțile ce au în centrul lor metodologiile comparatismului (*Etiemble ou le comparatisme militant*, 1982, *Comparatisme et théorie de la littérature*, 1988), ca și demersul hermeneutic riguros și atent consacrat operei eliadești în *Hermeneutica lui Mircea Eliade* (1980). Cu adevărat monumentală, *Biografia ideii de literatură* (vol. I-VII, 1992-2003) este opera critică ce încununează demersul teoretic și hermeneutic al unuia dintre cei mai importanți interpreți ai literaturii de după al doilea război mondial. Un „inclasabil printre contemporani” (Sorin Alexandrescu), Adrian Marino a avut șansa asumării unui destin de excepție, atipic în literele românești, un destin sustras cu totul improvizațiilor și glisărilor „eseistice”, pe care le detesta fără echivoc; destin, dimpotrivă, pus în serviciul unor studii fundamentale, al unor proiecte de dimensiuni impresionante. Una dintre calitățile de căpătâi ale criticului și teoreticianului este tocmai naturalețea cu care izbutește să stăpânească un material documentar proliferant, care e sistematizat, asimilat și valorificat în funcție de finalitățile demonstrației. Pledoaria lui Adrian Marino pentru o „critică totală” derivă tocmai din această vocație a documentării riguroase, a repudierii

improvizației și a asumării unei voințe de cuprindere a totalității unui domeniu, a unei opere, a unui efort artistic. Nu mai puțin importantă este, în ansamblul demersului critic și teoretic al lui Adrian Marino, pledoaria pentru europenitate, pentru deschiderea spre valorile universalității, pornindu-se de la premisa că „orice defetism critic trebuie exclus”, în contextul necesității integrării literaturii române în ansamblul literaturilor europene și al cunoașterii sale adecvate. Cărțile din ultima perioadă (*Pentru Europa, Evadări în lumea liberă*) ne vorbesc tocmai despre identitatea europeană a culturii și literaturii române, după cum altele (*Politică și cultură. Pentru o nouă cultură română și Al treilea discurs. Cultură, ideologie și politică în România*) deplasează, în mod adecvat, accentele asupra raportului dintre cultură, politică și ideologie. Notele de călătorie ale lui Adrian Marino (*Ole España, Carnete europene, Prezențe românești și realități europene*) au, în ele însele, o alură intelectualizantă, distilând impresia nudă în retortele livrescului și descifrând, cu obstinație, același „mesaj” al europenității noastre.

Solitudinea ca exercițiu etic

Apărută la cinci ani după moartea autorului, *Viața unui om singur* (Ed. Polirom, Iași, 2010) e o carte cu totul reprezentativă pentru criticul literar, pentru teoreticianul și pentru omul Adrian Marino. Îi regăsim în paginile cărții pe fiecare dintre aceștia; regăsim profilul auster și tenace al omului de idei, cu intransigența sa pe alocuri donquijotescă, cu limpezimea și rigoarea percepției lumii și literaturii, regăsim instinctul său polemic și detașarea de cabalele vulgatei literare. Regăsim de asemenea, în aceste pagini, fie explicit, fie subtextual, și ideea de demnitate a scrisului, într-un demers în care amintirile, reflecțiile despre literatură, portretele contemporanilor și avatarurile propriei vieți comprimate în epura expresiei confesive conturează, cum s-a mai spus, o adevărată hermeneutică a ideii de biografie. Refuzând, în aceste pagini memorialistice, detaliul anecdotic cultivat în sine, pentru pasta sa pitorească, Adrian Marino cultivă genul autobiografiei „culturale și ideologice”, al autobiografiei interesate mai curând de propria evoluție spirituală, de conturul ideologic al unui destin existențial și cultural supus adesea unor încercări insurmontabile: „cam câte autobiografii culturale și ideologice de acest tip există în literatura română? Un gen care, de fapt, nici nu există. Dacă am renunțat la prima versiune a acestei *Vieți...* este și pentru motivul că vreau s-o rescriu cât mai calm, neutru, obiectiv și, mai ales, ideologic posibil. Un examen riguros de conștiință al unui intelectual român, cu toate ideile, reveriile, iluziile, revoltele, decepțiile și... prostiile sale. Mă interesează doar o evoluție intelectuală și ideologică, formația sa progresivă, adesea dificilă. Evocată cât mai autentic, introspectiv, esențial și semnificativ posibil”. Memoriile lui Adrian Marino au o valoare documentară incontestabilă. Ele reprezintă

documentul autobiografic al unui destin intelectual de excepție, care și-a resimțit cu acuitate propria condiție ca fiind cea a unui marginal, care a perceput întotdeauna fără complezență tarele societății și ale culturii românești din perioada postbelică. În *Preambul*, Adrian Marino exprimă cu limpezime intențiile cărții sale, considerând că aceasta își propune să se constituie, cum arătam mai sus, într-un „examen riguros de conștiință”. De aceea, „«procesul» vieții mele este [...] și procesul culturii și civilizației române, între anii 1920 și 2000, repere nu chiar convenționale”.

Expunerea episoadelor proprii biografiei presupune, pentru memorialist, nu doar o selecție și o ierarhizare a faptelor, evenimentelor și gesturilor ce i-au marcat devenirea spirituală, ci și interpretarea lor, analiza atentă a resorturilor psihologice, a cauzelor și a efectelor aferente, într-un demers lucid, raționalizant, dar și, adesea, polemic. Capitolele de cea mai mare densitate teoretică sunt *Descoperirea cărților*, *Cărțile românești*, *Relațiile externe*, *Adio „literaturii”* sau *Singurătatea culturală*, în care se regăsesc multe dintre ideile, conceptele și interpretările din cărțile de hermeneutică și comparatistică, contextualizate prin inserarea lor într-o tradiție românească și europeană. Nu lipsește tonul polemic, la adresa lui Roland Barthes („Roland Barthes rămîne pentru mine emblema modei, snobismului și, mai ales, a frivolității critice, specifice perioadei «structuraliste»”) sau la adresa „noii critici” și a limbajului său fetișizat de colportorii metodei („atunci mi-am dat seama, prin experiența cea mai directă, cum se stabilesc, de fapt, reputațiile, canoanele și modelele critico-literare occidentale. Cum se instituie și funcționează dictatura unei orientări și metode critice unice. Eliminarea totală a predecesorilor. Ignorarea sau expulzarea radicală a pozițiilor teoretice și metodologice adverse. Repetarea obsesivă, rituală, litanică, numai a unor termeni fetiș-simbol: «text», «lexem», «structură», «cod» și alte asemenea”).

Observațiile lucide ale memorialistului nu au în vedere doar individualul, orientându-se, dimpotrivă, în capitolul *Altă Românie*, de exemplu, spre o întreagă formă mentis, cu carențele sale structurale, cu fascinația anomiei și predispoziția spre „aranjamente individuale” prin care orice legiferare sistemică este dinamitată: „Mentalitatea românească nu asimilează ideea de normă abstractă, generală, impersonală. Regulile și principiile legaliste nu sînt luate în serios. Fiindcă, în primul rînd, ele nu sînt înțelese, nu sînt asimilate de un sistem mental și social unde totul este și rămîne personalizat și rezolvat de la un capăt la altul prin aranjamente strict individuale”. Turnura morală a unor confesiuni e indiscutabilă; discursul autobiografic devine, în cazul rememorării epocii detenției, tensionat, vocea naratorului e crispată, nesigură pe sine: „Că am suferit umilințe și cedări nu contest. Cine poate fi «erou» zi de zi, ani și chiar decenii întregi, mai ales sub un regim dictatorial, represiv, terorist? Dar punînd cap la cap toate episoadele prin care am trecut, îndrăznesc să afirm că nu

mi-a fost și nu-mi este rușine, în esență, de viața mea. Trăită adesea în condiții-limită, chiar disperate. «Preț» prea mare? Inevitabil? N-am nici pînă azi un răspuns definitiv, riguros, inatacabil, la această întrebare”. Pe de altă parte, surprinzătoare poate părea repudierea de către Adrian Marino a „cărții de închisoare”, pusă sub semnul mistificării, indecenței și imposturii: „Se observă, cred, cu destulă ușurință, că astfel de amintiri (dacă le pot numi astfel) n-au nimic comun – dar absolut nimic comun – cu așa-zisa literatură de închisoare. Este un gen pe care-l detest profund. Fals, afectat, artificial și, mai ales, total indecent. Mistica închisorii n-am avut-o niciodată. Iar a face literatură, beletristică, fraze frumoase, imagini și formule fericite, a urmări efecte pur estetice pe seama unei imense suferințe, a unor situații profund atroce, inumane, mi se pare, mai ales acum, culmea imposturii literare, a mistificării amurale”.

Viața unui om singur e o carte ce derivă dintr-o dualitate fundamentală a autorului ei; lucidității teoreticianului și hermeneutului literaturii i se asociază, cum s-a mai spus, o sensibilitate adesea ulcerată, intransigentă, în relațiile cu ceilalți. De aici și reacțiile recente ale celor vizați în carte, unele cu totul deplasate (cea a lui Mircea Dinescu, de pildă). Reticențele față de construcțiile teoretice ample sunt aspru sancționate, fiind considerate „un indiciu evident de cultură minoră, fragmentară, publicistică, actualistă și mecanic-sincronică”. De altfel, constată cu amărăciune memorialistul, poporul român nu posedă gestul „reflex” de „supraviețuire istorico-memorialistică”. Comunismul a însemnat, pentru Marino, „corupție generalizată”, în timp ce „rezistența prin cultură” nu a fost decât o formă de alibi „al pasivității ideologice”. Memorialistul respinge și „eroizarea, exhibiționismul rezistenței”, considerând că existența unui spirit liber într-un regim totalitar este dictată de o funciară ambiguitate. Autobiografie de tip ideologic, *Viața unui om singur* este și un text cu valoare testamentară, scris în regimul autenticității și al lucidității, în care avatarurile edificării de sine stau față în față cu imaginile terifiante ale unui timp convulsiv.

În critica literară românească, Adrian Marino a rămas, ca să parafrazăm și titlul memoriilor sale nonconformiste, așezate sub sigla autenticității plenare, un mare singuratic. Ideea de construcție culturală, vocația superioară a sintezei, imperativele totalității în teoria și practica hermeneutică, alături de o disciplină fermă a aserțiunilor și de exigența suplă a raționalității – sunt doar câteva dintre trăsăturile ce au singularizat statura intelectuală a lui Adrian Marino în contextul culturii și literaturii române postbelice.

Bibliografie critică selectivă

Ov.S. Crohmălniceanu, în „România literară”, nr. 2, 1969; Eugen Simion, în „România literară”, nr. 17, 1969; Mircea Martin, în „Contemporanul”, nr. 22, 1973; Cornel Ungureanu, în „Orizont”, nr. 26, 1974;

Al. Călinescu, în „Convorbiri literare”, nr. 9, 1976; I. Maxim, în „Orizont”, nr. 44, 1978; Ioan Holban, în „Convorbiri literare”, nr. 12, 1978; Alex. Ștefănescu, în „România literară”, nr. 16, 1980; Mircea Angheliescu, în „Synthesis”, nr. 7, 1980; V. Fanache, în „Steaua”, nr. 7, 1980; Al. Duțu, în „România literară”, nr. 26, 1982; Petru Poantă, în „Tribuna”, nr. 20, 1983; Marian Papahagi, în „Tribuna”, nr. 52, 1984; Mircea Martin, în „România literară”, nr. 20, 1985; Gheorghe Grigurcu, în „Orizont”, nr. 35, 1986; Mihai Zamfir, în „Viața Românească”, nr. 11-12, 1987; Gheorghe Grigurcu, în *Peisaj critic*, I, 1993; Marian Papahagi, în *Fragmente despre critică*, 1994; Z. Ornea, în „România literară”, nr. 26, 1995; Mircea Angheliescu, în „Luceafărul”, nr. 47, 1996; Al. Cistelean, în „Vatra”, nr. 2, 1997; Monica Spiridon, *Interpretarea fără frontiere*, 1998; Al. George, în „ALA”, nr. 564-565, 2001; N. Manolescu, în *Literatura română postbelică*, III, 2001; Constantin M. Popa, *Adrian Marino*, 2001; Adrian Dinu Rachieru, *Alternativa Marino*, 2002; Al. Cistelean, în *Diacritice*, 2007; Iulian Boldea, în *Teme și variațiuni*, 2008.

Acknowledgement: This paper was supported by the National Research Council- CNCS, Project PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, title Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/ Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948)/ Cercetarea pentru aceasta lucrare a fost finantata de catre Consiliul Național al Cercetării Științifice (CNCS), Proiect PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, cu titlul Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/ Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948).



Maria DINU

Hermeneutica lui Mircea Eliade. Actualitate și inadecvare metodologică

Dintre lucrările lui Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade* – apărută în țară în 1980, dar tradusă în scurt timp de Editura Gallimard – rămâne o carte controversată din mai multe motive. Pe de-o parte, istoricul religiilor, plecat din țară în 1940, reprezintă un caz aparte în anii comunismului. Interzis până în 1965, Eliade va fi recuperat ulterior de regim, fiindcă el ar fi reprezentat candidatul român ideal pentru premiul Nobel, datorită carierei sale internaționale. Recuperarea sa avea să fie fragmentară, căci numai unele proze precum *Maitreyi*, *Nuntă în cer*, *La țișânci* și anumite studii despre folclorul românesc erau tipărite în țară, după cum observă Simona-Maria Pop în cartea *Adrian Marino. Vârstele devenirii*, unde analizează detaliat acest episod¹. Pe de altă parte, însuși Marino va proiecta în jurul cărții o optică negativă, dezamăgit de relația sa cu autorul *Nostalgiei originilor*, dar și de suspiciunile referitoare la colaborarea sa cu regimul în vederea recuperării lui Eliade.

În ciuda portretului favorabil² trasat istoricului religiilor în jurnalele de călătorie *Carnete europene* (1976) și *Prezențe românești și realități europene* (1978), după '89 intelectualul clujean îl acuză pe Eliade de ingraturitate³ și de preocuparea exclusivă asupra propriei imagini și popularizării operei sale în țară⁴, fiind dispus chiar la o „colaborare culturală”. În plus, gustul amar lăsat de această experiență lui Marino, dublat de sentimentul inutilității demersului său, este alimentat și de receptarea nefavorabilă a *Hermeneuticii*, fiindcă unii intelectuali români, aflați în exil (în special Virgil Ierunca și Monica Lovinescu), susțineau că la mijloc ar fi o recuperare a lui Eliade în favoarea regimului comunist, criticul clujean jucând aici un rol semnificativ, ca și Noica, trimis într-adevăr cu diverse oferte și favoruri în schimbul reîntoarcerii savantului în țară: „Mă așteptam ca prima carte română și franceză, editată la Paris despre Mircea Eliade, după decenii de proteste – pe deplin îndreptățite de altfel împotriva «interzicerii» acestui nume în țară – să fie privită cu simpatie sau cel puțin cu o anumită bunăvoință. Dimpotrivă, o «tăcere» lugubră, plină de *hargne*, de ifose, de suficiență, a întâmpinat această premieră riguroasă absolută. Mi-am dat seama repede că eram acuzat că... «recuperam» (sic!) pe M. E. în contul regimului etc.”⁵

Totuși, dincolo de aceste probleme, în fond extraliterare, contează în ce măsură Adrian Marino a reușit să reconstituie modul de interpretare a fenomenelor religioase de către Eliade. Că apariția volumului la vremea respectivă era într-adevăr o noutate, nu mai încapă îndoială. Înainte să fie tipărită *Hermeneutica* scrisă de Marino, Ioan Petru Culianu

mai publicase în 1978, în limba italiană, monografia *Mircea Eliade* în care aducea în discuție într-un capitol perspectiva metodologică a istoricului religiilor. În același an, apărea și lucrarea lui Douglas Allen, *Structure and Creativity in Religion: Hermeneutics in Mircea Eliade's Phenomenology*, studiu mai amplu despre metoda lui Eliade, o interpretare din prisma fenomenologiei religiilor și centrată în jurul a două principii ordonatoare: dialectica sacrului și a profanului și simbolismul religios. Dar dacă cei doi subliniaseră contribuția lui Eliade în domeniul istoriei religiilor în relație cu abordările celorlalți colegi de breaslă (Rudolf Otto, Gerardus van der Leeuw, C. Jouco Bleeker), Marino găsește potrivit studiul hermeneuticii istoricului religiilor din perspectiva hermeneuticii filologice începând cu Schleiermacher. Cu toate că Eliade nu s-a raportat la vreun hermeneut anume, ideocriticul era de părere că istoricul religiilor ajunsese pe cont propriu la toate problemele specifice hermeneuticii prin observațiile sale cu caracter empiric, intuitiv, în urma contactului cu textele. O astfel de perspectivă hermeneutică era utilă intelectualului clujean din moment ce urmarea pe de-o parte, demonstrarea unei tradiții hermeneutice românești inițiate de Mircea Eliade, pe de altă parte să laicizeze interpretarea istoricului religiilor.

Nu mai că demersul avea de la început câteva dezavantaje. În primul rând, sistematicul Marino se confrunta cu o hermeneutică „nemetodologică”, „neprogramatică”: „Trebuie subliniat și faptul că preocuparea metodologică la Mircea Eliade – deși evidentă – nu este foarte accentuată. El manifestă chiar o anume prudență și rezervă metodologică. Nu este «obsedat» în niciun caz de metodologie, intuind probabil spontaneitatea, suplețea și labilitatea intrinsecă a procesului hermeneutic însuși.”⁶, recunoaște fostul discipol călănescian. Apoi, Marino explica interpretarea istoricului religiilor în special prin intermediul hermeneuticii lui Gadamer, care facilita reconcilierea abordării fenomenologice, de tip sincron, cu cea istorică, în diacronie. Conform lui Gadamer, interpretarea presupunea un dialog dintre prezent și trecut, ceea ce face ca înțelegerea să fie dependentă de situarea noastră istorică. Filosoful german „nu concepe istoria și tradiția ca forțe opresive și eliberatoare, ca spații despărțite de conflicte și dominație. Pentru Gadamer, istoria nu este un spațiu al luptei, al discontinuității și al excluderii, ci un «lanț continuu», un râu care curge neîncetat, s-ar spune un club al celor care gândesc la fel.”⁷, afirmă Terry Eagleton.

În *Critica ideilor literare* (1974), ideocriticul adoptase aceeași accepție a interpretării ca moment istoric și propusese două dimensiuni temporale ale hermeneuticii: istorică, dependentă de context, și transistorică, în funcție de un sistem și model circular de lectură. Astfel, Marino găsisese o modalitate să pună în acord semnificațiile universale și recurente ale ideilor literare cu cele ulterioare, apărute de-a lungul timpului. Aplicată interpretării lui Eliade, hermeneutica

lui Gadamer se dovedea totuși destul de restrictivă, insuficientă să surprindă întreaga complexitate a demersului istoricului religiilor. Nu în ultimul rând, sistematizarea hermeneuticii lui Eliade se realizează greu, nu atât fiindcă autorul *Nostalgiei originilor* utilizează concepte fluide, cât din cauza redundanței specific marinieni și a insistenței de a scoate în evidență ceea ce acesta de multe ori nici nu urmărea. „A. Marino – constată Culianu – se referă aproape întotdeauna la principii hermeneutice, chiar atunci când le inventează el însuși.”⁸ De aceea, în primul capitol și în jumătate din al doilea, ideocriticul insistă în jurul unor concepte excesiv detaliate (sens, semnificație, moment original, intuiție-reflexie, inducție-deducție etc.), care, mai degrabă pulverizează și complică demersul lui Eliade, decât să-l articuleze într-o viziune unitară, astfel încât impresia este de glisare continuă a lui Marino pe marginea unui cerc al cărui centru nu poate să-l cuprindă.

Abia cu descrierea tipologiei sacrului ne plasăm, de fapt, în parametrii hermeneuticii lui Mircea Eliade. Cu toate că reținuse principalele idei ale istoricului religiilor despre dialectica sacru-profan, intelectualul clujean nu prezintă în profunzime dihotomia în cauză. Ideocriticul observă că sacrul ține de viața religioasă a omului, dar îl descrie în termeni de unitate și sinteză, fără să țină cont că această armonie interioară pornește de la o trăire mistică ce proiectează omul într-un univers transistoric, diferit de cel al existenței cotidiene. La Eliade procesul este mai complex în sensul că, înainte de unitate, omul religios, confruntat cu realitatea sacrului, trăiește mai întâi o „criză existențială”, deoarece propria existență îi apare ca lipsită de sens, haotică, limitată și fragmentară. Practic, omul conștientizează coexistența sacrului și profanului, dar „alege” sacrul, care devine o structură a conștiinței sale. Marino aduce și el în discuție problema alegerii, dar înțelege să definească sacrul prin excluderea profanului: „Sacru se izolează, «iese» din zona experienței profane pe care o neagă, o anulează”⁹. Însă, „Eliade – afirmă Douglas Allen – nu sugerează că omul religios, evaluând și alegând sacrul drept ceea ce e superior, semnificativ, respinge profanul, negându-i complet realitatea propriei existențe. Sacru nu se poate manifesta decât prin profan, iar toate fenomenele religioase revelă coexistența paradoxală a sacrului și profanului.”¹⁰

Dihotomia ar fi complicat demersul lui Marino, din cauza dificultății delimitării sacrului camuflat în profan și al potențialului oricăror elemente ale lumii profane de a revela sacru, aspect subliniat, de altfel, de majoritatea exegeților istoricului religiilor, inclusiv de Eliade însuși. Oricum, ideocriticul nu-și pune semne de întrebare despre condițiile de existență ale sacrului pe principiul că „hermeneutul «știe» ce este sacru, care sunt caracteristicile sale, cărora intenționalități îi corespunde și verifică această «schemă» peste tot.”¹¹ În ciuda acestor scăpări, cauzate de subtilitatea dihotomiei în cauză, fostul discipol călănescian rezumă câteva idei majore despre funcțiile de selecție a semnificațiilor sacre

ale arhetipului, mitului și simbolismului. În gândirea lui Eliade, Marino constată că arhetipului reprezintă un model transuman, divin, pe baza căruia sunt descifrate semnificațiile fenomenelor religioase. De aceea, Marino subliniază că la istoricul religiilor toate arhetipurile se reduc la arhetipul primordial: „mitul cosmogonic, totalitatea situațiilor existențiale, primele intuiții și revelații umane se grupează într-un singur complex: arhetipul situației omului în lume”¹²

Un alt aspect important al cărții cercetătorului clujean, care potențează viziunea lui Eliade, este problematica creației hermeneutice și a hermeneuticii militante, prima centrată în jurul schimbării interioare radicale a interpretului în urma contactului cu textele sacre, cealaltă în jurul schimbării exterioare, culturale, ca urmare a programului de acțiune al hermeneuticii creatoare. De fapt, alegerea unui astfel de subiect nu este întâmplătoare, deoarece, pentru Eliade, hermeneutica creatoare reprezintă „o tehnică spirituală, susceptibilă să modifice calitatea existenței înseși.”¹³, iar istoricul religiilor nu trebuie să se limiteze doar la analiza structurilor mitico-simbolice din viața omului arhaic, ci să își pună problema existenței lor în lumea contemporană, contribuind, prin revelarea lor, la o reînnoire culturală, spirituală și filosofică.

Totodată, Eliade susține că omul modern s-a îndepărtat de sacru și trece printr-o criză puternică din cauza respingerii lui conștiinței sau a imposibilității disocierii de profan. De aceea, civilizația occidentală se confruntă cu „teroarea istoriei” și apariția provincialismului pe fondul neputinței dialogării cu alteritatea. Structurile universale, care pentru omul arhaic facilitau trecerea pe un alt nivel existențial, sunt refutate la omul modern, fără să mai determine comportamente imitative și organizarea realității în funcție de un model arhetipal divin, exemplar. Fostul discipol călinescian pune în relație urmările redescoperirii experiențelor religioase cu deschiderea spre lumile neeuropene din Asia, Africa, Australia, astfel încât să se poată crea punți, „comunicarea în ambele sensuri, înțelegerea și influența reciprocă Est-Vest”¹⁴. Paradoxal e că ambițiile lui Eliade îi apar ideocriticului drept utopice – „Este evident că niciodată hermeneutica modernă n-a fost investită cu astfel de dimensiuni și funcții planetare. Chiar dacă proiectul riscă să rămână doar un ideal, o «utopie»”, lui Mircea Eliade îi rămâne măcar meritul de a fi gândit idealul hermeneutic militant până la capăt și în toate implicațiile sale”¹⁵ –, deși el însuși va fi sedus de aceleași deziderate „planetare” când va susține în *Comparatism și teoria literaturii* (1988) identificarea literaturii cu literatura comparată și în final cu întreaga teorie a literaturii pe aceleași principii ale universalității, dialogului intercultural, denunțarea europocentrismului și colonialismului, privilegierea literaturilor minore etc. Interesant este că punctul de vedere al lui Marino despre noul umanism va fi reținut de unul dintre exegeții americani ai istoricului religiilor, David Cave, unde în cartea sa *Mircea Eliade's Vision of a New Humanism*

(1993), reține ideile criticului român despre principiile hermeneutice ale lui Eliade și despre umanism din prisma căruia Cave resistemizează întreaga viziune a istoricului religiilor.

La capătul acestui demers, revenim la o întrebare pe care am formulat-o anterior și de la care porneam: în ce măsură Marino a reconstituit metoda de gândire a lui Mircea Eliade. În ciuda unor „minusuri” semnalate pe parcurs – dar justificabile în fond, căci vorba lui Culianu, „cum autorul nu este un istoric al religiilor, nu i se poate pretinde, evident, să se ocupe de domenii care nu sunt ale sale.”¹⁶ – dacă e să luăm în calcul dorința fostului discipol călinescian de a-și înscrie programul ideocritic într-o tradiție hermeneutică modernă inițiată de Eliade, probabil că a reușit. Ce-i drept, Marino avea să sacrifice concepția istoricului religiilor despre *homo religiosus*, dar nu total, căci, fundamentală interpretării fenomenelor sacre, intelectualul clujean se va lovi de ea de câteva ori când va vorbi despre arhetipuri, mituri și simboluri. În plus, ca să transformăm reproșul lui Culianu într-un avantaj, e mare lucru pentru un „profan” să scrie mai bine de 400 de pagini, extrem de bine documentate, cu o bibliografie la zi pe vremea respectivă, despre Mircea Eliade, cvasi-necunoscut la noi, după cum subliniam la începutul textului. Din nefericire, redundanța tipică lui Marino îngreunează lectura, aspect sublinia atât de recenziții din țară, cât și de cei din afară.¹⁷ Oricum, aprecierea unei astfel de cărți ține, de fapt, de felul în care alegem să privim problema, ori acceptând un Eliade modelat după chipul și asemănarea lui Marino sau mai bine-zis a criticii ideilor sale literare ori respingem de la început o astfel de abordare.

Intrigantă rămâne, totuși, deformarea receptării *Hermeneuticii lui Mircea Eliade* de Marino însuși, fiindcă, deși a întâmpinat tot felul de impedimente cauzate de contextul socio-politic, meritele lucrării sale nu au fost trecute cu vederea. Dacă în țară, recenziții au căutat să evidențieze cele mai importante direcții ale gândirii istoricului religiilor urmărite de Marino de la metodologia hermeneuticii la tipologia sacrului și hermeneutica militantă, recunoscând că „*Hermeneutica lui Mircea Eliade* are meritul, capital, de a restitui plener culturii noastre pe unul dintre marii ei gânditori”¹⁸, în afară, un subiect de interes l-au constituit preocupările de tinerețe, de pe vremea când Eliade se afla încă în țară și la care intelectualul clujean se raportase alături de operele de maturitate. Pentru cronicarii străini, Marino reușise să ofere o bună sistematizare a operei științifice a lui Eliade, chiar dacă intelectualul clujean avea o atitudine mai degrabă empatică, decât critică la adresa acestuia¹⁹.

¹ Simona-Maria Pop, *Adrian Marino. Vârstele devenirii*, editura Dacia XXI, Cluj-Napoca

² „Sfios, aproape timid, lipsit de orice morgă «savantă». Nu ne dă de înțeles că este o «personalitate», n-a avut niciodată «stilul» academic din alte locuri. [...] Îl simțim atașat culturii române, limbii române, în care de altfel gândește și scrie. [...]

Este un adevărat savant român, modern, erudit, poliglot, cu deschidere spre universalitate. Hermeneutica simbolurilor pe care o practică dă sugestii importante și hermeneuticii ideilor literare, metodă pe care încerc s-o pun la punct chiar acum, la Paris și Cluj. L-am mai revăzut încă de două ori, la fel de discret, de afabil, de profund serviabil, spontan, candid, deloc exorbitant, deloc genul «genial», frenetic și cabotin, care m-a făcut cândva să sufăr cumplit.”, Adrian Marino, *Carnete europene*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976, p. 104

³ Ce-i drept, din scrisorile trimise de Eliade lui Marino, reiese clar că istoricul religiilor nu-i împărtășise lui Marino impresiile sale în urma lecturării *Hermeneuticii*, atitudine care nu putea decât să-l nemulțumească pe cercetătorul clujean care s-ar fi așteptat la un schimb de idei intelectuale; vezi Simona-Maria Pop, *Adrian Marino. Vârstele devenirii*, Editura Dacia XXI, Cluj-Napoca.

⁴ „Adevărul este că M. E. dorea cu ardoare să fie editat și [sublinierea îi aparține lui Marino – n.m., M. D.] în România, în patria sa, precum și în alte țări socialiste, dorință cum nu se poate mai îndreptățită, fără să înțeleagă totuși mecanismul adevărat al «recuperărilor» totalitare. Ne aflăm încă – să nu uităm – în plin «război rece» și orice negociere, mișcare tactică duceau doar la concesiile aparente.”, Adrian Marino, *Cultură și politică*, Editura Polirom, Iași, 1996, p. 43

⁵ Idem., p. 47

⁶ Adrian Marino., *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980, p. 27

⁷ Terry Eagleton, *Teoria literară. O introducere*, Editura Polirom, Iași, 2008, p. 93

⁸ Ioan Petru Culianu, *Studii românești*, vol. al II-lea, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 213

⁹ Adrian Marino, op. cit., p. 153

¹⁰ Douglas Allen, *Mit și religie la Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, p. 122

¹¹ Ibidem, p. 151

¹² Adrian Marino, op. cit., p. 167

¹³ Mircea Eliade, *Nostalgia originilor. Istorie și semnificație în religie*, Editura Humanitas, București, 1994, p. 102

¹⁴ Ibidem, p. 309

¹⁵ Ibidem

¹⁶ Ioan Petru Culianu, op. cit., p. 215

¹⁷ “Although Marino writes in a typically rigorous style, the non-initiated reader can hardly catch up with this zigzagging from topic to topic, trailing full-spoken sentences in his wake. Despite this shortcoming the book is an intriguing introduction to Eliade’s universe.”, Nicholas Catanoy, *Adrian Marino. Hermeneutica lui Mircea Eliade în Dialogue*, nr. 7, 1981, p. 155

¹⁸ Pompiliu Marcea, *Un roman de idei în Luceafărul* (XXIV), nr. 8, 1981, p. 3

¹⁹ “Readers may be unfamiliar with and disturbed by Marino’s attitude towards Eliade’s work: this is not a piece of criticism, but an extremely sympathetic work of systematization. [...] The book is meant for an organic part in Eliade’s corpus. It succeeds. What Marino does offer is an extremely lucid and systematic elaboration, not found explicit in any one of Eliade’s work, of the way Eliade interprets the process of interpreting.”, Lawrence E. Sullivan, *L’Herméneutique de Mircea Eliade by Adrian Marino în The Journal of Religion*, vol. 62, no. 3, jul. 1982, p. 324

Mircea POPA

Comparatistul

Adrian Marino a fost prezent în câmpul literar cu două cărți de literatură comparată pentru străinătate, apărute în limba franceză: *Étiemble ou le comparatisme militant*, editată de Gallimard, în colecția „Les essais” și cealaltă, *Littérature roumaine - littératures occidentales*, în colecția pentru străinătate a Editurii științifice și enciclopedice. Evenimentul a fost întâmpinat cum se cuvine la momentul respectiv, deoarece Adrian Marino era la a doua carte tipărită de Gallimard, într-o colecție de prestigiu (prima fiind *L’hermeneutique de Mircea Eliade*, editată în 1981, criticul având totodată la activ numeroase traduceri și colaborări în reviste de specialitate străine, ceea ce-l impunea pe autor în rândul comparatiștilor de frunte ai momentului. În al doilea rând, aș îndrăzni să spun că asistam atunci, într-un fel, la un fenomen interesant de „europenizare” a comparatismului românesc, care, ajuns într-un stadiu de competitivitate foarte ridicat (să amintim și numele altor cercetători participanți la o serie de reuniuni internaționale, sau prezenți în organisme de conducere ale acestora, precum Zoe Dumitrescu Bușulenga, Al.Dușu, Romul Munteanu, Paul Cornea și alții) putea purta un dialog liber și fructuos cu toate literaturile și cu toate culturile, comunicându-și punctul de vedere, propriu, original, în toate chestiunile controversate ale comparativismului mondial.

În ceea ce-l privește pe Adrian Marino, trebuie menționat faptul deosebit de îmbucurător că el nu era un comparatist izolat și scolastic, rupt de realitatea imediată, ci, prin tot ceea ce făcea și întreprindea, criticul clujean tindea la edificarea unui sistem de lucru original, cu vădite puncte de vedere inedite, arborând un program de inițiative demn de luat în considerare. De la un dicționar de idei literare și de la cercetarea unor prezențe românești și realități europene, el a trecut la critica ideilor literare și la elaborarea (teoretică și practică) a unor studii de hermeneutică literară, spre a se dedica apoi unor cercetări de amploare asupra teoriei și practicii comparatiste. Ținând cont de anvergura și temeritatea proiectului (*Comparatisme et la théorie de la littérature*, urmat de *Istoria ideii de literatură și Hermeneutica ideii de literatură*), stadiul reprezentat de cărțile prime ne apare mai degrabă ca o fază pregătitoare de tatonare și degajare a terenului. *Étiemble ou le comparatisme militant* ar reprezenta partea politico-ideologică a părerilor și concepțiilor sale asupra rolului și sarcinilor comparatismului, restul, discuția asupra ideilor literare propriu-zise, urmând a fi purtată într-o lucrare viitoare.

De ce *Étiemble*? Iată o întrebare pe care ne-am putea-o pune încă de la început. Și răspunsul

nu poate fi decât unul singur: pentru că Étiemble corespundea în cel mai înalt grad poziției și atitudinii combative ale lui Marino. Căci, acreditează criticul, în sensul major al termenului, comparatismul trebuie asumat ca o ideologie și în numele lui militat pentru internaționalism, pentru schimburi și relații deschise între Est și Vest, pentru o mai bună recunoaștere și impunere a literaturilor țărilor în curs de dezvoltare în concertul cultural internațional. Comparatismul, tocmai prin caracterul său deschis confluențelor și schimburilor de vederi, poate juca un asemenea rol.

Cartea despre Étiemble este, cu alte cuvinte, o profesiune de credință. Căci în ceea ce face și spune Étiemble îl regăseam adesea pe Adrian Marino cu propriile sale idei și atitudini, din care cauză cartea a și fost scrisă cu o oarecare feroare ideatică și înverșunare polemică. Sub aparența neutră și obiectivă a prezentării faptelor, descoperim adeseori, în subsidiar, punctul de vedere tranșant al comentatorului, poziția sa de bun simț, care venea să acrediteze de cele mai multe ori un mod de gândire novator, înaintat. Luând în discuție starea de atunci a comparatismului în lume, trecând în revistă direcțiile și tendințele lui principale, autorul nu putea să nu surprindă senzația de criză a comparatismului de tip tradițional, pledând pentru o revitalizare a lui, în direcțiile preconizate de Étiemble, ale cărui opinii i se par a întruni coeficientul cel mai înalt de radicalitate.

Pentru Adrian Marino, ca și pentru Étiemble, era înveredată necesitatea de a se schimba radical obiectivele comparatismului, precum și concepția care a stat la baza disciplinei până atunci. Ea trebuie subsumat programatic unei actualități imediate, care să rupă cu rutina și cu tradiția, devenind, dintr-unul pasiv, restrictiv, unul activ, accelerat, reformator, în acord deplin cu dezideratele lumii moderne. Dintr-unul închis, clasic, întors spre trecut, el trebuia să devină permeabil, deschis actualității, militant. Astfel, Étiemble considera literatura comparată ca o adevărată „știință a viitorului”, bazată pe adevărul rațiunii, în vederea risipirii confuziei manipulării tendențioase a cuvintelor și ideilor, împotriva teoriilor și practicilor abuzive.

Ca să ne dea o dovadă clară, palpabilă, a ceea ce cere el de la comparatism, Adrian Marino și-a adunat o parte dintre studiile și articolele publicate în acest domeniu sub titlul *Littérature roumaine – littératures occidentales*, într-o carte publicată de Editura Științifică și Enciclopedică. O carte cu caracter eminamente aplicativ, consacrată câtorva din principalele etape ale modernizării literaturii române în raport cu literaturile și culturile occidentale. Studiile sunt extrem de bine alese, urmărind fiecare dintre ele un fenomen sau un aspect esențial al acestei modernizări, de la faza iluminismului veacului al XVIII-lea la expresionismul și avangarda interbelică. Fazele modernizării ar implica neapărat numele lui Franklin, Ossian, Baudelaire, Lovinescu sau Marinetti, fiecare

dintre ei reprezentând o anumită atitudine și o replică locală a unei tendințe sau direcții de dezvoltare.

Ea se deschide, în mod simbolic, cu studiul *Luminile românești descoperind Europa*, în care, în spiritul mai vechilor sale cercetări asupra iluminismului românesc, autorul insistă asupra unei idei-forță, esențială pentru definirea iluminismului românesc, aceea pe care am numi-o, cu un simplu cuvânt, „europenizare”, dar care implică, așa cum arată Adrian Marino, numeroase alte valențe și conotații, de la ridicarea poporului prin intermediul cărții și al școlii, la formarea lui ca om luminat din punct de vedere intelectual și moral.

Dacă Franklin a stimulat într-o direcție civilizatoare precisă spiritul public din Principatele Române, Ossian și Baudelaire au introdus alte „modele” și corective necesare dezvoltării lui viitoare. Prin intermediul lui Ossian, romanticii români pregătesc receptarea lui Byron, sau sunt îndemnați să se întoarcă spre izvoare, înfăptuind, prin exaltarea romantică, un adevărat cult al eroilor și al faptelor vitejești. Totodată, ei se pătrund de necesitatea cunoașterii eposului folcloric, a baladescului medieval încărcat de lamentații funebre sau de fantasticul halucinatoriu. Ossianismul, văzut ca o „atitudine” poetică precisă, trece ca un suflu înviorător prin întreaga poezie românească romantică, de la Heliade la Grădina și de la Asaki la Bolliac, Andrei Mureșanu, Bolintineanu, Alexandrescu, până la Macedonski și Eminescu. Într-un mod asemănător, Baudelaire fecundează spiritul modern al poeziei românești, accentuându-i satanismul și trezind interesul unei întregi generații simboliste pentru „estetica urâtului”. Modul în care poezia baudelaireană intră în raza de interes a unor poeți ca Macedonski, Mircea Demetriade, Victor Eftimiu, Ilarie Voronca, B. Fundoianu ș.a., ilustrează, după părerea autorului, evoluția conceptului modern de poezie pe teren românesc, care a integrat, într-un mod personal, și sugestiile deosebit de benefice venite din partea marelui poet francez.

O altă serie de studii au în vedere modul în care se constituie la noi doctrina realistă, sau cel în care impresionismul francez își pune amprenta pe scrisul de început al mentorului *Sburătorului*, aflat în căutarea unui stil personal de critică. Ultimele două eseuri urmăresc ecourile futuriste în presa și literatura română, raporturile expresionismului național cu avangarda. Ele sunt bogate în sugestii și idei critice și, pe lângă calitatea de a informa (toate studiile sunt bazate pe o documentație extrem de bogată, adunată cu mari eforturi și pusă în valoare prima dată), ele înfățișează, într-o manieră deosebit de convingătoare, un tablou vast și inedit al relațiilor noastre cu alte literaturi occidentale și un mod de a le aborda. Programul comparatist al criticului capătă aici anvergura unui demers sistematic pentru cercetarea fondului nativ, original, al literaturii române și a eforturilor sale de a se sincroniza cu Occidentul, fără a-și știrbi însă

personalitatea. Dimpotrivă, temele atacate reprezintă nu numai o premieră în comparatismul românesc, dar ele știu să scoată în evidență laturile novatoare ale literaturii noastre, capacitatea ei de a se remodela și reelabora pe sine, dar și aceea de a rămâne ea însăși în orice împrejurare.

Cele două cărți ale lui Adrian Marino sunt legate între ele prin concepția de lucru care le prezidează, cât și prin metodologia uzitată, reprezentând efortul prin care un specialist român în literatura comparată oferă străinătății câteva repere sigure despre literatura română, despre stadiul ei de dezvoltare actuală. Un efort intelectual și patriotic de cea mai bună calitate, în deplin acord cu umanismul militant al autorului lor.

Mihaela URSA

Imaginar și ficțiuni teoretice la Adrian Marino

Comparatismul lui Adrian Marino este perceput în continuare, în România, drept un reper de raționalism teoretic, obiectiv, și de scriitură științifică. Erudiția inhibantă, listele cvasi-exhaustive de bibliografii tematice și tratamentul enciclopedic al unor idei și concepte au conturat percepția unui Marino științific, în sensul cel mai propriu. O analiză mai atentă a retoricii sale argumentative ne face însă atenți la câteva operațiuni prin care omul de știință și hermeneutul ideilor folosește mecanisme de ficționalizare pentru a-și construi eșafodajul teoretic în cadrul unui imaginar subiectiv. Prin „ficționalizare” înțeleg, așa cum am insistat în alte lucrări (v. *Scriptopia*, 2005) procesul prin care un anumit construct fictiv este tratat în mod subiectiv *ca și cum* ar fi adevărat, de obicei (dar nu exclusiv) din rațiuni euristice. În ceea ce îl privește pe autorul *Biografiei ideii de literatură*, două sunt punctele de inserție ale celor mai multe operațiuni de ficționalizare: definirea *ideocriticii* sau a *poeticii comparate* și, respectiv, descrierea unui *comparatist ideal*. Și într-un caz, și în celălalt, Marino expune două ficțiuni auto-legitimatoare pe care le

tratează ca și cum ar fi adevărate, respectiv ca și cum ar deține valoarea de generalitate pe care, în realitatea istorică a discursului comparatist, nu le au.

Format la școala lui Etiemble, dar nutrind afinități ideatice mai ales cu comparatismul american al lui Wellek, Adrian Marino consacră ideea că literatura comparată trebuie gândită ca o „poetică comparatistă”: „Literatura comparată încetează să mai fie un simplu capitol al istoriei literare sau al istoriei relațiilor internaționale; ea este dotată de această dată cu un obiect precis, autonom și cu o metodă proprie.” (*Comparatism și teoria literaturii*, 1988, 5). Proiectul său nu poate fi corect înțeles decât în contextul crizei literaturii comparate din anii '60-'70, când nevoia de științificitate a condus uneori la supralicitarea unei metode și concepte proprii (după modelul pozitivismului dogmatic de tip Van Tieghem): „de vreme ce *cuvântul* [literatură comparată] este în *criză* endemică și nici o definiție nu este acceptabilă, cine ne împiedică să reformulăm și cuvântul, și obiectul, deci problema comparatistă în ansamblul ei?” (9). Încercând definirea fără rest a literaturii comparate drept disciplină științifică perfect legitimată de autoritatea exclusivă asupra unui câmp metodologic, Marino supralicitează valoarea de generalizare metodologică a ideii că literatura comparată este poetica comparatistă și face efortul de a-l diferenția pe comparatistul „practicant” al poeziei comparate de poetician: „Nu se pune problema ca teoreticianul-comparatist să se substituie poeticianului; să disloce, să înlocuiască, să anuleze chiar, teoriile și metodele existente. Misiunea lui este în același timp mai modestă și mai ambițioasă: *adică o teorie și o metodă situate într-o perspectivă ce nu-i decât a lui*: care nu se confundă, nici nu se suprapune cu *nici una* dintre metodele mai mult sau mai puțin în vogă (structuraliste, semiotice etc.)” (17).

Astăzi, opțiunea metodologică a lui Adrian Marino, atât de atentă la separația disciplinară, ar fi contrapunctată de teoriile interdisciplinarității și ale intermediarității. Literatura comparată ca discurs se definește acum mai degrabă ca un *tertium comparationis* instabil, fluid, tranzițional și tranzacțional, capabil să deconstruiască însuși sistemul instituțional în care s-a dezvoltat. Încercând să soluționeze criza comparatismului, Marino caută să ofere în primul rând *autoritate* și *autonomie* disciplinei. Ambiția sa este să modifice paradigma comparatismului (aducând-o dinspre istorism către poetica comparatistă) și să impună o prețioasă prioritate axiologică („ca să nu rămână la infinit în echivoc sau într-o poziție «anexă», «auxiliară» etc.” – 10). Nu îl mulțumește nici o soluție legată de *utilizarea* unui concept imperfect, nici una interdependentă: „atașarea literaturii comparate la remorca «istoriei mentalităților» nu-i o soluție: din capitol de istorie literară, comparatismul devine un simplu capitol al istoriei (culturale, a ideilor etc.). Autonomia sa este din nou amenințată.” (94-95). Printre lucrurile care îl nemulțumesc se numără

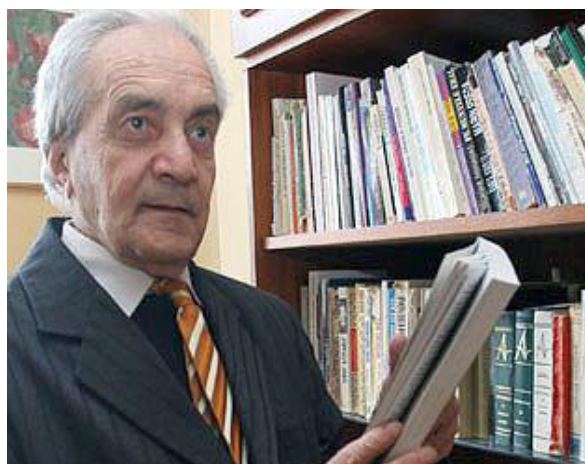


deschiderea prea liberală a comparatismului ca un refugiu prea încăpător pentru o întreagă serie de metode (structuraliste, semiotice, teoria receptării sau a comunicării etc.), „rezultatul inevitabil fiind anexarea și absorbirea finală a comparatismului de către una sau alta dintre disciplinele la modă. Nimeni nu le contestă, în domeniul specific al fiecăreia. Dar prin ce act magic devin aceste metode «comparatiste», peste noapte, în vreme ce comparatismul ia subit un aspect «structuralist» sau «semiotic?»” (ibid.).

Cel mai celebru dintre precursorii lui săi (și cel mai trecut cu vederea în România, unde este aproape inexistent în bibliografiile comparatiste), Basil Munteanu este cel care îi dă lui Marino ideea studiului sistematic al „realității constantelor” în sens dialectic, sintetic și euristic. Studiile sale despre constante vor constitui un reper pentru poetica comparată pe care o va iniția autorul *Hermeneuticii ideii de literatură*. Acesta îl identifică pe Basil Munteanu drept „singurul care a acceptat și a înțeles importanța constantelor”, a căror teorie o schițase încă din 1934, cu mult înainte de Etiemble, consacrand-o în *Constantes dialectiques en littérature et en histoire*, din 1967. Deși cvasinecunoscută la noi, contribuția lui Basil Munteanu la teoria invariantilor (prin definirea constantelor dialectice drept constante structurale, fixe, sau „constantes variables, à la fois fixes et souples” – 1967, 131) este mai apropiat de modulațiile comparatismului actual în problema eficienței unui studiu al constantelor. Modul său de a proiecta o grilă a constantelor ține cont de oscilația și de transformările dialectice ale acestora pe parcursul unei *durate* și sub imperiul unei *devenir*. Dacă Marino face cu greu compromisuri istorismului (deși invariantii săi reprezintă, în teorie măcar, o „formă de universalitate în același timp metodologică și istorică” – 64), susținând că numai proba de verificare a invariantilor este istorică, nimic altceva, B. Munteanu avertizează de la bun început „că orice negare a istoriei este frivolă” (1967, 13). Citindu-l însă, Marino îi reproșează „prudența cu totul istoricistă” și ilustrarea unei istorii a ideilor (1988, trad. rom. 1998, 71), câtă vreme opțiunea sa se îndreaptă către universalul cu valoare anistorică, sau transistorică.

Singură ideea *invariantilor* literari poate explica, consideră comparatistul român, apropierea evidente între poetici de autor ale unor scriitori care nu pot fi asociați cu un context extra-literar sau cu vreo influență comună. Intuiția constantelor literare care nu pot fi puse pe seama influențelor apăruse deja în literatura comparată, inclusiv la istoristul Van Tieghem, în 1931, unde ar fi făcut obiectul literaturii generale. Chiar mai devreme, în 1921, în primul număr din „Revue de littérature comparée”, Fernand Baldensperger susține apariția unui nou umanism dintr-un „mai puțin nesigur nucleu de valori comune”, care ar rezulta tocmai prin exercițiul comparatist. La Marino, invariantii teoretico-literari sunt „totalitatea,

manifestată sub toate formele (explicite sau latente), reflecției teoretice a literaturii și despre literatură, având caracter categorial, repetitiv, stabil, circular, pseudo-original” („Etiemble, les invariants, la poétique et la littérature comparée”, din volumul colectiv coordonat de Romul Munteanu, *Le comparatisme roumain*. 1982, 47). Tot aici se află singura concesie făcută istorismului: invariantul ar constitui „un fel de idee platoniciană, pe care o descoperim continuu, spontan, prin *anamnesis*”, dar „verificarea este istorică.” (ibid.).



Dincolo de aparența „rece” a discursului său științific, Marino ascunde o mulțime de mize personale și tot atâtea acțiuni tipice de ficționalizare. Iată, de pildă aspirația clasică a omului Adrian Marino transformându-se, într-o singură frază, într-o calitate intrinsecă a *invariantului*: „În dezordinea realului, în extrema varietate a literaturilor, el introduce un anumit principiu de ordine, o rigoare care îi aparține cu adevărat.” (60) Structură ordonatoare, Adrian Marino dă viață, în proiectul unei poetici a comparatismului, utopiei geometrice personale, universalizante a unei reduceri la esențe a „dezordinii realului”, care este, de fapt, dezordinea literaturii vii. „Generalizarea reductivă” care stă fatal la baza invariantului îi apare mult mai puțin periculoasă în sens critic decât abandonul hermeneutic în dezordinea textului fragmentar și particular, după cum imposibilitatea de a epuiza bibliografia unei idei i se pare un preț neglijabil în raport cu câștigul elaborării unei scheme „care poate primi și include toate noile achiziții sau date posibile care îi demonstrează relevanța” (59). Pentru teoreticianul Adrian Marino, literatura este stăpânită de principiul angoasant al varietății și haosului, iar literatura comparată gândită ca o istorie a invariantilor capătă implicit, în fantasma sa teoretică, funcții soteriologice. „Ar fi deci imposibil de a da răspuns la întrebarea capitală: ce este literatura? în afara unui model pur logic, formal, care ar avea pe deasupra și marele avantaj de a elibera știința literaturii (inclusiv comparatistă, fără îndoială) de *ghetto-ul* «umanităților».” (1988, 218).

La un moment dat, utopia teoretică este contemplată într-o asemenea rigoare impecabilă, încât sună de-a dreptul distopic: „ceea ce ar rămâne [din analiza poeziei comparate – n.m.] ar da o schemă ce ar echivala cu o definiție posibilă a literaturii, funcție de anumite preconcepții și de anumiți parametri obiectivi bine definiți și metodic cercetați. Nici un eclecism, nici un amalgam, doar o adevărată sinteză care să asculte de propriile sale legi.” (21). Despre incapacitatea sa structurală de a se obișnui cu haosul și cu orice principiu de iraționalitate mărturisește comparatistul și în „Mică autobiografie spirituală”: „spiritul meu constructiv nu acceptă iraționalitatea și absurditatea distrugerii, și cutremurul de la 4 martie 1977 a izbutit să-mi paralizeze două zile orice activitate și putere de concentrare. Am simțit pentru o clipă panica interioară a catastrofei ireparabile.” (1978, ed. 2004, 47).

Înainte să-și formuleze adeziunea la teoria invariantilor, Adrian Marino găsește expresia concentrată a noii metode la René Wellek, care susține că literatura comparată trebuie să fie studiul literaturii „independent de frontierele lingvistice, etnice sau politice”. Marea noutate a comparatismului înțeles ca *poetică comparatistă* este descoperită însă în dublul demers al lui Etiemble: tipologic, de avans dinspre particular către general, „către o definiție obiectiv valabilă a literaturii”, și teoretic generalizant, de asimilare a totalității literaturilor, respectiv a „literaturii universale” în „literatura fără niciun adjectiv” (1988, 61). Pornind de la invariantii antropologici, trecând prin cei teoretici sau ideologici și ajungând la cei literari, Marino imaginează literatura ca pe un fenomen transistoric. Mai precis, literatura universală reprezintă în această descriere o realitate constantă, care are drept fundament „a priori-ul imaginarului”. Teoreticianul poeziei comparate se grăbește să renunțe la „accidentul” istoric și, prin urmare, la orice formă de specific, pentru a atinge mai curând condiția transistorică și transnațională, singură garanție – din punctul său de vedere – a universalității.

În concluzie, deși se bazează pe un artificiu logic general utilizat în discursurile de cunoaștere, ficțiunea științifică a condus deseori la proiectarea unor adevăruri subiective și a unor aderențe structurale individuale drept rezultate obiective, științifice. Adrian Marino nu utilizează conceptul de *invariant* ca pe o ficțiune utilă, ci ca pe un adevăr pur și dur, a cărui valoare este mai întâi intrinsecă și doar apoi (și secundar) utilitară. Constatăm încă o dată că formularea științifică depinde, într-o măsură uriașă, atât imaginar (ideatic), cât și logic și lingvistic (retoric) de o ficțiune subiectivă oarecare. În acest sens, nu există un grad zero al limbajului științelor umaniste.

Gheorghe GLODEANU

Teoreticianul fantasticului

Una dintre lucrările de referință publicate de către Adrian Marino rămâne, fără îndoială, *Dicționarul de idei literare*. Masivul op a apărut în 1973 la Editura Eminescu din București și conține o serie de articole fundamentale dedicate unor concepte, precum: *Actualitatea*, *Autenticitatea*, *Avangarda*, *Barocul*, *Biografia*, *Clasicismul*, *Comicul*, *Curentul literar*, *Decadentismul*, *Dramaticul*, *Epicul*, *Eseul*, *Formalismul*, *Genurile literare*, *Gustul* etc. Singurul regret al cititorului care parcurge această lucrare monumentală este acela că teoreticianul literar nu și-a continuat investigația, oprindu-se doar la volumul întâi (literele a-g). Printre numeroasele studii pertinente ale *Dicționarului de termeni literari* se găsește și articolul intitulat *Fantasticul* (pp. 655-685), care face din Adrian Marino unul din principalii teoreticieni români ai genului.

În definirea conceptului de „fantastic” se pornește, de regulă, de la etimologia cuvântului. Potrivit *Dicționarului de termeni literari*, cuvântul „provine din fr. *fantastique*, lat. lit. *phantasticus* «privitor la imaginație» (phantasma «plăsmuire»), și semnifică lucruri imaginate, de necrezut, ajungând să definească, prin extensie, literatura populată preponderent de produse ale imaginației și fabulosului”.

În *Dicționarul de idei literare*, Adrian Marino furnizează o explicație similară: „Inițial, *fantasticul* (lat. med. *phantasticus*, gr. *phantastikós*) desemnează ceea ce nu există în realitate, ceea ce pare ireal, aparent, iluzoriu, lumea fantasmelor (gr. *phantasmata* = apariție, viziune, imagine). Termenul cunoaște diferite accepții: *imagine sensibilă* (în psihologia scolastică), *imagine mentală*, *construcție a imaginației creatoare* (în psihologia modernă), *scenariu imaginar al unei dorințe inconștiente* (în psihanaliză), *stabilizate în sfera suprarealității, ficțiunii supranaturale*”. Adrian Marino nu uită să precizeze faptul că sensul termenului se depreciază în cadrul prozei romantice, devenind un veritabil loc comun.

Pentru a analiza modul de funcționare a fanteziei și structura estetică a fantasticului, exegetul vorbește despre necesitatea deplinei autonomizări a fanteziei, care se realizează prin negarea vechii sinonimii dintre *fantezie* și *imaginație*. Cum *fantasma* – precizează Adrian Marino – este un produs al *imaginației* sau al *fanteziei*, fantasticul a definit timp îndelungat produsele celor două facultăți. Abia în estetica germană începe să se facă distincție între *Phantasie*, *imaginație*, și *Einbildungskraft*, activitatea productivă a spiritului. De aici distincția dintre fantezia considerată drept o lume imaginară și fantezia văzută ca o activitate creatoare. Fantasticul se sustrage oricărui control rațional, oricărei ordini previzibile – menționează Marino – ceea ce îi conferă un caracter haotic, inconstant și arbitrar.

De aici dezordinea instaurată de fantastic, confuzia, abaterea de la normalitatea întruchipată de cotidian.

Adrian Marino afirmă: „*În realitate, fantasticul nu-și poate lua zborul decât din mijlocul fanteziei, singura care-l produce, legitimează și impune ca produs estetic specific*”. Fantasticul își are originea în fantezia creatoare și are un caracter arățional, prelogic. Feeria este considerată o variantă poetică a fantasticului, tot așa cum visul este pentru suprarealiști o feerie interioară. Teoreticianul literar vorbește apoi despre capacitatea fanteziei de a realiza o lume autonomă, secundă. De aici concluzia: „*Orice literatură, care scapă categoriei adevărului sau falsului obiectiv, devine prin definiție fantastică*”. Fantasticul presupune emanciparea de sub o serie de categorii precum cele de timp, spațiu, cauzalitate, alcătuind o veritabilă agresiune asupra realității. În ciuda caracterului său fictiv, creației fantastice i se recunoaște verosimilitatea. Identitatea creatoare dintre spiritul poetic și cel fantastic este văzută în capacitatea de a stabili raporturi insolite între diferitele categorii de imagini, de a crea raporturi fantastice. Adrian Marino lansează o ipoteză interesantă, demnă de luat în seamă, dar nu neapărat adevărată: „*fantasticul nu constituie o calitate a obiectelor, ci doar a raporturilor dintre obiecte*”. Orice raport fantastic distruge un echilibru preexistent, o stare de stabilitate ori de armonie, pentru a impune un nou echilibru care, la rândul lui, poate fi subminat. Spre deosebire de contemplația poetică – își continuă demersul Marino – care presupune armonia, fantasticul aduce cu sine ruptura. Fantasticul alarmează, tulbură, este privit ca anormal sau inexplicabil. El exprimă o stare de confuzie, tulburare, o stare de criză, o stare de spirit ce se poate amplifica de la simpla neliniște la spaimă. Fantasticul produce incertitudine, răsturnări de situație, inoculează o stare de inexplicabil, de straniu, de mister. El sugerează o primejdie iminentă.

Citându-l pe Roger Caillois, Adrian Marino afirmă că sensul sistemului fantastic de relații este contrazicerea, ruperea inopinată a ordinii sau a coerenței preexistente, răsturnarea unor situații constante. Ruptura fantastică nu poate fi însă totală – se specifică în continuare – fiindcă, în acest caz, s-ar ajunge la ininteligibil, la haos, la absurd. Deoarece ruptura presupune negația, definiția fantasticului presupune existența unor determinări negative, ce țin de sfera imposibilului sau a anormalității. Din această cauză, se poate vorbi de esența demonică a fantasticului și, implicit, de existența unor personaje malefice.

Vorbind de tipologia situațiilor fantastice, Adrian Marino afirmă că orice temă fantastică intră în una din următoarele patru categorii: violarea flagrantă a *realității*, *raționalității*, *semnificației* și *temporalității*. Fantasticul constă într-o răsturnare sistematică a aspectelor realității. Apariția lui presupune o adevărată fisură a ordinii existente, o irupere brutală a misterului în cadrul mecanismelor cotidiene ale vieții. Ruperea ordinii imperturbabile – continuă exegetul – produce

mai întâi confuzie, apoi neliniște, iar mai apoi spaimă. Vechile legi ale cauzalității cu care ne-a obișnuit proza realistă sunt depășite. Mai mult, fantasticul devine sinonim cu criza ideii de cauzalitate și de legalitate. Arbitrarul ia locul normelor specifice realității, provocând senzație, derută sau chiar spaimă.

Abordând problema mecanismului fantastic antirealist, criticul menționează faptul că acesta se realizează prin alternarea sau combinarea a patru procedee: suprapunerea sub toate formele și pe toate planurile posibile, dilatarea și comprimarea perspectivelor și proporțiilor, intensificarea observației, detaliilor, concretului, ceea ce conferă realității aspecte halucinante și multiplicarea și proliferarea obiectelor. Răsturnarea ordinii previzibile a realității presupune, în plan rațional, apariția contradicției dintre logic și illogic, intruziunea normalului în plin regim normal. În felul acesta se explică de ce toate temele fantastice se bazează pe contradicții fizice și pe contradicții logice. Cum visul reprezintă o manieră străveche de depășire a rațiunii, este firesc ca el să constituie un domeniu exploatat din plin de către autorii de proză fantastică. În ceea ce privește limbajul utilizat, fantasticul recurge adesea la un limbaj criptic, inițiativ sau simbolic, în măsură să potențeze atmosfera de taină a relatării. Există o *iconologie* fantastică – remarcă Adrian Marino – după cum există o *simbolică* și o *semiotică* fantastice. Acestea sunt produse de analogii și de echivalențe surprinse în interiorul unui univers cu „cheie”.

Alte observații ingenioase vizează problema timpului. Adrian Marino precizează faptul că ruperii de realitate, de rațiune și de semnificație îi corespunde modificarea insolită a ordinii temporale obiective. De regulă, acest lucru înseamnă părăsirea timpului prezent. Și dacă literatura S.F. își plasează întâmplările în viitor, fantasticul tradițional înseamnă, de regulă, o întoarcere în trecut. Nu întâmplător, literatura S.F. mai este denumită literatură de anticipație. Potrivit teoreticianului literar, fantasticul introduce în literatură o nouă dimensiune a duratei, o cronologie insolită și un alt ritm al desfășurării evenimentelor. Fenomenul se realizează prin intermediul a patru metode: *înghețarea timpului*, *încetinirea* lui, *accelerarea* și *inversarea* acestuia. Pentru ca aceste lumi posibile să existe, este nevoie de talentul scriitorului, care trebuie să fie capabil să creeze ficțiuni plauzibile. Pentru cei care trăiesc în orizontul misterului, pentru care mitul și miracolul reprezintă niște realități naturale, fantasticul devine imposibil. Cum spiritualitatea primitivă nu cunoaște ruptura dintre *ficțiune* și *realitate*, normal și imaginar, sacru și profan, Marino afirmă că mitologia și istoria religiilor reprezintă un imens depozit de teme fantastice.

Pe urmele lui Roger Caillois, teoreticianul literar face apoi distincție între *fantastic* și *feeric*. Chiar dacă până prin secolul al XVIII-lea cele două concepte se confundă, identificarea lor nu mai este posibilă în

fantasticologia modernă. Aceasta deoarece feericul povestirilor tradiționale se bazează pe mitul acceptat. Eroii și cititorii se complac în ficțiune, acceptă pactul cu supranaturalul încă de la început. Drept consecință, apariția supranaturalului nu mai produce spaimă sau teroare, nu șochează. Dimpotrivă, fantasticul se dovedește straniu și agresiv, fiind plasat la antipodul reveriilor poetice. Feericul ne seduce – afirmă criticul –, în timp ce fantasticul ne sperie.

Marino vorbește despre „vocația fantastică a umanității”, despre nevoia de fantastic, ceea ce asigură succesul acestei literaturi. Toate acestea într-o lume pragmatică, rațională, științistă, în aparență ostilă miturilor și simbolurilor. Fantasticul traduce însă visele individului, reprezintă o compensație pentru insatisfacțiile și dorințele nerealizate ale acestuia. De aici concluzia: „*Fantasticul exprimă visul treaz al individului, saltul dincolo de aparențe, escamotarea realității cenușii, mecanizate sau brutale. Ieșirea din rutină corespunde nu numai destinderii psihologice, ci și unui act de igienă «irațională» mortală*”. Spre deosebire de cauzalitatea riguroasă care este antifantastică, cauzalitatea miraculoasă devine fantastică prin definiție. În mod aparent paradoxal, fantasticul continuă să existe în plină mentalitate științifică. Aceasta deoarece surpriza, metamorfoza anormalului în normal se dovedesc posibile în plin determinism. Asemenea altor teoreticieni, Marino remarcă metamorfoza continuă a genului. Mai mult, el vorbește chiar de o „lege a descompunerii fantasticului”, prin alterarea și degradarea treptată a semnificațiilor originare, a temelor și simbolurilor. Ultima fază a acestei degradări ar fi persiflarea și parodia fantasticului. Demitizarea este un atribut esențial al literaturii postmoderne. Cu toate acestea, putem constata faptul că fantasticul se metamorfozează continuu și că știe să țină pasul cu evoluția literaturii. Ca urmare, diagnosticul lui Adrian Marino privind decăderea literaturii fantastice nu se confirmă. Mai mult, literatura română contemporană continuă să impună adevărați maeștri ai genului. Este vorba de autori de real prestigiu precum Mircea Cărtărescu, Ioan Groșan sau Tudor Dumitru Savu. Sunt autori care infirmă concluzia sceptică a exegetului privind degradarea genului.

Analizând tehnica realizării fantasticului, Marino constată faptul că ea se suprapune integral peste actul de creație literară. Cu toate acestea, există câteva trăsături caracteristice. Un procedeu specific utilizat de către autorii de proză fantastică este cel al *distanțării*, care este amplificat la maximum. Este vorba de distanțarea de viziunea normală asupra realității, dar și de proiecția la distanță a acestei imagini răsturnate a lumii. Creatorul de literatură fantastică este înzestrat cu conștiință de sine, are clarviziunea procesului artistic, nutrește dorința de a face literatură fantastică. De aici afirmația: „*A imagina istorii teribile cu spectre și vampiri, a te lăsa înspăimântat de propriile fantome și*

a nu crede cătuși de puțin în realitatea lor, aceasta este condiția adevăratului creator de fantastic, produs de «export», nu de «consum intern»”.

Amplificarea distanțării este coroborată cu un alt procedeu caracteristic, *intensificarea lucidității*. Câtă luciditate a viziunilor și fantasmelor, atâta fantastic, afirmă Marino în manieră camilpetresciană. Distanțării și lucidității i se asociază tehnica suspendării surprizei, *suspansul fantastic*. Aceasta deoarece legea psihologică a fantasticului presupune existența unor trăsături, precum: contradicția, alternativa, indecizia perpetuă. Vorbind de raportul dintre *fantastic* și *senzațional*, Marino atrage atenția că fantasticul nu exclude senzaționalul, ci îl implică sub forma misterului. În felul acesta se explică vocația fantasticului pentru romanul de senzație și pentru cel polițist. Spre deosebire însă de senzațional care este explicat la sfârșitul relatării, fantasticul nu elucidează misterul, ci păstrează confuzia până la capăt. De aici eroarea acelor autori care explică fantasticul. La fel ca în lirica simbolistă, scopul nu este descifrarea, ci adâncirea misterului și încurcarea pistelor. Orice explicație distruge fantasticul, transformându-l într-un text senzațional.

Dicționarul de idei literare rămâne o carte de referință, care se consultă cu real folos și azi.

Florina ILIS

Călătorul fără complexe

Cea dintâi carte de călătorii a lui Adrian Marino, publicată în 1974, surprinzând, fără îndoială, cerințele și exigențele cenzurii de atunci, a fost intitulată *¡Olé! España!*. Semnelor de exclamație din titlu le putem conferi azi diverse semnificații, de la triumful celui care, încă din primele fraze ale cărții, se arată fericit de a scăpa de *scleroza, rigiditatea și monotonia bibliotecii geneveze*, evadând în Spania, până, poate, de ce nu?, la triumful celui care sub masca acestei *evadări spaniole* se raportează la o evadare mai subversivă, despre care nu se putea vorbi deschis. De altfel, cuvântul *evadare*, la forma sa de plural, va fi utilizat de către Adrian Marino abia după 1989, chiar în titlul uneia dintre cunoscutele sale cărți *Evadări în lumea liberă* (1993). Despre *¡Olé! España!* Eugen Simion afirma în recenzie la carte că este „un delectabil jurnal de călătorie livrescă și reală”¹, intuind două din trăsăturile fundamentale ale spiritului lui Adrian Marino: amestecul dintre livresc (erudiție) și real (trăit), dar nu în sensul contopirii lor, ci în acela al definirii unui nou sentiment, cel al trăirii prin cărți și erudiție.

Cea de-a doua carte de călătorii va fi publicată doi ani mai târziu, tot la Editura Dacia, din Cluj, fiind intitulată, destul de curajos, având în vedere cuvântul *european*, din titlu, *Carnete europene*. Noua carte cuprindea un fel de jurnal de călătorie în mai multe

țări europene, a căror enumerare astăzi nu stârnește nicio emoție, dar în acea epocă, fără îndoială că invocarea unor țări ca Franța, Elveția, Olanda, Belgia sau Luxemburg, nume care dau și titlurile capitolelor cărții, producea reverii în imaginația cititorilor epocii pentru care orice călătorie în Vest devenea un vis aproape imposibil. Nu atât cuvântul *european*, în sine, era curajos pentru anii '70 (care reintrase în circuitul cultural), cât semnificația pe care i-o acorda Adrian Marino, semnificație dezvoltată în totalitate abia după 1989, când acest cuvânt a devenit pentru ideocritic piatra unghiulară a unui program ideologic, concentrat pe discursul *revenirii* României în Europa prin integrarea europeană.

În fine, cea din urmă carte de călătorii, publicată înainte de 1989, se intitula *Prezențe românești și realități europene. Jurnal intelectual*, apărută în 1978, la Editura Albatros, din București, cuprinzând impresii de călătorie din Portugalia, Danemarca, Anglia, Franța. Cuvântul *european* reapare și în titlul acestui jurnal de călătorie pe care Adrian Marino insistă să-l numească, pe drept cuvânt, de altfel, *jurnal intelectual*. Ca un bun specialist în critica ideilor literare, având și o reală înclinație înspre taxonomie, Adrian Marino este conștient de faptul că *specia* jurnalului intelectual se cerea încă definită, *legitimată*, *consolidată*, străduindu-se chiar la începutul volumului să propună o definiție, să-i confere o poziție în raport cu alte specii înrudite sau apropiate: „Jurnalul intelectual cultivă ideea puternic trăită, asimilată, devenită formă de viață, expresia formelor ce te domină și care se impun în mod acut, ca o necesitate imperioasă. [...] Când devine substanța unui fragment autobiografic, ideea primește același conținut, rezonanță și semnificație ca orice altă experiență adâncă de viață”². Printre spiritele culturii românești de care se simte apropiat prin cultivarea acestei *specii* aparte, Marino îi numește pe Mircea Eliade și Tudor Vianu. În perioadele dintre anii apariției celor trei cărți amintite, Adrian Marino nu va ezita să publice o bună parte a notelor de călătorie în presa literară a vremii, fie la *Tribuna*, fie în *Ramuri* sau *Viața românească* și, mai târziu, în anii '80, în revista *Transilvania*. În general, aceste impresii de călătorie se intitulează fie *note de călătorie*, *jurnal*, *note de drum* sau *scrisori*, în cazul în care, aflat în străinătate, Adrian Marino își expedia prin poștă impresiile sub forma unor corespondențe străine. Aceste note sau însemnări, publicate unele în numere consecutive, se înscriu ca tipologie și formă în tradiția literaturii de călătorie, literatură, de altfel, bogat reprezentată și în cultura română. Dacă statutul *notelor*, *însemnărilor* sau *scrisorilor*, publicate în presa literară, aproape *la cald*, este mai ușor de acceptat de însuși autorul lor, în ceea ce privește miza literară a volumelor de călătorie, Adrian Marino preferă să-și avertizeze cititorul asupra disocierii pe care o face între un jurnal de călătorie propriu-zis și ceea ce numește *jurnal intelectual*, după cum reiese din volumul *Prezențe românești și realități*

europene. Jurnal intelectual.

Încă din *Carnete europene*, Marino își precizase, de altfel, punctele de vedere în privința atât a jurnalului ca gen, cât și a rolului jurnalului sau notelor de călătorie, situându-se pe sine într-o tradiție „literară” românească ce mergea până la Dinicu Golescu. Depășirea „complexului provincial” al lui Dinicu Golescu³ reprezintă, crede Adrian Marino, una dintre mizele esențiale ale jurnalelor de călătorie românești, dar, în același timp, constituie pentru conștiința culturală română modernă și un prag de trecut, respectiv cel al complexului de inferioritate față de Occident. Dacă *¡Olé! España!* dădea glas entuziasmului unui călător român într-o țară cunoscută anterior numai prin referințe livrești, prilej pentru autor de a-și verifica și analiza cunoștințele într-o manieră trăită, directă, *Carnetele europene* aduc, în plus, o notă suplimentară, de reflexie și de analiză, de reflectare asupra „naturii” jurnalului însuși, dar și a călătoriei ca pretext. Marino încearcă să explice care ar fi rostul unui jurnal de călătorie printr-o „falsă” interogație asupra raportului dintre un jurnal vital (vitalist) și un *jurnal intelectual*, considerând că distincția dintre cele două tipuri de discursuri (cel al „vieții” sau al impresiilor trăite direct și cel „intelectual” sau reflexiv) nu țin de modalitățile de descriere, o dezbatere de idei putând fi, de altfel, la fel de *vie* ca și orice acțiune, ci de autenticitatea și capacitatea de exprimare a trăirilor. Pe de altă parte, jurnalul de idei, consideră Marino, este și un „anti-jurnal literar”, deoarece nu ține cont de stil, este anti-calofil. Și, totuși, în ciuda dorinței de autenticitate, Marino recunoaște că nu-și poate publica notațiile pe care le-a făcut în călătoriile sale și că acestea nu-i servesc decât ca *aide-mémoire*, astfel că *prelucrarea* notațiilor devine cel mai important pas în procesul redactării carnetelor: „Reelaborarea trebuie să respecte și să refacă tensiunea și vibrația originară, ritmul confesiunii și al impresiei spontane. [...] Tehnică de expunere și, în același timp, adevărată experiență existențială: continuă actualizare a trecutului, permanentă convertire în trăiri prezente a unei întregi sedimentări”⁴.

Dacă pentru *Prezențe românești și realități europene* încadrarea în specia jurnalului intelectual se justifică prin opțiunea autorului și prin felul în care acesta se raportează la propriile sale idei, pentru *Olé! España!* și pentru *Carnete europene* interferența de formule literare face mai dificilă disocierea de specia jurnalului de călătorie. Ideea de *a camufla* în aceste texte unele idei care puneau în mod subtil în comparație societatea deschisă a lumii libere cu cea închisă, totalitară, a lumii românești, îi apare lui Adrian Marino explicită abia la momentul recitirii și a reeditării jurnalului spaniol, respectiv, în 1995: „Recitind, azi, *¡Olé! España!* observ că n-am scris, de fapt, o carte de „literatură” (n-am avut de altfel niciodată preocupări beletristice), ci una de „ideologie” camuflată, deviată, dar foarte precisă. Textul meu este destul de plin de



aluzii critice. Sunt chiar uimit să constat că, ori de câte ori puteam, strecuram o insinuaie, o rezervă mentală, o ironie sau o comparație critică, în mod aproape involuntar. Astfel de texte se pot, într-un fel, chiar „psihanaliza”, într-atât de apăsătoare și eficace era cenzura mentală a epocii.”⁵ În mod evident, atunci când observa rezistența celor trei *jurnale de călătorii intelectuale* și după 1989, Adrian Marino se referea la dimensiunea lor ideologică, considerând că, în ciuda asumării autenticității scrisului, atât în formă, cât și în conținut, a izbutit, prin punerea în paranteză a identității de scriitor din est care se confrunta aproape violent cu o cultură și civilizație apuseană, liberă, deschisă, să evite „complexul Golescu” și, obiectivându-se, să intuiască, prin refugiul în livresc, unica posibilitate de salvare, personală, dar și literară.

În mod limpede, lumea românească de atunci, o lume închisă, stăpânită în plan spiritual de cenzură, săracă, din punct de vedere material, dar și prin privațiunile de ordin spiritual, pe care trebuiau să le îndure intelectualii români, nu avea cum să suporte comparația cu țările dezvoltate din Occident. Entuziasmul unui Dinicu Golescu față de cultura și civilizația Apusului era sinceră și venea din dorința unui adevărat spirit de iluminist de a importa și la noi valorile culturale și materiale ale țărilor avansate. Fără îndoială că Adrian Marino care cunoștea bine scrierile boierului român, nu putea, din cauza cenzurii, adopta o asemenea atitudine admirativă față de o cultură și civilizație care se găsea la antipodul ideologic al țărilor din Blocul comunist. Nu putem să ne închipuim că acest lucru ar fi fost posibil. Strategia adoptată de Adrian Marino a fost aceea de a utiliza o comparație camuflată, adică punând, în plan intelectual, la același nivel, cultura românească cu cea europeană, stăruind asupra distincției între, pe de-o parte, planul creației, unde atât Vestul, cât și Estul își au valorile lor consacrate, și, pe de altă parte, planul difuzării și comunicării valorilor, unde, din păcate, cultura română se dovedea deficitară. Era, de altfel, singura posibilitate în condițiile cenzurii de atunci de a vorbi despre cultura Occidentului.

Astfel, între complexul de inferioritate a lui Dinicu Golescu și cel de superioritate sau *sperietura* de Occident și străinătate⁶, Adrian Marino propunea metoda comparatistă, în sensul afirmării valorilor, prin cunoaștere reciprocă, și nu prin ierarhizarea lor. Dacă vigilența organelor de cenzură putea fi astfel anesteziată, prin acest discurs al afirmării *prezenței* românești în raport cu *realitățile* europene, nu se poate spune același lucru despre vigilența unor cititori. După cum mărturisește Adrian Marino, în postfața celei de-a doua ediții a cărții *Olé! España!* o cititoare din Cluj l-ar fi apostrofat că *își bate joc de cititori* afirmând că la Sevilla portocalele putrezesc pe stradă, autorul găsind, de altfel (la o distanță de 27 de ani), perfect justificată această observație în condițiile „mizeriei economice”⁷ de atunci. Efectul era și mai evident, iar comparația critică dobânda în acest caz și un profund accent ideologic.

Călătoriile în străinătate au însemnat pentru Adrian Marino, pe lângă nevoia imperioasă de a recupera, în plan personal, intelectual, decalajul cultural, și o necesară pauză de „reumanizare”, mai ales după perioade aride în care se preocupa numai de studii „serioase”: „Îmi place evaziunea după perioade de mare concentrare, izolare și asceză”⁸. În plus, aceste ieșiri, dar și carnetele sau notele de călătorie care rezultă, răspund unei chemări intime și profunde de confesiune și de eliberare interioară, reprezentând „antidotul împotriva agitației și seismelor interioare, nu totdeauna bine stăpânite prin claustrare și studiu”⁹. Spirit rațional și raționalist, Marino e conștient de „rolul” pe care-l atribuie acestor „însemnări” de călătorie și e convins că „starea sa de tensiune, de iritare și amărăciune, de indignare și revoltă”¹⁰ se observă în subtextul multor pagini. Odată încheiat rolul de „exorcizare” a stărilor negative care-l bântuie, calmul revine, omul „resentimentelor” retrăgându-se în spatele eruditului și a spiritului raționalist, voltairian.

¹ Eugen Simion, *Literatura de călătorie*, în *Luceafărul*, nr. 50, 1975, p. 6.

² Adrian Marino, *Prezențe românești și realități europene*. Jurnal intelectual, Iași: Polirom, 2004, p. 9.

³ Adrian Marino, *Carnete europene*. „Însemnare a călătoriei mele făcută în anii 1969-1975”, Cluj: Editura Dacia, 1976, p. 5.

⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵ Adrian Marino, *Postfață*, în *Olé! España! Jurnal spaniol*, Ed. a II-a, Craiova: Editura Aius, 1995, p. 158.

⁶ *Carnete europene*, ed. a II-a, p. 31.

⁷ Adrian Marino, *Postfață*, în *Olé! España! Jurnal spaniol*, Ed. a II-a, p. 162.

⁸ Adrian Marino, *Carnete europene*, Ed. I-a, pp.18-19.

⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

Roxana COTRUȘ



Amanta noastră

Azi am fost să-mi legalizez niște copii după diplomele de studii
 – apropo, să știi că mi-am luat carnetul de șofer acum 7 ani.
 fiu-to, adică frate-mio, mi-a cumpărat o mașină mică, un lupo roșu.
 am terminat faculta', masterul, acum îs la doctorat și profă de 3 ani.
 Și mai și pictez.
 câteodată chiar fain, să știi.
 Odată am încercat să-ți fac portretul. N-a fost boom! dar mie mi-a plăcut. Îl păstrez și acum lângă celelalte pânze
 până oi avea curajul să te continuu.
 să te fac ca la carte.
 abia dup-aia te pun pe-un perete –
 Și duduia notar semăna cu amanta aia a ta.
 io n-am văzut-o, dar te-nștiințez că i-am realizat portretul brici!
 ca și aia a ta, duduia notar avea în vârful capului o coadă odioasă
 prinsă
 cu un elastic ieftin, de chinezul'.
 avea un zâmbet teribil de tâmp.
 întrezăream niște ochi goi
 vedeam cum creieru-i joacă feste
 cum puținii neuroni pe care mi s-a părut că-i avea se jucau de-a prinselea
 cu răbdarea-mi ce începea să se
 evapore încet și sigur
 și să se transforme-n revoltă.
 N-arăta bine deloc
 mi se pare că aștepta s-o-mbraci din nou frumos
 și să-i iei o tarabă de-aia pe care să-și întindă pantofii
 să și-i pună la vânzare
 pe banii tăi.

Pe cuvânt de onor –
 Era urâtă. de-aia ea și amanta ta
 = ca două picături de apă

numai c-a ta e dintr-aia stătută.

Back to boozer

Mai ții minte Opalul?
 Barul ăla de la corina, în care mergeam cu tine de mână
 (cei mai buni prieteni ce eram)
 aproape zilnic
 cu câteva luni – sau să fi fost un an? –
 înainte să te duci numai tu știi unde?!
 Barul ăla în care îmi făceai cînste cu
 suc și gumă de mestecat verde,
 iar celorlalți cu tot ce nu băuseși tu până-n '94?
 ăla în care când intrai erai primit precum
 un superstar.
 Îți zâmbeau toți
 mai ales gagicile de la bar
 care mă ciupeau familiar sau, mă rog, încercau să
 comunice pe un ton oligofren
 cu mine, schimonosindu-se în ultimul hal?!
 De alea îmi amintesc că erau entuziasmate când apăreai
 că doar, pe lângă o consumație consistentă
 (nu omiteai niciodată mai puțin de juma' de bar),
 le lăsai și-un bacșiș gras.
 Na, între timp, Opalul a devenit magazin de covoare,
 semn c-a fost spălată pardoseala,
 apoi acoperită și răs-acoperită cu jdemii de culori.
 Acum e jumate-bancă (Banca Românească)
 – acolo-s un sfert din banii dvs.! –
 jumate - ceva magazin de amenajări-băi
 și, culmea!, au o grămadă de furtunuri.
 Jumi-juma. Ca idee, nu de alta.

Cearșaful alb

nu dorm niciodată în cearșafuri albe
 de când l-am auzit trosnind pe ăla
 care s-a făcut
 zdrențe

pe tine te vedeam pitit în colțul patului
 aflat în spasme, cu mințile-ți legate.

deși jumătate cât acum, simțeam că-n mine zace-o forță
 ce-mi inflamează capul
 pieptul
 și voia să te-nvelească-n flori de salcâm.

câteva luni mai târziu
 cearșaful-zdrențe s-a reconstituit
 brusc
 – în dimineața în care-ai fost găsit atârând –
 precum un puzzle
 din câteva mii de piese
 fiindcă era fix pe tine
 iar tu în mijlocul holului
 te-am ocolit
 mai mult siliți
 vârați
 în casa vecinilor.

dup-aia te-am condus.
eram în ceva dubă. zdrăngăneau telescoapele.
ca o familie, numa' că nu fericită
și nu întreagă.

ultima dată când te-am văzut
erai într-o carapace.
io chiar credeam că te ridici
și c-ai să răzi
de toți
eu de-aia n-am bocit
că știam că te ridici.

Dup-aia, nu știi dacă oi fi auzit sau doar mi-am
închipuit,
dar credeam că dacă mori
te naști fix în clipa aia altundeva, te reîncarnezi în om
sau în altceva.
Iar când mama zicea: „s-au făcut deja 3, 5, 7 ani”
urmăream toți copiii și câinii de 3,5,7 ani,
dar niciunul nu semăna cu tine.
m-am lăsat păgubașă după ce s-au făcut 7 ani.

De-atunci dorm numai în cearșafuri
colorate.

Te-am strigat din spatele blocului

Nu știi de-ai fost atunci pe fază, dar,
într-o vreme, un psihopat/ obsedat sexual,
îi dădea târcoale deseori blocului nostru.
Eram printr-a 2-a sau a 3-a când l-am văzut prima dată.
Atunci m-a ntrebat dacă în scara 224 nu stă cumva
Mihaela.
i-am zis să se uite pe tabelul nominal de locatari
eu mă dădeam cu sania, cu vecinul meu ungar
era cel mai bun prieten al meu pe atunci
– doar îl știi bine, avea vreo 2 ani când tu-l întrebai:
„Cum te cheamă, pui de dac?” și cred că tot tu
răspundeai:
„....., Măria-Ta!”
Vara trecută a ieșit din închisoare.
tare drag mi-era!
n-am mai ieșit cu el de când a intrat în clasa a 5-a și a
început să fure capace de mașini. –
numai că mi-am dat seama de intențiile tulburi ale
străinului,
l-am luat pe prietenul meu de mână,
am luat săniile
și-am fugit.
i-am zis mamei de el, iar ea m-a sfătuit să strig „tata!”
când mai apare.
Atunci am conștientizat că „tata” e mai puternic decât
„mama”
sau că așa ar trebui să fie.
Deși, pentru mine mama a fost Xena la pătrat.

În vara aceluiași an
l-am revăzut pe străin în spatele blocului nostru.
m-am panicat. nu era nimeni la mine-acasă.
dar asta nu m-a oprit din a striga: „tataaa! taaata!”

vecina de la 2 a ieșit în geam
s-a uitat îngrozită la mine.
Tu erai mort de vreo 5-6 ani.
Într-o secundă a și dispărut în casă.
străinul psihopat fugise între timp, cred,
că nu l-am mai văzut.
dar eu am focalizat etajul 2
mi-am dat seama că fusesem cel puțin penibilă,
patetică sau că femeia m-o fi suspectat de vreo boală
psihică.
Oricum, n-am întrebat-o niciodată.
Aia a fost prima și ultima dată când te-am strigat la
geam;
și, paradoxal ori ba, eu nu strigam în gol
te chiar strigam pe tine
în minte-mi erai tu
ca atunci când spărgeam nuci pe linoleumul muștar din
bucătărie.
Așa că îți mulțumesc că mi-ai lăsat semnificantul „tata”
și bonus
un semnificat.

Ultima dată când l-am văzut pe psihopat – sau o fi fost
altul? –
Eram în anul I-ii la facultate. Era o iarnă fleșcăită.
Urcam scările și mi se părea că-i simt respirația
psihopatului în ceafă
m-am uitat cu coada ochiului,
era cu obiectul muncii-n mână.
Am făcut un pas în dreapta, m-am întors calm, apoi am
început să cobor
din ce în ce mai alert
puținele scări pe care începusem să le urc.
Am ajuns la parter. de data asta nu te-am mai strigat.
am început să bat la ap. 4, știam că e numai câinele
acasă
– un lup elvețian care-a nceput să latre –
pe fundalul lătrăturii am început să țip și eu la
psihopat.
să-l înjur cu o fluentă de care nu știam că pot fi
capabilă.
– cred că-n momentul ăla am sporit limbajul suburban
cu cel puțin 10 expresii noi –

asa am scăpat de psihopat.

(Alfa) loading....

Era o zi de mai
când am ieșit de la național
se jucase căsătoria.
eram cu miha.
Berea de după
Mi te-a scos în cale, mascul feroce, deștept,
zvelt, periculos de charismatic.
După ce ne-am zis „pa-pa!”
– zgomotos, desigur!, doar îs femeie –
mi-am dat seama
că erai tata.
fizic,
pe alocuri comportamental
– expansiv, visător, tulburător –
dup-aia am văzut că nici stabilitatea nu vă era străină.

Cred c-ați share-uit-o îndelung
sau ți-a transmis-o el.
asta numai voi știți.
în orice caz, m-a luat cu stare de greață când te-am
văzut
în același borcan în care îl băgasem doar pe el

la naftalină.
Singura diferență dintre voi?
în timp ce tu începuseși de la o vreme să-mi vorbești
de sfinți,
el și-a legat ștreangul de gât. sau gâtul de ștreang.

Marșul inițiaților cotidieni

Treceți prin viața mea lăsând dăre de durere în urma
bocancilor voștri
treceți prin alte câteva vieți
de oameni nesăbuiți, nenorociți de alții
și de voi.
treceți și mă faceți terci
mă faceți să mă-ntorc de fiecare dată la prima
rană, apoi la a doua, la a treia ș.a.m.d.
la prima cicatrice.
le iau pe toate pe rând:
una-i de când am căzut în cap pe scări,
alta-i de când m-a lovit mașina,
atunci a avut tata grijă de mine.
încă una: asta-i de când a căzut Tv-ul Diamant pe mine
– atunci m-a dojenit mama –
ah...cutia aia, cutia aia era atât de grea, și-ar fi putut fi
insuportabilă;
dar, totuși, nu atât de apăsătoare ca boala provocată de
marșul bocancilor voștri jechoși.

Acum voi reveni reloaded.

Pân-atunci mă loghez.

Amortizare

mă gândesc să port mai des tricoul XXL
găsit între niște cârpe de șters praf.
(de fapt, am și șters de vreo două-trei ori cu el pe jos.)
Să-mi acopere toracele adolescentin în întregime
să nu se întrezărească nici urmă de claviculă
de umeri ascuțiți
de oase
de sfârcuri.
Mă gândesc să iau perdeaua din sufragerie și să mi-o
înfășor
împrejurul șoldurilor purtătoare de curbe armonioase
singurele care par să-mi trădeze anii
apoi
să-i dau drumul.
să se prelingă pe membrele inferioare
să o opresc abia când se-aude trosnitura impactului cu
solul
ca și cum ar bloca simțul asumării mele.
mi-aș arunca jeansii, tenișii, pantofii cu toc, toate
rochiile vapoaroase etc. etc.

și le-aș înlocui, treptat, cu zdrențe care să-mi acopere
degetele, unghiile, fața
spatele, susul și josul.

m-aș vârui în fiecare dimineață
din cap până-n picioare
numai ca să pălească măsliniul în repulsia crâncenă a
nonculorilor.
i-aș oferi minții întregul meu trup
mi-aș crea un sanctuar al minții în trup
sau al trupului în minte.

Promit. v-ascult

dar mai aștept puțin

Autoportret

Memoria-ntrece gânditorul
îl induce-n eroare la fiecare click,
la fiecare accesare a datelor de bază,
a documentelor de pe hard-disk.

Memoria-ntrece gânditorul
și
frânturi de iluzii, de reverie mă depășesc.
De fiecare dată devin „tu-ul” neîngăduitor din afara
mea.
și mă privesc îndelung.
Neputincioasă, pentru a mia oară constat
că-n mine zace-un iepure creator, ciudat de creativ,
plămădit pe-un material plăpând, limitat.

Cât de slabă-i materia pentru gând!

Catharsis

Vreau să mă agăț de-un cârlig ce n-a ancorat vasul
altcuiva
niciodată
și-aș mai vrea ca din vasul pe care o să mi-l cumpăr din
primul salariu
ca ucenică a lui Psyche
să vă flutur tuturor disturbatorilor batista albă
pe care văd că-ncepe, treptat, să se imprime o
crizantemă.
„adio! vă las”.
Și-apoi, zâmbind, din pupă, să vă rostesc cu cea mai
mare bucurie
nedisimulată
„mulțumesc! acum vă las...”
Să râd cu poftă, și-n pașii dansului ploii
să flutur batista
„adio, vă las,
vă las cu bine.
doar v-am făcut bărbați...”

Antisocially speaking...

Diferența dintre scârba pe care o ai față de mine
și mine
social vorbind...
e diferența dintre nervii pe care i-am propulsat și
i-am trecut la un alt nivel
pe când tu-nvârteai entuziasmul pe toate părțile.

Diferența dintre judecata pe care o ai față de mine
și cea pe care o am față de mine
social vorbind...
e raportul invers proporțional dintre gândurile tale,
limpezimea râsului de pe fața ta
și gândurile mele diversificate
de la omega la alfa
și râsul meu psihotic.

Diferența dintre tine
și responsabilitatea mea nevrotică
e distanța dintre resemnarea ta
și
dorința mea de a apuca mai repede soarele de-o mână
și de a-l scutura atât de puternic
încât să se teamă
să mai apună vreodată
pentru mine.

Filming for free

Uitându-mă-napoi, revăd
doar scheletele celor ce-au trecut
fulminant în câteva dintre secvențele
montate
de-un regizor păpușar formidabil
dar atât de ingenuu...

De mi-or fi alunecat frâiele
și dacă monitoarele unde rulau
scenele camerelor de supraveghere
au fost vreodată dirijate,
nu știu.
nici măcar de-or fi fost mișcările gestionate
sau măcar articulate într-un
minimum de ritmicitate.

Prezența absenței monstruoase

Constat că monștrii n-au stat niciodată
sub perna mea, sub patul meu.
Că n-am avut nicio Babă Cloanța
ori Mumă a Pădurii.
Că atunci când m-am trezit sub Dacia vecinului de la
doi
m-am ridicat cu genunchii sângerânzi
și mă uitam cum roșul șters al căpșunelor
imprimare pe colanți

se inundă
de roșul aprins al sângelui meu,
apoi, de mână cu străinul ce m-a doborât și scos
de sub caroseria daciei sale vișinii,
am urcat patru etaje
nedumerită.

Acum înțeleg –
monștrii și creaturile neantului
și-au găsit loc de taifas
sub unghia degetului
mic
de la piciorul
stâng.

Schizotimie

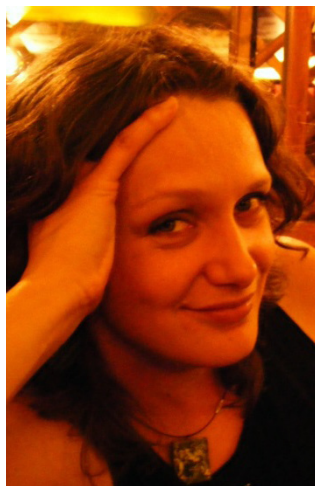
Nici măcar nu știu de știu identitatea instrumentului
cu pricina
îi zic liant –
liant despărțitor de suflete.

Tu știi că-n fiecare curea
și funie
și strângere de gât
în joacă
în orice atingere pe claviculă
te văd pe tine?
Tu știi.
Și-atunci mă ia frica
și simt că mă sufoc
și nu vreau să fiu călcată de turme
de vaci
de oi
de haite de câini
ce nici măcar nu știu că
netezesc pământul deasupra ta,
căci nu știu că zaci acolo
tu.
Că, nu, tu pentru ei, nici pentruăștia de lângă mine,
tu nu ești erou.
Tu AI FOST erou
și
acum ești o istorie
de factură inspirațională
(și nu numai)
doar pentru mine.

Epilog

Mai ții minte /.../
mergeam cu tine de mână
aproape zilnic?
ca buni prieteni ce eram.

Moni STĂNILĂ



Jurnal de microbist

Două inimi se dau cap în cap armonic, armonic,
cromatic.
Dintotdeauna le-am știut așa: mama și tata.

Buchete de copaci înghesuite la fereastră.

E o toamnă ca toate toamnele. Colorată.
În fond, nu e mare lucru din ea. Nici măcar cerșetorii
nu par mai spectaculoși.

Eu, la fereastră, fac cu mâna: salutare lume, salutare
lume
și dintr-o dată sunt în fața parlamentului. Spune ce ai
de spus,
nebuno, vorbește, fir-ai tu să fii! Deschide gura.

Închid ochii, deschid larg ușile bibliotecii naționale,
dinăuntru iese un val de aer, care îmi răsfiră părul,
Din spatele meu se năpustește lumina. Par mai înaltă,
mai slabă.

Sunt tânără și frumoasă ca russel crow în gladiatorul

O muzică rece, un fundal rece. Și inima mea lovește
cerul.
Un toboșar cu capul în nori și picioarele-n lună.

Vorbește odată,
și eu ce să le spun?

Două lucruri m-au uimit în viață: ce a făcut
Dostoievski în proză
Și Manuel Neuer în propriul careu.

2

Deschid larg ușile bibliotecii naționale, dinăuntru iese
un val de aer, care îmi răsfiră părul.

Din spatele meu se năpustește lumina, par mai înaltă,
mai slabă.

Sunt tânără și frumoasă ca prinții nelegitimi din
serialele coreene.

Fac cinci pași, ecoul redă răpăitul
de tobe și în fața ochilor apar munți de scări rulante.

Dar tocmai atunci portarul urlă să îmi las geanta la
garderobă.

Oricât mă chinui, nu pot reface traseul.

În fața mea apar munți de femei bătrâne,
vociferând în rusă politici despre Europa.

3

Pe stradă oamenii nu îmi dau bună ziua.
Trec de mine, întorc capul și comentează. Ei
comentează și cresc,

Eu îi ascult și devin mică.

Mă strecor printre picioarele pițigoilor, am ochii în
lacrimi.

Și nu e nici un alt om acolo cu mine. Feresc cu grijă
nisipul din calea mea,
folosesc pâghii să mut chiștoacele din drum. Nici o
mână uriașă nu se întinde
iubitor spre mine ca în ilustratele iehoviștilor.

Eu sunt mic, tu fă-mă mare! Dar nu. Eu sunt mic și
rămân mică.

Mă sprijin obosită pe un trunchi de troscot
și fredonez psalmul 142. Apoi, mă prind cu ambele
mâini de
paltonul unui angajat.

Deschid larg ușile bibliotecii naționale, dinăuntru iese
un val de aer, care îmi răsfiră părul.

Din spatele meu se năpustește lumina, par mai înaltă,
mai slabă.

Sunt tânără și frumoasă ca umbra lui Mircea la Cozia.

Starea de după

Orice festival îmi dă starea de după.
E o moarte parțială.

Și o mare oboseală. Atunci, cum începe cerul să piardă
din lumină,
copacii să se alungească prin balcoanele încărcate cu
puf de plop,

apare și frica. Ea ține și crește. Iar noaptea când becul închide ochiul și Sandu se întoarce respirând greu în colțul lui, imagini neclare mi se îngrămădesc în minte. Tremur și tresar. Și n-am curajul să adorm. Mereu e o cădere în gol, o tresărire puternică, un icnet dureros.

Ar fi mult mai simplu de îndurat un coșmar în care Arjen Robben mă urmărește cu un pumnal, iar singura mea opțiune rămâne simularea unui fault în atac.

pizza

Tot ce am în minte e o pizza diavolo, cu mult ardei iute. Cu un blat subțire, pe vatră. Mă înec cu salivă. O pizza diavolo cât o umbrelă de la terasa din centru, cât un balon zburaător, cât Național Arena.

Cobor din autocar, cu bagajele după mine și dau fuga direct la contabilitate. Diana îmi zâmbește, eu îmi rețin gâfăitul. Ochii ei, ca două măsline pe o diavolo. Dar când mă roagă să mai încerc zilele viitoare, mă chircesc ca Neymar când doctorii i-au spus că nu va juca un an.

Marcel

Pârția noastră era bifuncțională, pentru șmecherii cu patine și proletarii cu săniuțe. În formă de mare S, cu bucăți de gheață curată, pârția mică - se prea poate așa să îi fi spus. Atunci echilibrul universal nu era restabilit. Cimitirul nu era încă în inima pârției.

Pârția mare cotea prin spatele școlii, iar cea mică lua brusc curba la stânga.

Eu eram cu patinele șmechere ale unei prietene, eu - proletara

care abia începusem să merg la adunarea penticostală. Eram încântată de mine. Nu de evangheliile pe care Zepa și Isac ni le explicau, pe cât le înțelegeau și ei. Eram încântată de mine, când Marcel, a pus sechestru pe pârția mică.

M-am proptit în vârful patinelor, față în față cu el. Copiii plângeau pe margine cu săniile parcate. Și când eram gata-gata de o artistică bătaie pe patine - Marcel pe ale lui, unele albe și noi, eu pe ale prietenei mele - mi-au răsunat în minte, în ropot de toacă și tunet de clopot (deși la adunare nu aveau nici una, nici alta)

cuvintele lui Domnu' Iisus (pe vremea aia cu un singur i): întoarce obrazul!

Așa că Marcel a început să îmi care pumni și patine. Mă ridicam și strigam din nou: dă, mă, dă ca să împlinesc evanghelia.

Parcă eram Schweinsteiger la finala cu Argentina. Un erou terfelit.

N-am rezistat până la capăt. Am spus, bine, Iisus nu vrea să dau, dar ticu?

Am fugit la fabrica de sticlă, l-am dat pe ticu jos de pe cuptor, m-a ascultat, s-a scărpinat de-a-ndoaselea și a zis: dacă mai vii bătută acasă, îți trag și eu o mamă de bătaie.

Ovații

Domnul Burac întreabă retoric de ce nu mai citește Manolescu, iar Mihai refuză să intre în dialog. Așa că dosesc o țigară, îmi mut scaunul fără sunet și tot fără sunet mă ridic privind țintă spre ușă când șiretul bocancului stâng se infiltrează în gaica metalică a bocancului drept.

Văd doar vitrinele de sticlă ce adăpostesc cărțile lui Goma și aud doar hiiiul prelung al celor prezenți. Nu știu cum, ce hocus-pocus, ce scamatorie nouă, ce îndemânare veche mi-a permis în cădere o redresare spectaculoasă, ba am și ajuns direct cu mâna pe clața ușii.

Din cădere / ridicare îmi dau de pe față părul cu mâna rămasă liberă și zâmbesc spectatorilor. Sunt ca fotbalistul stelist ce dădea gol din greșeală stârnind ovații

asa că nu e nici o mirare că în capul meu un stadion întreg striga „nicolițăăă”!

Casillas și Piți și Capello

La FILIT, cei care nu știau că n-am fost invitată, mă priveau cum l-ar privi un amator de fotbal, care nu a văzut mondialul din Brazilia, pe Iker Casillas.

În fiecare vineri, eu și Pițurcă, suntem cei mai înjurați oameni din România. Bun, și Ponta.

Când Buzu și Hose nu vin la cenaclu, parcă aș fi Fabio Capello și aș lua banii bibliotecii degeaba.

Alexandru VAKULOVSKI



O privire pe strada Alexei Vakulovski

nu știu dacă îți convine să te calce în picioare
toți vecinii acum.

s-au săpat șanțuri adânci
chiar și tu ai dat bani pentru asta.
la început a ajuns gazul, apoi apa.
am scos țevile lungi, negre, de plastic din pod și pe cele
metalice.
cu țevi și cabluri am înconjurat casa ta.
Alexei Vakulovski Nr. 5.
sub pământ sunt nodurile din care
trag gaz mai multe case.

pe drumul neasfaltat
s-a făcut trotuar, pe strada de care râdeai că se numește
Florilor,
de la prea multe flori.
te calcă Frăsâna, căreia îi plăcea să-ți spună că sunteți
de-un neam,
doar-doar să cobori până-n beci după înc-un ulcior.
Badea Mîchea, Grișa, Dumitru nu mai. te calcă și
cumătra Lida, cumătrul Vasile, dar, am înțeles, nu
prea mult, doar ați fost colegi de clasă. te calcă vacile,
caprele. mama suferă. o știi.

brigada de tractoare își șterge urmele. prietenul tău,
Tolea Basu, a arat-o. garajul s-a nchis.
a rămas doar ZIL-ul vecinului Steopa și tractoarele
lui Sașa. cel cu șenile nu cred că-i plăcut. pictorul,
Veceslav Semionovici, care ți-a făcut ultimul portret, a
ajuns la celălalt capăt al străzii – la cimitirul baptist.

la casa ta, de pe strada ta, mama a schimbat ușile și
geamurile. dar nu și lăcutul și se tot întreabă unde o
fi cealaltă cheie. e și alt gard, iar poarta de care te-ai

rezemat, când inima s-a oprit, e cu jumătate de metru
mai sus.

de fapt, știi toate astea de la ea. mamei i-e teamă să
te calce, ea fuge la școală prin harman, povestindu-ți:
uite, Alexei, ce struguri s-au făcut.
uite, Alexei, ce frumos.
uite, Alexei, cât te-ai fi bucurat.

prin harman vine, tot mai rar, și unchiul Valeriu. stă
puțin și mă cheamă la iaz. bem un pahar două, în
numele tău. Alexei, îmi zice, așa era. Alexei, zice, totul
știa. acum câțiva ani, unchiul Valeriu s-a pornit să te
vadă, dar n-a mai ajuns. doctorii i-au zis să nu bea, iar
el râde. într-un sfârșit, tată, de pe strada ta, cu toții la
tine ajungem.

dar nu știu dacă ți-ai fi dorit așa ceva.

Notă: notele tatălui la Ieudul fără ieșire de Ioan Es. Pop

deși știai că nu-mi place să-ți notezi în cărțile mele
totuși ai subliniat:

- *viața se bea și moartea se uită.*
- *și ei zic la ce și după asta îndoim*
totul cu apă și-ncepem să fim fericiți.
- *e ziua noaptea*
- *unde totul e posibil și*
nimic nu mai are rost.
- *când a murit în iunie mircea*
- *mircea zubașcu*
- *afară nu se mai poate vedea prin ferestre nimic, de*
afară nu s-a putut auzi începutul
- *îi strigăm vino, amice, să te sărbătorim.*
- *cară-te iute, urlăm spre amicul, ia-ți-o și cară-te,*
altfel dăm cu toții de belea.
- *s un palton bețiv și bolnav*
- *cum m-am dezbrăcat de el.*
- *cine ești, întrebi tu, căci tu ești biruitorul și pe tine*
nu te mai caută nimeni.
- *nici nimicul*
nu ne mai iese ca lumea.
- *cine mă va ?*
- *se-ntunerice.*
- *om singur lângă om singur.*
- *de la noi din casă, sfârșitul se vede limpede în orice*
zi.
- *nu țiip, pentru că m-aș trezi.*
- *sunt pulbere de treaz.*
- *la zece ani mi-au cumpărat primii pantofi.*
erau lungi și galbeni ca niște sicrie.
- *nu i-am purtat niciodată. m-au pedepsit*
mulți ani pentru asta. n-am mai râs de atunci.
mâna mea a început să scrie.

Ai citit și **popescu, o privire spre viitor...** și nici prin
cap nu ți-a trecut.

Virgil PODOABĂ



Optzecismul pentru uzul străinilor

Propunerea de față a avut ca pretext postfața la o antologie tradusă în limba maghiară, cuprinzând 10 titluri și 10 nume de proză scurtă optzecistă (1). Nu am prezentat, conform cutumei postfeței, prozatorii și textele din sumarul antologiei, ci mi s-a părut mai util schițez fugitiv o scurtă fenomenologie a optzecismului, care să constituie o bază de înțelegere a prozelor selectate pentru cititorul din Ungaria. Desigur, vizînd cititorul maghiar, am vizat totodată cititorul din Europa de Est în general. Și poate, măcar într-o anume măsură, chiar și pe acela occidental, în genere, străin. De asemenea, mi s-a părut mai util să încerc să indic, pe scurt, importanța neobișnuită pe care fenomenul literar mai larg, reprezentat cu forță de prozatorii antologați, o are pentru proza română contemporană și, cu siguranță, nu numai pentru această secvență a istoriei sale. Căci autorii selectați aici nu sunt doar niște prozatori foarte talentați și valoroși, ci ei participă, alături de alții, la apariția și ecloziunea unui moment literar ieșit din comun, de modificare radicală, chiar de mutație, în istoria prozei române postbelice și chiar în întreaga ei istorie, de la origini până azi. Mai mult: cum la acest moment literar – anume: deceniul 9 al secolului XX – a participat simultan și poezia, iar uneori și critica, se poate vorbi de o *mutație* în întreaga literatură română: chiar de o mutație de paradigmă literară. Acum, după peste 35 de ani de la prima sa manifestare, putem vorbi de un fenomen literar cu trăsături fenomenologice specifice cît se poate de vădite.

Un fenomen literar de excepție și excesiv, un fenomen de discontinuitate

Chiar din momentul apariției lor pe scena literaturii noastre, la începutul anilor '80 ai secolului trecut, scriitorii de proză scurtă, împreună cu mulți alții, împreună cu poeții și criticii congeneri cu ei, au reprezentat, în România postbelică din era comunistă, *un fenomen literar de excepție și excesiv* în accepția fenomenologică a termenului. „De excepție”, pentru că, încă de la apariția sa, părea să fie un fenomen fără precedent în epoca postbelică, și „excesiv”, pentru că, încă

de-atunci, și-a manifestat (chiar în sens fenomenologic) diferența față de anterioritatea literară, inclusiv față de perioada interbelică, la modul eruptiv și cu o eclatanță orbitoare. Încă de la debutul său, a fost un fenomen de a cărui amploare incomparabilă, de a cărui profunzime neobișnuită și putere novatoare extra-ordinară pe planul discursului literar, al problematicei și al temelor literare ne dăm seama de-abia azi. Dând impresia că nu se aseamănă cu nimic anterior, proza scurtă și poezia tinerilor autori de-atunci părea să constituie – atât în ochii criticii, cât și în cei ai cititorilor – mai degrabă *un fenomen* (și un moment) *de discontinuitate* decât unul de continuitate în istoria literaturii române. În orice caz, un fenomen ininteligibil prin tradiția/ linia dominantă, încă activă, a prozei românești postbelice.

Firește, ulterior, chiar prozatorii înșiși, însă nu în aceeași măsură și poeții, și-au căutat strămoșii autohtoni, dar nu i-au găsit, cum nu i-a găsit nici critica, în tradiția canonică a prozei noastre interbelice sau postbelice, ci în epica, în acea vreme încă neintrată în canon, a marilor prozatori Radu Petrescu, Costache Olăreanu și Mircea Horia Simionescu, alcătuind ei înșiși prin anii '50-'60, împreună cu alți câțiva, un grup mic marginal, dar foarte select, situat cumva lateral și chiar ex-centric în raport cu tradiția principală a narativei române, numit *Școala de la Târgoviște*.

Un grup compact, anexionist, și primul său concept legitimator

La fel ca și prozatorii din această Școală, noii prozatori, de altfel, ca și noii poeți, de la începutul anilor '80 au apărut și s-au manifestat – mai curînd din motive politice decât de doctrină literară, dar inițial și grazie lor – în spațiul public ca *un grup compact*. A fost, fără-ndoială, cel mai solidar grup literar postbelic din România, iar el și-a creat, chiar în acei ani de dictatură comunistă, câteva spații de acțiune publică în țară, între care Sighișoara e cel mai faimos. Inițial, părea să fie vorba doar de un grup bucureștean, care s-a format în două cenecluri universitare prestigioase din capitală: poeții, în celebrul *Cenacul de Luni*, îndrumat de cel mai prestigios critic al vremii, Nicolae Manolescu, iar prozatorii, în ceneclul *Junimea*, îndrumat de fostul critic marxist Ovid S. Crohmălniceanu. Cu câteva excepții care-ntăresc regula, și unii, și alții au debutat editorial în antologii colective. Noii prozatori din acea vreme a debutat cu antologia *Desant* '83, cuprinzând 18 nume de autori. Spre deosebire de microgrupul *Școala de la Târgoviște*, grupul de prozatori, la fel ca și cel al poezilor, a fost, din start, un grup masiv, foarte numeros și, trebuie adăugat neapărat, de excelentă calitate intelectuală. Foarte repede, deja pe la mijlocul anilor '80, el va crește și mai mult și deveni un grup extrem de masiv, de impunător numeric și calitativ. Chiar dacă un timp, foarte scurt, de un an sau doi, nucleul bucureștean al prozatorilor a funcționat, la fel ca și cel al poezilor, în mod sectar, deja la-nceputul anilor '80, acesta și-a dat

seama de puterea grupului în context comunist și a trecut deliberat la o politică de anexiune a provinciilor literare, precum grupul ardelean din jurul revistei studențești de la Cluj, *Echinox*. inventând pentru aceasta și un concept legitimator foarte larg, sub a cărui cupolă să încapă cât mai multe nume noi de valoare: cel de generație. Dar nu atât de generație de vârstă, cât de generație de creație. Astfel, atât prozatorii, cât și poeții s-au autobotezat / autointitulat, luând ca reper anii lansării lor în spațiul literar, *Generația '80* sau, adjectival, *Generația optzecistă*, iar fenomenul literar pe care l-au creat a fost numit de la o vreme *Optzecism*, nume pe care, de altfel, deși nu se mai potrivește, îl păstrează până azi, în discursuri, atât criticii, și scriitorii. Sub pălăria acestui concept de legitimare literară vor intra rapid și cele mai importante nume de scriitori tineri din Transilvania, Banat și Moldova.

Compus dintr-un număr deja impozant de scriitori, majoritatea născuți cu mai mulți sau mai puțini ani înainte sau după 1950, dar debutăți editorial și afirmați de critică, firește, în anii '80, din *grupul optzecist inițial* fac parte prozatori bucureșteni sau numai legați de București prin studiile universitare, precum Emil Parascivoiu (născut în 1946), Ioan Lăcustă, Gheorghe Crăciun (n. 1950), Gheorghe Ene, Gheorghe Iova, Mircea Nedelciu (n. 1950), Sorin Preda, Constantin Stan, Nicolae Iliescu, Cristian Teodorescu, Hanibal Stănculescu, Mircea Cărtărescu (n. 1956) sau George Cușnarencu. Cum, însă, această generație literară – cea mai unită ca program estetic și strategie de afirmare din perioada postbelică, comunistă – a dus, după cum am mai spus, o politică anexionistă, în timp ea s-a extins în afara Bucureștiului, adjudecându-și rapid câteva nume importante de provinciali, precum cele ale transilvănenilor Alexandru Vlad (n. 1950) și Ioan Groșan, acelea ale tripletei bănățene alcătuite din Viorel Marineasa, Mircea Pora și Daniel Vighi, acela al moldoveanului Petru Cimpoeșu sau chiar numele unor bucureșteni get-beget, inițial independente față de nucleul de bază al grupului, cum sunt cele ale lui Bedros Horasangian și Ștefan Agopian (ambii născuți în 1947). Firește, apetitul anexionist al Generației '80 nu a fost satisfăcut doar cu aceste nume de referință, ci a crescut enorm în anii '90, astfel încât ultima ei antologie prestigioasă de proză scurtă, *Generația '80 în proză scurtă*, realizată chiar de doi prozatori importanți ai Generației, Gheorghe Crăciun și Viorel Marineasa (și apărută la o editură de vază, patronată de poetul optzecist Călin Vlasie, care și-a făcut o misiune din promovarea scriitorilor optzeciști), include peste 40 de autor (2). Enorm. Excesiv deja. Dar, trebuie subliniat încă o dată, și fenomenul literar manifestat în acei ani e, indiscutabil, unul excesiv. E, cu un termen al fenomenologului francez, Jean-Luc Marion (3), un *fenomen saturat* (fr. *phénomène saturé*).

Alte concepte legitimator

Alături de conceptul de generație, în cursul anilor '80 vor fi găsite alte patru concepte legitimator atît pentru proză, cît și pentru poezie, care, spre deosebire de cel dintâi, vor fi induse direct din realitatea textelor publicate: realismul cotidian (sau cotidianismul), textualismul, experimentalismul și postmodernismul. Aceste patru concepte nu au fost create și impuse doar de către critici, precum Monica Lovinescu (care l-a inventat pe primul) sau Marin Mincu (care l-a teoretizat pe al doilea), ci și, poate mai ales, de către scriitorii înșiși, care s-au remarcat de la bun început, ca și prozatorii Școlii de la Târgoviște, printr-o conștiință teoretică mult mai puternică decât scriitorii anteriori, iar unii, precum poetul Alexandru Mușina sau prozatorii Gheorghe Crăciun, Gheorghe Iova și Mircea Nedelciu, și-au confirmat în timp vocația de teoreticieni și poeticieni de vârf, cu performanțe net superioare, cu excepția lui Radu Petrescu, celor ale tuturor înaintașilor. Primele trei au mai degrabă un sens restrictiv și încearcă să surprindă – fiind totodată și concepte operante, analitice, nu doar legitimator – originalitatea și identitatea caracteristică a noii proze deopotrivă pe planurile conținutului, formei și tehnicii de producere a textelor, iar cel de-al patrulea, postmodernismul, cumulează majoritatea caracteristicilor specifice ale acesteia, are un sens larg, de sinteză. În plus, acesta are o miză teoretică mai mare decât celelalte. O miză românească și occidentală totodată: încă de când, pe la mijlocul anilor '80, a început să se impună în limbajul teoreticienilor optzeciști și în cel al criticii, acesta a reprezentat, pe de-o parte, instrumentul teoretic cel mai puternic folosit de către noii prozatori în polemica lor directă cu tradiția dominantă a prozei române și în cea indirectă cu ideologia politico-literară oficială, iar pe de altă parte, tot el a fost instrumentul cel mai eficace în procesul de racordare și sintonizare a noii proze, ca și a noii poezii, la cultura și literatura europene și americane. Toate aceste concepte legitimator și diferențiator, inclusiv cel generațional, rezistă și azi, dar ultimul, cel de postmodernism, a iscat și iscă în continuare – întrucât, înainte de căderea comunismului, a fost implicat în polemica menționată, iar imediat după 1990, chiar din primii ani postcomuniști, în problematica revizuirii și restabilirii canonului literar contemporan – dezbateri vehemente.

Două exigențe contrarii: cotidianismul și textualismul

Primele două desemnează nivelurile de evidență eclatantă și aparent contradictorii – unul vizând referențialul și conținutul tematic al textelor, iar altul tehnica lor de producere și, firește, poetica pe care se întemeiază – prin care noua proză a atras atenția criticii și a cititorilor chiar de la apariția ei. Astfel încât, personal, am numit pe-atunci proza congenerilor mei *cotidianotextualistă*. Realismul cotidian sau *cotidianismul*, prin

care ei au a înlocuit vechiul realism, și *textualismul*, prin care au înlocuit poetica acestuia, păreau să exprime două exigențe contrarii, fiecare de o radicalitate extremă și polemice atât față de proza anterioară, în special față de roman, cât și, doar implicit, față de societatea comunistă. Pe de-o parte, tinerii prozatori voiau să surprindă realul în nuditatea sa, să fie absolut fideli față de ei înșiși și față de realitatea cotidiană din jur, fără să interpună între propria percepție de sine și a lumii în care trăiau nici un fel de ideologie. Ceea ce voiau era, adică, să-și transcrie experiența existențială – individuală și socială – în autenticitatea sa și în adevărul său existențial. Pe de alta, însă, ei aveau conștiința clară că tot ce scriu e doar text, că acesta din urmă nu e decât un construct artificial ce funcționează după legi proprii, autonome, că, de fapt, scrisul nu e decât un proces de textualizare sau, cu termenul propus de Gheorghe Iova, de „textuare” de sine și a lumii contemporane, dar și de re-textualizare a textelor trecutului și prezentului: un proces care se referă atât la sine însuși, cât și la textele tradiției și contemporaneității, unul, altfel spus, autoreferențial și intertextual. Un proces, însă, relaxat, lipsit de solemnitate și crispate, care apelează, pe ambele sale laturi, la joc, ironie, umor, parodie sau pasișă.

Pornind de la credința că realul – adevărul existenței individuale și colective – se revelă deplin, în nuditatea sa, doar în viața cotidiană, ei au substituit referentul emfatic și solemn al prozei realiste anterioare – marile evenimente sociale și individuale – cu cotidianul alienant, iar marile adevăruri ale acesteia, implicând o viziune totunitară și, uneori, chiar totalitară asupra omului și lumii (căreia îi corespundea romanul ca modalitate epică de a le pune în formă estetică), cu micile adevăruri ale existenței factice, contingente, implicând o viziune fragmentaristă asupra acestora (căreia îi vor corespunde diversele tipuri de proză scurtă ca modalități de a le pune în formă): „adevărurile mici sunt mai importante decât adevărurile mari”, afirmă Gheorghe Crăciun și Viorel Marineasa în preambulul la antologia citată. Această opțiune radicală îi va determina să scrie, cum spun tot cei doi autori, „o proză neideologizată”, care surprinde „nuanțele subtile ale vieții de zi cu zi și ale interiorității umane anonime, dintr-o perspectivă care nu poate fi acuzată nici de spirit justițiar cu voie de la poliție, nici de lipsa angajării în problematica existenței”. Cotidianismul cerea de asemenea, firește, substituirea principului verosimilității realiste, descins din poetica *mimesis*-ului clasic, cu cel al autenticității radicale, pe care proza tinerilor din anii 80 îl va institui – cum afirmă Gheorghe Crăciun în eseu *Autenticitatea ca metodă de lucru* (1982) – într-„un nou tip de autoritate ce garantează adevărul afirmațiilor sale, în locul autorității ideologice. Astfel, autobiografia, adică, în cuvintele sale, „experiența personală a lumii poate deveni un centru de greutate al actului narativ”, dar numai „cu condiția ca această experiență să aibă o valoare comună, să fie exponențială, problematică pentru comunitatea în numele căreia autorul vorbește”. Experiența personală

cotidiană, autobiografia existențială – dar și cea livrescă – vor constitui, spre a vorbi ca Lyotard, micronarațiunea legitimizează a adevărului cunoașterii din proza tinerilor scriitori (4).

Exigența autenticității și experimentalismul

Mai mult, exigența autenticității radicale va avea consecințe inovatoare pe planul tehnicilor narative și al teoriei lor despre ele și despre proză și literatură în genere: textualismul ca atare. Aceasta îi va determina, întâi de toate, dar numai pe cei mai radicali inovatori dintre ei, să abandoneze însăși noțiunea de operă, marcată de prea multe caracteristici metafizice, precum cele de întreg, de totalitate și de formă închisă, și să o înlocuiască cu cea de text, mult mai adecvată percepției fragmentare a cotidianului, și să transforme textualismul, în bună măsură, în experimentalism. În mare, pe două linii.

Pe una din ele, aceea a exigenței autenticității, ca fidelitate față de sine și de experiența cotidiană a lumii, ei se antrenează în căutarea și inventarea unor tehnici noi, experimentale, de autodescriere și de descriere narativă lumii, mergând de la experimentul lingvistic până la cel naratologic și retoric. Dintre toți, cei mai radicali experimenter au fost prozatorii din primul val optzecist, din grupul *Noii*, alcătuit din scriitori ca Gheorghe Iova, Gheorghe Crăciun, Gheorghe Ene, Mircea Nedelciu, Sorin Preda, Constantin Stan, care proiectau să creeze chiar un nou limbaj și o nouă sintaxă, care inaugurasă tehnici de transcriere „directă”, instantanee ori simultană, a cotidianului, inspirate din arta fotografică, cinematografică sau videoclip, care inventau strategii naratologice și retorice de depotențare a naratorului omniscient și de potențare a naratorului parțial, precum și de textualizare a unui nou personaj: cititorul. Etc. Al doilea val de prozatori optzeciști e, însă, mai moderat experimental – căci unii dintre ei nu acceptă nici măcar noțiunea de text în locul celei de operă – și se va plasa, în genere, doar într-un experimentalism de strictă funcționalitate în interiorul discursului epic propus sau în ceea ce unul dintre ei, Vasile Andru, a numit *experiment integrat*. Însă toți vor contribui la boicotarea structurilor date ale romanului anterior și la înnoirea generală, pe toate planurile, a prozei românești contemporane.

Pe cea de-a doua linie, cea a relațiilor propriilor texte cu textele tradiției și cu cele contemporane, noii prozatori au inovat mai puțin decât au recondiționat și resemantizat forme deja încercate de meta-, para-, arhi-, hyper-, și intertextualitate sau, spre a folosi termenul generic al lui Gérard Genette din *Palimpsestes*, de transtextualitate (5), fiindcă maeștrii Școlii de la Târgoviște, Radu Petrescu, Costache Olăreanu și Mircea Horia Simionescu, erau deja mari experți și chiar inovatori în domeniul tehnicilor specularității și autoreflexivității textuale, de altminteri, la fel ca și în joc și ironie – categorii pe care tinerii prozatori

le-au renovat și refuncționalizat cu abilitate în discursurile lor narrative. Pe această linie, să-i zicem, semi-experimentală, atitudinea lor a fost, de regulă, doar relativizatoare, în fond, așa cum s-a tot spus, una nostalgică, de recuperare ludică și ironică a textelor antecesorilor și contemporanilor din generațiile mai vechi.

În general, pe ambele linii, „mutația fundamentală” care s-a produs prin toate aceste tehnici textualiste, orientate, în genere, în sens existențial, non *tel-quel*-ist, a fost aceea, cum spune Gheorghe Crăciun în eseu *Experimentul unui deceniu (1980-1990)*, „de la reprezentare la autoreflexivitate” și chiar, uneori, la „antireprezentare”, fără însă a abandona cu totul reprezentarea, pe care, din contră, uneori au chiar întărit-o prin intermediul procedeelor menționate de reproducere „directă” a experienței cotidianului.

Postmodernismul

În fine, majoritatea caracteristicilor surprinse de aceste trei concepte legitimizează, teoretizate, uneori, sub alte nume de către scriitorii înșiși, cotidianismul/autenticismul, experimentalismul, textualismul, dar și de altele, precum antropocentrismul (teoretizat de poetul Alexandru Mușina), integrismul spiritual ca sinteză între *anima* și *animus* (teoretizat de Ion Bogdan Lefter), eclecticismul sau pluralismul stilistic (etc.), vor fi vărsate de către militanții opzeciști, scriitori și critici, începând de pe la mijlocul anilor 80 ai secolului trecut, în conceptul lax de *postmodernism*, pe care, de altminteri, tot ei îl vor extinde și asupra prozatorilor din Școala de la Târgoviște, ca și asupra câtorva solitari din generațiile anterioare, precum Paul Georgescu, George Bălăiță sau Livius Ciocârlie: adică asupra a ceea ce personal am numit *linia livrescă, ludică, ironică și artistă* a prozei române contemporane.

Și-ntr-adevăr, aceste caracteristici descriu noua proză în ansamblul său, nu însă și pe fiecare prozator în parte sau, măcar, pe o bună parte din ei. Nici măcar operele celor mai mari opzeciști nu le vădesc în mod constant măcar pe majoritatea: operele doar a doi dintre ei prezintă, într-adevăr, aproape toate aceste caracteristici (Mircea Nedelciu, Mircea Cărtărescu), ale altora un număr mediu, foarte relativ relevant (Gheorghe Crăciun, Ioan Groșan, Caius Dobrescu), iar ale unora doar câteva, oricum, prea puține pentru a fi relevante (Alexandru Vlad, Petru Cimpoieșu). În sine, nimic rău în asta. Nimic anormal sau peiorativ din punct de vedere valoric. Că opera unui mare scriitor sau a altuia are mai degrabă caracteristici postmoderne decât moderne sau invers – nu are relevanță axiologică. Anormal este, însă, faptul că militanții postmodernismului de la noi utilizează – tacit sau expres – conceptul într-un mod axiologizant, interesat. Dar și mai anormal este că utilizează cel mai adesea un concept de postmodernism imprecis, fluid și prioritar tehnic. Aici e problema. Tehnicile scripturale ca atare, chiar dacă considerate

postmoderne, nu pot decide singure caracterul unei opere sau alteia. Aceleași tehnici pot servi deopotrivă opere care subîntind viziuni moderne asupra lumii sau postmoderne. Și nu există operă serioasă care să nu subîntindă – explicit sau numai implicit – o viziune sau alta asupra lumii, fie ea tradițională, modernă sau postmodernă. De aceea, am încercat să propun, pentru această secvență a prozei românești, un concept mai rafinat și operant de postmodernism, firește, în opoziție cu cel de modern, care să nu țină cont doar de tehnicile așa-zis postmoderne, doar de instrumentarul tehnic și încă de câteva mărci tematice și referențiale, ci și, mai ales, de viziunile asupra lumii, de, să le zicem, viziunile ontologice, prezente implicit sau explicit în operele propriu-zise.

Plecând de la evidența că principalii gânditori postmoderni (Lyotard, Baudrillard, Rorty, Virilio) dau într-un fel sau altul, direct sau indirect, dreptate distincției lui Vattimo dintre „gândirea tare”, *il pensiero forte*, specifică culturii metafizice tradiționale, dar și celei moderne, și „gândirea moale”, *il pensiero debole*, specifică numai celei postmoderne, conceptul propus de postmodern, indus din gândirile lor, se străduiește să discearnă la bază, antrenând o criterologie specifică în analiza fiecărei opere în parte, între opere cu viziuni ontologice tari și opere cu viziuni ontologice slabe. În funcție de acestea, se poate vedea mai limpede dacă buchetul de tehnici așa-zis postmoderne, dintre care multe au fost folosite deja de Apuleius și Cervantes, slujesc o viziune postmodernă sau una doar modernă. Ori chiar una mai veche, tradițională. Căci tehnicile nu sunt suficiente pentru a decreta opera cuiva într-un fel sau altul, ele putând servi, în principiu, orice viziune: de pildă, tehnicile foarte postmoderne utilizate de Gheorghe Crăciun în romanul de dragoste *Frumoasa fără corp* servesc, în ultimă instanță, o viziune metafizică forte, în virtutea căreia ființa feminină nu este radical contingentă ca în gândirea postmodernă, ci e susținută, dincolo de toate aparențele contingente, de un tipar imperisabil, care reamintește de Laura lui Petrarca. Evident, doar în cazurile în care tehnicile scripturale considerate postmoderne în diferite inventare servesc o viziune ontologică slabă, avem de-a face cu opere, într-adevăr, postmoderne. Combinând – dar și confruntând – viziunile ontologice prezente în opere cu aspectul lor tehnic am propus conceptul de ontopoetică, iar acesta poate distinge bazal între opere cu ontopoetici tari și opere cu ontopoetici slabe, adică între operele moderne și cele, foarte puține, cu adevărat postmoderne. Un ultim nivel, bazal, al acestui concept de postmodernism, este acela a ceea ce am descris într-o carte prin conceptul de experiență revelatoare (6), ca experiență ce lasă urme indelebile și schimbă, precum cea al sfântului Pavel de pe drumul Damascului, subiectul care-i este sediul (personajul sau subiectul creator). Experiență care e una tare în toată literatura de dinaintea postmodernismului, iar una moale în postmodernism, adică o experiență, de fapt doar o simili-experiență, un simulacru de

experiență revelatoare, ce nu mai lasă urme și nu mai e capabilă să transforme subiectul uman, precum în romanul *Modification* a lui Michel Butor, unde numai de modificarea personajului nu e vorba. Sau la noi la unii prozatori afirmați în deceniul 7 (ca Gabriela Adameșteanu sau Mihai Sin) și la optzeciști înșiși.

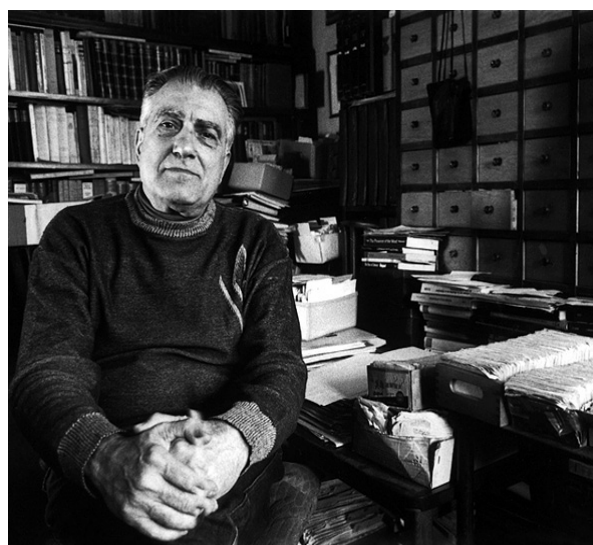
Dar nici chiar conceptul de postmodernism nu este suficient de încăpător pentru a cuprinde și descrie complet noua proză, de fapt, noua literatură (dar și noua critică) apărute în anii '80 ai secolului XX. Nici un concept nu le poate face față. Ceea ce s-a întâmplat atunci nu numai în proza românească, ci și în celelalte genuri și, probabil, chiar în artele plastice și muzică (firește, în cele care s-au putut sustrage ideologicului) este un fenomen mult mai vast, mai profund și mai complex decât poate să surprindă un singur concept. Spre deosebire de categoria fenomenelor sărace în intuiție (în sens kantian), cum sunt obiectele științelor matematice, sau de cea a fenomenelor comune, cum sunt obiectele științelor naturii sau obiectele tehnice, cărora conceptele le corespund perfect și pot fi descrise și definite complet prin intermediul lor, nici un concept, oricare ar fi el, nu poate descrie complet și nu corespunde realității excesive a fenomenului literar irupt atunci (7), iar acesta nu-și găsește, cred, în istoria literaturii române, nici o altă analogie decât în fenomenul literar pașoptist și în cel interbelic. E vorba, cum am mai spus, de un fenomen artistic excesiv, copleșitor, de un *fenomen saturat*, cu multe ramificații și manifestări zonale: un fenomen plural, dar cu câteva caracteristici fenomenologice specifice, de a cărui importanță – fără precedent în epoca postbelică – de abia acum începem să ne dăm seama cu adevărat.

În plus, trebuie adăugat aici că fenomenul optzecist e un fenomen saturat plural alcătuit el însuși din alte fenomene saturate, operele însele, dar și textele teoretice, mereu reinterpretabile și ele, precum și evenimentele produse în anii ecloziunii sale și în cei de după, până azi, chiar. În fața unui asemenea fenomen, subiectul perceptor (criticul, cercetătorul) nu mai poate fi un subiect puternic, constituant, care, posedând un concept adecvat, își impune punctul de vedere obiectului cercetat, descriindu-l și definindu-l în integralitatea sa, ci un subiect diminuat, slab, copleșit de fenomenul cercetat, care nu posedă pentru el un concept adecvat și care, de fapt, nici nu mai e un subiect fenomenologic constituant, ci unul constituit de ceea ce cercetează. Pe acesta, Jean-Luc Marion nici nu-l mai numește subiect, ci adonat (8): adică, un „subiect” care, departe de a conferi obiectului/ fenomenului său o identitate certă, își primește el însuși identitatea de la el. Astfel încât, grație manifestării excesive, complexității și profunzimii fenomenului în discuție, ca și grație metamorfozei subiectului însuși în adonat, interpretarea dată de el acestuia nu va fi niciodată nici completă și sigură, nici finală, și nici măcar nu va fi doar una, ci va fi o interpretare tatonantă, parțială și, potențialmente, fără sfârșit, mereu reluabilă și corijabilă. Plurală.

În orice caz, cel puțin pentru istoria literaturii române, fenomenul literar 80 marchează o mutație fundamentală cu consecințe în durată lungă a istoriei sale: anume schimbarea limbajului literaturii (și chiar al criticii) românești. Or, o asemenea schimbare radicală la nivelul limbajului indică schimbări la toate celelalte nivele ale literaturii, care cer perspective plurale de înțelegere și interpretare. Iar pentru a le găsi principiile unificatoare, prima abordare ar trebui să fie cea fenomenologică. Însă mult mai largită decât cea de față.

Note bibliografice

1. Dilingó, „nyolcvanas nemzedék”, *10 kortárs román novellista*, Válogatta és összeállította Virgil Podoabă és Traian Ștef, Előszó Esterházy Péter, Utószó Virgil Podoabă, Budapest, Ed. Noran, 2008, pp. 263-274.
2. Crăciun, Gheorghe, Marineasa, Viorel, *Generația '80 în proză scurtă* Pitești, Editura Paralela 45, 1998.
3. Marion, Jean-Luc. *În plus*. Studii asupra fenomenelor saturate, trad. de Ionuț Buliuță, Sibiu, Ed. Deisis, 2003.
4. Lyotard, Jean-Francois, *Condiția postmodernă*, trad. și pref. de Ciprian Mihali, București, Ed. Babel, 1993.
5. Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au degré second*, Paris, Editions du Seuil, 1982.
6. Pentru acest concept, v. Podoabă, Virgil, *Metamorfozele punctului*. În jurul experienței revelatoare, Pitești, Ed. Paralela 45, 2004, pp. 15-22, și *Fenomenologia Punctului de plecare*, Brașov, Ed. Universității Transilvania, 2008.
7. V. Jean-Luc Marion, *Fiind dat*. O fenomenologie a donației, trad. de Maria-Cornelia și Ioan i. Ică jr, Sibiu, Ed. Deisis, 2003, pp. 323-369.
8. Id. ibid., pp. 387-418.



Julian BOLDEA



Dincolo de memorie. Note despre Imre Kertész

Personalitate a culturii și literaturii mondiale, Imre Kertész, născut la 9 noiembrie 1929 la Budapesta, într-o familie de origine evreiască, a fost deportat, la vârsta de 14 ani, în lagărul de concentrare de la Auschwitz, apoi la Buchenwald, de unde a fost eliberat în 1945. O mare parte din familia lui a fost ucisă în lagăre. Întors la Budapesta, Imre Kertész își continuă liceul, în 1948 își dă bacalaureatul și începe să lucreze ca jurnalist, până când, în urma unor disensiuni cu conducerea publicațiilor la care era angajat, este concediat. Timp de doi ani este muncitor, iar din 1953 optează pentru cariera de scriitor și traducător liber profesionist, scriind, pentru a-și câștiga existența, scenarii de comedii muzicale și divertismente teatrale și traducând în limba maghiară importanți autori germani (Nietzsche, Freud, Hugo von Hofmannsthal, Elias Canetti, Ludwig Wittgenstein ș.a.). În 1960, începe redactarea primului său roman, *Fără destin* (*Sorstalanság*), la care lucrează aproape un deceniu. Cartea a fost publicată cu dificultate, în 1975, iar succesul survine abia în 1985. Scriitorul publică apoi și alte cărți care i-au adus prestigiul binemeritat: *Căutătorul de urme* (*A nyomkereső*) roman, 1977; *Eșecul* (*A kudarc*) roman, 1988; *Kaddis pentru copilul nenăscut* (*Kaddis a meg nem született gyermekért*), roman, 1990; *Steagul englez* (*Az angol lobogó*), proză scurtă, 1991; *Jurnal de galeră* (*Gályanapló*) eseuri, 1992; *Proces-verbal* (*Jegyzőkönyv*), nuvelă, 1993; *Altcineva: cronică schimbării* (*Valaki más: a változás krónikája*), jurnal, 1997; *O clipă de liniște, până plutonul de execuție își reîncarcă armele* (*A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újra tölt*), monologuri și dialoguri, 1998; *Limba exilată* (*A száműzött nyelv*), eseuri, 2001; *Lichidarea* (*Felszámolás*), roman, 2003; *Dosarul K* (*K. dosszié*, 2006), „biografie pe două voci”, dialog despre viața lui Kertész; *Cetățean universal și pelerin* (*Cain și Abel*) (*Világpolgár és zarándok (Káin és Ábel)*) (2007), nuvelă; *Moștenirea apăsătoare a Europei* (*Európa nyomasztó öröksége*, 2008), eseuri; *Aventura exprimării* (*A megfogalmazás kalandja*, 2009), roman;

Scrisorile Haldimann (*Haldimann-levelek, levelezése* Eva Haldimann-nal; 2010), corespondență cu Eva Haldimann; *O altfel de salvare* (*Mentés másként*, a szerző 2001 és 2003 között írt naplója; 2011), jurnal scris între 2001-2003; *Cărciuma finală* (*A végső kocsma*, 2014), note de jurnal, schițe literare, fragmente de roman. După anul 1989, Imre Kertész e recunoscut ca un important scriitor de limbă maghiară și capătă, prin traduceri în germană, engleză, franceză, italiană și suedeză, un renume mondial. Eberhard Rathgeb subliniază, într-un comentariu din „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, singularitatea operei scriitorului maghiar: „Prestigiul de care se bucură Imre Kertész corespunde atitudinii filosofice cu care abordează existența. El face parte din acei scriitori ai secolului XX ce au redat pondere povestirii, căci nu se lasă tentat de facilitatea fantazării poetice, ci stăruie asupra vieții reale, cu neliniște existențială și tensiune intelectuală [...] Cumplita experiență trăită în copilărie, la care se adaugă încercările dure ale unei vieți fără compromisuri în celălalt lagăr, comunist, constituie lumea romanelor lui. Întreaga sa operă romanesc-autobiografică e o reflecție profundă, pe tot parcursul unei vieți și cât mai aproape de cele trăite nemijlocit, asupra destinului și absenței destinului, asupra libertății și supraviețuirii, asupra sistemelor totalitare și moralei. Cu Imre Kertész, literatura europeană a secolului XX și-a câștigat un scriitor cu o voce penetrantă, un scriitor care ia, ca puțini alții, în serios existența”. Aprecierea de care se bucură Imre Kertész, după căderea comunismului, se reflectă și în prestigioasele distincții ce i s-au acordat în Ungaria și în Germania: Premiul *József Attila* – 1989, Premiul Opera Omnia – 1992, Premiul *Marai* – 1996, Premiul *Kossuth* – 1997, Premiul literar *Brandenburg* – 1995, Marele Premiu al Tîrgului de Carte de la Leipzig – 1997, Premiul *Friedrich Gundolf* pentru traducerile sale din germană – 1997, Premiul Herder – 2000. A primit, de asemenea, cea mai importantă distincție acordată artiștilor în Germania, decorația „Pentru merit”, în 2001.

Fără destin, romanul de debut și, totodată, cel mai cunoscut și comentat al lui Kertész e o narațiune exemplară, tragică, tensionată a perioadei petrecute la Auschwitz și Buchenwald. Naratorul, un adolescent de 15 ani, înregistrează cu acuitate, minuțios și alert, întâmplări, etape ale destinului, scene și personaje. *Fără destin* este o carte despre convulsiile dramatice ale umanului în timpul Holocaustului (trenuri ale morții, trierea deținuților, camere de gazare, foame, frig, durere, noroi). Vocea naratorului înregistrează brutalitatea și teroarea din jur, dar, în același timp, își exprimă și o parte din instinctul său de supraviețuire, din naivitatea, optimismul și capacitatea de a se autoamăgi. Supraviețuirea adolescentului este urmată de un paradox existențial, în condițiile în care acesta nu poate nici să se inițieze într-o nouă existență și nici să reînnoade firul rupt al celei dinainte. Cu toate acestea, în jocul complicităților, absurdității și lipsei de logică a destinului istoric, adolescentul păstrează nealterată o undă de optimism, de încredere, de umanitate tonică: „Voi continua să trăiesc viața mea de netrăit [...] Nu

mai există nici o absurditate care să nu mi se pară un lucru natural și pe drumul meu, acum o știu, fericirea mă așteaptă ca o capcană inevitabilă. Fiindcă și acolo, printre marile coșuri de fum, în intervalul dintre suferințe, era ceva care semăna cu fericirea.”

Eșecul, apărut în 1988, e o construcție narativă ce continuă meandrele biografiei autorului, e o carte a unei cărți pe cale de a fi scrisă. În prima parte, este reprezentat refuzul editorilor de a-i publica romanul *Fără destin*, refuz ce suscită autorului o serie de întrebări exasperate: de ce a simțit nevoia să scrie acea carte, în care și-a așezat toate amintirile, speranțele, disperările? Și, mai ales, de unde decurge acel sentiment de culpă, pe care îl re trăiește cu repetată nedumerire, în urma refuzului inițial al romanului său: „Înțeleg prea bine de ce un umanist profesionist e iritat de romanul meu. Eu însumi sînt iritat de umaniștii profesioniști care, prin așteptările lor, vor să mă aneantizeze”. Cea de a doua parte relatează experiențele sale de tânăr jurnalist, neînțelegerile cu direcția ziarului, de unde e concediat, disensiunile cu funcționarii din aparatul de partid – experiențe tragice și absurde, în același timp, care îi accentuează ideea că singura cale de salvare pe care o poate întrezări este scrisul de maximă sinceritate și autenticitate, eliberat de orice constrângeri, ca unică modalitate de a se convinge că există cu adevărat. În *Eșecul*, Imre Kertész se dezvăluie și ca un spirit caustic, iar prezentarea lumii comuniste din Ungaria anilor '50-'70 e impregnată de ironie, umor și sarcasm. *Kaddish pentru copilul nenăscut* (1990), un alt roman cu rezonanță autobiografică, are structura și forma unui monolog interior, constituindu-se ca o continuare la romanul de debut, *Fără destin*. Narratorul își rememorează un destin așezat sub semnul zădărniciiei și al eșecului, iar tema privilegiată a romanului este responsabilitatea, datoria etică, temă care se conjugă cu revelațiile unei memorii lucide, prin care protagonistul se raportează la propria condiție, dar și la condiția destinului uman în secolul XX. *Altceineva: cronica schimbării* are o structură diaristică, Eul care scrie, subminat de amenințările alterității, scrie despre lecturi, călătorii, obsesii identitare și alienări, exprimând cu acuitate opinii tranșante cu privire la societate, istorie, condiția umană.

În cazul lui Imre Kertész „a trăi” înseamnă a nu trăi, în sensul că nimeni nu reușește să povestească ceea ce scapă oricărei aproximări raționale. Condiția romanului se rezumă la a comunica o experiență exemplară, un mesaj cu încărcătură umanistă, o vibrație etică: „Un roman, chiar prin natura sa, nu poate fi considerat ca atare decât în măsura în care conține un mesaj. Și eu am vrut să transmit un mesaj, altfel n-aș fi scris un roman” (*Eșecul*). Pe de altă parte, în chiar momentul scrierii se produce o ruptură, un hiatus între existență și operă, între scriitură și realitate, în măsura în care intră în coliziune aici două „euri”, distincte, noncoincidente, ba chiar opuse: unul care își amintește de Auschwitz și cel căruia îi „place să scrie” și care nu se mai regăsește în structura și substanța romanului ce are, oarecum, un rol autodevotor: „Munca mea, scrierea romanului reușea să-mi atrofieze sistematic experiența trăită în interesul

unei formule artificiale – sau, dacă preferați, artistice – care pe hîrtie puteam să o judec conform experienței mele”. (*Eșecul*). Romanul biografic amplifică, în fond, falia dintre amintire și scriitură, conducând la un acut sentiment de alienare, niciodată vindecat: „Eu nu am fost dus la Auschwitz de trenul din roman, ci de cel adevărat”. Expunând aporiile eului, ficțional sau biografic, Imre Kertész definește cu pregnanță acest „eu” inexistent: „Nu pot spune, de exemplu, că nu exist, pentru că nu este adevărat. N-aș putea să-mi definesc situația, ca să nu spun activitatea, decât cu un cuvînt care nu există. Aș putea să dau un termen aproximativ, dacă aș spune, de exemplu: eu inexistent.” Experiența artistică a lui Imre Kertész pune în scenă o temă fundamentală, aceea a diferenței, sub spectrul căreia sunt configurate și iudaitatea, și mecanismele subtile ale scriiturii, dar și experiența recuperatoare a amintirii: „Sunt un evreu de o altă specie. Ce specie? Niciuna. De multă vreme, nu-mi mai caut nici patria și nici identitatea. Sunt diferit de ei, diferit de ceilalți, diferit de mine.” (*Altceineva: cronica schimbării*). Opiniile despre tragedia Holocaustului ale lui Imre Kertész sunt de o fundamentală rigoare etică: „În Holocaust am descoperit condiția umană, punctul terminus al marii aventuri europene, după două mii de ani de cultură și morală”.

Dificultățile lingvistice, naționale, etnice sau religioase în desenarea unui contur identitar îl determină pe Imre Kertész să-și asume revelațiile și supliciile scriiturii ca modalitate de descriere/transcriere a propriei identități: „Vă voi mărturisi deci: nu am decât o singură identitate, scriitura”. În cazul lui Imre Kertész, „creația” se naște din „superfluul vieții”, astfel încât accentele etice ale operelor sale produc o disociere de lumea din jur, de contextul istorico-social; realitatea e percepută din perspectiva „observatorului emoționat”, care nu vrea cu tot dinadinsul să posede o perspectivă privilegiată, dominatoare, în fața unei lumi policrome, întregându-și mereu propria identitate, confruntată cu istoria, cu destinul, cu neantul: „Nici un zeu, nici un om, nici societatea, nici «sarcini» malițios inventate – doar prezența permanentă a morții în fața ochilor noștri ne obligă să creăm”. (*Altceineva*). Pe de altă parte, scriitorul maghiar pune în ecuație tarele morale ale veacului XX („creșterea infinită a puterii”, „subordonarea vieții morale”, „tratamentul funcțional al individului, al persoanei”, „totalitarismul modern ca imitație a unei culturi uniforme”), întrebându-se cum poate fi ameliorată „calitatea morală a vieții – efortul de a deveni mai bun”, prin amplificarea unei „culturi interioare a omului”, pe care o figura L. N. Tolstoi. În viziunea lui Imre Kertész, romanul nu este nimic altceva decât o reacție, un ecou, un răspuns esențial la interogațiile lumii și ale destinului: „Romanul meu nu este altceva decât un răspuns dat lumii, singurul tip de răspuns pe care, vizibil, sunt capabil să-l dau.” Romanele lui Imre Kertész, revelatoare prin densitatea epică, prin regimul urgenței morale și prin claritatea reverberațiilor anamnetice, reconstituie cu acuitate relief halucinant al suferinței umane din paradoxul și maleficul veac douăzeci.

Rodica GRIGORE



Apocalipsa după García Márquez

Numărul de romane dedicate de scriitorii latino-americani temei dictaturii și figurii dictatorului este foarte mare, numărul lor crescând progresiv mai ales după publicarea, în 1946, a cărții lui Miguel Ángel Asturias, *Domnul Președinte*. Și, chiar dacă astăzi, unele dintre ele sunt, poate, mai dificil de lecturat din cauza abundenței detaliilor strict istorice sau a aluziilor la evenimente politice mai dificil de înțeles sau de interpretat pentru cititorul contemporan, toate aceste creații au impus nu doar subiectul, ci și tipologii de personaje de care literatura europeană se apropiase destul de rar și doar sporadic. Însă, printre toate titlurile reținute azi doar de istoria literaturii latino-americane – iar Angela B. Dellepiane, între alți cercetători ai fenomenului, a înregistrat nu mai puțin de douăzeci de astfel de romane apărute în doar câteva decenii¹ – există și câteva capodopere. Desigur, cea dintâi este chiar *Domnul Președinte*, de menționat fiind că Asturias a avut și el câteva modele, mai ales *Tirano Banderas*, de Ramón del Valle-Inclán, sau *Amalia*, de José Marmol.

Modelul acesta va fi preluat și continuat apoi de Alejo Carpentier, cel care ilustra tema dictaturii încă din *Împărăția lumii acesteia*, pentru a o duce la desăvârșire în *Recursul la metodă*, parțial de Juan Rulfo, prin *Pedro Páramo*, de Augusto Roa Bastos, prin *Eu, Supremul*. Interesant este că romanele lui Carpentier și Roa Bastos apar la un interval foarte scurt de timp (între 1974 și 1975), iar această perioadă, de doar câteva luni, este marcată și de publicarea cărții lui Gabriel García Márquez, *Toamna patriarhului* (1975)*. Desigur, numeroși critici literari s-au grăbit să facă presupuneri care de care mai fanteziste, unii mergând până acolo încât au adus în discuție „planul concertat” al celor trei scriitori de a publica aproape simultan aceste romane pentru ca, în acest fel, să atragă atenția asupra unor realități dureroase ale continentului latino-american și să tragă, implicit, un semnal de alarmă. Ideea, însă, oricât de fantezistă, are un sâmbure de adevăr, căta vreme nicăieri altundeva în lume nu au existat atâtea dictatori într-un timp atât de scurt, cele două sute de ani de la proclamarea independenței țărilor latino-americane fiind, practic, dominate de dictaturi dintre cele mai brutale. Astfel încât elaborarea celor trei romane reflectă

preocuparea autorilor lor de a oferi cititorilor o imagine – desigur, transfigurată artistic – a lumii continentului sud-american. Iar aici, realitatea politică a presupus, de multe ori, ideea că guvernul nu este o instituție oficială, ci una personală, puterea devenind, așadar, un instrument aflat în mâna celui mai puternic – sau a celui mai abil pentru a și-o însuși (de multe ori, cu concursul armatei sau profitând de naivitatea populației care, încercând să scape de un conducător nepotrivit, facilita ascensiunea altuia, și mai nepotrivit, dictatorul).

Ceea ce realizează deopotrivă Alejo Carpentier, Roa Bastos și García Márquez este o nouă perspectivă asupra tiranului și asupra universului său. Fiecare dintre cei trei autori se situează cumva în interiorul universului dominat de obsesia pentru putere. Iar eliberându-se de cauzalitatea istorică concretă, ei creează o nouă ordine, care, de astă dată, este guvernată de cerințele esteticii, iar nu de ideologie. Întâmplările relatate primesc valoare simbolică, se transformă în complexe alegorii, mesajul fiind universal, iar semnificațiile romanelor, profund umane. Istoria devine doar punctul de plecare, pretextul narativ, fiecare autor căutând propriile constante și exprimând realitățile care se potriveau cel mai bine tipului de discurs pe care îl practicau. Limitele realismului sunt, deci, depășite, istoria este ficționalizată, literaturizată – nu înfrumusețată, rezultatul fiind „un anumit tip de a-istoricitate” analizată de Roberto González Echevarría.² Iar dacă Alejo Carpentier vorbea despre importanța dimensiunii picarești a romanului său axat pe tema dictaturii, García Márquez insistă, în diferite interviuri, că *Toamna patriarhului* este o carte fundamental diferită de *Tirano Banderas*, de pildă, deoarece Ramón del Valle-Inclán a privit lucrurile din exterior, model urmat parțial și de Asturias, în *Domnul Președinte*, unde, deși autorul a captat limbajul poetic, nu a exprimat întru totul situația, pe când el însuși va prefera perspectiva diferită, și anume aceea a situării simbolice în interiorul lumii descrise, pentru ca astfel să poată exprima complet răspunsul dat unei realități, limbajul specific și situația, precum și problema în esența sa. Scriitorul ajunge, în acest fel, să exprime nu doar aspecte ale unei dictaturi latino-americane, ci să elaboreze o extraordinară meditație asupra puterii absolute și a consecințelor acesteia asupra celui care o exercită, dar și asupra celor din jur. Alejo Carpentier, în *Recursul la metodă*, încercase să facă același lucru, însă rămăsese de multe ori la un nivel grotesc și caricatural în care își definise personajul. Situația fundamentală era creionată încă de la începutul cărții, iar capitolele ce urmează nu sunt decât reluări ale unor motive, amplificări și dezvoltări ale imaginilor expuse de scriitor în primele pagini și ale obsesiei tutelare a Primului Magistrat pentru un „aici” și un „dincolo”, care îl situează într-o ambivalență din care nu se poate elibera până la final.

Încă din 1971, vorbind cu Ernesto González Bermejo despre noua carte la care pe atunci relua lucrul (interesant fiind și faptul că textul axat pe figura dictatorului precedase, cel puțin din punctul de vedere al intenției inițiale a autorului, imensul succes al romanului *Un veac de singurătate*, ca și elaborarea

sa), García Márquez subliniază că și aceasta, ca și toate creațiile sale, va porni „de la o imagine vizuală, aceea a unui dictator decrepit aflat în palatul prezidențial ca într-o cazemată, și înconjurat de vaci.” De ce vaci? a fost întrebat scriitorul. „Pentru că dictatorii latino-americieni sunt niște tirani feudali, obsedați de pământ și de dobândirea de bunuri materiale sau agricole, dar și pentru că mi-a plăcut imaginea vacii, mi s-a părut că arată foarte bine într-un palat prezidențial al unui astfel de personaj”⁷³, a răspuns scriitorul.

Adevărata legendă țesută și întreținută de o parte a criticii literare cu privire la *Toamna patriarhului* spune că ideea scrierii unui asemenea roman i-ar fi venit autorului în zilele foarte agitate ale anului 1958, când scriitorul a asistat, în Venezuela, în calitate de jurnalist, la înlăturarea de la putere a tiranului Pérez Jiménez și că ulterior ororile dictaturii lui Batista, din Cuba, dezvăluite după alungarea acestuia, l-ar fi convins pe García Márquez să nu uite de proiectul literar pe care îl întrevăzuse la Caracas. „Scriu despre singurătatea tiranului. Romanul va fi un fel de monolog al dictatorului înainte de a fi dus în fața tribunalului popular. [...] A guvernat mai bine de trei veacuri și va fi foarte dificil să creez acest personaj, căci este un element mitologic și patologic care a marcat istoria Americii Latine”, spunea scriitorul încă în anul 1969. Ulterior, el va insista că intenționează să scrie „un roman-poem despre singurătatea puterii, tragicul semn care marchează orice dictator”⁷⁴, ideea sa fiind și aceea de a realiza „o apoteoză a temei singurătății” – după cum afirmă în interviul realizat de Rita Guibert în 1974: „e vorba despre puterea absolută iar aceasta este ceea ce eu consider a fi și singurătatea absolută.”⁷⁵ Apoi, García Márquez va detalia: „Intenția mea a fost totdeauna aceea de a face o sinteză a tuturor dictatorilor latino-americieni, dar în special a celor din Caraibe. Fără îndoială, personalitatea lui Juan Vicente Gómez era atât de impunătoare, și pe lângă asta exercita asupra mea o fascinație atât de intensă, încât patriarhul are mai mult din el decât din oricare altul. În orice caz, imaginea mentală pe care eu o am despre cei doi este aceeași. Ceea ce nu înseamnă, desigur, că el este personajul cărții, ci mai degrabă acesta este o idealizare a imaginii sale.”⁷⁶

Conceptul de „singurătate a puterii”, intuit încă de Asturias, dar fără să fi fost dus, în *Domnul Președinte*, la ultimele consecințe estetice, este elementul care structurează universul ficțional din romanul *Toamna patriarhului*. Iar conceptul este impus încă de la început, așa cum autorul își și dorea, prin imaginea vizuală extrem de pregnantă a bătrânului mort cu care începe cartea și care va fi repetată, nuanțată, reinterpretată din varii perspective pe parcursul textului, pentru a configura o serie de imagini despre putere care vor integra pe nesimțite cititorul într-un uluitor discurs romanesc. Iar în jurul acestei imagini inițiale și în jurul temei puterii se va dezvolta concentric întreaga acțiune – atâta câtă este acțiune ca atare, fiind vorba mai mult despre o alegorie complexă și despre o serie de simboluri care funcționează printr-un excelent dozat efect al acumulării – iar episoadele care compun cartea, în mod asemănător cu *Recursul la metodă*, dau cititorului impresia unei

curgeri spontane a narațiunii, menite, însă, în realitate, a sugera un timp specific, captiv parcă între trecut și prezent și lipsit de orice deschidere spre un posibil viitor.

Imaginea bătrânului mort de la începutul cărții spune, însă, foarte mult(e), nu doar despre singurătatea puterii, ci și despre corupția care îl înconjurase în timpul vieții. Dar și despre inutilitatea sa absolută – alegorie a unui om care ajunge să fie dominat de funcție și să-și piardă, astfel, orice caracteristică umană. Tonul romanului va adopta, așadar, un aer de litanie la dispariția unei ființe de-a dreptul mitologice și fabuloase, pe care toți o credeau nemuritoare, dar și de dureros memento cu privire la lipsa de substanță a unei astfel de puteri, fie ea și fabuloasă. Strategia autorului este de a izola însăși imaginea trupului mort al dictatorului, rămas imobilizat într-o postură ce trimite cu gândul la poziția corpului omenesc în somn, dar care, acum, după moarte, pare cu atât mai stranie. Altfel spus, García Márquez lipsește dictatorul de uniforma strălucitoare, îi ia toate însemnele puterii, lăsându-i doar aparența – și ea ponosită – a acestora, și privește cu un ochi scrutător ce mai rămâne, iar această imagine a nimicniciei și a descompunerii nu numai că definește complet acest personaj, ci îl și conține, metonimic, în totalitate.

Timpul romanului este reiterativ, concentric, poetic în cel mai bun sens al cuvântului, și are rolul de a sublinia și din punctul de vedere al strictei cronologii figura Patriarhului, conducând finalmente la mitificarea acestui personaj și a întregului său univers dominat de obsesia pentru o putere a cărei lipsă de substanță nu o va înțelege nici în ultimele clipe. Dar exact prin evidențierea dimensiunilor temporale și a tonului specific se structurează spațiul romanesc, analizat de Ricardo Gullón în studiul său *García Márquez o el olvidado arte de contar*, se exprimă perfect noua direcție pe care o ia acum realismul magic al scriitorului columbian. E vorba despre un spațiu impregnat de sentimentul obișnuitului și, deopotrivă, de cel al miraculosului, uneori fiind greu, dacă nu chiar imposibil ca cititorul să le deosebească. Granița dintre ele devine din ce în ce mai dificil de observat și de trasat, iar realitatea se întretaie la tot pasul cu domeniul miraculosului – privit, însă, fără îndoială, drept cel mai obișnuit lucru.

În acest fel se impun în roman două niveluri. Pe de o parte cel al lumii reale, care e întotdeauna mental, și, pe de altă parte, cel fabulos, care e ireal, însă e exact acela care permite unui mort să circule cu Cadillac-ul, determinând o extraordinară continuitate (de-a dreptul fluiditate!) a evenimentelor, expresie a „fluidității ontologice” despre care vorbeam în paginile anterioare și care face ca totul să se repete la infinit, semn al convingerii autorului că dictatura e aceeași, indiferent de epoca în care apare sau de intervalul de timp cât durează. Strategia aceasta, oricât ar putea să pară de hazardată afirmația, nu este, însă, proprie neapărat romanului secolului XX, ci romanului cavaleresc, pe care, în paranteză fie spus, García Márquez îl admira, una dintre lecturile sale preferate și textul asupra căruia va reveni de nenumărate ori fiind *Amadís de Gaula*. Ca și acolo, în *Toamna patriarhului*, date ale realității se împletesc cu altele, ce țin de cea mai sălbatică

ficțiune, și, în plus, pe alocuri, realitatea însăși pare a deveni ficțiune, iar ficțiunea pură, a se conforma datelor realității sau, dacă nu, a-i prelua modelele caracteristice. Fuziunea este perfectă, iar efectul de lectură acționează imediat asupra cititorului, ținându-l captiv într-o lume a permanentelor miracole, transformări sau reelaborări ale unor figuri ori adevăruri consacrate.

Tehnica narativă predilectă este, la fel ca și în *Recursul la metodă* al lui Carpentier, cea a combinării unor monologuri interioare cu narațiunea la persoana a treia, care, însă, nu adoptă perspectiva omniscientă a narațiunii realiste, ci permite, implicit, cititorului ideal al cărții să-și asume, la nivelul receptării, perspectiva primei persoane – fie aceasta a unui personaj, fie a dictatorului însuși. Secretul pe care îl intuim doar la final este, însă, că de cele mai multe ori pe parcursul textului naratorul și dictatorul sunt una și aceeași persoană, iar perspectiva lor e și ea aceeași. Se trece, așadar, de la nivelul unei relații stabilite între subiectiv și obiectiv, la relația dintre grotesc și poetic, expresivitatea cărții depășind toate creațiile contemporane pe această temă și oferind cititorului un adevărat regal la nivelul discursului. Căci povestea e relatată de mai multe voci care parcă murmură – după modelul lui Rulfo, din *Pedro Páramo* – și care aparțin nu unor personaje propriu-zise, ci unor umbre, unor abstracțiuni, unor figuri alegorice, ce pot fi asemănate cu cele din misterele medievale și care determină, astfel, un extraordinar caracter de generalitate al evenimentelor istorisite sau la care doar se fac aluzii pe parcursul textului.

Iar vocile și umbrele se dovedesc a fi active doar atunci când Patriarhul-Președinte le convoacă sau le invocă, esența romanului fiind de găsit în faptul însuși al istorisirii unor întâmplări nemaiauzite de către un dictator mitologic și de către cei din jurul acestuia – cu toții având drept unic scop faptul de a fi „povestiți”, de a fi situați într-o poveste, o relatare sau o istorisire, existența lor devenind apanajul lui „se spune că”/ „se povestește că”, iar substanța lor ținând în mod definitoriu de imaginarul colectiv și de imaginația oamenilor, nu de realitatea propriu-zisă, pe care, oricum, o transformă după plac, pentru a corespunde permanentei rescrieri a istoriei menite a-l transforma pe președintele dictator în supremul patriarh și în părintele națiunii... Dar personajele centrale ale tuturor acestor alegorii ale puterii, care sunt *Domnul Președinte*, *Recursul la metodă* și *Toamna patriarhului*, pot fi privite și ca expresii ale unor contemporane *autos sacramentales*, căci fiecare dictator e denumit în conformitate cu rolul pe care-l joacă, iar nu definit prin destinul personal. Ei sunt, după caz, magistrat, președinte, patriarh, devenind hiperbole ale figurii paternaliste pe care a avut-o întotdeauna dictatorul latino-american. Numele protagoniștilor devin nerelevante, căci ei se identifică cu funcția, deci cu rolul, iar trecerea sub tăcere a numelor personale are darul de a face ca aceste personaje să devină universale.

La fel ca și pentru Carpentier sau Roa Bastos, procedeul stilistic predilect din *Toamna patriarhului* este simbolul – care dobândește un dublu sens: literal și analogic. Iar dacă simbolurile lui Alejo Carpentier erau prin excelență expresii ale unui univers cultural ce

definea un tip de realism magic având și toate trăsăturile „barocului latino-american”, la Gabriel García Márquez simbolurile țin mai ales de spațiul obișnuit, al locuirii. Casa devine palat prezidențial, dar și refugiu din fața ravagiilor datorate singurătății puterii absolute, deopotrivă mormânt și pedestal al gloriei efemere de președinte, în vreme ce vacile semnifică invazia elementelor iraționale de care o astfel de guvernare este plină. García Márquez sugera, însă, el însuși că, la nivel analogic, ele pot fi interpretate ca imagini suprarealiste, a se citi, în acest context, anacronice, care își au narațiunea de a fi și de a apărea în obsesiile dictatorului. În egală măsură, însă, aceste apariții pot fi comparate și cu strategiile neobișnuite impuse în peliculele lui Luis Buñuel – unde, se știe, turme de oi se întâmplă să traverseze imperturbabile saloanele cele mai elegante.

Dar romancierul preferă și enumerația savantă, întotdeauna nuanțată și pusă sub semnul unei gradații ascendente. Iar dacă la Carpentier, de pildă, orice enumerare era atât direcție de dezvoltare a contrastelor (fie ele baroce sau nu), cât și loc geometric unde toate tendințele centrifuge se unificau, în *Toamna patriarhului* lungile liste de personaje sau de nume ori de întâmplări au un sens de-a dreptul ritualic și subliniază ideea eternei reîntoarceri ce sugerează multiplicarea *ad infinitum* a faptelor, într-un mod oarecum asemănător cu cel impus deja în *Un veac de singurătate*. Iar acesta este un amănunt esențial: căci, oricât par de neobișnuite procedeele utilizate în acest roman de García Márquez, ele nu diferă niciodată fundamental de cele pe care scriitorul le desăvârșise în creațiile anterioare, mai cu seamă în *Cien años de soledad*. Toate au fost analizate în studiul lui Vargas Llosa, *Istoria unui deicid*, unde hiperbola este considerată „structură metaforică de bază”⁷⁷, în funcție de care este organizat discursul narativ.

Legătura dintre planul real și cel ireal configurată aici mizează mult pe „nivelarea sensurilor” despre care vorbea Ricardo Gullón. Am avea de-a face, în romanul acesta, cu o distorsionare sistematică a obiectului narațiunii, iar aceasta poate fi comică, lirică sau plină de note fantastice. În acest fel, García Márquez descrie realitatea pe care o privește mereu cu ochi de poet și cu o expresivitate desprinsă parcă din barocul lui Carpentier și din literatura Secolului de Aur spaniol. Iar gigantismul aproape pantagruelic care rezultă dintr-o asemenea atitudine estetică se poate aplica doar anumitor aspecte ale realității specifice ce definește aspectele uman-reale ale personajelor, mai ales ale protagonistului. Mario Vargas Llosa menționa la un moment dat „accentuarea violenței”⁷⁸ în opera lui García Márquez, dar și aceasta are loc, aici, cu naturalețe, ca și cum sexul enorm al patriarhului ar fi cel mai obișnuit lucru și ca și cum regimul său de veacuri întregi s-ar încadra perfect în limitele normalului. Nu avem de-a face cu vreo forțare artificială a limitelor obiectelor obișnuite sau ale faptelor cotidiene, ci cu crearea de la zero de către autor a unei alte ordini existențiale, care funcționează după alte legi și în conformitate cu reguli diferite. Toate acestea sunt și semnele unui deficit de umanitate și ale unei deficiențe în ceea ce privește relaționarea cu semenii.

Existența reală a Președintelui Patriarh este

practic anulată și înlocuită cu o serie de amănunte hiperbolizate care par a-l defini, însă au darul de a-i sublinia și mai mult singurătatea și izolarea. Însă tot acestea oferă asupra lui o perspectivă mitizată, îmbogățită de superstițiile populare și de obsesiile sale (a sexului care îi definește raporturile cu femeile și cu mama sa, a nevoii permanente de afirmare a puterii prin intermediul unei inimaginabile cruzimi, a fascinației pe care președintele o resimte pentru mare ca peisaj sufletesc – ironia fiind că asta nu-l împiedică să o vândă, pe bucăți, yankeilor – și, în ultimul rând, dar poate cel mai important, pentru timp și forme de manifestare a temporalității). Totul trimite la obsesia pierderii puterii, dar și la spaima în fața morții și mai cu seamă a bătrâneții, însă vizează și dorința sa nebunească de a apărea mereu și ca salvator al patriei, nu doar ca părinte al ei.

Gabriel García Márquez nu rămâne insensibil nici la semnificațiile comicalului de situație care domină unele fragmente ale romanului, însă acesta se îndreaptă spre grotesc ori, uneori, spre parodie. Căci pe alocuri scriitorul face excelente pastişe după texte canonice ale literaturii latino-americane – de pildă, este citat (și pastişat) *Marșul triumfal* al lui Rubén Darío – sau se raportează cu detașare și ironie la propriile sale interviuri pe care le-a acordat. În plus, găinile apăruseră în proza márqueziană încă din *Funeraliile Mamei Mari*, iar răzbunările președintelui trimit la episoade cunoscute din *Colonelului n-are cine să-i scrie*. Erudiția pe care o includea Carpentier chiar și în episoade altfel marcate de comicul grotesc nu e cu totul absentă din opera columbianului, însă e îndreptată în alte direcții, scriitorul accentuând mult latura ironică a unor asemenea obiecte, comportamente, atitudini sau fapte.

Devine din ce în ce mai evidentă disproporția dintre ceea ce este și ceea ce ar trebui să fie, între elementul natural sau real și cel literar, care ia naștere printr-o defamiliarizare prezentă încă din paginile *Veacului de singurătate*. În plus, haosul universului exterior este reflectat de haosul determinat de legile președintelui care, deși sunt menite să impună un principiu de ordine în această lume, nu fac decât să consacre arbitrarul. Carnavalescul despre care s-a vorbit uneori în diferite studii critice în legătură cu viziunea din acest text de aici provine, și tot de aici și nevoie unei veritabile proliferări episodice ce favorizează tehnica anticipării sau pe cea a explicitării *post factum*, evidențiate și de imaginarul acvatic apropiat (sau nu neapărat) de estetica suprarealismului ce domină textul – și care, în paranteză fie spus, era preferat de autor încă din proza scurtă anterioară marilor sale creații românești.

Unii exegeți au afirmat, imediat după apariția romanului *Toamna patriarhului*, că elementul de noutate absolută este, aici, tocmai figura dictatorului-patriarh-președinte, uitând că, de fapt, aceasta era prezentă în creația lui García Márquez încă de la începuturi, chiar dacă, în primele scrieri ale columbianului, nu era vorba despre un președinte, ci despre un colonel, un primar, un medic – însă având, cu toții, o serie de caracteristici care îl vor defini și pe dictatorul atât de discutat și de disputat în diversele studii critice pe care cartea aceasta

le-a suscitată. Jacques Gilard susține că drumul pe care avea să-l urmeze scriitorul în domeniul prozei trebuie analizat pornind de la activitatea sa jurnalistică din anii '50, numeroase linii directoare fiind prezente încă din textele pe care le publica în ziarul „El Heraldo” din Barranquilla, unde este exprimată deja preocuparea sa pentru tema puterii – în legătură, acum, cu generalul Rafael Uribe Uribe – dar și pentru „elementele neașteptate din existența de fiecare zi, care au darul de a creiona, în doar câteva tușe, destine întregi.”

Într-un fel, putem considera că, pornind de la toate creațiile sale anterioare, García Márquez construiește, în *Toamna patriarhului*, o convingătoare alegorie a puterii absolute, dar și a singurătății puterii, neuitând, însă, nici să sublinieze degradarea progresivă căreia îi cade victimă întreaga lume astfel guvernată. Din punct de vedere simbolic, Saúl Yurkievich are dreptate să afirme că „*Toamna patriarhului* începe așa cum se termină *Un veac de singurătate*”¹⁰, evidențiind degradarea lumii, dezintegrarea și descompunerea ce afectează palatul prezidențial, ca și cum ar fi o continuare a imaginilor de sfârșit de lume ale casei în care își petreceau ultimele ore de viață Amaranta Ursula, sângărând până la moarte după nașterea micului monstru cu coadă de porc, și Aureliano Babilonia, cufundat în descifrarea pergamentelor lui Melchiade. Criticul consideră că ambele texte ar fi „metafore românești ale regresunii”, demonstrând incapacitatea omului de a se impune asupra naturii sălbatice și devoratoare și de a o integra – practic, de a se integra – în istorie. Iar dacă biata Ursula Buendía trebuia să se lupte în permanență cu furnicile, cu izbucnirea impetuoasă a plantelor care amenințau mereu să înec micul și fragilul regat al familiei Buendía, dar reușea să țină natura dezlănțuită la distanță, urmașii săi direcți, Amaranta și Aureliano vor renunța să mai facă asta, iar urmașii săi literari încă și mai mult.

Palatul Patriarhului e invadat de vaci omnivore, devenind un adevărat teatru în care se pune în scenă nu doar drama decăderii președintelui decrepit, ci și a ascensiunii la putere a unei naturi care amenință să cucerească tot ce e uman – și organizat. Moartea patriarhului semnifică, fie și parțial, întreruperea acestei domnii a subumanului, cu toate că, după o atât de lungă domnie, oamenii sunt atât de ostensiți, încât nu prea mai știu cum să reacționeze... Până la dispariția lui, însă, lumea ficțională e dominată nu de prezențe umane, ci de voci narative, care relatează nu istoria, ci istorii fragmentate și subiective, într-un ritm care anulează diferența dintre subiect și obiect și care privilegiază viziunea unilaterală și fatalmente incompletă asupra lumii evocate.

Chiar această lume pare desprinsă din literatura anterioară, universul de paralitici, de cerșetori și de concubine trimițând direct la unele pagini din romanul *Domnul Președinte* al lui Asturias. Palatul prezidențial, în jurul căruia se învârtă totul, devine veritabilă casă a puterii, dar și grădină zoologică (populată cu vulturi, vaci, viermi și alte asemenea creaturi) și muzeu antropologic, domeniu al coșmarului și al involuției. Căci pe măsură ce trec anii peste el, președintele patriarh începe să semene tot mai mult cu regnul animal, având caracteristici

neobișnuite pentru o ființă omenească: crește de iguană îi invadează trupul, paraziți marini proliferază pe pielea lui, subsuorile îi sunt pline de crustacee; totul devine instinct și anulare a logosului. Președintele e analfabet mare parte a vieții, consumându-și existența în acte pur fizice și lipsite de intelectualitate. Și totul e pus – și spus – în șase capitole care compun romanul și care, de multe ori, repetă, din alte puncte de vedere, întâmplări deja relatate, García Márquez folosind, în plus, fraza extrem de lungă și de elaborată, aspect care i-a pus adesea în încurcătură pe cititorii obișnuiți cu structura mult mai accesibilă din romanul *Un veac de singurătate*. De altfel, Julio Ramón Ribeyro consideră chiar că „acestea sunt și principalele inovații pe care *Toamna patriarhului* le aduce în contextul operei márqueziene: fraza de largă respirație și punctele de vedere care nuanțează aceleași evenimente.”¹¹

Practic, fiecare dintre cele șase capitole constă într-o singură idee ordonatoare, *grosso modo*, într-o unică frază cu variațiuni, din ce în ce mai bine organizate – chiar dacă în primele cinci capitole autorul folosește de câteva ori punctul, pentru a-l suprima cu desăvârșire în ultimul. Impresia este aceea a unui carusel verbal lipsit de momente de respiro, care deconectează nu o dată cititorul. În paranteză fie spus, Raymond L. Williams a analizat în detaliu aceste aspecte, concluzionând că doar ultimul capitol din *Toamna patriarhului* constă într-o singură frază, celelalte fiind structurate după cum urmează: primul – 32 fraze, al doilea – 24 fraze, al treilea – nouăsprezece fraze, al patrulea – optsprezece, iar al cincilea cincisprezece.¹² Ar fi vorba, deci, despre „natura progresiv-regresivă” a strategiilor utilizate de scriitor, căci, pe măsură ce textul înaintază, fraza devine tot mai lungă și mai elaborată, pentru a se ajunge la extraordinarul exemplu de virtuozitate artistică din ultimul capitol. Dar, procedând astfel, García Márquez se raportează la tradiția literară a Secolului de Aur, care avea o preferință accentuată pentru exprimarea parantetică, enumerativă, pentru subordonarea directă și indirectă – dar pe care, desigur, dată fiind predilecția pentru lectura cu glas tare din acea vreme, autorii, fie că e vorba despre Cervantes sau despre Garcilaso de la Vega, le organizau în conformitate cu toate regulile gramaticale și retorice.

Scriitorul, însă, are în vedere lectura unei epoci diferite și, în această preferință a sa pentru fraza lungă, stabilește încă o legătură, de astă dată cu opera lui Marcel Proust, cel care demonstrează implicit cum o frază bine scrisă se poate dilata *ad infinitum*. Numai că pentru scriitorul columbian acest gen de organizare a materialului nu reprezintă doar nevoia de racordare la ritmurile modernității narative, ci mai ales expresia propriului său proiect vizând „narațiunea poetică”¹³. În *Toamna patriarhului*, în plus, punctele de vedere subliniază și o „anumită impersonalitate” – analizată de Julio Ortega, cel care vorbește pe larg despre funcțiile estetice ale lui „se știe că/ se spune că/ se pare că...”¹⁴ în opera lui García Márquez. Procedul, prezent și în *Casa Verde*, de Mario Vargas Llosa, dobândește, însă, în romanul *Toamna patriarhului* și calități muzicale, autorul orchestrând aici o desăvârșită polifonie având

drept puncte de reper modul de funcționare al hiperbolei (specifică pentru realismul magic al scriitorului încă din *Un veac de singurătate*). Numai că, dacă Remedios cea Frumoasă se ridică la ceruri într-un nor de cearșafuri, acum un general inamic e servit la masă având până și un pătrunjel în gură, iar marea este vândută pe bucăți, semnificând, dincolo de detaliul prin excelență miraculos, și începutul sfârșitului definitiv al puterii Patriarhului. Romanul capătă, deci, calități de-a dreptul baroce, aproape sufocând cititorul și determinându-l să adopte nu o dată perspectiva spectatorului dintr-un teatru de minuni, iar nu a simplului lector, care îl apropie de proza lui Alejo Carpentier și-l fac una dintre cele mai lucrate creații ale prozei latino-americane a secolului XX. Finalul cărții demonstrează acest lucru și accentuează senzația de reprezentare barocă pe care textul a oferit-o în numeroase momente.

Deschiderile progresive pe care le oferă fiecare dintre cele șase capitole ale cărții prefigurează tensiunile care vor anima romanul, evidențiind, pe de o parte, ceea ce văd oamenii: de fiecare dată cadavruul unui bătrân despre care se presupune că ar fi al președintelui, însă doar pentru a sublinia chiar limitele realității și, implicit, pe cele ale percepției. De fapt, oferindu-i iubitei sale (atât de asemănătoare cu Laura Farina din povestirea *Moarte constantă dincolo de dragoste*) o cometă ca semn al iubirii sale, generalul demonstrează abilitatea de a manipula vizibilul și invizibilul, ca într-un uriaș teatru de umbre, în care, practic, el își transformă țara. Numai că, după ce o pierde pe Manuela Sánchez, marea sa iubire, pe mama sa, Bendicion Alvarado, în ciuda faptului că o declarase sfântă, ba chiar și pe soția și pe fiul său, Leticia Nazareno, cea care-l învățase, finalmente, să scrie și abia apoi îl luase de bărbat, până și președintele înțelege (și, împreună cu el, cititorul) că, dacă adesea realitatea e o iluzie, nici puterea nu e altceva, în ciuda tuturor eforturilor sale de a o menține și de a se defini exclusiv prin intermediul ei.

Că am avea, aici, de-a face cu „o continuare a regionalismului transcendent prezent încă din *Un veac de singurătate*”, așa cum consideră Raymond L. Williams¹⁵, este parțial adevărat, însă esențial este și un alt aspect, și anume modul în care elementul acesta raportabil la domeniul transcendenței este tratat pe parcursul cărții. Desigur, totul trebuie pus în legătură și cu schema temporală pe care García Márquez o are în vedere, cu deja cunoscuta circularitate temporală prezentă și în *Un veac de singurătate*, dar îmbogățită aici cu aluzii la un imaginar biblic interpretat mereu în sens contrar. Sunt prea multe aluzii sau trimiteri directe la timpul eternității pentru a putea ignora acest aspect și, în plus, titlul însuși al romanului indică o determinare de această natură. Protagonistul (fie el și parțial sau temporar absent) al întâmplărilor relatate este Patriarh. Adică președinte dictator și general suprem în patria sa. Adunând laolaltă toate aceste calități, patriarhul trimite clar la imaginea unei divinități supreme, cu atât mai mult cu cât eternitatea președintelui despre care se vorbește mereu, vârsta acestuia fiind chiar ea un indiciu, este eternitatea pe care ne-am obișnuit să o considerăm apanajul lui Dumnezeu, iar nu a omului.

Însă sistemul aluziv construit de scriitor nu se reduce la atât, ci îi vizează și pe apropiații președintelui. Astfel, deși mama sa, Bendicion, a avut atâția bărbai că nu le mai știe nici numărul și nici identitatea, va fi declarată sfântă a patriei. Soția generalului, Leticia, îi va dăruia acestuia un fiu care va primi numele de Emanuel, amănunt ce amintește Evanghelia după Matei, unde se vorbește despre Emanuel, fiul lui Dumnezeu. Numai că fiul președintelui moarte asasinat, împreună cu mama sa, înaintea generalului care va rămâne, apoi, singur pe lume așa cum niciodată nu mai fusese. Mai mult, chiar dublul președintelui nu moare doar ca să-l salveze pe președinte, în calitatea sa de imagine reprezentată și publică a acestuia, ci se relatează că își dă sufletul spunând „eu sunt cel ce sunt.” Și nu e vorba doar despre câteva simple cuvinte menite a-l salva pe superiorul său, ci și de sintagma prin care, în Vechiul Testament, era desemnat Yahve. Patriarhul devine, prin inversiune ironică și printr-un sistem al semnificațiilor răsturnate ce configurează o uriașă lume pe dos, Dumnezeu și Mesia, creator și salvator, cel al cărui nume nu se poate rosti, după moartea lui Aragonés el apărând asemenea lui Isus cel a treia zi înviat, întărind în acest fel convingerea populației că ar fi nemuritor și că domnia sa va fi veșnică – câtă vreme, oricum, nimeni dintre oamenii obișnuiți nu-și poate aminti ceva despre vara sau primăvara acestui președinte care pare a-i face pe toți să trăiască chinuindu-se ca într-un infinit purgatoriu, într-o toamnă dezolantă și care nu lasă vreo speranță celor care trec granița acestui regat al coșmarului.



Moartea Patriarhului reprezintă, după cum spune Walter Boelich, „un sfârșit definitiv al regimului pe care-l impusese, substituindu-se lui Dumnezeu și transformându-și țara într-un tărâm kafkian unde transcendența e anulată, iar legătura ființei umane cu aceasta, interzisă.”¹⁶ Numai că acest dictator nu doar că se simte de-a dreptul mai bătrân decât Dumnezeu, ci se consideră cu adevărat un demiurg absent, care există exclusiv prin și pentru el însuși, nu pentru lumea care-l înconjoară, la a cărei degradare a contribuit, de altfel, în

mod definitoriu. Iar dacă lumea are o șansă de salvare, aceasta e reprezentată numai și numai de moartea lui – care se produce, dar care trebuie, pentru a putea fi crezută, să fie relatată de mai multe ori și din mai multe perspective. Eternitatea s-a sfârșit, domnia oamenilor poate începe – cu condiția ca ei să aibă capacitatea de a ajuta universul să renască din propria sa cenușă, iar ei înșiși, puterea de a se salva prin redescoperirea capacității de a crede în valorile umanității, iar nu într-o instanță străină pe care s-o investească din nou cu atribuțiile unei puteri pe care le-ar fi greu să și-o asume.

Lois Parkinson Zamora vorbea, având în vedere aceste aspecte, despre prezența, și în *Toamna patriarhului*, ca și în alte romane ale lui Gabriel García Márquez, a unei „structuri apocaliptice, cu imaginarul de rigoare – care ar afecta, acum, mai cu seamă nivelul politic.”¹⁷ Acest lucru nu poate fi negat, numai că, dincolo de elementele ce pot determina o lectură în cheie eschatologică a acestei cărți, există și altele, poate mai puțin evidente, însă care scot la lumină o altă preocupare fundamentală a romancierului, și anume cea legată de mecanismele care relaționează puterea cu logosul întemeietor. Cert este, în orice caz, că opera marqueziană reprezintă, în mare măsură, o extinsă și profundă meditație asupra naturii temporalității, scriitorul adoptând cel mai adesea, după cum consideră Parkinson Zamora, perspectiva mitică sau pe cea eschatologică, prezente, ambele, atât în *Un veac de singurătate*, cât și în *Toamna patriarhului*. Faptul că viziunea apocaliptică este legată de realitățile politice dă un plus de semnificație romanului din 1975, oferind cititorului și „sugestia finală a unei schimbări radicale în ceea ce privește realitatea guvernării în viitor, reclamând, fie și indirect, necesitatea unor schimbări la nivel politic.”¹⁸

Romanul începe cu „descrierea ambianței unei lumi pre-apocaliptice”, dar căreia, tocmai de aceea, îi este negată coerența temporală, aceasta fiind înlocuită de tirania politică. Veritabilă expresie de „waste land” latino-american, registrul în care autorul prezintă totul aduce în prim-plan brutalitatea care precede sfârșitul lumii, așa cum a fost el prevestit de Apocalipsa după Ioan. Realitatea poate fi în orice clipă confundată cu aparența, dictatorul pare mort, dar nimeni nu poate fi sigur de asta, deoarece nimeni nu-l poate identifica cu certitudine, iar haosul domnește pretutindeni, palatul prezidențial e invadat de vaci, vocile narative alcătuiesc un cor dizarmonic, dând seamă despre fapte inimaginabile. Iar dacă una dintre imaginile cele mai pregnante din Apocalipsă era legată de otrăvirea apelor, în romanul lui García Márquez, marea, transformată în unele fragmente în unicul refugiu al președintelui din fața cruntei realități a terorii pe care el însuși o exercită, este vândută pe bucăți americanilor pentru a plăti datoria externă. Lois Parkinson Zamora compară imaginea mării înstrăinate cu „o nouă versiune a unui alt Paradis pierdut miltonian” în care nu mai există speranță și în care președintele pare mai degrabă întruchiparea lui Satan decât a unui patriarh.

Prin urmare, realismul magic marquezian devine acum „expresie hiperbolică a unor realități

care transformă lumea într-un peisaj de coșmar, apropiindu-se, atât ca modalitate de expresie, cât și ca semnificații, de simbolismul apocaliptic al Bibliei.”¹⁹ De altfel, autorul însuși sugerează această interpretare, dovadă nu doar modul de organizare a textului, ci și exprimarea utilizată sau stilul ce vestește extincția. Estetica ce domină *Toamna patriarhului* pare, poate și de aceea, mai apropiată de cea expresionistă decât de exuberanța considerată de unii critici, mai apropiată ideologic sau teoretic de Alejo Carpentier, de-a dreptul „real miraculoasă”, care domina pe alocuri romanul *Un veac de singurătate*. Calmul și luciditatea implicate de redactarea manuscrisului misterios de către Melchiade sunt înlocuite acum de o lume aflată sub semnul analfabetismului, nu doar al unei funciare incapacități de interpretare a unui complicat pergament codificat după anumite reguli. De aici asociațiile poetice și gesturile grotești sau metonimia care domină aproape fiecare descriere a generalului, întrezărit printr-o mână purtând mînușa sau prin sunetul făcut de pîntenul de aur pe care-l poartă. Protagonistul e descris prin intermediul unor schițe mereu incomplete, devenind simbolul „represiunii politice și reprezentantul forței coercitive manifestate asupra populației.”²⁰

Numai că finalul romanului, cu moartea patriarhului, dar cu prefigurarea, oricât de fragilă, a unei posibile speranțe pentru lumea pe care o lasă în urmă, sugerează și că virtutea poate învinge persecuțiile și că o lume nouă se poate ridica pe ruinele celei vechi. Sfârșitul dictatorului nu coincide, deci, cu sfârșitul lumii pe care o condusesse, timpul nu se anulează pentru supraviețuitorii regimului absurd al tiranului a cărui moarte fusese de atâtea ori pusă la îndoială chiar și de către cei care o văzuseră cu ochii lor. Aceasta ar fi, consideră Lois Parkinson Zamora, diferența fundamentală pe care cartea aceasta o aduce față de majoritatea creațiilor lui García Márquez, câtă vreme atât în *Un veac de singurătate*, cât și în *Cronica unei morți anunțate*, așa cum vom vedea, „sfârșitul ineluctabil și subliniat excelent de către autor părea să anuleze orice potențialitate istorică.” Ceea ce apropie, însă, toate aceste romane și ceea ce reprezintă și punctul de legătură cu *Toamna patriarhului* este insistența scriitorului asupra narațiunii care, în ciuda dispariției lumii ficționale, o va ajuta pe aceasta să supraviețuiască la nivelul lecturii și a interpretării.

Realismul magic despre care discutăm anterior este reprezentat și prin alte aspecte care, în ciuda absenței toponimului Macondo, raportează în mod absolut necesar și acest text la ansamblul creației márqueziene. Reconfigurarea acestei orientări estetice atât de importante pentru scrisul lui García Márquez se produce, acum, prin intermediul unei valorizări speciale a metaforelor scrisului și cititului, cu toate semnele lor caracteristice și cu întregul lor apanaj de semnificații. Și, deși aparent scrisul și cititul – deci, elaborarea manuscrisului și descifrarea lui – nu mai sunt acum atât de importante ca în *Un veac de singurătate*, unde un întreg plan narativ era centrat pe manuscrisele lui Melchiade și pe aventura descifrării lor, totuși *Toamna patriarhului* evidențiază o înțelegere înrudită a acestor realități care definesc nu doar din punct de vedere

tematic preocupările scriitorului, ci evidențiază și noile sensuri către care evoluează estetica realist magică specific márquezană.

Angela B. Dellepiane, „Tres novelas de la dictadura: El recurso del método, El otoño del patriarca, Yo, el Supremo”, în *Cahiers du monde hispanique et luso-bresilien*, no. 29, 1977, pp. 65-87.

² Roberto González Echevarría, „Historia y alegoria en la narrativa de Carpentier”, în *Cuadernos Americanos*, 1972, no. 39/1 pp. 467-468.

³ Ernesto González Bermejo, *Cosas de escritores. Entrevistas con Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1971, p. 15.

⁴ Plinio Apuleyo Mendoza, *Parfumul de guayaba. Convorbiri cu Gabriel García Márquez*, traducere de Miruna Ionescu, București, Editura Curtea Veche, 2012, p. 82.

⁵ Rita Guibert, „Interview with Gabriel García Márquez”, în *Seven Voices. Seven Latin American Writers Talk to Rita Guibert*, New York, Alfred A. Knopf, 1973, p. 54.

⁶ Plinio Apuleyo Mendoza, *op. cit.*, p. 80.

⁷ Mario Vargas Llosa, *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 45.

⁸ Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 31.

⁹ Jacques Gilard, „La reina sola y el patriarca”, în *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. Tomo II. Compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, edición dirigida por Luis Fernando García Nuñez, Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá, 1995, p. 165.

¹⁰ Saúl Yurkievich, „La ficción somática”, în *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. Tomo II. Compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, ed. cit., p. 173.

¹¹ Julio Ramón Ribeyro, „Algunas digresiones en torno a El otoño del patriarca”, în *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. Tomo II. Compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, ed. cit., p. 141.

¹² Raymond L. Williams, „The Autumn of the Patriarch (1975)”, în *Gabriel García Márquez*. Updated Edition. Edited and with an introduction by Harold Bloom (*Bloom's Modern Critical Views*), ed. cit., p. 132.

¹³ Ibid., p. 144.

¹⁴ Julio Ortega, „El lector en su laberinto”, în *Casa de las Américas*, La Habana, 176, sept.-oct. 1989, p. 22.

¹⁵ Raymond L. Williams, „The Autumn of the Patriarch (1975)”, în *Gabriel García Márquez*. Updated Edition, ed. cit., p. 144.

¹⁶ Walter Boelich, „Muerte del dictador sin nombre”, în *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*. Tomo II. Compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, ed. cit., 1995, p. 162.

¹⁷ Lois Parkinson Zamora, „Apocalypse and Human Time in the Fiction of Gabriel García Márquez”, în *Gabriel García Márquez*. Updated Edition, ed. cit., p. 183.

¹⁸ Ibid., p. 205.

¹⁹ Ibid., p. 206.

²⁰ Ibid., p. 207.

* Gabriel García Márquez, *Toamna patriarhului*. Traducere de Tudora Șandu Mehedinți, București, Editura RAO, 2013.



Maria ZINTZ

**Expoziția „Memoria atingerii”:
Jakobovits Miklós (1936 – 2012)**

În această primăvară s-a deschis la Muzeul de Artă din Cluj – Napoca, în cadrul programului „Repere culturale armenesti”, în prezența domnului ambasador al Armeniei, Hamlet Gasparian, o expoziție cu lucrări din ultimii ani de creație ai artistului plastic cu rădăcini armenesti, Jakobovits Miklós, numită frumos și sugestiv „Memoria atingerii”. Așa cum observa domnul ambasador al Republicii Armenia, creația lui Jakobovits Miklós este apreciată și în Armenia de altfel, fusese invitat cu o expoziție în Armenia, pe care, din păcate, nu a putut s-o onoreze, din motive medicale grave. La vernisaj au mai luat cuvântul președintele Uniunii Armenilor din România, domnul senator Varujan Vosganian, și curatorul expoziției, Alexandra Sârbu, care preciza că „expoziția «Memoria atingerii» cuprinde o selecție semnificativă de lucrări (pictură, dar și rafinate extensii grafice ale viziunii sale de esență picturală) realizate în anii deplinei maturități creatoare, într-o covârșitoare proporție cu un caracter inedit”.

Chiar Jakobovits Miklós mărturisise că „În arta plastică mă interesează amprentele spirituale ale omenirii. Acele semnale din amintiri și obiecte care aduc prin simțurile noastre mesaje epocilor și oamenilor din trecut, caut secretele care radiază spre noi printr-o năluca misterioasă, ca și cum aş căuta trecutul dintr-o dimensiune magică cu relațiile lui misterioase. Lucrările mele nu sunt abstracte, ele se apropie mai mult de metafizică, deoarece descifrez simboluri în semnele ascunse în straturile îndepărtate ale spațiului și timpului, mesaje care îmi sunt apropiate, ca un medium căruia îi șoptește cineva din trecut (...)”.

Creația lui Jakobovits Miklós a fost marcată, de-a lungul celor peste 50 de ani de creație, începând cu anul absolvirii Institutului de Artă „Ion Andreescu” (unde i-a avut profesori pe Kádár Tibor, Miklóssy Gábor, Mohi Sándor) și până la sfârșitul anului 2012, când a fost învins de o boală nemiloasă – de cele mai importante direcții ale artei contemporane. Construindu-și drumul, a fost atent nu numai la operele marilor maeștri, pentru care a avut un mare respect, dar și să se descopere pe sine, credincios propriilor valori existențiale. L-am cunoscut bine pe Jakobovits Miklós, mai ales că într-un interval de 20 de ani i-am deschis două expoziții retrospective la Muzeul Țării Crișurilor, iar în 2009, la 50 de ani de la sosirea sa la Oradea, i s-a dedicat o carte (în trei limbi) semnată de mine. Jakobovits Miklós a fost un împătimit al creației – pictor, grafician, ceramist –, a scris eseuri și cronici plastice. L-am cunoscut și ca muzeograf, i-am admirat dăruirea cu care a organizat expoziții pentru a-i pune în valoare pe marii artiști transilvăneni.



A debutat cu o personală în 1965, dar până atunci desenase, pictase și de la un figurativ stilizat a ajuns, printr-un proces de autodefinire, la limpezirea gândirii plastice, inspirându-se din natură prin reflexele amintirilor. La un moment dat, modalitatea lapidară, sintetică a expresiei a fost prezentă și în tablourile care aveau ca temă ludicul, ca o evadare din banal, lumea ca spectacol, dar unde este vizibilă voința de ordine constructivă. A dat o importanță tot mai mare culorilor, iar în peisajele datorate unei călătorii în Armenia, pentru a-și cunoaște obârșiile, este de remarcat rafinamentul formelor. A selectat fragmente profund înscrise în memoria sa, uneori ele prefăcându-se într-un mozaic conceptual din care își alcătuisese un cod personal. Folosea pentru aceste peisaje mai ales brunuri deschise, ocră caldă, griuri perlate și verde smarald cu iz oriental. A preferat construcții arhitectonice care aminteau de biserici cu arcade și turnuri, în forme geometrizate, sugerând ascetismul, dar și statornicia în credință a poporului armean. A avut o perioadă în care s-a apropiat și de suprealism, când picta instrumente muzicale ce se metamorfozau în personaje umane, forme simple, geometrizate, metafore complexe cu semnificații tulburătoare. Apoi, după 1970, au apărut în creația sa accente expresioniste, opțiunea pentru grotesc, Jakobovits resimțind opresiunea politică, îngrădirile prin care libertatea de exprimare devenise tot mai restrictivă, ca pe o închisoare, ca pe o lume bolnavă. Componentele satirice vor fi dominante vreme de câțiva ani, deși va continua să abordeze și alte teme, tehnici, materiale dintre cele mai diverse.

Mai ales după 1975, putem vorbi de un triumf al culorii. Jakobovits a acordat o atenție specială unei cromatice mai intense, culorile fiind așternute pe suprafețe mari, cu pensula, cu cuțite și șpacluri, atent la efecte, la granulație, la contraste, tinzând astfel la reducerea amănuntelor. Modul cum doza suprafețele de culoare, roșul luminos, rozul, albastrul ceruleum, cu zone „decolorate”, cu alb și ocră într-o textură granulată, face ca într-un tablou imaginea să semene uneori cu o friză medievală.

A urmat o nouă etapă, în care Jakobovits a dorit să construiască compoziții în relief. Îmi atrage atenția o lucrare care are în centrul ei o formă sculpturală, într-un cadru dreptunghiular, în albastru cobalt. Ea mă îndreaptă spre religii orientale, spre India, spre liniștea și înțelepciunea budistă. Artistul a folosit oxizi, nisip, ipsos, cretă, le-a amestecat, a presat foiță de argint și astfel apar și reliefuri fine, făcând ca suprafața să fie marcată cu însemne discrete, să aibă o vibrație benefică.

S-a observat dorința lui Jakobovits Miklós de a elibera arta nonfigurativă de un geometrism prea riguros și de a o îmbiba cu spiritualitate. El menținea construcția tablourilor într-o unitate spațială fermă, „mișcată” totuși prin ștergerile fine, de incizii, de săparea unor mici adâncimi în „carnea” tabloului, și de tensiunile ivite în interiorul materiilor, tensiuni uneori neprevăzute nici de pictor. A aspirat la esențializare și toată evoluția operei sale învederează o coeziune foarte clară. Și-a stăpânit impulsurile, obligându-le să slujească voința constructivă, dar i-a lăsat tabloului autonomia sa. Economia formelor, din ce în ce mai simple, articulate în relații din ce în ce mai discrete, monocromismul sau rarefierea tonurilor în favoarea albastrului – atât de iubit de pictor – apoi a movurilor, verdelui, galbenului, griurilor, marourilor, albului (alburilor) fac ca tablourile să conțină ceva metafizic, Jakobovits însuși lucrărilor sale o poezie rară, o spiritualitate care e reținută în materialele folosite, datorită melanjului obținut cu oxizii, cu culorile adăugate și „lucrate” apoi de el, îmbinând austeritatea cu rafinamentul. Finețea coloritului, sensibilitatea sa pentru formă, subtilitatea, dar și forța materiei dau operei o frumusețe aparte. Jakobovits ne-a amintit, mai ales prin lucrările din ultima perioadă, de umilitate, de simplitate. Semne și amintiri, amprente ale timpului și ale memoriei ce se acumulează în lucrări minimale ca materiale și tehnici, ca acțiune asupra lor – unele găsite, lăsate așa cum erau ori suportând îndoiri, adăugiri – necesare compozițional –, cu intervenții ici-colo, după ce au fost colorate (spre sfârșitul vieții când, bolnav fiind, nu voia să cedeze, lucrând, atât cât putea). A creat lucrări în marouri marcate de rugină, de vreme, amintindu-ne de perisabilitatea lucrurilor, de efemeritatea omului, dar purtând semne ale prezenței lui, chiar tensiuni (aluzie la împotrivirea omului în fața vicisitudinilor existențiale), conținând o memorie a lor peste timp.

Jakobovits Miklós a dorit să sugereze și semne ivite prin timp, care să ne transmită ceva despre civilizații apuse, despre existențe trecute, dar care încă vibrează, ne atrag atenția, amprente lăsate pentru a ne aminti. Îmi amintesc de o lucrare în relief, în care este vorba tot despre semne și amintiri, prin care a dorit să aducă un omagiu tatălui său, Jakobovits Mihály. Forma este simplă, un dreptunghi ce prezintă rupturi, frângeri în raporturi bine gândite, cu cracluri neprevăzute, datorate tensiunilor interne ale materialelor pisate, amestecate cu oxizi colorați, cu clei de pește. Deasupra a aplicat și fragmente din paleta de pictor a tatălui

său, unele scoase apoi pentru a lăsa urme, semne ale precarității, dar și ale voinței de a dăinui. Albastrului dominant i-a asociat mici pete cafenii, ca semne ale absenței, și argintii, semne stabile, cuie bătute și pictate fin cu alb. Jakobovits a reușit să exprime atât de subtil starea de prezență-absență, de efemeritate, de eroziune, dar și voința de dăinuire, iar ritmul, sensul este până la urmă unul al trecerii și al eternei dorințe a omului de transcendere. Sau „Fotoliul mamei”, văzut în mai multe lucrări din mai multe unghiuri, „construit”, ca atâtea alte forme, din materiale ale zidirii: ipsos, materii diverse, pisate, amestecate cu clei și apoi lipite pe o suprafață peste care a aplicat foițe sub care lucrează suportul. Artistul a intervenit și cu șpaclul, încât uzura timpului se face simțită, fotoliul e „ros” de timp, dar parcă încă așteaptă pe cineva. Încă există, rezistă, iar senzația este de oprire a timpului, sugerând un „ceva” metafizic, o prezență subtilă invizibilă.



Jakobovits a fost fascinat constant de posibilitățile materiei, ale materialelor oricât de modeste de a deveni expresive, de a-și impune propria lor prezență, artistul fiind atent la cât și cum să conlucreze cu ele, pentru a le înnobila și a le face expresive. Sentimentul prezenței și al dăinuirii noastre în univers transpare din mai multe lucrări în care folosea materiale mărunțite pe care le-a amalgamat, le-a adăugat culori, le-a lipit și apoi, după ce s-au uscat, le-a lucrat cu șpacluri, cu cuțite, cu pensule, adăugând, ștergând, fragmentându-le cu febrilitatea căutătorului. Nu o dată, adăuga fragmente de țesături tăiate, colaje, în forme simple, dar astfel dispuse încât să confere formei un sens și o frumusețe unică. Deși a reluat în atâtea și atâtea lucrări procedee și tehnici deja folosite, Jakobovits nu s-a repetat. Dozajul era mereu altul, iar culorile drămuite cu atenție și concentrare. A iubit cu pasiune materia, culorile, formele simple și s-a apropiat de ele cu emoția celui ce știa să le prețuiască, dezvăluind posibilitățile infinite ale materiei de a fi expresivă, vie, și pentru aceasta s-a apropiat de ea cu sfială, cu umilință, cu dragoste. De aceea, și suprafețele lucrărilor sale transmit un ceva spiritual. De aceea îl admira pe Velazquez, marele colorist care a adus prin opera sa un omagiu demnității umane, pe Morandi și Tapiés, pentru umilitatea și spiritualitatea tablourilor

acestora, uneori apropiată de hieratism, pe Braque, pictor și artizan totodată, pe Picasso, vrăjitorul, pe Klee, un occidental atras de Orient, un metafizician care s-a exprimat în forme plastice fără a ține seama de limitele domeniului. Și Jakobovits s-a apropiat de artă în primul rând cu răbdare, cu o delicatețe minunată, iar uneltele meșteșugurilor creatoare îi rețin atenția pentru a le încerca pe toate, asemenea unui meșter medieval. Arta lui Jakobovits Miklós a fost concentrată chiar de la început asupra a ceea ce a crezut că este esențial, a tins spre esențial, spre spiritual. La un moment dat, a plămuit lucrările ca un ziditor, coexistând viziunea arhitectului, sculptorului și pictorului.

Sunt prezente în expoziție și lucrări de grafică, unele la granița cu pictura, mai ales că Jakobovits Miklós a desenat mereu și multe picturi le-a transpus și în tehnici ale gravurii. În desenele în care s-a îndepărtat de figurativ, imaginile au parcă o putere magică, un mister, datorat purității intențiilor. A ales să subordoneze inteligenței și rațiunii elanurile sensibilității, valurile emoției, dar să nu o rupă cu rădăcinile ancestrale, să nu întrerupă acel șuvoi care vine din adâncurile ființei noastre.

* * *

Jakobovits Miklós

Pictor, grafician, ceramist, designer, eseist și restaurator, Jakobovits Miklós s-a născut la Cluj, la 9 august 1936, într-o familie ce avea rădăcini armenesti, stabilită de multă vreme în Transilvania. După absolvirea Școlii Medii de Arte Plastice (actualul Liceul Vocațional de Artă) din Târgu Mureș (1949-1955), a urmat cursurile secției de pictură din cadrul Institutului de Arte Plastice „Ion Andreescu” (1955-1959), la clasa profesorilor Kádár Tibor și Miklóssy Gábor. Stabilit la Oradea (din 1959), a ocupat, succesiv, diverse posturi: scenograf la secția de limbă maghiară a Teatrului de Stat, profesor de desen la Liceul nr. 4, muzeograf și restaurator la Muzeul Țării Crișurilor, profesor de istoria artei la Colegiul de Jurnalistică „Ady Endre”, desfășurând, în paralel, și o activitate complexă, eficientă, orientată precumpănitor spre salvagardarea, protejarea și punerea în valoare a patrimoniului cultural local. După debutul artistic din anul 1965, s-a afirmat ca o prezență constantă în cadrul expozițiilor anuale, regionale, județene, republicane, omagiale sau festive, organizate de filiala Oradea a Uniunii Artiștilor Plastici din România (UAP). A fost prezent, totodată, și la manifestări expoziționale de mare anvergură, cu participare națională sau internațională, inaugurate în diverse orașe de peste hotare, la simpozioane și tabere de creație. Lucrările sale figurează în colecții muzeale de stat și instituții publice din țară (Muzeul Țării Crișurilor din Oradea, Muzeul Național de Artă Contemporană, București; Muzeul Județean de Artă „Centrul artistic Baia Mare”, Baia Mare; Muzeul de Artă Cluj-Napoca; Muzeul Național Secuiesc, Sfântu Gheorghe etc.), precum și în numeroase colecții

particulare din România, Ungaria, Franța și Germania.

I s-au conferit numeroase premii, medalii și distincții : Ordin „Meritul Cultural” acordat cu ocazia aniversării a 30 de ani de la proclamarea R.S. România, București (1974); Premiul „Szolnay Sándor” acordat de EMKE – Erdélyi Magyar Közművelődési Egyesület (Societatea Maghiară de Cultură din Transilvania), Cluj-Napoca (1994); Medalia jubiliară „Kiss Ernő-Lázár Vilmos” acordată de Országos Örmény Önkormányzat (Administrația Națională Armeană), Budapesta, Ungaria (1996); Premiul oferit de UAR – Uniunea Armenilor din România, București, România (1997); Premiul „Munkácsy Mihály” al Ministerului Culturii din Ungaria, acordat pentru activitatea sa profesională desfășurată în domeniul picturii de șevalet, Budapesta, Ungaria (2002); Distincția „Coroana Kriterion” pentru scrierile dedicate domeniului artelor plastice, Miercurea Ciuc, România (2007); Premiul „Pro-Partium” acordat de Fundația „Pro Universitate Partium” – Universitatea Creștină Partium, Oradea (2007); Diplomă de excelență, acordată de Ministerul Culturii și Patrimoniului Național, București (2010); Medalia „Arshile Gorky” conferită de Ministerul Diasporei al Republicii Armenia cu ocazia



împlinirii a 20 de ani de la proclamarea Independenței, Ambasada Republicii Armenia, București (2011); Ordinul „Crucea Mijlocie” al Republicii Ungare, Budapesta, Ungaria (2012); Premiul pentru întreaga operă artistică, conferit de Ministerul Culturii și Patrimoniului Național, București (2012).

În paralel cu preocupările artistice, a desfășurat o bogată activitate publicistică, reflectată în apariția, sub semnătura sa, a trei volume de eseuri pe teme de artă („Mesajul culorilor”, 1987; „Reflexii”, 1992; „Culoarea și spațiul: eseuri despre arta plastică transilvăneană”, 1993), a unei cărți („Nero, cel din papier maché”, 1991), un număr mare de articole și cronici plastice în diverse publicații periodice.

În 2012 a apărut cartea „Jakobovits Miklós” (în trei limbi), cu o ilustrație bogată, semnată de Maria Zintz.

Dorin ȘTEFĂNESCU



Vasile Voiculescu. Cine duce cerul mai departe (2)

Inima prin care se vede cerul

Locul de generare a frumuseții e lumina pe care o degajă reflectarea cerului în suflet. Ea încolțește și se susține prin toate cele care – deși ontologic inferioare – îi garantează existența și menirea. Coborârea „în neagra vale-a inimii fertile”, „până-n fund la sacra origină”,¹ echivalează cu străbaterea – în amonte – a curgerii spre izvoare, în ritmul biunitar al inspirației și expirației, laolaltă cu lumina care intră în noaptea nemanifestării și iese în explozia frumuseții iradiante.² Suflare și răsuflare – fenomenologie pulsatorie – prin care se coboară „din alba-ntâietate”, la fel cum se urcă prin „albastre zboruri peste-un noroi bătrân”.³ Începutul e locul nedeterminării; tot ce vine la început revine într-o nouă viață, se dă și se redă în veșnicia sufletului divin. Sub fiecare înălțime se deschide o adâncime și – invers – tot ce se află jos își are reflectarea în lumina de sus. Așa cum „prăpăstiile tale încep chiar din mine./ Dintru-nceput deschise-n inima mea”, „prăpastie cu adânc de fericire”, la fel „din fundul oarbei groape/ Eterna rădăcină spre ceruri dă lăstare”.⁴ Nelocul începutului e semnul ivirii semnificabilului al cărui trup arată conturul unui *on topos* imaginal: „Eu cer/ Să urc iubirea toată, cum urci o înălțime:/ Sub orice pas să-i crească o nouă adâncime/ Și-ntinderea-i cât lumea s-o-ncercuim cu cer”.⁵ Nu numai că se urcă prin și cu iubire, dar iubirea însăși e urcușul, înălțimea și înălțarea deopotrivă. Noua adâncime crește pe măsura altitudinii la care ajunge iubirea, înaltă și adâncă totodată. Pe verticală, ea străpunge lumea de sus în jos; pe orizontală, orizontul ei e nelimitat în inelul ceresc; inima e răstignită pe crucea care unește cerul și lumea: „Răvnesc o subțime în care să mă torc./ O stare fără trepte, mai sus ca fericirea./ O luminare-n sine mai pură ca iubirea./ Un loc fără loc, din care să nu vreau să mă-ntorc”.⁶ În acest punct de răscruce, care adâncește și înalță cu supra-măsură, rodul cel mai de preț este cel al inimii iubitoare: „Cel mai mare, limpedele rod,/ Dăruie-l acelui ce se suie/ În a foilor cerească

cetățuie/ Unde-ai prins azurul în năvod”.⁷ Spre deosebire de trupul văzut ca „o cetate a timpului”, a sui în „cetățuia” cerească – „această cetățuie în suflet”, cum o numește Eckhart, „în care Dumnezeu este incandescent și arzând cu întreaga sa bogăție și minunăție”⁸ – înseamnă a te goli de toate cele lumești pentru a nu lăsa decât golul inimii în calea luminii ce trece și strălucește. „Suișul inimii”⁹ presupune nu doar exercițiul ascetic al demundaneizării, ci și al desensibilizării; datele perceptive nu mai înregistrează spectacolul multiform al lumii părăsite; simțurile sunt îndreptate spre un nou orizont în care tot ce se vede („lumina-naltă a marelui azur” sau „pur azur de duh”¹⁰) se aude („ascuți cum auie, prin goluri, toată/ Eternitatea-n scoica unei zile”¹¹) și se adulmecă („înalta mireasmă de azur”¹²), deschide o perspectivă extatică, scăldată în lumina frumosului original.¹³ Dacă iubirea este „o nouă lumină pentru lume”, lumina – iradiind din inima în care „arde acest lăuntric soare” – transformă totul în „frumusețe atotcotropitoare”,¹⁴ dar ceea ce luminează ca frumusețe strălucește de la început, țâșnind din izvorul neseecat al unui veșnic reînceput.¹⁵

Începutul este miezul, căci tot ce se originează în locul nedeterminat al unei apariții redefineste centrul de iradiere, răscrucea luminoasă în care imaginea se profilează „pe miezul frumuseții și-n inima luminii”.¹⁶ Poetica fenomenologică a imaginii urmează itineranța spre ființa profundă, atingând mai întâi potențele generale ale chipului nostru dumnezeiesc, ceea ce se numește „omul interior” (*homo absconditus*), și apoi „centrul său inefabil și incognoscibil”, nucleul ontic și adevărata inimă de taină (*cor absconditum*).¹⁷ Or aici ceea ce arată lumina nu se pune în lumină, dar nici nu se ascunde în faldurile nepătrunse ale frumuseții; frumusețea transpare în inima luminii ca miez al unei arătări nevăzute, transparente. „Sunt pleoapa unei taine, acopăr, nu ascund”¹⁸; atât și nimic mai mult, căci ceea ce se acoperă în arătarea însăși se descoperă *ca imagine*. Doar în imagine „slobodă, spre cer, înfloritoare,/ Inima mea nu mai întârzie./ Zbucnește afară în limpezimi petale/ Să lege rod tainic, bob de poezie”.¹⁹ Frumusețea ce respiră în ritmul inimii creează frumusețe, apare și se descoperă ca limpezime. Ceea ce e astfel limpezit este un mediu de creștere, inter-mediul translucid al posibilului care rodește în trupul poet al rostirii.²⁰ Imagine care nu spune și arată originea, nu pune în vedere așa cum s-ar pune un obiect învăluit în lumină. Imaginea *este* lumina; prin ea „inima vede ca la-nceputuri”, „prin cazna lăuntricelor zboruri”.²¹ Ceea ce se vede e însă un insuportabil, transparența care apasă, un vâl străveziu a cărui imagine e văzută ca o „diafană povară”, „cereasca greutate”.²² Deși apăsătoare, greutatea e diafană, căci e a cerului ce umple imaginea inimii.²³ Inima e astfel înclinată spre puterea de atracție a înaltului, gravitează pe orbita unui centru de greutate dinafara ei. Dacă „altar al divinului este inima omului” (Sf. Bonaventura), conform acestei viziuni teocentrice, deschisă din perspectivă cardiacă, omul renunță la propria persoană imaginată pentru a se alătura imaginii divine, chipului supranatural care îi luminează tainic fața. „Căci unde este comoara ta, acolo va fi și inima ta” (Matei 6, 21). Inima con-simte acestei răpiri, resimțită ca o smulgere; este „străpungerea salvatoare a inimii”,

potrivit lui Hugues de Saint-Victor. Abia atunci ea strălucește ca icoană, precum „aurul de minuni și lumină”: „un istm de frumusețe”.²⁴ Atinsă de suflarea mângâietoare a increatului, „inima s-aprinde îndată cu o rază”, arde în focul ce nu o mistuie, devine ea însăși scânteie a slavei, „scânteia inimii”, *synderesis* (*scintilla animae* sau *apex mentis*),²⁵ fiind expresia fondului increat al sufletului: „Ce inimă domnească-mi visam! Doamne, atinge-te de ea, să s-aprindă, ori să n-o mai am”.²⁶ Fondul nu e fundamental; el nu fundamentează nimic, întrucât nu e o determinație cauzală a vreunui orizont fenomenal și cu atât mai puțin a unui sentimental (ceea ce ne-ar îndreptăți să vorbim despre un așa-zis „sentiment” al fondului, cum face Dufrenne)²⁷; el e începutul inaparent al luminii care dă sens și pune totul în lumină, fondează însăși posibilitatea fundamentării, se fondează orientând ființarea în ființă.²⁸ Imaginea însăși a ceea ce începe să semnifice nu arată altceva decât lumina acestei limpeziri; nici nu e de fapt o imagine propriu-zisă, căci nu prezintă în lumină chipul reflectat al frumosului nevăzut, așa cum iubirea – „în pura-i goliciune – unica ei splendoare” – nu îmbracă „straie de imagini”, ci se arată „asemenea zeiței ieșită ideală/ Din spasmele cu spume ale eternității”.²⁹ Ea e forma de manifestare posibilă a nemanifestatului, chipul în care inaparentul trece prin lumină și dă sens tuturor celor ce apar limpezite ca frumusețe a lumii. Este lumina suprafirească din poemul *Taborul*³⁰, în care – spre deosebire de *Horeb lăuntric*, dar complementar acestuia – revelația nu mai e căutată ci împlinită. Înălțarea sufletului în slavă e o întoarcere acasă („Noi, copiii Slavei, ne-nturnăm acasă”), conversiunea transfigurării („noi, schimbații mai presus de îngeri”) în strălucirea albă a Schimbării la Față.³¹ În acest mediu inimaginabil al ivirii imaginii, „din marmora în lespezi cu miezul de amiază./ Nălcitoare piatră de sine luminează,/ Și-n ziua împietrită frontoanele-aninate/ Destăinuiesc azurul din care-au fost tăiate”.³² Lumina transpare prin corpul care i se inter-pune, piatra devenind intervalul translucid – inaparent – al des-tăinuirii, loc de trecere prin apariția netrecătorului.³³ Dacă „mi-e dragostea cer” și pentru „o clipă, inima mi se făcuse cer”,³⁴ aceasta în virtutea formei transparente a inimii strălucind în lumina frumosului care îi imprimă suflul, *ducând cerul mai departe*.³⁵ Diafana povară e acum izbăvire, *ritm* al suflării și *orientare* a vederii spre orientul inaparent; ochiul care vede iubind și ceea ce el vede în iubire ard împreună „de-același foc ceresc”,³⁶ răsfrânt în inima prin care se vede cerul.

În numele iubirii: căderea în forma de sus

Sonetul *CLXX (16)*³⁷ este o chintesență a acestor teme, loc hermeneutic prin excelență al unui exemplar *multum in parvo*. Cuvântul întemeietor – *logos* al Începutului absolut (cf. *Ioan* 1, 1) – rostește creația în numele veșniciei pe care o sădește în cele încă netocmite, rostire originară ce luminează mărturisitor venirea în lume: „Sămânța nemuririi, iubite, e cuvântul/ Eternul se ascunde sub coaja unei clipe”. Cuvântul care dă lumină vieții luminează în întunericul ce nu îl cuprinde; el se dă ca ascuns luminător al tuturor celor create. Cum se poate însă ca ceva ascuns să lumineze și să rostească în lumină pe

cele pe care le întemeiază tocmai prin această pro-punere originară? „Ca-n oul ce păstrează un zbor înalt de-aripe,/ Pân’ce-i sosește timpul în slăvi să-și ia avântul”. Imaginea țâșnește odată cu posibilul semnificabil al venirii în lume. În lumea poemului, ceea ce se spune se arată totodată, apare ca imagine ieșită din ascunsul inaparent. Zborul înalt de aripi nu e consecința teleologică a unui act cauzal; el e *păstrat* ca posibilitate pură, pre-existent actului ca atare, în disponibilitatea deschiderii și a creației. Sosirea timpului se află cu netimpul eternității într-un raport de includere ontologică. A ne întreba când și de unde sosește timpul ar însemna să rămânem în cuprinsul închis al logicii nefertile. Timpul kairotic sosește din chiar interiorul păstrării a ceea ce e însăsmântat, din eternitatea nezborului care – în clipa ce va veni și care deja este – pune creația în început. Cuvântul, ca sămânță a nemuririi, nu e creator decât în actul prin care ceea ce este păstrat ca potență a vieții veșnice iese la lumină, sosește cu lumina pentru a da slavă celor create în numele lui: „A fost de-ajuns un nume, al tău, sol dezrobirii./ S-au spart și veac și lume; ținut prizonier/ A izbucnit din țândări, viu, vulturul iubirii./ Cu ghearele-i de aur să ne răpească-n cer”. Numele nu denumește, nu semnifică nimic din afara lui; totuși, rostindu-se, creează din nimicul lumii decreate. Faptul său de a apărea abolește faptul de a fi, ființa lumii neluminate. *Această* lume trebuie decreată, spartă și eliberată; numele de-numește lumea, o privează de pseudonimul sub care se ascunde, o deschide din interior *în numele* iubirii. A iubi lumea înseamnă a deconstrui coordonatele suficienței sale, limitele aceluia deja-dat în care ea se oprește fără a se putea înnoi. Iubirea eclipsează lumea pre-dată pentru a-i da un nou început; raptul extatic e o smulgere, neașteptata perspectivă ce ne descoperă cerul.

Perspectivă inversă, căci zborul înalt al vulturului iubirii e un zbor lăuntric; cerul e pus în suflet, ca izvor nesecat de frumusețe,³⁸ așa cum timpul sosește încolțind din sămânța nemuririi, ascunsă „sub coaja unei clipe”: „Cine ne puse-n suflet aceste magici chei?/ Egali în frumusețe și-n genii de o seamă./ Am descuiat tărâmul eternelor idei”. Cheia se află la purtător – am zice – , în sufletul frumos care, asemănându-se cu frumosul etern, cunoaște frumosul, creează frumusețe.³⁹ Este forma recunoscătoare a Formelor, în care se re-formează veșnic „tărâmul eternelor idei”.⁴⁰ Dacă, pe de o parte, creația înseamnă închidere, intrare a cuvântului în forma determinată a ființei, pe de altă parte, cuvântul creator numește o continuă deschidere, dinamica unei perpetue redeschideri a formelor temporale din perspectiva celor eterne. Ceea ce se dă se redă la nesfârșit, însă acest dar fără sfârșit este mereu cel dintâi, întâiul nedeterminat, adică *începutul*: „Supremelor matrice redați, care ne cheamă/ Din formele căderii, la pura-ntăietate./ Să ne topim în alba, zeiasca voluptate...”. Imaginea nu face decât să „redea” chemarea modelului; ceea ce ea dă de văzut nu se dă spre revedere, ci redă forma nevăzutului pe care e chemată să o aducă la vedere. Imaginea apare și ia forma chemării înseși în care modelul se arată pentru a se pune în perspectiva unei necurmte rechemări. „Formele căderii” nu sunt prin urmare imaginile de-formate, figurile desfigurate ale unei diferențe de nerecunoscut.

Căderea în formă – și nu în inform – este rechemarea de sine a modelului care se autorevelează în și prin imagine; ea cuprinde în sine posibilul ridicării la formă, „la purantăietate” a in-diferenței. Aici imaginea nu e altceva decât forma în care cuvântul se reformează și se vede, înalță creația la cer, se rostește în puritatea începutului în care toate se topesc. Frumusețea se redă mereu sieși, în „alba zeiasca voluptate”; ea cade în imaginea de sus a cuvântului începător, în albul din care totul vine și se arată.

Note și referințe bibliografice

Pământescă, vol. *Întrezăriri*; Țara (1943), vol. *Veghe*, în *op. cit.*, pp. 90, 125.

² Este totodată „tehnica” și calitatea esențială a credinței care „e la fel cu această nesfîlnică predate în puterea apelor, de cufundare și menținere grație harului unei respirații tainice (s. n.), grație unei inspirații de aer pe care-l sorbi o clipă, de sus, ca să-l duci cu tine la fund...Credința e un instinct de ritm și orientare (s. n.) care nu se poate desșuruba în cuvinte ori cât de măestre” (Vasile Voiculescu, *Confesiunea...*, în *op. cit.*, p. 400).

³ *Androginul*, vol. *Întrezăriri*; CCXVII (63) (1956), în *op. cit.*, pp. 51, 315.

⁴ *Prăpastie* (1955), vol. *Clepsidra*; *Doamne* (1951), vol. *Clepsidra*; CLXXX (26) (1955), în *op. cit.*, pp. 234, 216, 278.

⁵ CCX (56) (1956), în *op. cit.*, p. 308.

⁶ *Babel* (1954), vol. *Clepsidra*, în *op. cit.*, p. 233.

⁷ *Imn sufletului*, vol. *Urcuș*, în *op. cit.*, p. 11.

⁸ Meister Eckhart, *op. cit.*, p. 32 (*Predica 2*). „Întrucât el este Unul și absolut simplu, el poate pătrunde în acest Un pe care îl numesc acum cetățuia din suflet. (...) Pentru ca noi să fim o astfel de cetățuie, în care Isus să urce și să fie primit și să rămână” (*ibidem*, pp. 32, 33).

⁹ *În zori*, vol. *Urcuș*, în *op. cit.*, p. 17. „Graalul e-n tine.../ Munții din harul lui urci. / E inima! tainic potir pus de mine...” (*Graalul*, 1952, vol. *Clepsidra*, în *op. cit.*, p. 225), „un potir de unde sug viața și strâng mir” (*CLVIII*, 4, 1954, în *op. cit.*, p. 256).

¹⁰ CLXXI (17) (1955); CXCVIII (44) (1955), în *op. cit.*, pp. 269, 296.

¹¹ *Zi de octombrie*, vol. *Întrezăriri*, în *op. cit.*, p. 115.

¹² *După ploaie*, vol. *Întrezăriri*, în *op. cit.*, p. 74.

¹³ „La cele două laturi de jos, pământesti, le-aș zice dimensiile pasionale – bucuria și durerea – la care se limitează materialismul, trebuie să adăogăm o a treia, înălțimea, dimensiunea spiritualității...Și transfigurându-ne să trecem în a patra dimensiune metafizică, în extaz și sfințenie”, adică într-un spațiu de viață „architecturat cu dimensiunile adâncirii și înălțimii (s. n.) la infinit” (Vasile Voiculescu, *Confesiunea...*, în *op. cit.*, p. 405).

¹⁴ CXCI (37) (1955), în *op. cit.*, p. 289.

¹⁵ Soarele lăuntric este imaginea centrului supraființial care atrage la sine pe toate cele ce trebuie să se schimbe pentru a avea acces la cel neschimbător, la acest „rai de neclintită neființă” (*Marea biruință*, vol. *Întrezăriri*, în *op. cit.*, p. 88). Precum binele plotinian, „trebuie, așadar, să rămână același, iar spre el să se întoarcă toate ființele, ca un cerc spre centrul din care pornesc toate razele. Și soarele este o imagine pentru el deoarece este ca un centru pentru lumina emanată din el” (*Enn. I, 7, 1*, în Plotin, *Enneade I-II*, Ed. Iri, București, 2003, p. 205).

¹⁶ *Inscripție pe o frunză de viță*, vol. *Veghe*, în *op. cit.*, p. 143.

¹⁷ Cf. André Scrima, *Antropologia apofatică*, Ed. Humanitas, București, 2005, pp. 153-157; Pavel Florenski, *Stălpul și Temelia Adevărului*, Ed. Polirom, Iași, 1999, pp. 172-173.

¹⁸ *Inscripție pe o frunză de viță*, vol. *Veghe*, în *op. cit.*, p. 143.

¹⁹ *Doamne* (1951), vol. *Clepsidra*, în *op. cit.*, p. 216.

²⁰ În *Înțelegerea albă. Cinci studii de hermeneutică fenomenologică*, ed. cit., pp. 179-180, am interpretat poemul *Clopotul* (1955), din vol. *Clepsidra*, drept o astfel de ivire a sensului ca trup poetat al auto-revelării Vieții, ca logos al inimii rostitor în lucrarea Cuvântului a cărui transcendență urcă lăuntric.

²¹ *Mai multă noapte*, vol. *Întrezăriri*; *Inscripție pe o foaie căzută* (1940), vol. *Veghe*, în *op. cit.*, pp. 86, 137.

²² Cf. *Noul vânător și Privind cum cresc copiii*, vol. *Urcuș*; *Cincizeci de ani*, vol. *Întrezăriri*, în *op. cit.*, pp. 18, 35, 66.

²³ Greutatea nu e aici cea care, precum la S. Weil, determină coborârea, ci o formă specială de zbor, căci – spune poetul – „căderea din înalturi e tot zbor” (*Zbor*, 1956, vol. *Clepsidra*, în *op. cit.*, p. 242). Există o coborâre nesupusă greutatei, „o aripă la puterea a doua”: „Creația e alcătuită din mișcarea descendentă a greutatei, din mișcarea ascendentă a harului și din mișcarea descendentă a harului la puterea a doua” (Simone Weil, *Greutatea și harul*, Ed. Humanitas, București, 2003, p. 40). Această a treia mișcare, guvernată de har, reprezintă coborârea de sine (*decreația*) până la nimicul din care am fost creați. Eliberați de greutatea materială și de cea imaginară, „cădem spre înalt” (*ibidem*), ușurați de tot ceea ce în noi se leapădă de noi. A coborî până la ultima limită a golului din noi înseamnă a primi darul *imponderabil* al harului la a cărui înălțime nu ajungem decât în adâncul în care ne pierdem dăruindu-ne noii lumini.

²⁴ *Bătrânețe* (1951), vol. *Clepsidra*; CCXVIII (64) (1956), în *op. cit.*, pp. 218, 316.

²⁵ „Fond secret al sufletului”, *abditum mentis* (Sf. Augustin) sau „culme a minții, scânteia synderesei (*apex mentis seu synderesis scintilla*)”, în termenii Sf. Bonaventura (*Itinerarium mentis in Deum*, cap. I, Ed. Științifică, București, 1994, p. 11; pentru versiunea latină, p. 78). Este, potrivit lui Eckhart (*Predica 37*), o mică scânteie (*Vüncelin*) a intelectului, „o Lumină divină, o rază și o imagine de natură divină imprimată în suflet”, care „pătrunde în Fondul simplu, în deșertul tăcut în care nicio distincție nu și-a aruncat vreo dată privirea, (...) căci acest Fond este o tăcere simplă, nemișcată în ea însăși, iar prin această nemișcare toate lucrurile sunt mișcate” (*Predica 48*), *apud* Alain de Libera, *La mystique rhénane. D'Albert le Grand à Maître Eckhart*, Seuil, Paris, 1994, pp. 272, 252-253. Fondul acesta este un străfund, „fund de viață netrecut” (*Taumaturgul*, vol. *Întrezăriri*, în *op. cit.*, p. 106) prin care se trece pentru a putea urca: „Când moartea cu suflu de leu, / Zidirea-ți voind să înfrunte, / Mă spulberă-n apele crunte, / Și-acolo, netrebnic, cad greu, / Cad la fund... / « Fundul sunt Eu »” (*Inscripție pe nisip*, vol. *Veghe*, în *op. cit.*, p. 135).

²⁶ CLXXXVI (32) (1955); *Iubirile noastre* (1953), vol. *Clepsidra*, în *op. cit.*, pp. 284, 227. Inima nestinsă „arde-n colțul unde te adorăm” (CCIII, 49, 1955), „Sonetul meu e cuget și patimă, mpietrite. / Cu inima ciocnește-l, că scapără, s-aprinde” (CLXXIX, 25, 1955), în *op. cit.*, p. 301, 277.

²⁷ Explicând „ideea fondului ca suport al fundamentului”, Mikel Dufrenne are dreptate când spune că „trebuie să săpăm mai mult, ca sub fundament să descoperim fondul”, dar nu și când adaugă că „fondul nu poate fi căutat în direcția acestui cer”, adică în sensul Dumnezeuului creștin care nu ar putea fi fondul pentru că „se ține la distanță” (*Poeticul*, Ed. Univers, București, 1971, pp. 199, 203, 204). Distanța divinității e însăși definiția transcendenței sale iar fondul – dacă nu e cerul ca atare – e în direcția cerului fără fund, a înălțimii care imprimă orientarea. „Divinitatea păstrează distanța”, afirmă Lévinas (*Totalitate și Infinit. Eseu despre exterioritate*, Ed. Polirom, Iași, 1999., p. 264), dar, fiind o distanță instaurată de inegalabilul inepuizabil care e chiar raportul de transcendență, ea nu desparte ci unește, ca atare trebuie străbătută precum o transparență prin care se trece.

²⁸ În sensul celui *Grund* invocat de Schelling drept „principiu seminal al existenței”, chiar dacă el rămâne ambiguu precum posibilul însuși pentru care el este forma generatoare, „maternă”; „Grund este deci într-adevăr forța propulsivă a unei deveniri orientate spre înflorirea conștiinței” (Vladimir Jankélévitch, *L'Odyssée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling*, L'Harmattan, Paris, 2005, p. 39).

²⁹ CCXXXVII (83) (1958), în *op. cit.*, p. 335. Precum, la Eckhart, „Fecioara înseamnă omul desprins de toate imaginile străine de el însuși”, „fără piedica vreunei imagini” (*Predica 2*), dar transformat, format dincolo de imaginile aparenței, după imaginea logos-ului creator în a cărei strălucire creația își egalează creatorul: „Tatăl rostește în același Cuvânt toate spiritele intelectuale și egale aceluiași Cuvânt după imagine, după modul în care acesta rămâne în sine însuși strălucind în afară” (*Predica 1*), în Meister Eckhart, *op. cit.*, pp. 25, 26, 22.

³⁰ Datat 1954, în V. Voiculescu, *Opera literară. Poezia*, Ed. Cartex 2000, București, 2004, p. 486.

³¹ Cele două poeme corespund „cunoașterii în cale” – *in via* – (*Horeb lăuntric*) și „cunoașterii în patrie” – *in patria* – (*Taborul*), cea de a doua fiind termenul (eshatologic) – inimaginabil – al celei dintâi, căci „secunda se înfăptuiește față către față, or, prima, în oglindă și în enigmă, întrucât după condiția căii, nu este posibilă fără de reprezentarea imaginată” (Sf. Bonaventura, *Predica „Aveți un singur Învățător, Hristos”*, 18, în *op. cit.*, p. 124).

³² *Eleusis* (1942), vol. *Veghe*, în *op. cit.*, p. 157.

³³ Pentru Ioan Scotus Eriugena (în *Expositiones Super Ierarchiam Caelestem S. Dionysii*), în descendența cosmologiei dionisiene întemeiate pe problematica intermediarului, „orice piatră e lumină”, prin lumină înțelegând (anagogic) icoana (imaginea) sau *eidos*-ul pietrei. Cf. Anca Vasiliu, *Despre diafan. Imagine, mediu, lumină în filosofia antică și medievală*, Ed. Polirom, Iași, 2010, pp. 172-184.

³⁴ CXC (36) (1955); *Prizonierul* (1951), vol. *Clepsidra*, în *op. cit.*, pp. 288, 223.

³⁵ La Plotin, frumosul având ca materie sufletul, aceasta este inteligența fără imagine în sine: „Ce imagine a ei s-ar putea concepe? Căci orice imagine va fi din ceva inferior. Ar trebui însă ca imaginea să provină din inteligență, de aceea ea nu va fi cunoscută prin imagine, ci (...) pornind de la inteligența purificată în noi, sau, eventual, pornind de la zei” (*Enn. V, 8, 3*, în Plotin, *Enneade III-V*, Ed. Iri, București, 2005, pp. 601, 603). Or în natura zeilor plotinieni, precum în imaginea purificată a inimii din poezia lui Voiculescu, „totul este cer”, „totul în acel cer este ceresc (...) căci toate sunt transparente și nimic nu este nici întunecat, nici opac, ci fiecare îi este în interiorul său vizibil celuilalt și toate sunt, căci sunt lumină vizibilă luminii” (*ibidem*, V, 8, 3-4, în *op. cit.*, p. 603).

³⁶ CXCVIII (44) (1955), în *op. cit.*, p. 296.

³⁷ Datat joi, 20 ianuarie 1955, vol. *Ultimele sonete...*, în *op. cit.*, p. 268.

³⁸ Ca „cea mai lăuntrică izvorâre”. Acolo „irumpe în Dumnezeu o voință care aparține și ea sufletului” (Meister Eckhart, *Predica 5 b*, în *op. cit.*, p. 53). Izvorâre care implică dubla mișcare de coborâre-înălțare, căci „nimeni nu s-a suit la cer, decât Cel care a coborât din cer” (*Ioan, 3, 13*).

³⁹ Căci „sufletul n-ar putea vedea frumosul, dacă nu a devenit el însuși frumos. Să devină, deci, mai întâi orice suflet asemănător zeului și frumos orice suflet, dacă are de gând să contemple pe zeu și frumosul” (*Enn. I, 6, 9*, în Plotin, *Enneade, I-II*, Ed. Iri, București, 2003, p. 201).

⁴⁰ „Formele acestea subzistă în sânul firii în calitate de prototipuri (*paradeigmata*), pe când lucrurile celelalte vin să li se asemene, luând chipul și înfățișarea lor, iar această participare a altor lucruri la forme nu este nimic altceva decât faptul de a lua asemuire de la ele” (Platon, *Parmenide*, 132 d).

Andrei MOLDOVAN

O posibilă dezbatere: generațiile în literatură

Un volum mai puțin obișnuit a apărut nu de multă vreme (Gheorghe Perian, *Ideea de generație în teoria literară românească*. Julius Petersen, *Generațiile literare*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2013). Ineditul cărții constă în publicarea între aceleași coperti a doi autori aparținând unor literaturi diferite și unor epoci diferite. E adevărat, cititorul ceva mai inițiat află că este vorba de seria COLIGAT (coordonată chiar de Gheorghe Perian), cu trimitere mai întâi, fiind vorba de lumea scrisului, la obiceiul unor iubitori de carte, mai numeroși în interbelic, de a lega împreună volume aparținând unor autori diferiți, pe criterii uneori numai de ei știute. Asta dacă nu împrumutăm sensul cuvântului din chimie sau din logică, ceea ce ne-ar trimite la sintetizarea unor observații diferite. Cărți în coligat pot fi văzute și azi prin anticariate. Trimiterea prin titlul colecției este o ușoară și rafinată mutare de coseur, câtă vreme cei doi autori se raportează la aceeași temă, cu rigoare științifică, chiar dacă îi desparte mai bine de o jumătate de veac. Sau poate tocmai de aceea. Vom vedea că, în cele din urmă, publicarea lui Julius Petersen (1878-1941) și a lui Gheorghe Perian „față în față” are o semnificație care trece dincolo de orice „coligat”.

Faptul că volumul se deschide cu studiul lui Gheorghe Perian e de natură să plaseze întreaga problematică într-o actualitate pregătită să definească, să clarifice, să ordoneze, să evalueze. Și cum nu există un prezent fără istorie autorul trece mai întâi în revistă, dintr-o perspectivă critică actuală, principalele preocupări de abordare a temei în cultura română. Are în vedere mai întâi studiul lui Mircea Vulcănescu (*Generație*), publicat în revista *Criterion* în 1934. Nu este dificil să observăm demersul profesorului Perian, pentru că este extrem de coerent: mai întâi e descriptiv, apoi analitic, pentru ca pe urmă să devină contestatar, cu toată argumentația necesară. Așa se face că apreciază eforturile de definire a generației literare, delimitările ei față de generația biologică, ceea ce nu îl împiedică să fie critic față de neîmplinirile sau chiar erorile – așa cum le



consideră – ale autorului de la *Criterion* care propune o succesiune a următoarelor generații literare: una a premergătorilor, apoi cea pașoptistă urmată de junimiști, narodniciști la cumpăna dintre veacuri, generația Marii Uniri sau a *Gândirii* și, în sfârșit, contemporanii săi care fac eforturi să se impună ca generație. Gheorghe Perian observă pe bună dreptate că „autorul pare să fi uitat că literatura are o periodizare proprie, internă, care nu se suprapune decât rareori cu aceea a istoriei evenimentiale, social-politice. Dacă ar fi utilizat în periodizare, cum facem noi astăzi, criterii strict literare, n-ar fi avut nici o greutate în a înțelege că generația pașoptistă își are începuturile în 1840, când Mihail Kogălniceanu a tipărit revista *Dacia literară*, că generația junimistă n-a așteptat Proclamarea Regatului pentru a-și face intrarea în literatură, ci și-a dovedit existența încă din 1867, când au apărut *Convorbirile literare* și când Titu Maiorescu a publicat marelui său studiu *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, că poporanismul datează din 1893, de când s-a înființat revista *Evenimentul literar*, în paginile căreia doctrina curentului a fost exprimată în mod definitiv.” (*Op. Cit.*, p. 16) Evoluând într-un domeniu căruia pare să-i cunoască toate secretele, profesorul clujean se lansează într-o adevărată revizuire a studiilor din cultura română despre generațiile literare.

Printre altele, lui Mircea Vulcănescu îi reproșează că dă o importanță prea mare criteriului sociologic, în detrimentul celorlalte componente definitorii ale generației literare, preocupare comună contemporanilor săi, dar cu lipsă de consecvență regretabilă. Totodată, observă că nu reușește să clarifice diferențele între tipologiile literare („fapte de repetiție”) și generații (aspecte de succesiune). În chip de concluzie, remarcă faptul că Mircea Vulcănescu a acordat o importanță prea mare „influenței pe care o exercită evenimentul istoric și situația socială asupra oamenilor dintr-o epocă” (*Ibid.*, p. 23), dar și că acesta a neglijat aproape în totalitate problema conflictelor dintre generații.

Un alt reper în epocă, luat în seamă de Gh. Perian, este studiul lui Tudor Vianu, *Generație și creație* (Editura Alcalay, 1936). Vede în el un pacifist, în privința potențialelor conflicte între generații, pentru că esteticianul mizează pe raporturi de continuitate între „generația moștenită” și „generația moștenitoare”. Vianu apare ca un optimist mai peste măsură, rezervat, promovând ideea de „generație de creație”, nu lipsită de interes. El a considerat negativismul manifestat uneori de mai tinerii scriitori – și în perioada interbelică nu erau chiar puțini! – forme de barbarism, tratate ca atare. În sfârșit, se remarcă faptul că autorii care se pun în slujba unei generații riscă să rămână scriitori minori, pentru că autorii mari se consideră ca fiind mereu în serviciul omenirii.

Dintre lucrările de referință din perioada interbelică, autorul *Ideii de generație...* se mai oprește asupra discursului de recepție în Academia Română a lui P. P. Negulescu, din 1941, cu titlul *Conflictul generațiilor și factorii progresului*. Existența conflictului este pentru filosof un punct de pornire, o realitate acceptată, iar

soluționarea, prin asumarea „rolului conducător” de către vârstnici ar fi de natură să ducă la progres. Toate acestea pentru că vârstnicii se caracterizează printr-un plus de rațiune, iar tinerii prin sentiment, voință elan. Gh. Perian punctează: „Susținând inegalitatea generațiilor și favorizând-o pe cea vârstnică, P. P. Negulescu a fost un adept al gerontarhiei și primul teoretician important al acesteia în cultura română.” (*Ibid.*, p. 33)

Pentru perioada postbelică, datorită ideologizării fără precedent a societății românești de către comunismul importat o dată cu venirea armatei roșii, abia la începutul anilor 70 se stabilește o punte de legătură cu interbelicul, chiar dacă, din perspectivă generaționistă, teoriile lui Mircea Vulcănescu și a lui P. P. Negulescu nu au fost luate în seamă. Gheorghe Perian dă – cu deplină îndreptățire – o atenție aparte studiilor lui Mircea Martin din *Generație și creație*, citând volumul republicat în anul 2000 la Editura Timpul din Reșița. Pentru o mai bună înțelegere, el face de la început precizarea că M. M., nemărturisit, tinde „să reducă din potențialul de insurgență al ideii de generație”, explicând astfel apropierea sa de Tudor Vianu, prin propunerea unei generații creatoare, fără diferențieri de vârstă, animată de idealuri comune („artistice și politice”). Sunt remarcate observațiile nuanțate ale criticului, bogăția aspectelor literare cu care argumentează. Astfel, se afirmă că generațiile tinere sunt mai degrabă tentate să ia modele de la generațiile mai îndepărtate, nu de la cea a părinților lor, tendința de a controla centrele de putere din lumea literară, având în vedere editurile, revistele ș. a., tendința de purificare a canonului prin lărgirea sa „peste limitele unui, criteriu absolut”, cât și lupta generației pentru controlul pieței de carte, obiectiv economic, nu tocmai pe placul lui M. M.

Criticul tinde să instituie un adevărat cod pentru confrăii și recomandă criticii să nu participe la manifestări de tip colectivist, pentru că există o tendință puternică a generației de a subordona critica sau de a crea propria-i critică. Oricum M. M. mizează mult pe valoarea estetică a literaturii în tot acest demers generaționist, ceea ce îl face pe Gheorghe Perian să afirme: „Meritul indenabil al lui Mircea Martin a fost acela că a readus generația în rândul temelor de reflecție ale criticii și a regândit pe cont propriu teoria lui Tudor Vianu, completând-o și adaptând-o la noile împrejurări. În al doilea rând, criticul a lucrat mai mult decât toți la șubrezirea și discreditarea generațiilor biologice, ale căror puncte slabe le-a descoperit și le-a arătat unul câte unul.” (*Ibid.*, p. 47)

Studiul Mioarei Apolzan, *Problema generațiilor literare din punct de vedere sociologic* (în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 2, 1974, p. 201-2016) pare să fie comentat doar pentru a arăta cum nu trebuie să se scrie despre tema în discuție, pentru că autoarea pierde uneori coerența discursului teoretic, se raportează la studiile interbelice în domeniu doar dintr-un elan impresionist, avansează idei fragile, de cele mai multe ori bazate pe criterii extraestetice (sociale și politice). Autorul, după ce mai întâi a afirmat că lucrarea Mioarei Apolzan este „o contribuție demnă de interes”, sintetizează până la urmă cu multă aciditate, afirmând că este „nemulțumită

de istoriile literare românești pentru că sunt cantonate la nivelul estetic al literaturii și pentru că se mărginesc să studieze succesiunea operelor și ordonarea acestora în curente și orientări. În viitoarele istorii, accentul ar trebui să cadă asupra scriitorilor și asupra generațiilor pe care aceștia le formează. Avantajul unor asemenea istorii, încă nescrise, ar fi că pot evidenția mai apăsător condiționările de ordin social și politic la care scriitorii sunt supuși, iar pe de altă parte, pot indica relațiile de cauzalitate ce se stabilesc între literatura și societatea unui timp determinat. Cu astfel de păreri, nedesprișe încă de realismul socialist, Mioara Apolzan se află cu un pas în urma criticilor de vârstă ei, care voiau să treacă de partea autonomismului estetic, așa cum fusese el practicat în perioada interbelică.” (*Ibid.*, p. 50) De fapt, abordarea „de tip pozitivist” constituie un pas înapoi în preocupările în domeniu, lucru care anunța de fapt, pentru anii ce aveau să urmeze, un „reflux” al studiilor despre generații.

O adevărată radiografie a vieții literare a anilor 80 face Gheorghe Perian, având în vedere că este o perioadă de puternică reanimare a literaturii, de o altfel de raportare la interbelic, de afirmare a postmodernismului românesc. Criticul observă că toată această înnoire radicală vine pe o perioadă de gerontarhie, de blocare instituțională a tinerilor scriitori, pe o reacție destul de puternică a vârstnicilor care îi învinuiau pe tineri de o „ideologie a dezbinării”. Este un prilej pentru autorul *Ideii de generație...* de a intra în actualitate, actualitate din perspectiva căreia a realizat și explorările diacronice ale temei.

El analizează atitudinea criticii de azi, contestând faptul că, în cazul multor comentatori, preocuparea pentru opera literară îi împiedică să vadă contextul în care evoluează, determinările, elementele de relaționare, spus în alt chip, „nu văd generațiile în literatură”, pentru Gh. Perian fiind inadmisibil ca un scriitor să fie evaluat doar din perspectiva propriei opere literare, nu și din cea a generației căreia îi aparține. Din punctul său de vedere, „orice scriitor este într-o generație și rămâne acolo pentru totdeauna, cu sau fără voie, chiar și atunci când se întoarce împotriva ei.” (*Ibid.*, p. 56)

Crearea confuziei, de cele mai multe ori în mod voluntar, între grupul literar și generație reprezintă o problemă de maximă actualitate. Criticul face delimitările teoretice necesare între grup, școală literară și generație, clarificări utile în literatura română de azi, când asistăm în mod frecvent la grupuri literare care se autoproclamă generație, care își „produc” propria critică și care dispar după ce au produs un spectacol literar mai mult sau mai puțin însemnat. Departă de mine gândul de a contesta o anumită valoare care se întâmplă uneori să o aibă, dincolo de caracterul epatant al manifestărilor, dar ea este tributară unui cadru mult mai larg, unui sistem de valori care au dobândit deja o coerență în literatura contemporană. Firește, dacă se întâmplă ca grupul să producă mutații estetice, realitate literară de neocolit, el are serioase șanse să ducă la conturarea unei noi generații. Din păcate, asta se petrece mai rar, în ciuda așteptărilor

criticilor literari, grăbiți uneori să fie printre promotorii unor asemenea evenimente. Iată un punct fierbinte al vieții literare de azi, când generația optzecistă, devenită de acum una vârstnică, domină încă prim-planul scenei scrisului românesc. O astfel de prelungită supremație cred că este cu puțință doar în condițiile în care scriitorii tineri nu au izbutit să impună un tablou nou și durabil al unor valori estetice.

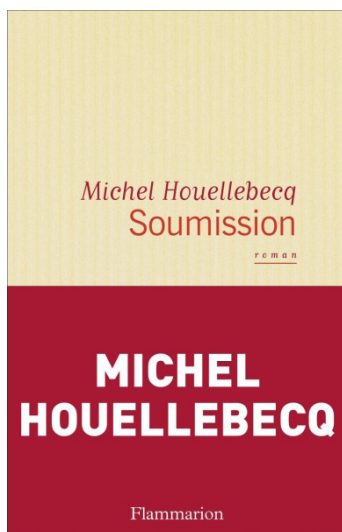
Unul dintre meritele lui Gheorghe Perian, pe lângă cele deja semnalate de noi, este că păstrează un ton optimist în privința conflictului generaționist ce se manifestă în lumea literară de acum, în ciuda faptului că propunerea postmoderniștilor de soluționare prin competiție – o variantă adaptată a „generațiilor de creație” ale lui Tudor Vianu – s-a dovedit a fi un eșec. El crede că parteneriatul între reprezentanții unor vârste diferite ar putea fi o cale deschisă spre diminuarea stării conflictuale, dacă nu spre eliminarea ei.

Poate că tot la capitoul optimism se cuvine să consemnăm și opinia lui Gheorghe Perian în legătură cu utilitatea studiilor despre generațiile literare. El este convins că, de vreme ce generația literară produce o depersonalizare a timpului istoric, asta ar permite o abordare „mai democratică” a periodizării literaturii. Nu lipsește, în final, o autoevaluare a propriului text, judecată care nu este de ocolit: „Deoarece în postmodernitate lumea românească s-a trezit într-o situație nouă, caracterizată la vârf prin gerontarhie și conservatorism, studiile despre ideea de generație trebuie înțelese ca răspunsuri ale criticii literare la provocările momentului. Valabilitatea lor, ca și a celor mai vechi, este circumscrisă istoric, dar prin concluziile la care au ajuns, ele și-ar putea găsi loc și într-o viitoare sistematică a generațiilor literare. Au trecut aproape 80 de ani de când subiectul este frământat în critica românească și ducem în continuare lipsă de o abordare exhaustivă, sub forma unui tratat. În așteptarea acestuia, ne-am propus în studiul de față, așa cum s-a văzut, să cercetăm problema în devenirea ei istorică, raportând-o la contextele politice și sociale cu care s-a aflat în legătură.” (*Ibid.*, p. 66) Este așadar o structură pe care nu doar că se poate edifica, dar care aproape că impune un asemenea efort.

S-ar putea presupune că textele care urmează în volum, ale lui Julius Petersen, ar putea fi neglijate, teoriile sale fiind de acum depășite, după spusele unor istorici și critici contemporani. Atunci, care este rostul lor în cartea despre care opinăm, pentru că, așa cum am mai spus, se pare că nu avem de-a face cu un simplu „coligat”, indiferent de sensul care îl acceptăm. Cu un efort nu prea mare, vom observa că, în ciuda unei întoarceri în timp, paradoxal, studiile filologului german par să completeze și să aprofundeze afirmațiile lui Gheorghe Perian. Mai mult, ele sunt capabile să genereze interogații în legătură cu fenomenul literar contemporan, să sugereze soluții. Am putea spune că studiile lui Julius Petersen dobândesc transparența unui poem, ceea ce este mai rar pentru o operă teoretică.

Traducătoarea din limba germană, Sandală Ignat, cea care semnează și o prefață, afirmă cu modestie:

Daniel ILEA



O falsă Casandră

Soumission (*Supunere*: traducerea cuvântului „islam”) de Michel Houellebecq (Paris, Flammarion, 2015) începe, fără pic de umor, cu răsuflatul clișeu al decadenței Occidentului, „a societăților noastre încă occidentale și social-democrate”.

Personajul-narator, François, ne înștiințează că azi oamenii s-ar afla, exclusiv, sub două dependențe: „banul”, pentru „cei mai cu minte și așezați”, iar pentru cei mai înapoiți „consumația” și „ambitia de-a ieși în față, de-a ocupa un post de invidiat”...

Urmează, pe ici, pe colo, până la sfârșit, panseuri despre Huysmans, unele subtile, interesante, din păcate pierdute, diluate într-un flux de tâmpenii și poncifuri, de pildă: „frumusețea stilului, muzicalitatea frazelor au importanța lor [...] dar un autor e, înainte de toate, o ființă omenească, prezentă în cărțile sale”. Dacă așa o fi, vom vedea iute ce fel de om se poate ghici îndărătul lui François.

Stilul nu-i defel „neutru” (cum afirmă Alain Finkielkraut), ci de-a dreptul nul: aceleași corzi hipersensibile la a căror muzică sumbră-mizerabilistă am vibrat în primele și adevăratele sale romane (*Extension du domaine de la lutte* și *Les Particules élémentaires*): aici, sună a gol.

În *Soumission* nimic nu mai e viabil, nici real, nici literar, ci doar o perversă parabolă, o schematică construcție (scriitorul Marc Weitzmann a subliniat deja – în *Le Monde des livres* – că nici o figură musulmană nu-i credibilă; de fapt, unicul personaj e naratorul houellebecquian).

Deci: au trecut două decenii de când François și-a susținut teza de doctorat *Huysmans sau capătul tunelului*, cu „felicitările unanime ale juriului”; fără strop de vocație pedagogică, acceptă totuși să fie numit conferențiar la Paris III-Sorbona. Când Steve, unul din colegii săi, îl invită la un pahar, „îndeobște un ceai cu mentă la Marea Moschee din Paris”, aflăm că lui nu-i place deloc nici ceaiul cu mentă, nici, de altfel, Marea Moschee din Paris. Cam așa ar fi tonul.

Înțelegem foarte curând că vorba lui Huysmans despre Bloy i se potrivește ca o mănășă și lui François: „un nenorocit, cu un orgoliu diabolic și o ură fără măsură”. Am putea afirma (identificând relativ personajul cu autorul, cu atât mai mult cu cât suntem într-un pamflet, nu într-un roman) cam același lucru și despre Houellebecq, care, cu abilitate perfidă, mizează pe, jonglează cu conflictele, temerile, ura dintre comunități: „fapt e că în noul an școlar Uniunea Studenților Evrei din Franța nu mai era prezentă în nici un campus din regiunea pariziană, în timp ce secțiunea tineret a Frăției Musulmane își răsfrase antenele”. Personalitățile antisioniste ocupă poziții-cheie prin universități: „Robert Rediger e celebru prin atitudinea sa pro-palestiniană” etc.

Planul e, deci, schițat, poate începe provocarea „magicianului”!

Suntem deja în 2022: peste două săptămâni vor fi alegerile și se prevede (după spusele unei colege foarte bine informate) că, precum în 2017, „Frontul Național va ajunge în al doilea tur și stânga va fi reală”. Dar iată replica, foarte interesantă, a lui François: „Totuși, să nu ignorăm scorul Frăției Musulmane, care-i încă o necunoscută, dacă va depăși bara simbolică de 20%, asta poate cântări în raportul de forțe...”. O „aiureală”, afirmația asta a lui, își zice, hâtru, el însuși, dar... nu se știe niciodată, și colega lui se pune imediat pe calculat: „cântărește pe îndelete consecințele unei eventuale intrări a Frăției Musulmane în guvern”. Badabum!

Notăm un alt loc comun houellebecquian, obsesia patriarhatului, a întâietății bărbatului dinaintea femeii, în discuția lui François cu franțuzoaica-evreică Myriam, amanta sa de studentă (despre care aflăm că va emigra cu familia în Israel, urmând exemplul întregii comunități evreiești): „[...] la drept vorbind, n-am fost niciodată convins că ar fi o așa bună idee ca femeile să poată vota, să poată urma aceleași studii ca bărbații, să poată exersa aceleași profesii etc. Mă rog, ne-am obișnuit să fie așa, dar, la urma urmei, o fi chiar o idee bună?”.

Mergem mai departe, oarecum preveniți, dar defel liniștiți, dând numai peste „paradoxuri”: de pildă, supralicitarea extremei-drepte puse în scenă-pagină ca ipoteză-ipostază refulată, deci cu atât mai seducătoare, a poporului francez: „Avansarea extremei-drepte, de atunci încoace, a făcut ca lucrurile să devină mai interesante, animând discuțiile publice cu fiorul uitat al fascismului; dar totul a început să se miște abia în 2017, odată cu al doilea tur al alegerilor prezidențiale. Presa internațională a putut asista, înmărmurită, la spectacolul rușinos, dar perfect justificat aritmetic, al realegerii unui președinte de stânga într-o țară care basculase treptat către dreapta [...]”. Era ca o disperare sufocantă, radicală, străbătută, pe ici pe colo, de fulgere de revoltă. Mulți preferaseră atunci să se expatrieze”.

Cade „bomba” cea mare: „O lună după rezultatele turului al doilea [din 2017, *n. m.*], Mohammed Ben Abbas anunță crearea Frăției Musulmane”.

Și scenariul continuă: înfruntările armate dintre militanți ai extremei-drepte și extremiști musulmani sunt din ce în ce mai dese; totuși: „Ca de fiecare dată, președinta Frontului Național și cel al Frăției Musulmane au publicat, fiecare în parte, câte un comunicat prin care se desolidarizau categoric de aceste fapte criminale”. Spectrul războiului civil!

Aflăm foarte repede (sărind peste etape) că în doar cinci ani (din 2017 până în 2022) numitul partid musulman

a egalat aproape P.S.-ul: 21% contra 23%, și depășit de departe de dreapta tradițională, cotate la numai 14%, pe când (de reținut, de subliniat) „Frontul Național, cu 32%, rămânea, de departe, în fruntea partidelor franceze”.

Urmarea logică a abracadabrantului scenariu houellebecquian: „demonstrarea” sclerozei, abjecției, nulității partidelor de centru-stânga și centru-dreapta (*Democracy schtrunk! Liberty schtrunk!*, lătra Chaplin-Hitler), capabile să se alieze, vom vedea, cu oricine, până și cu un partid religios, trădând astfel însuși fundamentul Republicii, laicitatea, pentru a se agăța de pulpana puterii, dar și pentru ca „bietul” Front Național să fie (iarăși) eliminat.

François (adică *Francez*, prenume ales deloc aleatoriu!) prevede, deci, un al doilea tur între Frăția Musulmană și Frontul Național. Ceea ce trebuia să se întâmple se va întâmpla, fără nici o surpriză, atât centrul-dreapta cât și centrul-stânga se vor alia (cum pomeneam deja) cu Frăția Musulmană... *Les jeux sont faits*: începând cu 2022, Franța devine islamică și după ea, încet-încet, Europa. Cum era de așteptat, departe de a fi un moderat, Ben Abbes, odată cocoșat la putere, va năzui nici mai mult nici mai puțin decât la instaurarea imperiului „Eurabia” (cea prevăzută de Bat Ye’or).

Caricatură grosolană, firește, „profeție” în doi peri. Gluma asta proastă să fie scopul lui?! Ar fi idiot! Doamne-fereste! Ca un bun francez, François (pleonasm!) bate, de fapt, șaua ca să priceapă iapa: scenariul e de citit prin antifrază, o mișcare dialectică pregătind terenul pentru Frontul Național, al Identității Naționale.

Dar iată că un asemenea scenariu îi pare posibil, chiar plauzibil, filozofului Alain Finkielkraut! Surprinzător joc pervers: asistăm la „supunerea” spiritului critic, al spiritului rațional, la Houellebecq (acest „djihadist mohorât”, cum îl numește Fethi Benslama). Faptul „supunerii” la Houellebecq e constatat și de Jean Birnbaum, în *Le Monde des livres*.

Colac peste pupăză, François se compară chiar cu nefericita Casandră, în prezicerile-i pesimiste mereu împlinite, conchizând: „după cum se vede, ziaristiile de centru-stânga nu fac decât să repete orbirea troienilor”. Urmează această paralelă șocantă (prin debilitatea-i): „O asemenea orbire nu avea nimic nou, istoric vorbind: am fi putut-o regăsi la intelectualii, politicienii și ziaristiile anilor '30, cu toții convinși că lui Hitler o să-i vină până la urmă mintea la cap”. Prin François, autorul împușcă doi iepuri deodată: arată pericolul islamic iminent în Franța, comparându-l cu hitlerismul, și deopotrivă atacă lipsa de luciditate dinaintea „catastrofei” a ziaristiilor de centru-stânga. Fiind, în schimb, foarte blajin, aproape tandru, cu extrema-dreaptă, cu Marine Le Pen, devenită victima trădătoarelor partide de centru!

În realitate, François nu mai suportă „sistemul” actual, cu alte cuvinte social-democrația, și îi prevede (e rolul său!) apropiatul sfârșit. La care el însuși va contribui în mod original, colaborând, adaptându-se de minune noii puteri islamice, deși, culmea hazului, o va face mereu ca un individualist, un narcisic, un *jouisseur*, dar și un aprig la câștig, egal sieși și tuturor naratorilor-personaje houellebecquiene, adică un anumit tip de occidental get-beget! Nu-l interesează decât propria-i persoană: se convertește la islam pentru posibilitatea poligamiei, ca să se poată desfăta în „paradisul femeilor”, pentru dragul lui de patriarhat și, *last but not least*, pentru un salariu triplu de

profesor universitar!

Nu seamănă decât foarte vag cu idolul său literar, Huysmans, care era muncit de „dorința disperată de-a se integra într-un rit”.

E foarte posibil ca autorul să confunde propria lui „sinucidere” (ca scriitor) cu „sinuciderea” Europei înseși!

Este *Soumission* o carte islamofobă? Da, nu, da... (cu Houellebecq e ca-n „mă iubește, nu mă iubește”, trebuie ajuns la ultima petală!). La un prim nivel, răspunsul pare a fi *nu*: de vreme ce (după autor) reîntoarcerea religiosului e iminentă, necesară pentru supraviețuirea unei societăți, iar creștinismul e mort și îngropat, singurul candidat prezent, islamismul, e chemat să-i ia locul.

În cele din urmă, răspunsul e categoric *da*: este aici o doză tare de islamofobie, căci „elogiu” Islamului cuceritor se citește (să ne reamintim) tot ca o antifrază, ca un „vaccin”: dacă nu vreți ca asta să se întâmple (Casandra houellebecquiană *dixit*), dați mână cu mână și reînsuflețiți catolicismul (în planul inițial al cărții, François urma să se convertească la catolicism, ca și Huysmans, iar titlul era *Conversion*); de nu, băgați-vă în cap că islamismul va triumfa, căci: „astăzi ateismul e mort, laicitatea e moartă, Republica e moartă” (sentința prin care Houellebecq însuși, în interviul din *Le Nouvel Observateur*, întărește tezele lui François!).

Putem afirma, în spiritul „Charlie”: ceea ce otomanii n-au izbutit timp de secole (islamizarea Europei), lui Houellebecq i-a reușit în trei sute de pagini; numai că pentru o așa ispravă ar fi fost arhifisicient să dea două-trei interviuri în dorul lelii (cum și are obiceiul), sau să pună de-un pamflet de maximum patru-cinci pagini.

După cum se vede, François se amuză, Houellebecq se amuză cu cuvintele, cu ipotezele, cu previziunile geopolitice (dar și meteorologice, oferindu-ne adevărate buletine meteo ale zilei!); nefăcând, de fapt, decât să „acelereze un pic evenimentele” (cum tot Houellebecq zice, în pomenitul interviu din *Obs*), și totul începe să se umfle, să devină *hénaurme*, până... plesnește!

Magicianul e astfel deconspirat: nu, nu-i vorba aici de trâmbițata reîntoarcere a religiosului, ci de aceea a lui Houellebecq (cam la patru ani o dată)!

Să reflectăm o clipă la o afirmație a psihiatrului Boris Cyrulnik (notată și de François): „Agresiunea ascunde adesea o dorință de seducere”. Nu e imposibil ca asta să fie chiar scopul, ori resortul secret, al acestei fabule politice, poate chiar al întregii creații houellebecquiene, implicit al omului dindărătul operei: seducere și război, de ce nu?

Aici am putea ghici ascunsul „detaliu semnificativ” (a cărui artă Fienkielkraut afirma că ar deține-o Houellebecq)!

Iată cum (după mine) François se dezvăluie brusc într-un scurt pasaj, o scenă simplă, umană, tulburătoare (singura, de altfel, viabilă și literară), unde nu mai e loc pentru bășcălie, subterfugii ori perversiuni. Va simți nostalgia, dorul paradoxal, și poate cu atât mai dureros, pentru ceea ce nu i-a fost dat să trăiască, dar a cărui intuiție o va avea din plin atunci când, invitat de Myriam acasă la părinții ei, va simți ce poate să-nsemne a trăi în sânul unei familii: „Locuiau într-o casă din Cartierul Florilor, în spatele stației de metrou Brochant [...]. Îmi amintesc că am cinat pe peluză, era sezonul narciselor galbene. Au fost draguți, primitivi și călduroși, fără să mă sufoce însă cu atențiile, ceea ce era și mai bine. În clipa în care tatăl ei deschidea o sticlă de Châteaufort-du-Pape, mi-am dat

brusc seama că Myriam, la cei peste 20 de ani ai ei, lua încă masa toate serile împreună cu părinții săi; că își ajuta fratele mai mic să-și facă lecțiile, că se ducea să-și cumpere țoale cu surioara ei. Erau un trib, un trib familial sudat; față de tot ce cunoscusem eu, era de neînchipuit, încât cu greu m-am abținut să nu izbucnesc în lacrimi”.

Cel care a înțeles, poate ca nimeni altul, că un copil lipsit de căldura familiei va rămâne toată viața cu sufletul schiop a fost Dostoievski.

Houellebecq e poate în întregime aici, totul ar putea țâșni de aici: provocările, *les détournements-retournements*, „neîncetatele fluxuri schizoido-melancolice” (cum bine zice psihanalistul Fethi Benslama, într-un articol despre această carte) și, firește, pomenita aprigă dorința de seducere și deopotrivă de răzbunare pe societate, pe lumea occidentală (ce ar fi „distrus familia”, nu?!) și pe întregul neam omenesc (poate că niciodată până azi n-a cunoscut bucuria unei iubiri constante pentru o femeie, sau a unei prietenii constante, așa cum și-a putut iubi simpaticul câine, până la capăt!).

Ce altceva putea ieși din toate astea? Fără-ndoială, un om și un scriitor lunecos, un cameleon, nu atât un nihilist, un anarhist, un mizantrop cât un provocator patentat, un „lup singuratic”! Un seducător și un copil răzbunător, dovedindu-se foarte periculos pentru cititor, care ar avea tot dreptul să-și spună, ca în finalul *Cânturilor lui Maldoror*: „Ce-i al lui e-al lui. M-a idiotizat grozav [...]”.

Dacă tot există angoasa difuză, spectrul unei „invadări” a Franței și a Europei (prin migrații masive din Africa și Asia) ori, pe termen lung, spectrul unei „extincții” datorate slabei, anemice demografii a europenilor – „Poate că într-o zi o să fim învinși prin forța numărului” (*dixit* Alain Finkielkraut) –, nici o trebuință pentru asta de pamflete delirante, pline de ură, adică neputincioase. Ar trebui, pur și simplu, controlat fluxul imigrației (luându-i astfel și Frontului Național pâinea de la gură!), cumpănind mereu (nu *politiquement correct*, ci realist-pragmatic) între drepturile omului și limitele ospitalității – fiind vorba, la urma urmei, de instinctul de conservare (fiecare stat, precum „fiecare entitate”, „se străduie, după puterea sa de-a fi, să persevereze în propria-i ființă” (Spinoza, *Etica*). Afară de asta, europenii să facă mai mulți copii și mai multe metisaje (prin metisaj, nimic nu se pierde, câștigându-se una sau mai multe identități, fără a se pierde cea inițială).

Am putea experimenta aici platoniciană dialectică (reflectată mai ales în *Sofistul*) „același” (identicul) vs „altul” (altceva-ul): victoria „altuia” e nihilismul, dar tot nihilism e și când „același” (parmenidian, înțepenit, absolut) câștigă fără să-l accepte pe „altul”; fiindcă „altul” e motorul propriei sale deveniri, al mutațiilor sale (și viceversa): e nevoie de măsură, echilibru, armonie între „același” și „altul”, „același” primind în sine pe „altul”, dar rămânând el însuși, sau mai degrabă devenind – astfel și numai astfel – el însuși! Nu-i vorba de o identitate „tare” (corespunzând pe plan social naționalismului, fascismului), ci de una „deschisă” (constituind, de pildă, un soi de sinteză, o paradigmă de civilizație și cultură, precum a noastră Republică Franceză laică – atât de hulită de Houellebecq!). Întreaga noastră evoluție biologică, istoria omenirii stau măturie pentru această mișcare dialectică.

Aceeași dialectică a echilibrului între opusuri, ori complementare, rămâne valabilă și pe plan socio-politico-economic (între stat și piață), unde azi capitalismul triumfător, cu ale sale derivate fără măsură, cântărește greu

în balanța acestei depresiuni generalizate, a acestei să-i zicem confuzii de valori, a cetii în care suntem cufundați!

Nu trebuie să ne lăsăm „supuși” nici Invincibilei Armada a capitalismului financiar, multinaționalelor care își pot permite să cumpere tot (sau aproape) într-o țară: întreprinderile, castelele... căci odată cu locurile sunt cumpărate oarecum și ființele, făcându-se din ele un soi de „suflete moarte”. *Capitalismul a luat-o razna*, afirmă, în eseu omonim, Joseph E. Stiglitz, Premiu Nobel pentru Economie (a se citi, tot de el, *Marea dezamăgire și Triumful cupidității*).

Pentru a pune capăt la toate astea, nu-i nevoie de noi revoluții, urmate de masacre ori de alte utopii (nu, mersi!): pentru ca (relativa) măsură (și nu Satana!) să dirijeze orchestra, nu-i nicidecum recomandabilă (ca la Houellebecq) o reîntoarcere masivă a religiei (Doamne-fereste!), ci pur și simplu reîntoarcerea statului, a unui stat inteligent, subtil și binevoitor, cu autoritate, fără a i se permite însă de-a ajunge autoritar (aici e rolul nostru de-a veghea, zi și noapte). Stiglitz (pe urmele unui John M. Keynes) a demonstrat necesitatea (etică, socială, vitală) a revenirii statului, ca legislator și supraveghetor al pieței, avertizând de catastrofele ce ne așteaptă, dacă se mai aplică politica struțului, dar nimeni nu pare s-o asculte (sau cel mult cu o ureche!) pe această adevărată Casandră!

Robert Badinter, mare avocat și umanist (să ne amintim mereu că mulțumită lui a fost abolită în Franța pedeapsa cu moartea, a fost ucisă moartea! – noi, românii, nu vom uita nici că se trage dintr-o familie de evrei basarabeni) a spus la Televiziune, chiar în seara de 7 ianuarie 2015, că nu trebuie cu nici un preț a se cădea în capcana urii între comunități, că asta era scopul acestor energumeni fanatizați; intuiția, temerile sale urmând să fie confirmate tragic de al doilea masacru, cel al francezilor-evrei (ori evreilor-francezi), de la *Hyper Cacher*!

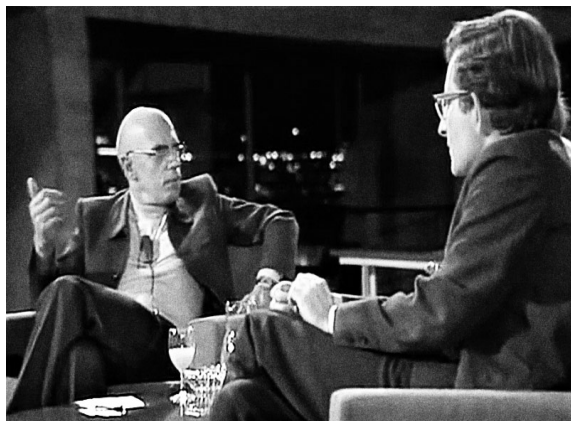
Soumission – pamflet sau fabulă politică – conține o încărcătură de ură, de perversiune care se cere prompt dezamorsată. Cartea asta n-are nimic din spiritul liber „Charlie” (singurul element comic, involuntar, ar putea fi obsesia scriitorului de-a ajunge până la pagina 300, înmulțind artificial, în acest nobil scop, capitolele și subcapitolele!), fără a mai pomeni de umanismul unui Albert Camus, luat peste picior de François... Nu-i vorba aici, la urma urmei, decât de „o operație marketing reușită” (*dixit* Jean d’Ormeson).

Într-o paranteză finală fie spus, celor care vor să înțeleagă ce se întâmplă azi în lumea islamică (țări arabe și ne-arabe), inclusiv în islamismul francez, să ia pulsul acestei lumi în fierbere, le recomand traducerea dipticului semnat de Gilles Kepel: *Passion arabe – Journal 2011-2013* și *Passion française – Les voix des cités*, publicate recent la Gallimard, NRF, colecția „Témoins”. Acest diptic (Houellebecq însuși a aflat din el, după propria-i mărturisire, cam tot ce știe despre lumea islamică, doar că el a făcut din asta un amestec indigest cu propriile-i deliruri și cu cele de pe siturile internet ale salafiștilor și Fraților Musulmani!) ar putea deveni și un manual de geopolitică, de geostrategie pentru oamenii politici occidentali, pentru ai lor consilieri.

Dezbaterea Chomsky-Foucault (1)

[**nota redacției:** Parte din dezbaterea Chomsky-Foucault, mai exact transcrierea discuției organizate între cei doi în 1971 la televiziunea olandeză, a fost publicată în limba română în volumul *Despre natura umană* (Tact, 2012). Începând cu acest număr, vom publica pe rând celelalte materiale din dosarul acestei celebre întâlniri filosofice.]

Noam Chomsky



Politica

MITSOU RONAT: În mod paradoxal, scrierile dumneavoastră politice și analizele ideologiei imperialiste americane par să fie mai cunoscute în Franța și în Statele Unite decât noua disciplină pe care ați creat-o: gramatica generativă. Ceea ce ne conduce la întrebarea: Vedeți o legătură între activitățile dumneavoastră științifice – studiul limbajului – și activitatea dumneavoastră politică? De pildă, în ceea ce privește metodele de analiză?

NOAM CHOMSKY: Dacă există o conexiune, atunci aceasta e la un nivel mai degrabă abstract. Nu am acces la nicio metodă neobișnuită de analiză, iar cunoașterea de specialitate pe care o am despre limbaj nu are nicio influență imediată asupra chestiunilor sociale și politice. Tot ceea ce am scris despre aceste teme putea fi scris și de altcineva. Nu există o conexiune foarte directă între activitățile mele politice, scrisul și altele, și munca cu privire la structura limbajului, deși într-o anumită măsură ele derivă, poate, din anumite asumptii și atitudini comune cu privire la aspectele fundamentale ale naturii umane. Analiza critică în arena ideologică mi se pare a fi o chestiune destul de directă, comparativ cu o abordare care necesită un anumit grad de abstractizare conceptuală. Pentru analiza ideologiei, care mă preocupă foarte mult, sunt suficiente, în general, puțină deschidere a minții, o inteligență normală și un scepticism sănătos.

De exemplu, să ne gândim la problema rolului inteligenței într-o societate ca a noastră. Această clasă socială, care include istorici și alți cercetători, jurnaliști, comentatori politici și așa mai departe, își asumă sarcina de a analiza și de a prezenta o anumită imagine a realității sociale.

În virtutea analizelor și interpretărilor lor, ei servesc ca mediatori între faptele sociale și masa populației: ei creează justificarea ideologică pentru practica socială. Priviți la munca specialiștilor în probleme contemporane și comparați interpretările lor cu evenimentele, comparați ceea ce spun ei cu lumea faptelor. Veți descoperi adesea divergențe mari și destul de sistematice. Apoi puteți face un pas și mai departe și să încercați să explicați aceste divergențe, luând în considerare poziția de clasă a inteligenței.

Cred că o astfel de analiză are o anumită importanță, iar sarcina nu este foarte dificilă, iar problemele care apar nu mi se pare ca sunt niște provocări intelectuale prea mari. Cu puțin sârguință și atenție, oricine este dispus să se extragă din sistemul ideologiei și propagandei împărtășite va vedea cu ușurință modalitățile de distorsiune dezvoltate de segmente semnificative ale inteligenței. Oricine poate să facă asta. Dacă o astfel de analiză este adesea condusă prost, asta se întâmplă deoarece, cât se poate de firesc, analiza socială și politică este produsă pentru a apăra anumite interese, mai degrabă decât pentru a da seama de evenimentele reale.

Tocmai din cauza acestei tendințe trebuie să fim atenți în a nu lăsa impresia, falsă în orice caz, că doar intelectualii echipați cu o educație de specialitate ar fi capabili de o asemenea muncă analitică. De fapt, asta e exact ceea ce inteligența ar vrea ca noi să credem: ei pretind că sunt angajați într-o întreprindere ezoterică, inaccesibilă oamenilor simpli. Dar asta e absurd. Științele sociale în general și mai ales analiza problemelor contemporane sunt destul de accesibile oricui vrea să se intereseze de aceste chestiuni. Așa-zisa complexitate, adâncime și obscuritate a acestor probleme este o parte a iluziei promovate de sistemul de control ideologic, care dorește să facă problemele să pară îndepărtate de populație în general și s-o convingă pe acesta de incapacitatea ei de a-și organiza propriile treburi sau de a înțelege, fără tutelajul intermediarilor, lumea socială în care trăiește. Din acest motiv, trebuie să fim atenți să nu legăm analiza chestiunilor sociale de teme științifice, care înainte de a putea fi serios investigate, necesită o tehnică și o educație de specialitate, și astfel un cadru intelectual specific de referință.

În analiza problemelor sociale și politice este suficient să confrunți faptele și să fii dispus să urmezi o linie rațională de argumentare. E necesar doar simțul comun cartezian, care este destul de echitabil distribuit..., dacă prin asta înțelegem disponibilitatea de a privi faptele cu o minte deschisă, de a testa presupuzițiile simple și de a urmări un argument până la concluzia sa. Însă dincolo de asta, nu e nevoie de nicio cunoaștere ezoterică pentru a explora aceste „adâncimi”, care nici nu există de fapt.

RONAT: Mă gândesc la cercetarea care a reușit să dezvăluie existența „regulilor” ideologiei, inaccesibile conștiinței celor prinși în istorie; de pildă, studiul pe care Jean Pierre Faye l-a dedicat ascensiunii nazismului. Acest tip de muncă arată cum critica ideologiei poate căpăta profunzime intelectuală.

CHOMSKY: Eu nu spun că este imposibil să crezi o teorie intelectuală interesantă care să privească ideologia și bazele sale sociale. Asta e posibil, dar nu e ceva necesar pentru a înțelege, de pildă, ce anume îi determină pe intelectuali să deghizeze realitatea în serviciul unei puteri externe, sau

ca să vezi cum se realizează asta în cazuri particulare de o importanță imediată. Cu siguranță, cineva poate trata toate acestea ca pe o temă interesantă de cercetare. Însă trebuie să distingem între două lucruri:

1.) Este posibil să prezinți o analiză teoretică semnificativă despre toate astea? Răspuns: În principiu, da. Iar acest tip de travaliu poate atinge un nivel care să necesite o educație de specialitate, și să facă parte, în principiu, din domeniul științei.

2.) Este o asemenea știință necesară pentru a înlătura perspectiva distorsionantă impusă de inteligenție asupra realității sociale? Răspuns: Nu. Scepticismul comun și atenția sunt suficiente.

Să luăm un exemplu concret: Când un eveniment se petrece în lume, mass-media – televiziunea, ziarele – caută pe cineva să-l explice. În Statele Unite cel puțin, ele apelează la profesioniști din științele sociale, bazându-se pe ideea, care la prima vedere pare rezonabilă și în anumite cazuri este în anumite limite rezonabilă, că acești experți au o competență de specialitate pentru a explica ce se petrece. În același timp, este foarte important pentru profesioniști să-i facă pe toți să creadă în existența unui cadru intelectual de referință pe care doar ei îl posedă, și care face că doar ei au dreptul de a comenta asupra acestor chestiuni sau se află în poziția de a o face. Acesta este unul din modurile în care inteligenția profesionistă deține o funcție utilă și eficientă în cadrul aparatului de control social. Nu întrebi pe oricine de pe stradă cum să construiești un pod, nu-i așa? Apelezi la un expert profesionist. Ei bine, în același fel n-ar trebui să întrebi pe oricine de pe stradă: Trebuie să intervenim în Angola? Aici e nevoie de specialiști – cu siguranță, foarte atent selectați.

Pentru a face mai concrete toate acestea, dați-mi voie să comentez într-o manieră foarte personală: în munca mea profesională m-am ocupat de o mulțime de domenii diferite. Am făcut cercetări în domeniul lingvisticii matematice, de exemplu, fără niciun fel de diplome de specialitate în matematică; în acest domeniu sunt totalmente autodidact, și nu foarte bine pregătit. Însă am fost adesea invitat de către universități să vorbesc despre lingvistica matematică în cadrul unor seminarii și colocvii de matematică. Nimeni nu m-a întrebat vreodată dacă am diplomele cuvenite pentru a vorbi despre acele teme; matematicienilor nu le-a pasat deloc. Ce i-a interesat a fost ceea ce aveam eu de spus. Nimeni nu a contestat vreodată dreptul meu de a vorbi, întrebându-mă dacă am un doctorat în matematică, sau dacă am participat la cursuri avansate în acest domeniu. Nici nu le-ar fi trecut prin cap așa ceva. Ei vor să știe dacă am dreptate sau nu, dacă subiectul este interesant sau nu, dacă sunt posibile abordări mai bune – discuția era legată de subiect, nu de dreptul meu de a-l discuta.

Însă pe de altă parte, în discuții sau dezbateri referitoare la probleme sociale sau la politica externă americană, de pildă Vietnam sau Orientul Mijlociu, chestiunea specializării se pune mereu, adesea cu multă răutate. Am fost contestat în mod repetat în baza acreditărilor, sau întrebat ce fel de educație de specialitate am avut, care să mă îndreptățească să vorbesc despre aceste probleme. Presupoziția este că oamenii ca mine, care sunt exteriori domeniului din punct de vedere profesional, nu sunt îndreptățiți să vorbească despre asemenea lucruri.

Comparați matematica și științele politice – e destul de izbitor. În matematică, în fizică, oamenii sunt preocupați de ceea ce spui, nu de diplomele tale. Însă pentru a vorbi despre realitatea socială, trebuie să ai anumite certificate, mai ales dacă te îndepărtezi de cadrul de gândire acceptat. Vorbind la modul general, pare corect să spunem că cu cât este mai bogată substanța intelectuală a unui domeniu, cu atât este mai mică preocuparea pentru acreditări, și cu atât mai mare este interesul pentru conținut. S-ar putea chiar afirma că a te ocupa de chestiuni substanțiale în disciplinele ideologice poate fi un lucru periculos, deoarece aceste discipline nu sunt preocupate doar să descopere și să explice faptele așa cum sunt; mai degrabă, ele au tendința să prezinte aceste fapte și să le interpreteze într-o manieră care corespunde anumitor cerințe ideologice, și devine periculos pentru interesele dominante dacă încetează să mai facă asta.

Pentru a completa imaginea, ar trebui să remarc o diferență izbitoră, din experiența mea personală, între Statele Unite și alte democrații industriale, în această privință. Astfel, am constatat de-a lungul anilor că, deși sunt adesea chemat să comentez despre afaceri internaționale sau chestiuni sociale de către presă, radio și televiziune în Canada, Europa de Vest, Japonia, Australia, asta se întâmplă foarte rar în America.

(Las la o parte aici paginile speciale ale ziarelor, în cadrul cărora o anume sferă de opinii dizidente este permisă, dar încapsulate și identificate drept „expresia deplină a unei game de opinii”. Mă refer mai degrabă la comentariul și analiza care fac parte din discuția și interpretarea convențională a problemelor contemporane – o diferență crucială.)

Contrastul a fost destul de dramatic în perioada Războiului din Vietnam, și rămâne la fel și astăzi. Dacă asta ar fi fost doar o experiență personală, nu ar avea niciun fel de importanță, însă sunt destul de sigur că nu e așa. Prin rigiditatea sistemului de control ideologic – de „îndoctrinare”, am putea spune – exercitat prin intermediul mass-mediei, Statele Unite sunt un caz neobișnuit printre democrațiile industriale. Unul dintre mecanismele folosite pentru a obține această îngustare a perspectivei este tocmai recursul la acreditările de specialitate. Universitățile și disciplinele academice au avut succes, în trecut, în preservarea atitudinilor și interpretărilor conformiste, astfel încât recursul la „expertiza profesionistă” va face în așa fel încât opiniile și analizele care se îndepărtează de ortodoxie să fie rar exprimate.

Astfel, atunci când ezit să leg cercetările mele din lingvistică de analizele problemelor actuale sau ale ideologiei, așa cum mulți oameni sugerează, e din două motive. În primul rând, legătura este, de fapt, destul de șubredă. Mai mult, nu vreau să contribui la iluzia că aceste chestiuni necesită o înțelegere tehnică, inaccesibilă în absența unei pregătiri de specialitate. Însă nu vreau să neg ceea ce spuneți dumneavoastră: se poate aborda într-un mod sofisticat natura ideologiei, rolul controlului ideologic, rolul social al inteligenței etc. Însă sarcina cu care se confruntă un cetățean obișnuit, preocupat de înțelegerea realității sociale și de îndepărtarea măștilor care o deghizează, nu este comparabilă cu problema lui Jean Pierre Faye în cercetarea sa despre limbajul totalitar.

RONAT: În analizele dumneavoastră despre ideologie, ați atras atenția asupra unui fapt „curios”: Câteodată, anumite

publicații practică o politică a „echilibrului” ce constă în a prezenta interpretări sau rapoarte contradictorii, unele lângă altele. Ați spus, totuși, că numai versiunea oficială, aceea a ideologiei dominante, era reținută, chiar și în absența dovezilor, în timp ce versiunea opoziției era respinsă, în ciuda dovezilor prezentate și a fiabilității surselor.

CHOMSKY: Da, în parte deoarece, evident, i se acordă un statut privilegiat versiunii care se conformează mai bine nevoilor puterii și privilegiului. Totuși, este important să nu trecem cu vederea dezechilibrul teribil al modului în care realitatea socială este prezentată publicului.

Din câte știu eu, în mass-media americane nu poți găsi nici măcar un singur jurnalist socialist, nici măcar un singur comentator politic sindicalizat care să fie socialist. Din punct de vedere ideologic, mass media sunt aproape 100% „capitalism de stat”. Într-un fel, avem aici „imaginea în oglindă” a Uniunii Sovietice, unde toți cei care scriu în *Pravda* reprezintă poziția pe care ei o numesc „socialism” – de fapt, o variantă a foarte autoritarului socialism de stat. Aici, în Statele Unite, există un nivel surprinzător de uniformitate ideologică pentru o țară atât de complexă. Nici măcar o voce socialistă în mass media, nici măcar una timidă; poate că există unele excepții marginale, însă acum nu-mi vine niciuna în minte. În fond, există două motive pentru asta. Primul, există o uniformitate ideologică remarcabilă a inteligenței americane în general, care rar se îndepărtează de vreuna dintre variantele ideologiei (liberale sau conservatoare) capitaliste de stat, un fapt care în sine se cere explicat. Al doilea motiv e că mass media sunt instituții capitaliste. Fără îndoială că lucrurile stau la fel și în consiliul de directori de la General Motors. Dacă niciun socialist nu poate fi găsit în acel consiliu – ce să caute acolo? – nu e pentru că n-au fost în stare să găsească pe cineva capabil. Într-o societate capitalistă, mass media sunt instituții capitaliste. Faptul că aceste instituții reflectă ideologia intereselor economice dominante nu este deloc surprinzător.

Acesta este un fapt brut și elementar. Dumneavoastră faceți referire la niște fenomene mai subtile. Acestea, deși interesante, nu trebuie să ne facă să uităm factorii dominanți.

E remarcabil că în ciuda unui cazier lung și foarte bine cunoscut de minciuni guvernamentale în timpul războiului din Vietnam, presa, în mod destul de consistent, a rămas remarcabil de obedientă și destul de dispusă să accepte presupuzițiile, cadrul de gândire și interpretarea guvernului asupra a ceea ce se întâmpla. Desigur, asupra unor întrebări tehnice precise – de pildă, câștigăm războiul? –, presa a fost dispusă să critice și au existat întotdeauna corespondenți onești la fața locului, care au descris ceea ce au văzut. Însă eu mă refer la modelul general de interpretare și analiză, și la presupuziții mai generale asupra a ceea ce este drept și corect. Mai mult, în unele momente presa pur și simplu a ascuns fapte ușor de documentat – bombardarea Laosului este un caz izbitor.

Însă servitudinea mass mediei poate fi ilustrată și în moduri mai puțin evidente. Să luăm negocierile pentru tratatul de pace, dezvăluite de radioul din Hanoi în octombrie 1972, chiar înainte de alegerile prezidențiale din noiembrie. Când Kissinger a apărut la televiziune ca să spună că „pacea-i aproape”, presa a prezentat ascultătoare versiunea lui despre ceea ce se întâmpla, deși chiar și o analiză schematică a comentariilor lui arăta că el respingea

principiile de bază ale negocierilor în fiecare punct esențial, astfel că o viitoare escaladare a războiului din partea Americii – așa cum de fapt s-a și întâmplat cu bombardamentele de Crăciun – era inevitabilă. Nu spun asta doar fiindcă am avantajul unei perspective retrospective. Eu și alții am cheltuit la acel moment o energie considerabilă încercând să facem presa națională să recunoască faptele evidente și am și scris un articol despre asta înaintea bombardamentelor de Crăciun¹, în care prevedeam mai ales „o creștere a terorii bombardamentelor în Vietnamul de Nord”.

Exact aceeași poveste a fost reluată în ianuarie 1973, când tratatul de pace a fost în cele din urmă anunțat. Din nou, Kissinger și Casa Albă au lăsat să se înțeleagă foarte clar că Statele Unite resping fiecare principiu de bază din tratatul pe care îl semnau, astfel încât continuarea războiului era inevitabilă. Presa a acceptat supusă versiunea oficială și chiar a permis ca niște neadevăruri uimitoare să rămână necontestate. Am discutat în detaliu despre toate acestea în altă parte.²

Sau, pentru a menționa un alt caz, într-un articol scris pentru *Ramparts*³, am trecut în revistă interpretările retrospective ale războiului din Vietnam prezentate în presă când războiul s-a sfârșit, în 1975 – în presa liberală, restul nu prezintă interes pentru această chestiune.

Aproape fără excepție, presa a acceptat principiile de bază ale propagandei guvernamentale, fără a le chestiona. Aici vorbim despre acea parte a presei care se considera pe sine ca fiind opusă războiului. Asta e foarte revelator. La fel stau lucrurile adesea și cu unii critici pasionați ai războiului; probabil, într-o mare măsură, ei nici măcar nu sunt conștienți de asta.

Acesta se aplică în mod special celor care sunt uneori considerați „elita intelectuală”. Chiar există, de fapt, o carte ciudată numită *Elita intelectuală americană* scrisă de C. Kadushin, care prezintă rezultatele unui sondaj de opinie elaborat asupra unui grup identificat drept „elita intelectuală”, realizat în 1970. Această carte conține o cantitate mare de informații despre atitudinea grupului față de război în momentul în care opoziția față de război era în punctul ei culminant. Marea majoritate dintre ei se considerau a fi oponenți ai războiului, însă, în general, din cauza a ceea ce ei numeau motive „pragmatice”: deveniseră la un moment dat convinși că Statele Unite nu puteau câștiga războiul cu un cost acceptabil. Îmi închipui că un studiu al „elitei intelectuale germane” în 1944 ar fi condus la aceleași rezultate. Studiul indică destul de dramatic nivelul remarcabil de conformism și supunere față de ideologia dominantă printre oamenii care se considerau critici informați ai politicilor guvernamentale.

Consecința acestui servilism conformist față de cei aflați la putere, așa cum Hans Morgenthau a denumit-o în mod corect, este că în Statele Unite discursul politic și dezbaterile au fost adesea mai puțin diversificate chiar și decât în anumite țări fasciste precum Spania lui Franco, de exemplu, unde exista o discuție vie, ce acoperea un spectru ideologic larg. Deși pedepsele pentru devierea de la doctrina oficială erau incomparabil mai severe decât aici, totuși opinia și gândirea nu erau închise în limite atât de înguste precum aici, un fapt care îi surprindea adesea pe intelectualii spanioli ce vizitau Statele Unite în timpul ultimilor ani ai perioadei lui Franco. În mare parte, la fel stăteau lucrurile și în Portugalia fascistă, unde se pare că existau grupuri importante de marxiști în universități, pentru a menționa

un singur exemplu. Întinderea și importanța diversității ideologice au devenit vizibile odată cu căderea dictaturilor, și sunt de asemenea reflectate în mișcările de eliberare ale coloniilor portugheze – în acel caz, o stradă cu două sensuri, prin aceea că intelectualii portughezi au fost influențați de mișcările de eliberare, și invers, presupun.

În Statele Unite, situația este destul de diferită. În comparație cu celelalte democrații capitaliste, Statele Unite sunt considerabil mai rigide și mai doctrinare în gândirea și analiza lor politică. Nu doar în rândurile inteligenței, deși în acest sector probabil că faptul e cel mai izbitor. Statele Unite reprezintă o excepție și prin aceea că nu există vreo presiune semnificativă pentru participarea muncitorilor la procesul de conducere, ca să nu mai vorbim de o adevărată gestiune muncitorească. Aceste chestiuni nu sunt atât de vii în Statele Unite, așa cum sunt pretutindeni în Europa de Vest. Iar absența vreunei voci sau discuții socialiste semnificative reprezintă, din nou, o trăsătură revelatoare a Statelor Unite, în comparație cu alte societăți cu o structură socială și un nivel al dezvoltării economice comparabile.

Aici se pot observa mici schimbări la sfârșitul anilor șazececi; dar în 1965, de exemplu, ați fi avut mari dificultăți în a găsi un profesor marxist sau socialist, într-un departament de economie al unei universități importante. Ideologia capitalistă de stat a dominat aproape în totalitate științele sociale și fiecare disciplină ideologică. Acest conformism a fost denumit „sfârșitul ideologiei”. A dominat sferele profesionale – și în mare parte încă mai face asta –, precum și mass media și publicațiile de opinie. Un asemenea grad de conformism ideologic într-o țară care nu are o poliție secretă, cel puțin nu oficială, și nu are lagăre de concentrare este cât se poate de remarcabil. Aici, spectrul diversității ideologice (de acel tip care implică dezbateri animate pe teme sociale) a fost mulți ani foarte îngust, înclinând mult mai la dreapta decât în alte democrații industriale. Asta e important. Subtilitățile la care ați făcut aluzie trebuie luate în considerare înăuntrul acestui cadru.

La sfârșitul anilor șazececi au avut loc câteva schimbări în cadrul universităților, în mare parte datorită mișcării studențești, care a cerut și a obținut o largire a sferei de gândire tolerate. Reacțiile au fost interesante. Acum că presiunea mișcării studențești a fost redusă, există un efort susținut de a reconstrui ortodoxia care a fost sensibil deranjată. Constant, în discuțiile și literatura referitoare la acea perioadă – adesea numită „timpul problemelor” sau ceva de felul acesta –, stânga studențească este descrisă ca o amenințare la adresa libertății de cercetare și de predare; se spune că mișcarea studențească a pus libertatea universităților în pericol, căutând să impună un control ideologic totalitarist. Așa descriu intelectualii statului capitalist faptul că controlul lor aproape total asupra ideologiei a fost pentru scurt timp chestionat, în vreme ce încearcă să închidă din nou aceste breșe minore în sistemul de controlul al gândirii și să inverseze procesul prin care a apărut puțină diversitate înăuntrul instituțiilor ideologice: amenințarea totalitară a fascismului stângii! Și ei chiar cred asta, în asemenea măsură au fost spălați pe creier și controlați de propriile lor angajamente ideologice. Ne-am aștepta la asta din partea poliției, dar când vine de la intelectuali, e foarte surprinzător.

E, desigur, adevărat că au existat câteva cazuri în universitățile americane când acțiunile studenților au mers dincolo de limitele a ceea ce este adecvat sau legitim. Unele

dintre cele mai groaznice incidente, după cum știm acum, au fost instigate de către provocatorii guvernului⁴, deși puține dintre ele au fost, fără îndoială, excese ale mișcării studențești ca atare. Acestea sunt incidente asupra cărora mulți comentatori își concentrează atenția, atunci când condamnă mișcarea studențească.

Totuși, efectul major al mișcării studențești a fost, cred, destul de diferit. A fost o provocare la adresa servilismului universităților față de stat și față de alte puteri exterioare – deși acea provocare nu s-a dovedit foarte eficientă, iar subordonarea despre care vorbim a rămas în mare parte intactă – și a reușit să genereze, cu un anumit succes, destul de limitat la vremea respectivă, o deschidere a câmpurilor ideologice, conducând astfel la o diversitate puțin mai mare a gândirii, a studiului și a cercetării. În opinia mea, tocmai această provocare la adresa controlului intelectual, dirijată de studenți (cei mulți dintre ei liberali), mai ales din științele sociale, a fost cea care a indus o asemenea teroare, frizând câteodată isteria, în reacțiile „elitei intelectuale”. Studiile analitice și retrospective care apar azi mi se par adesea foarte exagerate și inexacte în relatarea lor despre evenimentele care au avut loc și semnificația lor. Mulți intelectuali încearcă să reconstruiască ortodoxia și controlul asupra gândirii și investigației, pe care ei le-au instituționalizat cu atâta succes, și care au fost, de fapt, amenințate – libertatea este întotdeauna o amenințare pentru comisari.

RONAT: Mișcarea studențească s-a mobilizat inițial împotriva războiului din Vietnam, dar ulterior a început să abordeze și alte probleme, nu-i așa?

CHOMSKY: Chestiunea imediată a fost războiul din Vietnam, dar și mișcarea pentru drepturi civile din anii precedenți – trebuie să vă amintiți că activiștii din avangarda mișcării pentru drepturile civile din Sud au fost foarte adesea studenți, de exemplu, SNCC (*Student Non-violent Coordinating Committee*), care a fost un grup foarte important și foarte eficient, cu o conducere majoritar afro-americană, și susținut de mulți studenți albi. Mai mult, câteva dintre problemele anterioare au avut de-a face cu deschiderea campusurilor față de un mai mare spectru de gândire și activitate politică de diverse tendințe, cum a fost la Berkeley controversa libertății de exprimare.

Nu mi s-a părut la acea vreme că studenții activiști încercau într-adevăr să „politizeze” universitățile. În timpul perioadei în care dominația ideologilor facultății nu era încă o problemă, universitățile erau foarte politizate și aduceau contribuții periodice și importante în beneficiul puterilor exterioare, mai ales guvernului, programelor și politicilor sale; acest lucru a continuat să fie valabil și în timpul mișcării studențești, după cum este și astăzi. Mai precis, am putea spune că mișcarea studențească, de la început, a încercat să deschidă universitățile și să le elibereze de controlul din afară. Cu siguranță, din punctul de vedere al celor care au subvertit universitățile și le-au convertit într-o măsură semnificativă în instrumente ale politicilor guvernamentale și ale ideologiei oficiale, acest efort a părut a fi o formă ilegală de „politizare”. Toate acestea sunt evidente în ce privește laboratoarele universitare orientate spre producția de armament, sau programele de științe sociale care au profunde legături cu contra-insurgența, cu serviciile secrete și de propagandă guvernamentale, și controlul social. Acest

lucru e poate mai puțin evident, dar cred că la fel de adevărat și în domeniul cercetării academice.

Pentru a ilustra acest lucru, să luăm exemplul istoriei războiului rece și așa-zisa interpretare revizionistă a perioadei de după al Doilea Război Mondial. După cum știți, „revizionistii” au fost acei comentatori americani care s-au opus versiunii „ortodoxe” oficiale. Această ortodoxie, destul de dominantă la acea vreme, susținea că războiul rece se datora exclusiv agresivității rusești și chineze, și că Statele Unite au jucat un rol pasiv, reacționând doar la această stare de fapt. Această poziție a fost adoptată chiar și de cei mai liberali comentatori. Să luăm un om ca John Kenneth Galbraith, care a fost mult timp, în cadrul establishmentului liberal, una din mințile cele mai deschise, mai interrogative și mai sceptice, unul dintre aceia care au încercat să iasă, în multe chestiuni, din matricea ortodoxă. Ei bine, în cartea lui *Noul stat industrial*, publicată în 1967 – atât de târziu! –, unde insistă destul de mult pe atitudinea deschisă și critică a inteligenței și pe perspectiva încurajatoare pe care acest lucru o oferă, el spune că „indubitabila sursă istorică” a războiului rece a fost agresivitatea rusă și chineză: „aspirațiile revoluționare și naționale ale sovieticilor, și mai nou ale chinezilor, și vigoarea compulsivă a afirmării lor”⁵. Asta e ceea ce criticii liberali mai spuneau încă în 1967.

Alternativa „revizionistă” a fost dezvoltată în diferite versiuni polemice de către James Warburg, D. F. Fleming, William Appleman Williams, Gar Alperovitz, Gabriel Kolko, David Horowitz, Diane Clemens și alții. Ei susțineau că războiul rece a rezultat dintr-o interacțiune a planurilor și suspiciunilor marilor puteri. Această poziție nu are doar o plauzibilitate la prima vedere, ci este puternic sprijinită de arhiva istorică și documentară. Însă puțini oameni au fost atenți la studiile „revizioniste”, care erau adesea obiectul disprețului sau al ironiilor printre analiștii „serioși”.

Totuși, la sfârșitul anilor șaiszeci, devenise imposibil să împiedici luarea serioasă în considerare a poziției „revizioniste”, în mare parte datorită presiunilor mișcării studențești. Studenții citiseră aceste cărți și au vrut ca ele să fie discutate. Ceea ce a rezultat este destul de interesant.

În primul rând, de îndată ce alternativa revizionistă a fost luată în considerare la modul serios, poziția ortodoxă s-a dizolvat pur și simplu, a dispărut. De îndată ce dezbaterea a fost deschisă, s-a trezit practic că-i lipsește obiectul. Poziția ortodoxă fusese abandonată.

Desigur, istoricii ortodocși n-au admis decât foarte rar că au greșit. În schimb, în timp ce adoptau o parte din concepțiile revizioniste, ei au atribuit revizionistilor o poziție stupidă, conform căreia – ca să luăm o caracterizare deloc atipică – „guvernul sovietic (...) a fost doar destinatarul ghinionist al diplomației noastre vicioase”. Acesta este modul în care Herbert Feis redă poziția lui Gar Alperovitz, a cărui perspectivă reală era că „Războiul Rece nu poate fi înțeles doar ca un răspuns american la provocarea sovietică, ci mai degrabă ca interacțiunea insidioasă de suspiciuni reciproce, a cărui responsabilitate trebuie împărțită între toți cei implicați”. În mod previzibil, concepția atribuită revizionistilor a fost una lipsită de sens, care nu lua în considerare interacțiunea superputerilor. Istoricii ortodocși au preluat unele dintre elementele analizelor revizioniste, în timp ce le-au atribuit o doctrină idioată, care era în mod fundamental diferită de cea care într-adevăr fusese propusă, fiind de fapt imaginea în oglindă a poziției ortodoxe inițiale.

Motivația unei asemenea tip de argument este, bine-nțeles, destul de evidentă.

Pornind de la această bază ușor revizuită, mulți istorici ortodocși au încercat să reconstruiască imaginea unei mărinimii și pasivități americane. Însă nu vreau să dezvolt această chestiune aici. Cât despre impactul analizei revizioniste, Galbraith oferă iarăși un exemplu interesant: am citat deja cartea sa, care a apărut în 1967. Într-o ediție revizuită din 1971, el a înlocuit în pasajul citat articolul hotărât („the”) cu cel nehotărât („an”): „aspirațiile revoluționare și naționale ale sovieticilor, și mai nou ale chinezilor, și vigoarea compulsivă a afirmării lor, au fost o sursă istorică indubitabilă [a Războiului Rece]” (sublinierea mea). Această explicație este la fel de mistificatoare și parțială, pentru că ea nu vorbește și de *celelalte* cauze; ar fi de asemenea interesant să vedem exact în ce fel inițiativele Chinei au fost „o sursă indubitabilă” a Războiului Rece. Însă această poziție măcar stă în picioare, spre deosebire de poziția ortodoxă, pe care el a susținut-o în ediția precedentă, apărută cu patru ani mai devreme – și înainte de impactul general al mișcării studențești asupra universităților.

Galbraith reprezintă un exemplu interesant tocmai fiindcă este una dintre cele mai deschise, critice și interrogative minți ale inteligenței liberale. Comentariile lui asupra Războiului Rece și ale originilor sale sunt și ele interesante, deoarece sunt prezentate ca remarci marginale ocazionale: el nu încearcă în acest context să ofere o analiză istorică originală, ci doar relatează în trecere doctrina acceptată printre acei intelectuali liberali care erau într-un anume fel sceptici și critici. Nu vorbim aici despre Arthur Schlesinger sau alți ideologi, care prezintă uneori o selecție a faptelor istorice într-o manieră comparabilă cu cea a istoricilor de partid cu alte convingeri.

Este de înțeles de ce atât de mulți intelectuali liberali au fost îngroziți de sfârșitul anilor șaiszeci, de ce ei descriu această perioadă drept una a totalitarismului stângii: în sfârșit, ei au fost obligați să privească lumea faptelor în față. O amenințare serioasă și un pericol real pentru oamenii a căror funcție este controlul ideologic. Există un studiu recent și destul de interesant făcut public de Comisia Trilaterală – *Criza democrației*, de Michel Crozier, Samuel Huntington și Joji Watanuki –, în care un grup internațional de cercetători și alți oameni discută ceea ce ei percep ca amenințări contemporane la adresa democrației. Una dintre aceste amenințări este reprezentată de „intelectualii orientați spre valori” care, așa cum corect remarcă autorii, sfidează adesea instituțiile care sunt responsabile cu „îndoctrinarea tineretului” – o frază foarte potrivită. Mișcarea studențească a contribuit în mod material la acest aspect al „crizei democrației”.

Pe la sfârșitul anilor șaiszeci, discuția a trecut dincolo de problema Vietnamului sau de cea a interpretării istoriei contemporane; ea privea de acum *instituțiile* însele. Economia ortodoxă a fost chestionată, pentru foarte scurtă vreme, de studenții care vroiau să se angajeze într-o critică a funcționării economiei capitaliste; studenții au chestionat instituțiile, au vrut să studieze Marx și economia politică.

Poate că voi reuși să ilustrez asta prin intermediul unei anecdote personale:

În primăvara anului 1969, un mic grup de studenți de la economie, aici, de la Cambridge, au vrut să inițieze o discuție asupra naturii economiei ca domeniu de studiu.

Pentru a deschide această discuție, au încercat să organizeze o dezbatere, în care doi dintre principalii vorbitori să fie Paul Samuelson, eminentul economist keynesian de la MIT (astăzi un laureat al premiului Nobel), și un economist marxist. Însă pentru ultimul rol ei nu au reușit să găsească pe nimeni în zona Bostonului, nimeni care să fie dispus să chestioneze poziția neoclasică din perspectiva economiei politice marxiste. În cele din urmă, am fost rugat să accept această sarcină, deși nu am o cunoaștere amănunțită a economiei și niciun angajament față de marxism. Niciun profesionist, sau măcar semi-profesionist, în 1969! Iar Cambridge este un loc foarte animat în aceste privințe. Asta vă poate ajuta să vă faceți o idee asupra climatului intelectual dominant. Este dificil de imaginat ceva comparabil în Europa de Vest sau în Japonia.

Mișcarea studențească a schimbat într-o mică măsură aceste lucruri: ceea ce era descris, așa cum v-am spus, ca teroare la adresa universității... marșul trupelor SS pe coridoare... inteligența academică care abia a supraviețuit acestor atacuri teribile ale studenților radicali... bineînțeles, doar datorită marelui lor curaj. Fantezii incredibile! Deși, cu siguranță, au existat incidente, câteodată instigate de provocatori ai FBI-ului, după cum știm acum, care au stimulat această interpretare paranoică. Ce lucru devastator să fi deschis puțin universitatea! Însă mass-media nu au fost atinse aproape deloc, iar acum ortodoxia a fost restabilită, pentru că presiunea nu mai există. De pildă, un istoric serios al diplomației precum Gaddis Smith îi poate descrie acum drept „pamfletari” pe Williams și Kolko, în *New York Times Book Review*.

RONAT: Pe seama a ce puneți această „scădere” a presiunii?

CHOMSKY: Pe seama multor lucruri. Când noua stângă s-a dezvoltat în interiorul mișcării studențești din Statele Unite, nu s-a putut asocia cu nicio altă mișcare socială mai largă, înrădăcinată în vreun segment important al populației. În mare parte, asta a fost rezultatul îngustimii ideologice a perioadei precedente. Studenții alcătuiesc un grup social care este marginal și tranzitoriu. Stânga studențească a constituit o mică minoritate, adesea confruntată cu circumstanțe foarte dificile. Nu a existat o tradiție intelectuală vie a stângii, nicio mișcare socialistă cu o bază în clasa muncitoare. Nu a existat nicio tradiție vie sau mișcare populară din care mișcarea studențească să poată extrage o susținere. În aceste circumstanțe, este poate surprinzător că mișcarea studențească a durat atâta cât a făcut-o.

RONAT: Și noua generație?

CHOMSKY: Ea se confruntă cu noi forme de experiențe. Studenții de azi par să se adapteze mai ușor comenzilor impuse din afară, deși nu trebuie să exagerăm; cel puțin din experiența mea, facultățile sunt foarte diferite de cele din anii cincizeci și de la începutul anilor șazeci. Stagnarea economică și recesiunea au mare legătură cu atitudinile studenților. În condițiile anilor șazeci, studenții puteau să presupună că își vor găsi mijloace de subzistență, indiferent ce urmau să facă. Societatea părea să aibă suficiente intersticii, exista un sentiment al expansiunii și

optimismului, astfel că oricine putea spera să își găsească un loc cumva. Acum lucrurile nu mai stau așa. Chiar și cei care sunt „disciplinați” și bine pregătiți profesional pot deveni taximetriști bine educați. Activismul studențesc a simțit efectele tuturor acestor stări de lucruri.

Și alți factori au jucat un rol. Există dovezi că anumite universități, poate chiar multe dintre ele, au încercat în mod explicit să excludă studenții stângiști. Chiar și în universitățile liberale, criteriile politice au fost impuse pentru a exclude studenții care ar putea „să creeze probleme”. Desigur, nu în totalitate, căci astfel ar fi exclus toți studenții buni. Studenții stângiști au întâmpinat dificultăți serioase în a lucra la universități, sau mai târziu, în a câștiga titularizări, cel puțin în disciplinele ideologice, de exemplu științe politice, economie, studii asiatice.

RONAT: La vremea publicării ediției franceze a cărții dumneavoastră *Violența contrarevoluționară (Bains de sang [Băi de sânge])*, s-a discutat mult în Franța despre faptul că originalul englezesc fusese cenzurat (adică, distribuția a fost blocată) de către concernul de care aparține editura; editura însăși a fost închisă și angajații săi au fost concediați. Editorul șef a devenit șofer de taxi, iar acum organizează un sindicat al taximetriștilor. Televiziunea franceză a pus la îndoială această poveste.

CHOMSKY: Acea „cenzură” din partea concernului a avut într-adevăr loc, așa cum ați descris-o, însă a fost un gest stupid din partea lor. La nivelul acela cenzura nu este necesară, dat fiind, pe de o parte, numărul de potențiali cititori, iar pe de altă parte, presiunea exercitată de către enormul aparat ideologic. M-am gândit adesea că dacă ar fi să existe o dictatură fascistă rațională, ea ar alege sistemul american. Cenzura de stat nu este necesară, nici măcar foarte eficientă în comparație cu controalele ideologice exercitate de sisteme care sunt mult mai complexe și mai descentralizate.

RONAT: În acest context, cum interpretați afacerea Watergate, care a fost adesea prezentată în Franța drept „triumful” democrației?

CHOMSKY: Să consideri afacerea Watergate ca un triumf al democrației este o eroare în opinia mea. Adevărata chestiune ridicată nu a fost: a folosit Nixon metode diabolice împotriva adversarilor săi politici?, ci mai degrabă: cine au fost victimele? Răspunsul e clar. Nixon a fost condamnat nu fiindcă a folosit metode reprobabile în lupta sa politică, ci fiindcă a făcut o greșală în alegerea adversarilor împotriva cărora a folosit aceste metode. *A atacat oameni care dețineau putere*.

Ascultarea telefoanelor? Astfel de practici au existat de multă vreme. A avut o „listă de inamici”? Dar nimic nu li s-a întâmplat celor care erau pe acea listă. Am fost și eu pe acea listă, nu mi s-a întâmplat nimic. Nu, el a făcut pur și simplu o greșală în alegerea inamicilor: îi avea pe listă pe directorul IBM, consultanți guvernamentali marcanți, distinși comentatori din presă, susținători sus-puși ai partidului democrat. A atacat o întreprindere capitalistă importantă, *Washington Post*. Iar acești oameni puternici s-au apărat imediat, așa cum era de așteptat. Watergate? Oameni de putere împotriva altor oameni de putere.

Delicte similare, și altele mult mai grave, ar fi putut

fi imputate altor oameni, ca și lui Nixon. Însă aceste delictе erau în mod normal îndreptate împotriva minorităților sau împotriva mișcărilor de schimbare socială, și puțini au protestat vreodată. Cenzura ideologică a păstrat aceste lucruri departe de ochii publicului în timpul perioadei Watergate, deși o documentare remarcabilă privind această represiune a apărut exact la vremea aceea. Doar atunci când s-a așezat praful ridicat de Watergate, presa și comentatorii politici s-au întors către unele cazuri reale și profunde de abuz din partea puterii de stat – încă fără a recunoaște sau explora gravitatea problemei.

De pildă, Comitetul Bisericii a publicat informații a căror semnificație nu a fost făcută foarte clară. La vremea acestor dezvăluiri, o mare parte a publicității s-a concentrat asupra chestiunii Martin Luther King, însă există dezvăluiri și mai importante care nu au fost tratate deloc de către presă până în ziua de azi (ianuarie 1976). De pildă, următoarea: În Chicago exista o gașcă de cartier numită *Blackstone Rangers* care opera în ghetto. *Black Panthers* erau în contact cu ei, încercând, se pare, să-i politizeze. Atâta timp cât *Rangers* au rămas o gașcă de cartier din ghetto – o gașcă infracțională, cel puțin după cum a descris-o FBI –, FBI nu a fost foarte interesat; acesta era și un mod de a controla ghetto-ul. Însă odată radicalizați într-un grup politic, ei au devenit potențial periculoși.

Funcția de bază a FBI-ului nu este cea de a opri infracțiunile. Mai degrabă, în mare măsură, el funcționează ca o poliție politică. O dovadă e bugetul FBI-ului și modul în care e împărțit. Informații sugestive asupra acestui subiect au fost dezvăluite de un grup numit „Comisia Cetățenilor pentru Investigarea FBI-ului”, care a reușit să fure de la biroul media al FBI Pennsylvania o colecție de documente pe care a încercat să le ofere presei. Din aceste documente rezultau cam următoarele: 30% din fonduri erau dedicate procedurilor de rutină; 40% supravegherii politice, implicând două grupuri de dreapta, zece grupuri preocupate de imigranți și mai mult de două sute de grupuri liberale sau de stânga; 14% erau dedicate dezertorilor și evadaților; 1% crimei organizate – în mare parte jocuri de noroc –, iar restul priveau violurile, spargerile de bănci, crime etc.

Confrunțați cu alianța potențială dintre *Rangers* și *Black Panthers*, FBI-ul a decis să acționeze, în concordanță cu programul național de dezmembrare a stângii în care era anagajat, programul național de contra-spionaj cunoscut drept COINTELPRO. Au încercat să provoace un conflict între cele două grupuri prin intermediul unui fals, o scrisoare anonimă trimisă liderului *Rangers* de către cineva care se identifica drept un „frate de culoare”. Această scrisoare avertiza în legătură cu un complot al *Panthers* de a-l asasina pe liderul *Rangers*. Scopul evident al scrisorii era de a-i provoca pe *Rangers* – descriși în documentele FBI-ului drept un grup „pentru care activitatea de tip violent, împușcăturile și altele asemănătoare sunt o a doua natură” – să răspundă cu violență la complotul fictiv de asasinare.

Însă nu a funcționat, probabil pentru că la vremea aceea relațiile dintre *Rangers* și *Panthers* erau deja foarte strânse. FBI-ul a trebuit să preia el însuși sarcina de a-i distruge pe *Panthers*. Cum?

Deși nu a existat o investigație sistematică, putem reconstrui ceea ce pare a fi o poveste plauzibilă:

Câteva luni mai târziu, în decembrie 1969, poliția din Chicago a făcut un raid în miez de noapte asupra unui

apartament al *Panthers*. Aproximativ o sută de focuri de armă au fost trase. Inițial, poliția a susținut că a răspuns focurilor de armă trase de *Panthers*, însă a fost foarte repede stabilit de presa locală că acest lucru era fals. Fred Hampton, unul dintre cei mai talentați și promițători lideri ai *Panthers*, a fost ucis în patul său. Există dovezi că se poate să fi fost drogat. Martorii susțin că a fost omorât cu sânge rece. Mark Clark a fost și el ucis. Acest eveniment poate fi corect descris drept o asasinare politică în stil Gestapo.

La vremea aceea s-a crezut că poliția din Chicago era în spatele raidului. Asta ar fi fost destul de rău, însă faptele dezvăluite de atunci încoace sugerează ceva mult mai sinistru. Știm astăzi că garda de corp personală a lui Hampton, William O'Neal, care era de asemenea șef al protecției organizației *Panthers*, a fost un agent FBI infiltrat. Cu câteva zile înaintea raidului, FBI a predat poliției din Chicago un plan al apartamentului *Panthers* furnizat de către O'Neal, cu amplasarea paturilor marcată, împreună cu un raport foarte dubios făcut de O'Neal, conform căruia ar exista arme ilegale în apartament: pretextul raidului. Poate că planul apartamentului explică faptul, remarcat de reporteri, că focurile de armă ale poliștilor erau îndreptate către colțurile interioare ale apartamentului, mai degrabă decât către intrări. În mod cert, asta subminează încă și mai mult explicația inițială că poliția a tras ca răspuns la focurile de armă ale *Panthers*, fiind dezorientați de împrejurările nefamiliare. Presa din Chicago a scris că agentul FBI căruia îi raporta O'Neal era șeful diviziei din Chicago al COINTELPRO, care era orientat împotriva grupului *Black Panthers* și a altor grupuri de afro-americani. Fie că asta este sau nu adevărat, există dovezi directe ale complicității FBI în aceste crime.

Punând aceste informații laolaltă cu efortul documentat al FBI-ului de a provoca, câteva luni mai devreme, violență și război între găști, nu pare nerezonabil să speculăm că FBI s-a angajat din proprie inițiativă în comiterea crimei pe care nu a putut s-o provoace cu ajutorul grupului „predispus la violență” căruia i-a adresat scrisoarea falsă ce îi implica pe *Panthers* într-o încercare de asasinare a liderului grupului *Rangers*.

Acest incident (care, întâmplător, nu a fost investigat serios de către Comitetul Bisericii) depășește de departe ca semnificație întregul episod Watergate. Însă cu câteva excepții, presa națională sau televiziunea au avut puține de spus în legătură cu subiectul, deși acesta a fost bine acoperit de presa locală din Chicago. Chestiunea a fost rar discutată de comentatorii politici. Compararea cu acoperirea media a unor „atrocități” precum „lista de inamici” a lui Nixon sau înșelătoriile privind taxele este cât se poate de izbitoare. De pildă, în timpul întregului scandal Watergate, *New Republic*, care era atunci practic organul oficial al liberalismului american, nu a găsit nicio ocazie să relateze ori să comenteze aceste chestiuni, deși faptele generale și documentele deveniseră cunoscute.

Familia lui Fred Hampton a intentat un proces civil împotriva poliției din Chicago, însă până în prezent implicarea FBI-ului a fost exclusă de tribunale, deși o cantitate mare de informație relevantă este disponibilă în cadrul declarațiilor făcute sub jurământ.

Dacă oamenii jigniți de „ororile Watergate” ar fi fost într-adevăr preocupați de drepturile omului și cele civile, ar fi trebuit să urmărească informația oferită de Comitetul Bisericii cu privire la chestiunea *Blackstone Rangers*, și să

ia în considerare posibila relevanță a acestei informații în legătură cu ceea ce este cunoscut privind implicarea FBI-ului în uciderea lui Fred Hampton de către poliția din Chicago. Cel puțin ar fi trebuit să fie inițiată o anchetă serioasă care să examineze ceea ce păreau a fi posibilele puncte de legătură, și să fie făcut public rolul FBI-ului sub lui Nixon și predecesorii săi. Căci ceea ce era în chestiune aici era un asasinat în care poliția politică națională s-ar putea să fi fost implicată, o crimă care transcende de departe orice ar fi fost atribuit lui Nixon în cadrul investigațiilor privind Watergate. Ar trebui să reamintesc că ancheta Watergate a atins o chestiune de o importanță extraordinară, bombardarea Cambodgiei, însă doar pe temeuri foarte înguste – presupusul caracter „secret” al bombardamentelor, nu faptul însuși, a fost ceea ce i se imputa lui Nixon ca fiind „crima” lui în această privință.

Mai există și alte cazuri de acest tip. Spre exemplu, în San Diego, se pare că FBI-ul a finanțat, înarmat și controlat un grup de extremă dreapta al foștilor paramilitari [*Minute Men*], transformându-l în ceva numit Organizația Armata Secretă, specializată în acte teroriste de diferite tipuri. Prima dată am auzit despre asta de la unul din foștii mei studenți, care a fost ținta unei încercări de asasinat din partea acestei organizații. De fapt, el este studentul care a organizat dezbaterile despre economie, despre care v-am vorbit puțin mai devreme, pe când era încă student la MIT. Acum el predă la State College din San Diego și era angajat în activități politice – care, întâmplător, erau complet non-violente, nu că asta ar fi relevant.

Șeful Organizației Armata Secretă – un provocator pe statul de plată al FBI-ului – a condus mașina pe lângă casa lui, iar cel care-l însoțea a tras asupra casei studentului meu, rănind grav o tânără. Tânărul care era ținta lor nu era acasă atunci. Arma fusese furată de acest agent provocator al FBI-ului. Conform secției locale a ACLU⁶, arma a fost predată în ziua următoare Biroului FBI din San Diego, care a și ascuns-o; timp de șase luni FBI-ul a mințit poliția din San Diego în legătură cu incidentul. Acest eveniment nu a devenit cunoscut public decât mai târziu.

Acest grup terorist, condus și finanțat de FBI, a fost dizolvat în cele din urmă de poliția din San Diego, după ce membrii săi au încercat să arunce în aer un teatru în prezența poliției. Agentul FBI despre care vorbim, cel care a ascuns arma, a fost transferat în afara statului California pentru a nu putea fi urmărit în judecată. Provocatorul FBI a și scăpat de urmărire, deși mai mulți membri ai organizației secrete teroriste au fost judecați. FBI-ul a fost implicat în încercarea de a provoca război între găști printre grupurile de afro-americani din San Diego, la fel ca și în Chicago, aproximativ în aceeași perioadă. În documente secrete, FBI și-a asumat răspunderea pentru incitarea la bătaie, împușcături și revoltă în gheto, un fapt care nu a declanșat decât foarte puține comentarii în presă sau în publicațiile de opinie.

Întâmplător, același tânăr a fost hărțuit și în alte feluri. Se pare că FBI-ul a continuat să-l supună la diferite forme de intimidare și amenințare, folosindu-se de provocatori. Mai mult, conform avocaților săi de la ACLU, FBI a oferit colegiului în care el predă informațiile care au stat la baza acuzațiilor de rea purtare aduse împotriva lui. El s-a confruntat cu trei anchete succesive în cadrul colegiului, și de fiecare dată a fost absolvit de acuzațiile aduse împotriva sa. La momentul respectiv, rectorul sistemului colegiilor de stat din California, Glenn Dumke, a declarat că el nu va

accepta rezultatele comisiilor de audiere independente și l-a demis pur și simplu din poziția pe care o ocupa. Observați că astfel de incidente, destul de multe la număr, nu sunt privite ca „totalitarism” în universitate.

Faptele principale au fost înmânate Comitetului Bisericii de către ACLU în iunie 1975 și au fost de asemenea oferite și presei. Din câte știu, comitetul nu a condus nicio investigație în această problemă. Presa națională nu a spus practic nimic despre aceste incidente la vremea aceea, și destul de puține de atunci încolo.

Au existat relatări similare privind și alte programe guvernamentale de represiune. De exemplu, s-a relatat că Serviciul Secret al Armatei a fost angajat în acțiuni ilegale în Chicago. În Seattle, s-au făcut eforturi destul de consistente pentru a submina și discredita grupurile locale de stânga. FBI a ordonat unuia dintre agenții săi să convingă un grup de tineri radicali să arunce în aer un pod; asta era planuit în așa fel încât persoana care urma să pună bomba avea să sară și ea în aer. Agentul a refuzat să îndeplinească aceste instrucțiuni. În schimb, a vorbit cu presa și în cele din urmă a depus mărturie la tribunal. Așa a devenit cunoscută afacerea asta. În Seattle, infiltratorii FBI incitau la incendieri, terorism și plantarea de bombe, iar într-un caz au surprins un tânăr de culoare în mijlocul unei tentative de tâlhărie, pe care ei au inițiat-o, și în care respectivul a fost ucis. Acest lucru a fost prezentat de Frank Donner în *Nation*, una dintre puținele publicații americane care a încercat o acoperire mediatică serioasă a acestor probleme.

Mai sunt foarte multe incidente de tipul acesta. Însă toate aceste cazuri izolate capătă un sens deplin doar dacă le situăm în contextul politicilor FBI-ului, de la începuturile sale în timpul amenințării Roșii de după Primul Război Mondial, dar despre asta nu voi comenta aici. Operațiunile COINTELPRO au început în anii 1950, cu un program de subminare și distrugere a Partidului Comunist. Deși asta nu a fost recunoscut oficial, toată lumea știa că ceva de felul acesta se petrece, și au existat foarte puține proteste; a fost considerat destul de legitim. Oamenii chiar glumeau pe seama asta.

În 1960, programul de subminare a fost extins către mișcarea de independență portorică. În octombrie 1961, sub administrația procurorului general Robert Kennedy, FBI a inițiat un program de subminare împotriva Partidului Socialist al Muncitorilor (cea mai mare organizație troțkistă); programul a fost ulterior extins și la mișcarea pentru drepturi civile, la Ku Klux Klan, la grupurile naționaliste afro-americane și la mișcarea de pace în general; până în 1968 acoperea deja întreaga „Nouă Stângă”.

Motivația oferită la nivel intern pentru aceste programe ilegale este cât se poate de revelatoare. Programul pentru subminarea Partidului Socialist al Muncitorilor, care a venit direct de la biroul central al FBI, și-a prezentat motivațiile cam în acești termeni:

Lansăm acest program din următoarele motive:

- 1) Partidul Socialist al Muncitorilor propune în mod public candidați la alegerile locale, pe întreg teritoriul țării;
- 2) Sprijină desegregarea în Sud;
- 3) Îl sprijină pe Castro.

Dar ce indică asta de fapt? Înseamnă că inițiativa politică a PSM-ului de a propune candidați la alegeri – activitate politică *legală* –, munca lor de a susține drepturile

civile și eforturile lor de a schimba politica externă a Statelor Unite justifică distrugerea lor de către poliția politică națională.

Asta e motivația din spatele acestor programe de represiune guvernamentală: ele erau îndreptate împotriva activităților privind drepturile civile și împotriva acțiunii politice legale care mergea împotriva consensului dominant. În comparație cu COINTELPRO și acțiunile guvernamentale similare din anii 1960, Watergate a fost o serată dansantă. Este totuși instructiv să comparăm proporția atenției care le-a fost acordată în presă. Această comparație arată în mod clar și dramatic că alegerea nepotrivită a țintelor, nu actele nepotrivite a fost cea care a condus la căderea lui Nixon. Presupusa preocupare pentru drepturile civile și democratice a fost o înșelătorie. Nu a existat niciun „triumf ale democrației”.

RONAT: Se spune că o propunere, conținând pasaje din Constituția Statelor Unite și din Declarația Drepturilor, a fost distribuită pe străzi la un moment dat, iar oamenii au refuzat s-o semneze, crezând că este vorba despre propagandă de stânga.

CHOMSKY: Astfel de incidente au fost relatate începând cu anii 1950, dacă îmi amintesc bine. Oamenii au fost intimidați timp de mulți ani. Liberalilor le place să creadă că toate acestea se datorează câtorva oameni răi: Joe McCarthy și Richard Nixon. Asta e fals. Putem lega represiunea de după război de măsurile de securitate inițiate de Truman în 1947 și de eforturile făcute de liberalii democrați de a-l discredita pe Henry Wallace și pe susținătorii săi de la acea vreme. Senatorul liberal Hubert Humphrey a fost cel care a propus lagărele de detenție în cazul unei „situații naționale de urgență”. Până la urmă a votat împotriva Legii McCarran, însă a spus la acea vreme că i s-a părut insuficient de dură în anumite privințe; el s-a opus prevederii ca prizonierii din lagărele de detenție să fie protejați de *habeas corpus*: nu așa trebuie tratați conspiratorii comuniști! Legea privind controlul amenințării comuniste introdusă de liberali de frunte, câțiva ani mai târziu, a fost atât de flagrant neconstituțională încât nimeni, din câte știu eu, nu a încercat s-o pună în aplicare. Întâmplător, această lege a fost anume direcționată împotriva sindicatelor. Împreună cu acești senatori, mulți liberali intelectuali au sprijinit implicit scopurile fundamentale ale „McCarthyismului”, deși au obiectat la adresa metodelor sale – mai ales atunci când și ei deveneau ținte. Au condus ceea ce a reprezentat o „epurare” parțială în universități, și în multe feluri au contribuit la dezvoltarea cadrului ideologic pentru curățarea societății americane de acest „cancer” al opoziției serioase. Acestea sunt câteva din motivele conformismului remarcabil și îngustimii ideologice a vieții intelectuale din Statele Unite și ale izolării mișcării studențești despre care am discutat mai devreme.

Dacă acești liberali i s-au opus lui McCarthy, a fost pentru că el a mers prea departe și în direcția greșită. A atacat însăși inteligența liberală sau figuri politice dominante, precum George Marshall, în loc să se limiteze la „dușmanul comunist”. La fel ca și Nixon, a făcut o greșală în alegerea dușmanilor atunci când a început să atace biserica și armata. De obicei, dacă intelectualii liberali l-au criticat, a fost pe motiv că metodele sale nu erau cele corecte pentru curățarea țării de adevărații comuniști. Au existat câteva excepții notabile, dar deprimant de puține.

În mod similar, judecătorul Robert Jackson, unul dintre liberalii de frunte ai Curții Supreme, s-a opus doctrinei „pericolului clar și actual” (conform căruia libertatea de exprimare poate fi suprimată în cazurile care afectează securitatea statului) atunci când e aplicată activităților comuniste, pe motiv că nu era suficient de dură. Dacă așteptăm până pericolul devine „clar și actual”, a explicat el, va fi prea târziu. Trebuie să-i oprești pe comuniști *înaintea* „acțiunilor” lor „imnente”. Astfel, el a susținut un punct de vedere cu adevărat totalitarist: Nu trebuie să îngăduim ca astfel de discuții să înceapă.

Însă acești liberali au fost foarte șocați când McCarthy a întors armele împotriva lor. El nu mai juca conform regulilor jocului – jocul pe care ei l-au inventat.

RONAT: În mod similar, am observat că scandalul care a implicat CIA nu a fost legat de activitățile principale ale agenției, ci de faptul că a făcut o treabă care în principiu era atribuită FBI-ului.

CHOMSKY: În parte, da. Și uitați-vă la vâlva care a rezultat în urma tentativelor de asasinat politice organizate de CIA. Oamenii au fost șocați că CIA-ul a încercat să asasineze lideri străini. Desigur, asta e foarte rău. Însă astea au fost doar încercări nereușite; cel puțin în cele mai multe cazuri – în unele cazuri nu este atât de clar. Gândiți-vă, prin comparație, la programul Phoenix în care CIA a fost implicată, și care, conform guvernului de la Saigon, a exterminat patruzeci de mii de civili în doi ani. De ce nu contează asta? De ce sunt acești oameni mai puțini importanți decât Castro sau Schneider sau Lumumba?

Oficialul responsabil pentru asta, William Colby, care a condus CIA-ul, este acum un editorialist respectat și ține prelegeri în campusurile universitare. Același lucru s-a întâmplat și în Laos, deși a fost chiar mai rău. Câți țărani au fost uciși ca rezultat al programelor CIA? Și cine vorbește despre asta? Nimeni. Niciun titlu în presă.

Mereu aceeași poveste. Crimele care sunt demascate sunt importante, însă ele sunt triviale în comparație cu programe într-adevăr criminale ale statului, care sunt ignorate sau considerate ca fiind destul de legitime.

...

(Continuarea în numărul viitor)

Traducere din limba engleză de Dana DOMSODI



Târguri, certuri și abuzuri

Vara a venit cu o serie de evenimente culturale încinse. Sau măcar călduțe.

Între 20-24 mai a avut loc la București anualul târg de carte Bookfest. Printre cele mai importante cărți nou lansate: la ficțiune, primul volum din opera poetică a lui Paul Celan în traducerea lui George State (Polirom) și primul volum al *Povestirilor din Kolima* de Varlam Șalamov, traduse de Ana Maria Brezuleanu și Magda Archim (Polirom). În zona teoriei, o selecție fie și extrem de exigentă ar trebui să includă măcar cele două volume excelente de eseuri aparținând unor tineri autori români - *Roman polișt* de Mihai Iovănel și *Incursiuni fenomenologice în noul cinema românesc* de Christian Ferencz-Flatz (editura Tact, ambele) – dar și traducerile fundamentale din Thomas Piketty, *Capitalul în secolul XXI* (Litera, traducere de Irina Brateș și Lucia Popovici) – cartea de teorie a anului trecut pe „piața internațională” a ideilor, cel puțin ca dezbateri și receptare – și Pierre Bourdieu, *Ontologia politică a lui Martin Heidegger*, în traducerea Andreei Rațiu (Tact), o carte ca un meteorit în orizontul local de receptare reverențioasă, mitizantă a lui Heidegger, fie ea dinspre stânga sau dreapta.

Tot în categoria evenimentelor culturale periodice, cu un istoric deja respectabil și un ritual mediatic încetățenit, se cuvine să înscrim și recentul scandal Breban-Liiceanu & Patapievi. Ultima ediție a festivalului de autovictimizare a „boierilor minții” a fost prilejuită de o remarcă făcută, pare-se, de Nicolae Breban într-o ședință a Academiei, potrivit căreia, cel puțin dintr-o perspectivă poloneză, Gabriel Liiceanu și Horia Roman Patapievi ar fi meritat să fi fost împușcați. Pe cât de grosieră, desigur, remarca a picat cum nu se poate mai bine din punctul de vedere al acumulării și reproducerii de capital simbolic. Era demult de când grupul gedesist șoma ca misiune socială și reprezentare publică. Demult de când Vladimir Tismăneanu căuta săptămânal pe *contributors* pe cineva – oricine – să mai facă efortul de a se scandaliza de anticomunismul său devenit pe cât de reductiv, pe atât de repetitiv. Trist dar firesc, în fond, să fie așa. De când capitalismul local a ieșit din faza romantică – de când cu criza, cel puțin, așadar – rolul de articulant al ideologiei dominante a trecut din mâinile intelectualilor umaniști-generalști, reprezentați până atunci cu brio de trioul Pleșu-Liiceanu-Patapievici și ariergarda, în mâinile mai precise, dar și mai realiste ale tehnocraților și experților în politici publice. Cam greu să justifici austeritatea prin anticomunism, când una din trăsăturile de bază ale anticomunismului, dimensiunea sa acut-materială și cea mai pregnantă în memoria colectivă, a fost tocmai anti-austeritatea. Pentru așa ceva ai nevoie de statistici. Bătălia, atenția și granturile s-au mutat, așadar, în altă parte. Or, în acest context de tristă dezolare, un inamic public declarat de talia și temperamentul lui Nicolae Breban e – se înțelege – ceva nesperat. O campanie de strângere de

semnături și solidarizare a societății civile cu această mare cauză culturală – neîmpușcarea lui Liiceanu și Patapievi – a fost demarată în revista 22.

Un alt eveniment recent din aceeași categorie, tragic cu aparențe de farsă, a avut loc în același spațiu de deasupra lui *Green hours*: mazălirea lui Erwin Kessler din rolul de critic de artă contemporană al revistei 22. Cel care ani la rândul a apărut, săptămânal și incisiv, neobosit, conservatorismul artei românești de tentațiile moderniste a căzut, acum câteva săptămâni, în păcatul unui exces de spirit critic: a chestionat Muzeul Național al Comunismului. Drept pentru care revista a găzduit imediat o spontană mirare colectivă din partea redactorilor și colaboratorilor săi: până la urmă, de ce publică Erwin Kessler printre noi? „Dacă citești revista 22 de săptămâna trecută până la pagina de cronică de artă semnată de Erwin Kessler, nu poți să nu apreciezi calitatea profesionistă înaltă pe care paginile ei o degajă ca de obicei, probitatea și analiza echidistantă pe care redacția le manifestă față de temele puse în discuție, competența științifică și prețuirea sinceră a ideilor pe care le au semnatarii textelor și, nu în ultimul rând, tonul civilizat. Toate acestea lipsesc în mod flagrant și sistematic din textul de săptămâna trecută și, în general, din textele semnate de Erwin Kessler (EK) în revista 22... Mă întreb dacă alți colaboratori ai revistei 22, intelectuali de calitate care scriu cu responsabilitate și sobru, precum Andrei Cornea, Brîndușa Armanca, Alexandru Gussi, Raluca Alexandrescu, Andrei Oișteanu, Sever Voinescu, Teodor Baconski, Laura Ștefan sau Daniel Cristea-Enache, nu au decât de pierdut semnând alături de EK în paginile revistei 22.” („Cazul E.K.”, Magda Cărneci, 22, ediția 28.04.2015) Odată pus intrusul la colț în fața colegilor de revistă, chestiunea insubordonării – deci neapartenței – sale la elita manierelor culturale a fost tranșată și elevată de Andrei Pleșu astfel: „Nu știu dacă agitația asta bătaioasă [a lui EK] e un simplu exercițiu de *marketing* (caz în care eșecul e garantat, întrucât cititorul știe dinainte, plictisit, ce va citi), sau e expresia vreunui obscur complex, născut în jurul unei înțelegeri greșite a ideii de „virilitate”. Când îl vezi, dl Kessler nu arată prea periculos. Nu simți în el gladiatorul, fiara neînfricată. E, mai curînd, un caz clasic de decompensare”. Dacă victima acestui tratament boieresc n-ar fi fost el însuși inițiatorul atât de fervent și constant al unor atacuri similare – descalificându-l, de pildă, pe artistul Daniel Knorr pe motivul omofoniei cu cubulețele Knorr –, dacă nu ar fi fost el însuși atîta timp unul din apărătorii și propagatorii ideologiei extrem-conservatoare a cărei gazetă de perete este și a fost revista din care tocmai a fost exclus, și dacă repercusiunile scandalului ar fi fost totuși ceva mai grave decât simpla marginalizare a lui EK din grupul de prestigiu pe care îl hăitua Breban în paragraful de mai sus, situația ar fi fost, poate, gravă. Până una alta, petiția pentru demascarea lui Erwin Kessler poate fi semnată de pe aceeași pagină cu petiția pentru ocrotirea lui Liiceanu și Patapievi.

În fine, un scandal cultural cu adevărat grav, cu semnificații largi, mult

dincolo de focarul său de manifestare, este cel care a izbucnit la UNATC-ul bucureștean la finele lunii mai. Începuturile acestui conflict se situează, de fapt, în toamna anului trecut, prima mutare constând în decizia rectoratului de a reduce la jumătate tirajul și finanțarea revistei studențești *Film Menu*. (Despre calitatea și consistența acestei remarcabile reviste, de când cu încredințarea direcției ei în grija lectorilor Andrei Rus și Andrei Gorzo, am avut deja ocazia să vorbim în paginile noastre (v. numărul 6-7/2014)). O foarte bună trecere în revistă a evenimentelor petrecute din toamnă până acum a fost realizată de Andrei Gorzo pe platforma LeftEast – <http://www.criticatrac.ro/lefteast/turmoil-in-bucharests-national-university-of-theatre-and-film-a-step-by-step-narrative-of-the-events/>. Și, la cum au evoluat evenimentele, o astfel de trecere în revistă e absolut necesară. Suficient să spunem că ceea ce a început ca o presiune din partea conducerii asupra revistei *Film Menu* a explodat în decizia recentă a Consiliului de Etică al UNATC de a-l demite pe lectorul Andrei Rus. Între cele două evenimente, multe încercări eșuate din partea insurgenților Rus și Gorzo de a soluționa problema pe căile instituționale intra-universitare (solicitări de explicații mereu ignorate din partea conducerii), multe probleme extrem de grave din modul de funcționare al UNATC (dar nu numai) care au ieșit la lumină grație scandalului (cum ar fi problema meditațiilor oferite studenților candidați chiar de personalul din comisiile de admitere), și neașteptat de multe și grosolane răbufniri de autoritate lezată, de homofobie-rasism-antisemitism din partea monștrilor sacrii care populează etajele superioare ale structurii UNATC. În cele din urmă, în ciuda corectitudinii procedurale și legitimității principale a mutărilor lui Rus-Gorzo, în ciuda solidarizării largi și a demascării în public a tratamentului la care au fost supuși, în ciuda brutalității și rinocerismului de manual ale taberei rectorale, lui Andrei Rus i-a fost deschis contractul pe motivul denigrării imaginii universității, și sunt toate șansele ca pe Andrei Gorzo să-l aștepte aceeași soartă în octombrie. Scandalos aici e nu doar această motivare a demiterii lectorului de la UNATC (când toată munca de denigrare a imaginii universității a fost dusă, în acest scandal, în chip nonșalant, spontan dar totuși neobosit, tocmai de reprezentanții poziției rectorale), ci faptul că, procedural vorbind, „denigrarea imaginii universității” trece drept motiv valabil pentru desfacerea contractelor cadrelor didactice. Cât de arbitrară poate fi aplicarea unui asemenea criteriu de demitere o putem vedea în toată splendoarea sa în acest conflict. De aceea, pentru transparentizarea instituțiilor universitare, propunem înlocuirea acestei clauze obscure cu una mai clară – poate fi dat afară din universitate oricine comentează în fața rectoratului. Asta dacă nu vrem să pierdem vremea cu conflictele de interese (profesori care meditează studenți asupra a căror admitere chipurile decid apoi în mod imparțial), abuzurile de poziție și mentalitățile de ev mediu ce caracterizează ierarhiile superioare ale structurilor academice. Ceea ce ar fi, desigur, puțin mai complicat. (A.C.)

Magda CÂRNECI**La aniversară**

Acum știm cum se face ziua și cum noaptea,
lumina științei a ajuns din haosmos și la noi,
oamenii au început să se ridice și să prețuiască și cartea,

pe lângă alte lucruri, cum ar fi un car cu boi,
ordinea și liniștea frunzișului din păduri,
sau nostalgia gândurilor când privesc înapoi.

La Paris, și de fapt în toată Franța, oamenii maturi
stau singuri în parcuri pe câte o bancă
și comunică doar prin priviri și gesturi.

La noi oamenii se înghesuie pe bănci încă,
chiar dacă apoi se învăluie într-o tăcere asurzitoare
și stau așa, generații, într-o contemplare adâncă.

Hipermateria care înconjoară Pământul are
aici principala și, aparent, detașata contribuție,
ea sperând să devină în timp lumina orbitoare

De la capătul tunelului – dar asta este o altă discuție,
totul este să ne păstrăm Conștiința pură și, firește,
să nu uităm să scriem și să citim românește!

în lectura lui **Lucian PERȚA**