

**Aurel PANTEA****Katiei**

Atît de subțiri sunt, uneori, granițele  
dintre ceea ce suntem,  
acum,  
și ceea ce nu vom mai fi,  
încît intrăm, fără să știm,  
în tăceri fluide,  
de unde doar o voce a cuiva, ce ni s-a dedicat cu totul  
ne mai poate întoarce.  
Simțim chemarea ei dintr-un trecut  
în care locuiam  
și care, parcă speriat  
de acele tăceri fără capăt,  
ne inundă cu atîtea amintiri  
că putem face drumul îndărăt,  
purfînd păreri de rău și chemări abia născute, și promisiuni  
despre care n-avem de unde ști  
că s-ar fi împlinit vreodată

## Delmore SCHWARTZ

### Responsabilitățile încep în vise

*traducere inedită de Alexandru VLAD*

Cred că sîntem în 1909. Parcă aș fi într-o sală de cinematograful, brațul lung al luminii traversînd întunericul și rotindu-se, ochii mei țintă spre ecran. E un film mut, un vechi Biograph în care actorii sînt îmbrăcați în haine ridicol de demodate, și imaginile urmează sacadat una după alta. Actorii, și ei, par să salte încoace și încolo, să umble prea repede. Imaginile sînt pline de punctulețe și linii, de parcă ar fi plouat cînd s-au făcut filmările. Lumina e proastă.

E duminică după-amiază, iunie 12, 1909, și tatăl meu pășește pe străzile liniștite ale Brooklynului mergînd s-o viziteze pe mama. Hainele lui sînt proaspăt călcate și cravata lui e prea strînsă în gulerul înalt. Își zornăie monedele în buzunar, gîndindu-se la replicile spirituale pe care le va spune. Mă simt cu totul relaxat în întunericul mătășos al sălii de spectacol; organistul se străduiește să scoată în evidență emoțiile aproximative asupra cărora spectatorii se concentrează indeciși. Sînt un anonim și am uitat de mine. Întotdeauna se întîmplă așa cînd mergi la film, este, cum se spune, un drog.

Tata trece de la o stradă la alta, străzi cu copaci, peluze și case, din cînd în cînd dînd în bulevarde pe care cîte-un tramvai lunecă și tresare, înaintînd încet. Conductorul, avînd o mustață ca un ghidon, ajută o tînără, purtînd pălărie de forma unui castron, să se urce în vagon. Ea își ridică ușor fustele lungi cum urcă treptele. El schimbă neglijent mărunțișul și își sună clopoțelul. Este evident duminică, pentru că toată lumea poartă haine de duminică, și gălăgia tramvaielor accentuează liniștea de sărbătoare. (Se spune că Brooklynul e orașul bisericilor.) Magazinele sînt închise și umbrarele lor trase, cu excepția întîmplătoare a vreunei papetării sau a unui universal cu globuri mari și verzi în vitrină.

Tata se hotărîse pentru această lungă plimbare pe joc pentru că îi place să umble și să se gîndească. El se gîndește la viitorul său și astfel ajunge la locul pe care trebuie să-l viziteze într-o stare de ușoară exaltare. Nu dă nici o atenție caselor pe lîngă care trece, în care tocmai se servește prînzul de duminică, nici mulțimii de copaci care păzesc fiecare stradă, ajungînd acum la verdele cel mai intens și care în curînd vor copleși întreaga stradă cu umbră rece. Trece cîte-o trăsură întîmplătoare, copitele calului căzînd ca niște pietre în după-amiază liniștită, și din cînd în cînd cîte un automobil, semănînd cu o sofa tapițată, pufăie și trece.

Tata se gîndește la mama, cît de bine arată și ce plăcere va fi s-o prezinte familiei lui. Nu sînt încă logodiți și nu e încă sigur c-o iubește pe mama, așa că din cînd în cînd intră în panică la obligațiile care deja s-au ivit. Dar apoi își face curaj, gîndindu-se la marii

oameni pe care-i admiră și care sînt căsătoriți: William Randolph Hearst și William Howard Taft, care tocmai devenise președinte al Statelor Unite.

Tata sosește la casa mamei. A venit prea devreme și astfel e dintr-o dată încurcat. Mătușa mea, sora mai tînără a mamei, răspunde zgomotoasei sonerii cu șervetul în mînă, pentru că familia e încă la masă. Cînd intră tata, bunicul se ridică de la masă și-și strînge mîinile cu el. Mama fuge sus să se aranjeze. Bunica îl întrebă pe tata dacă a luat masa și-i spune că mama va coborî curînd. Bunicul deschide conversația remarcînd vremea blîndă de iunie. Tata stă stingher lîngă masă, țînîndu-și pălăria în mîna. Bunica îi spune mătușii mele să ia pălăria tatei. Unchiul, de doisprezece ani, aleargă prin casă, cu părul vîlvoi. Răcnește un salut către tata, care-i dădu-se mereu cîte-o monedă, și apoi fuge sus, pe cînd bunica strigă după el. Este evident că respectul cu care este tratat tata în această casă se atenuază în multa veselie. E impresionat, dar totuși circumspect.

## II

Pînă la urmă, mama coboară, și tata, fiind pe moment angajat într-o conversație cu bunicul, devine neliniștit la intrarea ei, dacă s-o salute sau să continue conversația. El se ridică stîngaci din fotoliu și spune *hello* răgușit. Bunicul se uită, examinîndu-i ca pereche, după aparență, cu un ochi critic, și în același timp își freacă asprul obraz bărbos, așa cum face întotdeauna cînd reflectează. E îngrijorat; îi e teamă că tata nu va fi un soț bun pentru fiica lui cea mai mare. În acest moment se întîmplă ceva cu filmul, chiar în momentul cînd tata îi spune o glumă mamei. Astfel sînt trezit la realitate și nefericire tocmai cînd interesul meu era mai intens. Spectatorii încep să bată din palme nerăbdători. Apoi necazul e remediat, dar filmul a fost reluat de la porțiunea deja văzută și încă o dată îl văd pe bunicul frecîndu-și obrazul bărbos și cîntărind caracterul tatălui meu. E dificil să mă cufund iar în film și să uit de mine, dar în timp ce mama chicotește la cuvintele tatei, întunericul mă copleșește.

Tata și mama pleacă din casă, tata strîngîndu-și încă o dată mîinile cu bunicul, eliberat de-o neliniște necunoscută. Mă foiesc eu însumi neliniștit, gîrbovindu-mă în fotoliul greu al cinematografului. Unde-i unchiul mai vîrstnic, fratele mai mare al mamei? Studiază în dormitorul de sus, studiază pentru examenele finale la Colegiul Orașului din New York, ort de pneumonie galopantă acum douăzeci și unu de ani. Mama și tata pășesc încă o dată pe aceleași străzi liniștite. Mama îl ține pe tata de braț și-i povestește despre romanul pe care l-a citit; și tata exprimă opinii despre personaje pe măsură ce subiectul îi devine mai clar. Acesta e un obicei pe care-l savurează, pentru că simte superioritate și încredere cînd aprobă sau condamnă comportamentul altora. Cîteodată el simte nevoia să scoată un „Ah”, de cîte ori povestea devine, cum zice el, dulceagă. Acest tribut e datoriat bărbăției lui. Mama se simte satisfăcută de interesul pe care l-a trezit; i-a arătat tatălui meu cît de inteligentă este și cît de interesantă.

Ajung în bulevard; tramvaiul sosește încetinind. Merg în Coney Island după-amiaza aceasta, deși mama consideră astfel de plăceri inferioare. Ea s-a hotărât să consimtă doar la o plimbare pe debarcader și un prânz plăcut, evitând distracțiile zgomotoase ca fiind sub dignitatea unui cuplu atât de demn.

Tata îi spune mamei cât de mulți bani a făcut în ultima săptămână, exagerând o sumă care nu mai avea nevoie să fie exagerată. Dar tata a simțit întotdeauna adevărurile cumva insuficiente, indiferent cât de frumoase sînt. Brusc, am început să plîng. Doamna neclintită ce stătea lângă mine e deranjată și mă privește cu o față supărată și, fiind intimidat, mă opresc. Îmi scot batista și-mi usuc fața, lingînd picătura ce s-a prelins pe lângă buze. În acest interval am scăpat ceva, pentru că uite-i pe tata și pe mama coborînd din tramvai la ultima stație, Coney Island.

### III

Ei merg spre debarcader, și mama îi poruncește tatei să inhaleze aerul pătrunzător al mării. Amîndoi inspiră adînc, amîndoi rîzînd în timp ce fac asta. Au comun un mare interes pentru sănătate, deși tata e puternic și aspru, iar mama e plîpîndă. Amîndoi sînt plini de teorii despre ce e bine să mînci și ce nu e bine să mînci, și cîteodată se angajează în discuții încinse pe acest subiect, totul sfîrșind prin sentința tatei, făcută cu un aer zeflemitor, că mai devreme sau mai tîrziu tot mori. Pe catargul debarcaderului, steagul american pulsează în vîntul intermitent al mării.

Tata și mama merg la balustrada debarcaderului și privesc în jos spre plajă, unde o mulțime de amatori de baie se plimbă fără treabă. Cîțiva sînt în apă. Fluierul unui vînzător de alune străpunge aerul cu un scîncet plăcut și atrăgător, și tata se duce să cumpere arahide. Mama rămîne la balustradă și privește oceanul. Oceanul îi pare vesel; licărește vioi și își îmboldește iar și iar mînjii valurilor. Contemplă copiii săpînd în nisipul umed și costumele de baie ale fetelor care au vîrsta ei, și tata se întoarce cu alunele. Deasupra capului, lumina soarelui dogorește și dogorește, dar nici unul din ei nu pare să bage de seamă. Debarcaderul e plin de oameni îmbrăcați în hainele lor de duminică și plimbîndu-se alene. Marea nu ajunge pînă la debarcader, dar plimbăreții n-ar fi fost îngrijorați chiar dacă ar fi ajuns. Mama și tatăl meu se sprijină peste parapetul debarcaderului și privesc absenți oceanul. Oceanul devine agitat, valurile vin rar, cu un puternic impuls de departe, din larg. Momentul dinainte de a se cambra, momentul cînd își arcuiesc spinările atât de frumos, relevînd striuri albe și verzi în fondul lor negru, acel moment e irezistibil. Pînă la urmă se sparg, prăvălindu-se violent pe nisip, îmboldindu-se c toată forța în jos, împotriva lui, balansîndu-se în sus și înainte, ca să sfîrșească într-un curent subțire ce aleargă înpumat spre plajă, de unde apoi e rechemat. Soarele de deasupra nu-i deranjează pe tata și pe mama. Ei se uită absenți la ocean, deloc interesați de înăsprirea lui. Dar eu mă zgîiam la teribilul soare care lua ochii și fatalul,

nemilosul, pasionatul ocean. Privesc fascinat și pînă la urmă șocat de indiferența tatei și a mamei, izbucnesc în plîns încă o dată. Bătrîna doamnă de lângă mine mă bate pe umăr și spune: „Uite, uite, toate acestea sînt numai un film, tinere, numai un film”, dar m-am uitat încă o dată la teribilul soare și la îngrozitorul ocean și, cum n-am fost în stare să-mi țin lacrimile, m-am ridicat și m-am dus la cabina pentru bărbați, împiedicîndu-mă în picioarele oamenilor care stăteau pe rîndul meu.

### IV

Cînd m-am întors, simțindu-mă de parcă m-aș fi trezit dimineața după insomnie, cîteva ore păreau să fi trecut și părinții mei călăresc pe călușei. Tata pe un cal negru, mama pe unul alb, și par să facă un circuit etern cu singurul scop de-a înșfăca inelele de nichel aninate pe brațul unuia dintre piloni. O flașnetă cîntă. E flașnetă ce însoțește rotirea neîntreruptă a caruselului.

Pentru moment, pare că nu vor abandona niciodată caruselul, pentru că acesta nu se va opri niciodată. Mă simțeam ca unul care privește în jos spre stradă de la al cincizecilea etaj al unei clădiri. Dar pînă la urmă s-au dat totuși jos, chiar și muzica de flașnetă încetă pentru moment. Tata are zece inele, mama numai două, deși mama fusese cea care le dorise cu adevărat.

Ei se plimbă de-a lungul promenadei, în timp ce după-amiaza coboară cu imperceptibile gradații în violetul miraculos al amurgului. Totul se stinge într-o lumină slabă, chiar și neîncetatul murmur al plajei și rotirile caruselului. Caută un loc în care să cîneze. Tata propune cel mai bun restaurant de pe promenadă și mama ezită, conform principiilor ei de economie și menaj.

Oricum, pînă la urmă s-au dus la cel mai bun, cerînd o masă la geam, încît pot privi spre promenadă și oceanul mișcător. Tata se simte omnipotent în timp ce strecoară un douăzeci și cinci în palma chelnerului cînd îi solicită masa. Localul e aglomerat și există și aici muzică, de data aceasta un fel de trio de coarde. Tata face comanda cu o evidentă încredere în sine.

În timp ce se consumă cina, tata vorbește despre planurile lui de viitor, iar mama arată cu o față expresivă cât este de interesată și cât de impresionată. Tata devine exuberant, avîntat de valsul ce se cîntă, și propriul viitor începe să-l îmbete. Tatăl meu îi spune mamei că intenționează să-și extindă afacerile, pentru că o groază de bani abia așteaptă să fie cîștigați. Vrea să se stabilească. La urma urmelor, are douăzeci și nouă de ani, a trăit singur de la treisprezece, cîștigă din ce în ce mai mulți bani și e invidios pe prietenii căsătoriți cînd îi vizitează în intimitatea confortabilă a caselor lor, înconjuțați, se pare, de calme plăceri domestice, de copii încîntători, și apoi, cum valsul atinge momentul cînd toți dansatorii se învîrt nebunește, cu un curaj teribil, îi cere mamei să se căsătorească cu el, altfel destul de ezitant și încurcat, chiar în exaltarea lui, de cum a ajuns la propunere și ea, ca să agraveze și mai mult lucrurile, începe să plîngă, iar tata se uită nervos în jur, neștiind deloc ce să facă, și mama spune hohotînd: „Aste-i tot ce mi-am dorit din primul moment cînd te-

am văzut”, și el găsește toate acestea foarte dificile, deloc pe gustul său, deloc cum se gândise că va fi, cum își imaginase în lungile lui plimbări pe podul Brooklyn, savurînd un trabuc fin, și-atunci a fost, în acel moment, că m-am sculat în sală și am strigat: „N-o face! Nu-i târziu să vă schimbați hotărîrea, amîndoi. Nu va ieși nimic bun din asta, doar remușcări, doar ură, scandal și doi copii cu caracter monstruos”. Toți spectatorii s-au întors să mă privească deranjați, plasatoarea venea grăbită pe interval luminînd cu lanterna, iar bătrîna de lîngă mine mă trase în fotoliu, spunînd: „Liniștește-te. O să fii dat afară, și ai plătit treizeci și cinci de cenți să intri”. Și astfel am închis ochii, pentru că nu puteam suporta să văd ce se întîmplă. Am stat acolo liniștit.

Dar după un timp am început să arunc scurte ochiri și pînă la urmă m-am uitat iar cu însetat interes, ca un copil care încearcă să-și păstreze îmbufnarea pe cînd i se oferă mita bomboanelor. Părinții mei își fac acum fotografia în ghereta unui fotograf, lîngă promenadă. Aparatul e alături, fixat pe trepiedul lui, și apare ca un marțian. Fotograful îi învață pe părinții mei cum să pozeze. Tata are brațul trecut peste umărul mamei și amîndoi zîmbesc insistent. Fotograful îi aduce mamei un buchet de flori să-l țină în mînă, dar ea-l ține inestetic. Apoi fotograful se acoperă cu pînza neagră care învelește aparatul și tot ce rămîne din el e un braț ieșit și mîna care ține para de cauciuc pe care o va strînge la urmă, cînd va declanșa. Dar nu e mulțumit de ei cum arată. Simte cu certitudine că undeva ceva nu este cum trebuie în poza lor. Încă o dată și încă o dată iese din ascunzătoarea lui cu noi instrucțiuni. Fiecare sugestie nu face decît să agraveze lucrurile. Tata începe să-și piardă răbdarea. Încearcă o poziție așezată. Fotograful vorbește despre mîndria lui, nu e interesat doar de bani în toate acestea, vrea să facă fotografii frumoase.

Tata spune: „Grăbește-te, dacă se poate. N-o să stăm toată noaptea”. Dar fotograful se tot fiție, cerîndu-și scuze, și propune noi poziții. Fotograful mă încîntă și îl aprob din toată inima, pentru că știu exact ce simte, și pe cînd critica fiecare poziție încercată după o concepție secretă despre artistic, aproape că a început să spered iar. Dar atunci tata spune furios: „Haide, ai avut destul timp, nu mai așteptăm”. Și fotograful, ofînd nefericit, se întoarce iar sub învelitoarea-i neagră, își scoate mîna, spune: „Unu, doi, trei. Acum!”, și fotografia e luată, cu zîmbetul tatei devenit grimasă, al mamei strălucitor de fals. Sînt necesare cîteva minute pentru dezvoltare și părinții mei, în timp cer așteaptă în lumina ciudată, par deprimați.

## V

Trec pe lîngă ghereta unei ghicitoare și mama vrea să intre, dar tata se opune. Încep să discute pe această temă. Mama se încapățînează, tata își pierde răbdarea. Ce ar vrea tata să facă e să plece și s-o lase pe mama acolo, dar știe că nu va face asta niciodată. Mama refuză să se urnească. Aproape că-i dau lacrimile, dar simte o dorință irezistibilă de-a auzi ce va spune ghicitoare în palmă. Tata consimte furios

și intră amîndoi într-o gheretă care este oarecum la fel cu cea a fotografului, doară are o draperie neagră și lumina e colorată și scăzută. Înăuntru e prea cald și tata continuă să spună că acestea-s prostii, arătînd spre globul de cristal de pe masă. Ghicitoare, o femeie grasă, scundă, în veșminte ce vor să pară orientale, intră în încăpere și-i salută, vorbind cu accent, dar brusc tata găsește totul insuportabil; o trage pe mama de braț, dar mama refuză să se lase tîrîtă. Și-atunci, cu teribilă mînios, tata lasă brațul mamei și iese, părăsind-o pe mama năucită. Ea face o mișcare parcă să fugă după el, dar ghicitoare o prinde strîns de braț și-i cere să nu facă asta; și eu, pe scaunul meu, sînt șocat și îngrozit. Mă simt de parcă aș pași pe-o frînghie la o sută de picioare peste mulțimea unui circ și brusc frînghia dă semne că se rupe, și mă scol de pe locul meu și încep să strig încă o dată primele cuvinte ce-mi vin în minte ca să-mi exprim teribila frică și încă o dată plasatoarea vine grăbită pe interval, aprinzîndu-și lanterna, și bătrîna mă roagă, și spectatorii șocați s-au întors să se uite la mine, și eu continui să strig: „Ce fac? Nu-și dau seama ce fac? De ce nu se duce mama după tata să-l roage să nu mai fie atît de supărat? Dacă nu face asta, ce-o să facă? Tata nu-și dă seama ce face?” Dar plasatoarea mi-a dibuit brațul și mă tîrăște într-o parte și, în timp ce face asta, spune: „Ce faci tu? Nu știi că nu poți face astfel de lucruri, nu poți face chiar tot ce vrei, chiar dacă n-ar fi nimeni în jur? O să-ți pară rău dacă nu faci ce trebuie. Nu poți continua așa, nu e bine, o să-ți dai seama destul de curînd, orice faci contează foarte mult”, și spunea toate acestea tîrîndu-mă prin holul cinematografului în lumina rece și m-am trezit în mohorîta dimineață de iarnă a celei de-a douăzeci și una zi de naștere, pervazul strălucind cu buza lui de zăpadă și dimineața deja începută.



*(Mulțumiri d-lui Cătălin Șuşu pentru că ne-a încredințat textul acestei traduceri, unul din exercițiile pe care Vlad le-a făcut pentru a-și apropria tehnicile povestirii și la publicarea căruia a renunțat).*

## cu Bogdan GHIU

### Despre Mariana Marin și altele...

– În ce împrejurări ați cunoscut-o pe Mariana Marin?

– În facultate, unde i-am cunoscut pe toți (trebuie să spun că eu sunt cel mai mic, eram limita ultimă, într-un fel, a zonei nucleului de la București). Pe cei mai mari i-am cunoscut foarte rapid, după aceea (cei născuți în '50), pe Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Iova. În facultate, când am intrat, erau așezați așa: în anul IV (deci urmau să termine) erau Coșovei, Iaru și Sandu Mușina, în anul III era Stratan... și-atât, din cât îmi amintesc eu, literați, care ne-am găsit imediat pentru că apărase *Cenacul de Luni* și era simplu să ne întâlnim; în anul II, colegi, deci cu un an mai mari ca mine, erau Madi și cu Mircea Cărtărescu (trebuie precizat că Mircea avea un an în plus, eu nu făcusem armata, am făcut-o după facultate, imediat după liceu am intrat la facultate. Pe atunci, băieții pierdeau un an în armată, toți erau cu un an mai mari decât arată acest raport între anii universitari). Deci, cred că la cenaclu, pe facultate, se aduna lumea, toamna... Și a mai fost ceva determinant, era un fel de efect pozitiv pervers; faptul că în anul acela ne-au trimis pe toți la Cochirleni, despre care au scris toți... și Eugen Simion și Horia (acolo l-am cunoscut și pe Horia Roman Patapievici), pentru că toată universitatea era trimisă atunci în Dobrogea, aproape de malul Dunării, la struguri. Cei din anul IV trebuiau să stea să-și lucreze lucrarea de diplomă... acolo ne-am cunoscut, de fapt... probabil... după aceea am rămas nedespărțiți cu toții... așa... am trăit împreună practic.

– Ce a însemnat personalitatea poetei pentru *Cenacul de Luni*? În ce măsură și-a pus amprenta asupra activității cenaclului?

– Da, sigur că da... o să rezum pe mai multe planuri. În primul rând feminitatea ei însemna în același timp grație și vorbire fără opreliști, vorbire sinceră, politic vorbind... în același timp, ceea ce se regăsește și în poezia ei... un anumit alint foarte feminin și o anumită rectitudine... când avea ceva de spus, spunea ... Și, stilistic vorbind, ea făcea într-un fel puntea cu nucleul de la Cluj – era o poetică mai vie față de poetica *Cenacului de luni* – o poetică dominantă care era mai degrabă ironică, stațională, mai propriu-zis postmodernă. Ea era mai degrabă o voce (așa, între paranteze, clujeană), era mai moralistă, vocea ei este expresionistă, cum să zic... ea făcea legătura cu Ion Mureșan... și ca temperament.

– Cum a evoluat această prietenie cu Madi? Ce a reprezentat pentru d-voastră?

– Madi locuia în apartamentul lăsat de mama ei, „la betonieră,” cum îi spuneam noi, departe, la un capăt de Balta Albă, unde începea și un lan de porumb; nu departe, stă și în ziua de azi, nu s-a mutat de acolo, Nora Iuga... deci la Valea Oltului, dacă mi-amintesc bine, capătul troleibuzului 84 (pe vremuri, pe-atunci nu exista încă metrou); casa aceea era o gazdă pentru cei care veneau din provincie, era un loc de nesfârșite chefuri și întâlniri, în care se putea rămâne cu zilele... era ușa deschisă la Madi acasă... asta conta foarte mult pentru socializarea noastră. Cum spuneam... noi trăiam unii cu alții, împreună, ne vedeam zilnic și hălăduiam așa, împreună, cum probabil sper să mai facă tinerii și acum.

Noi ne vedeam oricum și la cenaclu, mergeam de la unul la altul, ne vedeam aproape zilnic. Ajunsesse facultatea să fie loc de întâlnire, era așa-numita – și asta era o glumă născută în cercul de prieteni din anul ei de colegi care nu erau și scriitori – „ai lui Madi”, catedra de holistică (adică de pe hol). Pentru mine, Madi a fost întotdeauna un reper moral. Ce ar spune Madi dacă scriem asta sau dacă nu reacționăm într-o anumită împrejurare? Madi reacționa foarte ușor. Reacționa atunci când erau nedreptăți, reacționa politic. În casa ei m-am întâlnit cu Dan Petrescu; ea era un fel de nucleu între zonele mai dizidente, mai politizate decât eram noi la București... grupul de la Cluj (cum am spus), mai degrabă ca poezie, dar era foarte prietenă cu grupul de la Iași, în principal cu Dan Petrescu și Tereza Petrescu (sora lui Ioan Petru Culianu). Eu i-am cunoscut pe Dan și Tereza Petrescu în casă la Madi unde, după instaurarea legii marțiale în '80, dacă nu mă-nșel, în Polonia, noi am făcut la ea un Crăciun polonez, adică un brad gol, neîmpodobit. De ce? La ea se unifica mai bine decât se putea vedea la București partea etică și partea estetică. Noi, poate eram mai estetizanți sau poate partea etică nu era atât politică... Era poetul cel mai politizat dintre noi.

– *Chipul poetei, privirea ei, atitudinea în viața de zi cu zi concordau cu structura ei lirică, dominată de tristețe, revoltă, angoasă, chiar disperare?*

– Nu erau atât tristețe și disperare... Era mai degrabă melancolică și serioasă. Era o ființă serioasă. Nu că râdea greu, dar nu chicotea așa cum chicoteau, de exemplu, tot timpul Traian, Nino (adică Stratan) și Florin Iaru. La noi era o etică a râsului într-o altă zonă față de care ea era mai marginală... era o ființă eminamente serioasă și oarecum melancolică.

– *A reușit omul Mariana Marin să reziste presiunii exercitate la un moment dat de cenzură? V-amintiți vreun episod semnificativ?*

– Practic, n-a reușit până la urmă. Cu foarte mult consum... care a terminat-o. Ea a zis: „Sus viața!” Avea o viață autodistrusă într-un fel, tocmai pentru că se expunea foarte mult și rezista cum rezista... moartea ei prematură dovedește că n-a rezistat. Ea este una dintre sacrificiile generației mele și, în special, a grupului de la București. Se vedea, ea era urmărită, era obsedată că este urmărită și probabil că era cea mai urmărită dintre noi, pentru că era și cea mai provocatoare. Cum spuneam, ea nu se împiedica să spună ceea ce e de spus. De asta, ea era foarte bună prietenă, cum eram și noi, dar ea printr-o afinitate aparte, cu Virgil Mazilescu, care era la fel. Era un revoltat... ori, cum să se vadă mai mult decât se vedea la noi? Da... fapt e că a rămas singură, până la urmă a murit singură. Ce să vă spun mai mult? La ea se vedea. Ea era urmărită. Cenzura? S-a văzut și nu s-a văzut. De cenzură au beneficiat toți, în moduri absurde. Faptul că deja fusesem pe o listă, cea a *Cenacului de Luni* (după anii '85 s-a închis)... indiferent că, prin absurd, ne-am fi apucat să lăudăm partidul (glumesc), tot nu ne-ar fi publicat nimeni, devenisem oricum suspecti. La Madi lucrurile astea erau cele mai avansate. Noi le mai ignoram, noi ne făceam că nu suntem cenzurați. Ea vorbea, ea lua în serios această dramă, pe care noi, poate, o bagatelizam... ea își învățea cuțitul în rană, ca să zic așa... ținea de structura ei morală și de structura ei de ființă care se expune riscului.

– *Pentru generația '80, eterogenă de altfel, au fost trasate mai multe direcții: poezia cotidianului,*

neoexpresionistă, a metafizicului... Mariana Marin unde ar putea fi încadrată, pentru a-i putea defini, la un moment dat, crezul artistic?

– Cred că se știa de-atunci... la confluența dintre etic și vizionar, deci neoexpresionist... ea era o combinație (eticul – de asta a dat titlul cu *Anne Frank*)... pe de altă parte, poetul ei preferat era Sylvia Plath (cu destinul pe care îl știm)... ea se identifica destinal mai ales cu femeile-poete, ca destin și poziție în viață... fără să fi fost neapărat... poate s-ar fi dezvoltat, dar nici mai târziu, după 2000, nu era neapărat o feminista, o militanta. Deci era o sensibilitate dură, o sensibilitate etică ce provoca și reacții dure la adresa celor care agresau această sensibilitate... umană... ea era omul căruia i se spunea mama răniților, ea sărea în ajutor, ea dădea telefoane, „Bătrâne, am aflat de cutărelul că e...” (noi n-aflasem)... „Și ce să facem?” „Păi, să strângem bani”; ea se mobiliza, ne mobiliza și pe noi, pentru diverse cauze, mici sau mari (însemnând să semnăm scrisori de protest)... și a plătit cu singurătatea. A fost măritată de mai multe ori, n-a rezistat... ultima dată cu un francez tânăr, Samuel Tastet, care i-a publicat poeziile în Franța. (M-am cunoscut cu Samuel Tastet exact în '90. Mădi era pe drum, cu trenul, imediat după mineriadă, 13-15. Ajunsesem de două săptămâni la Paris, noi lansasem cartea *Atelierele morții*, parcă într-un atelier al unei graficiene, împreună cu Sebastian Reichmann și cu editorul cu care Mădi nu se cunoscuse. Eu și cu Radu G. Țeposu eram înainte la Paris, și cei care ne făcuseră s-ajungem repede acolo erau soții Monica Lovinescu și Virgil Ierunca... pe Samuel Tastet l-am cunoscut la această lansare de carte, în absența autorului care era pe teren, pentru că nu aveam bani de avion – o cursă București-Paris costa 2-300 de dolari. Or, ea era pe drum. Pe Samuel Tastet l-am cunoscut ca editor al ei, parcă am asistat la momentul când s-au îndrăgostit, la multe întâlniri pe care le-am avut acolo și pe urmă... până de curând, el a fost aici.) Vizionarism etic și vizionarism neoexpresionist; lucrurile erau, într-un fel, clarificate între noi, încă din timpul cenaclului. Era foarte clar că ea face o punte, o dată politică, spre grupul de esești și de filosofi de la Iași, grupul „Dialog”, „Opinia studențească,” și estetică, înspre Cluj – Ion Mureșan; în același timp, ca generație, ea făcea legătura cu promoția '70 (fiind mai prietenă decât ceilalți cu Virgil Mazilescu, prieten literar, desigur; el era nesmintit de la masa lui, de la Uniunea Scriitorilor). Estetic vorbind, ea avea mai mult decât noi ceilalți din poetica șaptezecistă, mai multe chestii moral-metafizice, vizionare. Ea făcea legătura, era un fel de nod de rețea între această poetică pur/mai degrabă avangardistă, într-un fel neoavangardistă, a grupului de la *Cenaclul de Luni* (cu discurs lung, ironic) și această fibră mai evident etică, mai clasic-vizionară a Marianeii Marin.

– La publicarea volumului *Aripa secretă* au apărut unele articole în care se considera că narativitatea poemelor sale și o anumită teatralitate reduc tensiunea lirică. Care este opinia d-voastră?

– Aș putea fi de acord cu acest argument, dar nu dacă este interpretat ca un reproș etic. Da... tensiunea în care trăia Mădi, știind-o acum, era atât de mare încât în poeme se exprima și se și relaxa acea tensiune care ar fi dus la explozii, la sinucidere. Vă dați seama, în ea era un protest atât de mare încât a scrie poezie era o cale a protestului, dar inevitabil și o relaxare a tensiunii. Nu se putea, poemul nu putea să ducă mai departe ceva ce oricum era la cote înalte. Pentru mine e o poetică inevitabilă, ea își comunica

tensiunea, protestul ei, revolta, tristețea, umorile negre... inevitabil putea să le amplifice... dar nu erau foarte teatrale; știind-o și pe ea, având-o în memorie... eu închid ochii și o văd, și o aud așa cum îi aud pe toți prietenii pe care nu-i mai avem pe lângă noi... era alintul ei, cum s-avem o mică glumă... un mic alint pe culmile disperării? Asta era... în tonul negritudinii, al cumulului de negativitate, ea își permitea o mică vorbă, o mică întorsătură, o mică grație, era grațioasă... ea începea foarte simplu poemul, ea nu se amplifica prin poem, poemul trebuia, inevitabil, să diminueze ceea ce era deja foarte sus. Sunt perfect convins că, din punctul meu de vedere, am dreptate.

– Există ludic în poemul *Marianei Marin*? Sau binomul *luciditate/ludicitate*?

– Ea căuta, totuși – poate asta-i o marotă – să țină un balans estetic, nu să-și spună protestul, nu confunda faptul că partea etică sau politică trebuie făcută cu alte păpuși, și-atunci arta consta în această punere în ludic, în acea mică teatralitate, în această mică retorică, pentru că altfel ar fi fost protest pur sau strigăt pur... sau poate n-ar mai fi fost nimic artistic. Acolo este voința (poate greu de realizat) a oricărui artist, a oricărui poet – de-a face artă din suferință. Cum s-o faci?... nu poți s-o pui ca atare în pagină. Asta e una dintre lecțiile *Cenaclului de Luni*. Asta venea așa... și în învățăturile lui Nicolae Manolescu: „sinceritatea nu face artă”, „autenticitatea prost înțeasă nu face artă”, arta e tehnică, e știința de a pune în pagină, ori despre asta e vorba în modul cel mai greu... ea nu are ludic, ea se forța... tot dintr-o grijă de a pune în pagină artistic, estetic suferința, de a o traduce... nu era o ființă ludică. Ea era într-un punct-limită, dar foarte sensibilă... și eu, într-un fel, am început a mă închide; ea se închidea altfel. Cum continui să rămân poet, când tu, de fapt, ești pe culmile disperării? Când pentru tine lucrurile sunt clare, când protestul este atât de mare... și în același timp să rămâi om și poet? Ea știa, poate, printr-o înțelepciune non-discursivă, că pozițiile-limită politice sau etice riscă să ucidă. Și-atunci cum faci să rămâi și etic, relevant, treaz și estetic funcțional? Ea a încercat, uneori îi iese, alteori nu-i iese... e pe muchie de cuțit, dar ea nu evită jocul acesta, ea nu se face că această tensiune nu există, ci într-un fel încearcă s-o rezolve... nu e niciodată pentru totdeauna o soluție... e un fel de a declanșa tot fluxul de imagini... într-un fel de a-și găsi un fel de acasă al ei... de a-și regăsi identitatea, cât de cât, pentru că ea trăia foarte expus, prin atitudinea dreaptă. Era un om care se expunea, și-atunci poemele nu puteau să avanseze, să meargă mai departe, și căutau de fapt în sine... încet-încet, ea începuse să caute această simbolistică de sine, în aceste mici regresii... un echilibru.

– *Dihotomia masculin-feminin rămâne un subiect permanent de dezbatere. Lirica feminină are metamorfozele ei (de la suavitate, dulțegărie, alint la un stil anticalofil, antiretoric). În versurile Marianeii Marin se poate surprinde o permutare a liricii feminine materializată într-o tendință de masculinizare a feminității?*

– N-aș spune... ea a rămas toată viața feminină. N-a fost o feminista din punctul ăsta de vedere. Era o feminista clasică... pentru drepturile femeilor, dar nu pentru înlocuirea bărbaților. Ea era... și o să spun acum foarte clar... și o persoană foarte erotică. A încercat să-și găsească, într-adevăr, multă vreme perechea... era greu cu ea... era greu de trăit cu Mădi în aceste tensiuni, dar era o persoană care iubea să iubească. Există o erotică a Marianeii Marin în poezie. Foarte

sentimentală, idealistă, foarte feminină, mai mult feminină decât feministă. Da... era o latură de față îndrăgostită, care caută... pe care ea a ținut să nu și-o piardă și bine a făcut. De-acolo alintul ei... ea încerca să și cucerească, încerca să fie și o seducătoare... să nu devină o persoană politică. Avea un instinct, o înțelepciune a instinctului care-i spunea că feminitatea trebuie păstrată și poate fi pierdută prin niște poziții politice sau etice foarte avansate. Nu voia să devină o Rosa Luxemburg, deși discutam de multe ori... inclusiv despre Rosa Luxemburg, de marile figuri feminine care au fost sau au devenit actori politici și care, într-un fel, au fost nevoite să-și sacrifice feminitatea. Poeziile ei sunt încercări de a ține în balans aceste laturi: de a fi în același timp ca un bărbat luptător, rămânând femeie, păstrându-și capacitatea de a se îndrăgosti. Ea nu se înăsprise, nu îmbătrânise nici o clipă, din punctul ăsta de vedere ... își păstrase toate iluziile... dar, vedeți, este un sentimentalism refutat, care îi dă toată această feminitate... alinturile ei sunt strategii pur feminine. Asta-i formula ei. Puțin narcisism... cochetărie, alint, astea nu trebuie pierdute, căci țin de feminitatea ei... Cum să devenim și feministe fără a înceta să fim feminine?

– *Poeta se înfățișează ca un alter ego, se ascunde sub o mască, Anne Frank, se dedublează. Credeți că manipulează discursul liric? De ce mizează pe aceste tehnici retorice?*

– Este chiar nucleul ei... de-aici începea totul, este chiar misterul ei. Dacă am intrat pe linia mea de interpretare (chiar vă mulțumesc, vă dați seama... despre prietenii... nu-i mai analizez, aproape nu mai pot să-i citeșc, sunt în memorie, eu i-aud în mine)... Scindarea de sine e tocmai ca să faci posibil un spațiu de joc al poeziei, e o scindare nu atât dramatică, cât mai degrabă ca tehnică, încercarea de a fi mai mult în același timp, de a le avea pe toate, de a fi eroul revoltat, revoluționar, dar de a rămâne și femeie, și-atunci deja este o structură schizoidă, e o dramaturgie (puțin controlată) care vine tocmai din încercarea de a ține în echilibru, de a face poezie din revoltă... la noi încă mai e marota asta... a esteticului. Cum să facem etic și politic și metafizic din estetic? Ea cita foarte des, era chiar și clasică, într-un fel... și cred că apare în poeme, Maiorescu, de-a dreptul... avea lecturi imprevizibile din acest punct de vedere... Nu pot să uit... o dată recita Maiorescu. Nu trebuie confundat eticul cu esteticul. Scindarea ei... e într-un fel a încerca marea rezolvare. La ea este o căutare etico-tehnică, să nu uităm că în antichitate etica, arta erau tehnici de constituire de sine. La Madi era o asceză. Cum să faci din sine o tehnică de viață?... Și o încercare de a nu-și sacrifica memoria profundă, de a o codifica, de a o ține cumva sub control. A nu pierde nici legătura cu sinele profund, dar a nici nu lăsa să fie înecat.

– *Și-atunci a reușit poeta, în volumele publicate, să realizeze un echilibru între sensibilitatea morală și cea estetică pentru a rămâne în spațiul poemului sinceră și autentică?*

– Dacă e să ne luăm după influențe... originalitatea nucleului de la *Cenacul de Luni* și, prin extensie, al generației '80, a fost importul de *beatnici*. (A fost foarte clar și prin diploma pe care și-a dat-o Traian T. Coșovei, pe *beatnici* – Ferlinghetti, Gregory Corso... era un subiect nu foarte ușor de impus). Eu am fost judecat mai degrabă prin prisme textualiste... or Madi mai degrabă făcea legătura, o dată spre expresionism, dar și spre moralismul expresionist de tip german. De aceea, ea era foarte prietenă cu nemții, cu Rolf Bossert... și-a fost o mare

dramă când Rolf s-a sinucis la Frankfurt, era căzută la pământ, mai ales că ea nu putea să călătorească acolo, nu puteam să ne ducem acolo... Ea era „pata” nemțească, dacă e să ne luăm așa, în mare, după linia poetică.

– *În volumul Ateliere au fost niște poeme care au fost rescrise în Aripa secretă – din cauza cenzurii – altfel. Este epuizat subiectul poemelor cenzurate?*

– Corpusul lui Madi nu știu unde există... Nu se știe ce a mai scris... a dispărut... Nu știe nimeni unde e... Știam de la ea anumite lucruri... și era un prilej de mare suferință... (Eu m-am certat și cu Ion Stratan pentru o chestie de autorescriere)... Erau lucruri foarte dure la noi, etic vorbind, să nu accepți... Madi s-a lăsat rugată, cumva a fost un șantaj prietenesc... Ea și-a scos cartea cu Florin Mugur. Eu am apucat să debutez în '89 și mi-am scos cartea tot cu Florin Mugur. A ținut să-i publice această carte și a reușit s-o convingă (ea era prietenă cu evreii, era sensibilă la antisemitism și această tematică a holocaustului revenea la ea; era o suferință pe care ea o trăia la propriu). Eu cred că aceea a fost o reușită, perversă sau nu, a lui Florin Mugur, pentru că la fel a făcut și cu mine. Eu aveam poemele acelea foarte scurte, și în *manualul autorului*, cât a apucat să apară în '89, el m-a convins la un fel de cenzură, prin adăugare. („Hai să le facem poeme de dragoste ca să nu se teamă cenzura încotro bați”... sau le dădea câte un titlu. Ale mele nu aveau titlu. Se chemau *Poem*... Și spunea: „Hai să spunem *Pastel. Peisaj*, ca să le umanizăm”). El ținea să debutăm, să nu ne blocăm la debut într-un refuz ca să ne acrim, să stăm, să rămânem autorii unei singure cărți, până putem merge mai departe. E aproape probabil că așa ceva s-a întâmplat. Nu știu dacă nu mi-a spus chiar ea. Prin împăciuitorismul acesta al lui Florin Mugur... de care și eu am avut parte... a trebuit, când mi-am republicat poemele, să le redau forma lor... eu am dispus de cenzură prin adăugare, adăugăm o chestie să-ndulcim percepția, să abatem atenția cenzurii. Da... chiar ea mi-a spus. Se pare că este chiar o informație: „...m-a convins Florin...”; nu era nici ea foarte convinsă că-i bine... Florin era o persoană foarte specială și iubitoare... cu dragoste te înconjura... cred că asta s-a întâmplat... o supoziție faptică, anecdotică, pe care cred că mi-o indicase chiar Madi... ea se scuza într-un fel. Eu am rămas prieten cu niște colegi de-ai ei, care nu sunt scriitori, sunt editori. Vorbeam cu ei și separat despre Madi; ea era foarte îndoită cumva, dar a lăsat să treacă, voia să-i apară cartea... Șantaj prietenesc. Asta e... acum... a fost dintr-un travaliu avansat, un fel de mici rescrieri, pe alocuri, ale textelor.

– *Dacă ar fi trăit, ce fel de poezie credeți că ar fi scris pentru aceste vremuri?*

– Cine știe? Într-un fel, era foarte mobilă. Putea să lucreze, cum se spune astăzi, pe proiecte... Putea să-i vină o idee, să încerce o idee, să scrie un soi de elegii. Ea putea să-și propună intelectual, foarte lucid, un proiect. Nu era un poet care să scrie așa, văzând și făcând, cum iese, cum vine... ea lucra, cum se zice astăzi, pe proiect. Puteau să iasă lucruri și să plece din tot acest joc pe care-am încercat să-l descriu (și-l descrieți și d-voastră)... avea mai multe căi pe care să plece. Nu-mi dau seama: poate-ar fi scris proză, poate s-ar fi apucat să publice un jurnal. Habar n-am. Se putea exprima în multe feluri. Văd viitorul deja imposibil. Posibilul... foarte deschis încă.

*Interviu realizat de Angelica STOICA*

## Viorel MUREȘAN



### Gotică târzie

auzi sau i se păru că aude  
cocoșul care cânta în plină lumină  
în picioare  
pe-un gard  
iar aproape de gard o crăpătură tăcută  
se adâncea  
îndată ți-ai și amintit cum  
niște străzi cu castele  
care cresc din pământ  
pare scrisul lui Rilke

sufletul  
după cum vă spuneam  
are culoarea obiectelor de prisos  
și în mijlocul lui stă întotdeauna  
un om cu pipă gălbuie care vinde viori

eu umblu pe alei cu fața ornată  
de naivități

împușcături împing orizontul  
să cadă de pe stânci

și trece doamna cu un pieptene mare  
în păr

zilele verii pumnale  
așezate în formă de soare  
iar în mijlocul razelor un ochi de copil

zidul de care mă sprijin acum  
pare o noapte petrecută în casă cu un decapitat

între petalele trandafirului ars de brumă  
furnicile dezgroapă obrazul lui dumnezeu

### Cinegetică

astăzi îți scriu cu eclipsă de soare  
de-aceea cuvintele îmi vor fi ușor alungite  
iar coada lor te va lovi peste față

tu să-mi răspunzi numai cu o furtună  
de păsări  
așa cum îmi pare că te-am văzut  
ieșind în fugă dintr-un salcâm  
cu inima lui în flăcări  
strânsă la piept

alergai să dispari peste deal

### Cântec la roata de tors

stam de vorbă cu pata de igrasie din fața mea  
și-mi spunea că tocmai îmi aduce  
într-un cuțar de lemn  
să mă joc cu ei  
câțiva nori din copilărie  
rămași ca bucăți de stofă  
să atârne în degetele unei mâini

în tine e îngropată și scara  
cu care putem ajunge la ei  
îmi mai șopti  
cu limba roșie atârându-i afară din gură  
pata de igrasie

numai să așteptăm  
puțin să mai așteptăm  
până cade și carnea de pe oase  
atâta răbdare să mai avem  
și ajungem la jucărie

**Pescari în cascadă**

am venit  
să aşezăm fiecare o umbră pe rând  
lângă un perete

un suflet ținând în mână o sabie  
trece printr-o fereastră

dar  
ca să descrii singurătatea unui brăduț de crăciun  
acolo  
într-un azil de bătrâni  
e nevoie de numai câteva trestii de orăcăitul broaștelor  
și de un lac mare  
pe care să-l privești înghețând  
până la fund

**Îmi văd acum chipul**

numele meu este henri matisse  
și am uitat o fereastră deschisă  
prin care mi-au intrat cămăși albe  
și porumbițe

printre ele îmi văd și chipul  
lăsat de tine pe un perete

măinile mele  
ce mult semănau cu un atelier plutitor  
când sub ele valurile se uscau la soare

mușe din lumină cu frică  
aducându-mi aminte  
că noi suntem praful care se lasă  
peste soarele dintr-un dialog al lui Platon

ce departe sunt acum norii  
și în golul de sub ei  
îmi ridic statura de vierme  
inel cu inel

**26 septembrie 2010**

te-ai fi gândi vreodată întors acasă  
cum ai petrece  
o zi de toamnă  
o singură zi  
după ce  
cam un an ai hoinărit printre morți

lângă fereastră  
privind frunzele care cad

privind frunzele care cad

**Barca lui Gustav Klimt**

au fost și zile când pluteam  
peste valurile de femei aduse la templu

alteori mă îmbrăcam în aur  
să întâmpin sărbătoarea apusului

ea  
cu un evantai alb se apăra  
de bătrânețea sosită în roiuri

pe o creastă de munte catărul tăcea  
ca o casă cu toate luminile stinse



## Șerban TOMȘA



### Supraveghetorul (fragment)

#### 12. Lupii

Raport către strălucitul *Imperator Domine Deus Lucius Domitianus Aurelianus*:

„Sănătate și pace *Fericitului Imperator!*

*Eu, Mandulas, Supraveghetorul Secret al Provinciiei, raportez următoarele:*

*Cercetând înscrisurile care vorbesc despre cucerirea Daciei de către Preastrălucitul Cezar Traianus Nerva, am fost nedumerit de dispariția subită nu numai a miilor de ostași daci scăpați din ultima luptă cu romanii, ci și a marii majorități a populației locale. Au mai rămas negustorii, profitorii și milogii, adică trântorii care trăiesc pe spinarea Imperiului, hrănindu-se cu resturile rămase de la masa noastră.*

*Cred că sunt pe cale să lămuresc misterul. Urmăritorii noștri ne-au transmis că un bărbat semănând cu Decebal se dă drept zeul Derzelas și umblă prin taverne însoțit de un pitic, Merulas. Mai mult ca sigur că pun la cale ceva rău pentru Imperiu. Pleacă împreună în adâncul pădurii și se întorc după mult timp, obosiți și prăfuiți.*

*Totodată s-au înmulțit lupii prin codri. Mișună cu sutele prin toți coclaurii și au mâncat celelalte sălbăticiuni. Zimbrii și bourii au fugit către nord și vest, iar căprioarele și mistreții aproape că au pierit. Doi soldați romani au văzut cu ochii lor cum o haită de lupi s-au repezit într-un urs mare și l-au hărtănit.*

*Oamenii noștri au fost atacați de fiare, dar au scăpat cu fuga. Acel Decebal a fost văzut intrând în locuința lui Tiberius Fuscus, comandantul castrului Buridava. Avea unele treburi cu soția acestuia. Dar banditul a pătruns și în unele dintre corturile vitejilor noștri. Iscoadele noastre ne-au transmis că uriașul s-a strecurat înăuntru când oamenii dormeau. L-a scuturat pe fiecare, l-a privit în ochi încrunțat și i-a spus ceva într-o limbă necunoscută. Apoi i-a luat la subsuoară, ca pe niște porci, și i-a aruncat afară. Penteleu, unul*

*dintre supraveghetorii secundari, a fost surprins de ciudatul musafir în timp ce trudea peste una dintre sclavele sale. A fost smuls cu brutalitate din vârtejul plăcerilor și luat la pumni. Bătut măr, Penteleu a leșinat. Când și-a revenit, agresorul dispăruse și luase și sclava cea minunată cu el. Un servitor prost a lansat zvonul că banditul n-ar fi decât amantul patricienelor din provincie și se deghizează în răposatul Decebal, pentru a nu fi recunoscut. Dar sunt vorbe de om fără minte care nu știe ce înseamnă demnitatea Imperiului și se gândește, dobitocul, numai cum să-și umple pântecul și să-și verse sămânța de neam prost în primul cur pe care îl vede.*

*Sănătate Și Pace Ilustrului Imperator!  
Mandulas, Supraveghetorul Secret”*

#### 13. În taverna lui Pangoras

În tavernă, fumul și aburii mâncărilor ascund chipurile mușteriiilor. Se văd cu greu chiar cei care stau la aceeași masă. Ceilalți s-au dizolvat în ceață.

— Așa și pe dincolo să-mi facă mie Zamolxis dacă ăștia nu sunt o adunătură de nespălați, gândește cu voce tare Ostromis, bucătarul lui Pangoras, care are cel mai căutat *mansio* din provincie.

— Lovi-i-ar somnul de iarnă al urșilor, că s-au spurcat la mâncarea noastră și nu se mai lasă duși de aici nici tăiați în bucăți, vorbește singur Ostromis.

Hălçile de carne sfârâie atârinate de vergele de lemn ori puse direct pe cărbuni, iar el scoate capul pe ușa bucătăriei și ascultă ce se vorbește în sală. Are un auz de linx.

— Așa și pe dincolo să-mi facă mie Jupiter dacă nu e groasă! Ești sigur? se aude, din negură, vocea unui veteran.

— Face-și-ar Bacchus nevoile în poteca ta! Sigur că e adevărat.

— Când s-a întâmplat?

Acum două zile. Guvernatorul stă mai mult la Alburnus Maior, să păzească aurul, dar s-a întors pe neașteptate acasă, să-și ia merinde. Când era aproape de ușa, a auzit țipete în camera nevestei. A intrat, trântind ușa, și s-a pomenit că un bărbat gol, cu o sabie curbată în mână, îl răstoarnă la pământ și încearcă să-l străpungă. Guvernatorul s-a ferit și a strigat după ajutoare, dar a fost rănit la umăr.

— Și nevastă-sa?

A găsit-o răvășită și transpirată de cât se luptase cu hoțul care vruse să-i fure virtutea.

Celălalt răsese gros.

— Să mă bată bruma-n cap, cam așa s-a întâmplat și când l-au căsăpit pe Decebal. A intrat la muierile lui...

— He, he, he, he! Dacă ar fi fost și împărăteasa Divinului Traian, s-ar fi săturat și ea de...

— Pomeniți-i de bine pe morți!

— Șșșșșș! Parcă am auzit pași.

— Făta-ți-ar lupoaicele la stână! Cred că asta l-a înfuriat pe împărat și a jurat să-l ardă de viu.

— Arde-ți-ar călcâiele în jeratecul lui Vulcan! Fii

convins de asta. D-aia i-a și întins capcana aia. I-a făcut o propunere de pace și l-a chemat la tratative, lângă râul Argensis. Decebal a venit cu un grup de războinici, dar s-au trezit înconjurați de legiunile lui Traian, care nici măcar nu s-a dus la întâlnire.

— Lovi-i-ar nebunia lupului rănit! Un bătrân mi-a spus că atunci când Manius Liborius Maximus a capturat-o pe sora Cărnului, Traian a poruncit comandanților de legiuni să o aibă într-un cort special amenajat. În furia lui, a vrut chiar să o ofere tuturor soldaților, dar Manius i-a atras atenția că nu va mai avea ce să ducă la Roma, în triumf.

— Strânge-te-ar Diana între craci! Am mai auzit asta, dar nu-mi vine să cred. Traian era prea nobil ca să facă așa ceva. În plus, nu știu cum era Decebal frate cu aia, din moment ce știe toată lumea că el era roman de-al nostru. Totuși, se pare că cei doi fii ai regelui dac au fost torturați și, în cele din urmă, au murit în arenă, ca gladiatori.

— Fura-mi-ar hoții muștele din casă, așa se spune, dar eu am auzit că unul dintre ei a scăpat. Sau a fost făcut scăpat de cineva care l-a îndrăgit. Că era chipeș și bine înzestrat. Urmașul lui trăiește pe aici, dar se ferește de oamenii de rând care l-ar vinde pe o ulciță de vin. E om de vază, dar nimeni nu-i cunoaște adevărata identitate.

— Să mă bată nevasta de zece ori pe zi! E Penteleu?

— Nu știu, crește-mi-ar mădularul cât lancea lui Cezar! Dar toată lumea joacă la două capete și nu știu care dintre ele e mai murdar de minciună și viclenie.

Podelele scârțâiră. Cețurile se risipiră puțin și cei doi văzură o mutră buhăită și roșie scrutându-i. Apoi fața dispăru pe ușa unde se pregăteau bucatele.

Veteranii se uitară cu frică unul la altul.

#### 14. Urmărirea

Hăițașii au ajuns prea târziu la coliba din pădure, în care se ascunsese Deius.

Pe cenușa din vatră, frumos netezită, el scrisese:  
FIȚI FERICIȚI! LUPII VĂ IUBESC.

Urmăritorul nr. 7 a scris:

Urmăritorul nr. 6 a scris:

Urmăritorul nr. 5 a scris:

Urmăritorul nr. 4 a scris:

Urmăritorul nr. 3 a scris:

Urmăritorul nr. 2 a scris:

Urmăritul e mereu pe urmele unui bărbat înarmat pe care îl urmează, din umbră, peste tot. Dar și ăla îl pândește pe un altul, care este un bătrân viguros. Moșul dă târcoale unui grăsan care nu-l scapă din ochi pe un fătălău înalt cât o prăjină. Surceaua aia îl iscodește pe Delas, care dispăre când și când.

Primul urmăritor, Delas, a scris:

Cei doi au plecat de dimineață și nu s-au întors decât târziu, așa că am avut răgaz să cercetez volumul în tihnă. Este un sul gros, din piele de capră, pătat de

vin și rupt pe margini. Nu cred că voi reuși să-l citesc pe tot și să-l transcriu pentru Înălțimea Voastră. Dar voi copia cât voi putea din el.

„Acum trebuie să spunem că Diurpaneus era un bărbat în stare să tragă după el zece care pline cu aur și pe urmă să mulțumească cincizeci de femei, una după alta. Dar minte multă n-avea. D-aia a și intrat în încurcături la Roma, unde a încercat s-o violeze pe soția lui Domitian, Domitia Longina. După ce a văzut-o pe Aula, nevasta regelui Duras, nu mai avea liniște. Făcea ce făcea, își înșeuca calul și fugea către curtea regelui. O aștepta într-un zăvoi, pe malul râului și se iubeau până cădeau în nesimțire. Se întâmplă ca el să zacă gol, la umbră, după ce Aula plecase, când trecură pe acolo cinci dintre soațele lui Duras, care căutau ciuperci și bureți.

— Femeilor, zise cea mai în vârstă, cu ce mă răsplățiți dacă vă arăt cea mai mare ciupercă din pădurile Daciei?

— Cu un veșmânt nou! răspunse una.

— Nffff!

— Cu o învelitoare pentru cap!

— Nu.

— Cu turte îndulcite cu miere!

— Aș!

— Te lăsăm să te culci mai des cu stăpânul!

— Pe toți zeii! Nu-mi promiteți mie ceea ce vă doriți voi! Uite, vă prindeți prin jurământ că-mi veți da să gust și eu din hribul ăla uriaș, pe care vi-l voi arăta acum, când va veni vremea să fie cules?

— Așa și pe dincolo să ne facă nouă Derzelas dacă nu-ți vom da și ție din ciuperca aia buclucașă cu care ne tot bați la cap!

— Așa să fie! a întărit legământul nevasta mai coaptă.

Și le-a chemat mai la o parte, arătându-li-l pe Diurpaneus gol, întins pe iarbă, cu paloșul său de carne care se ridica încet, în somn, aproape de primele crengi ale fagului de deasupra sa. Ele nu s-au lăsat până nu l-au avut toate acolo, pe loc, el fiind mai mult adormit, dar reușind să termine cu greu în ultima, o fetișcană pietroasă pe care Duras o cumpăraseră scump, de la un târg din pusta Tisei.

Diurpaneus începu să-și piardă agerimea obișnuită, dormea pe cal și nu prea mai știa pe unde îi era capul. Cu toate astea, turmele se înmulțeau, ciobanii erau credincioși, iar Duras putea vinde mii de care cu brânză, carne și piei, făcând bani buni de care avea știință Aula. Toate mergeau bine și Diurpaneus considera că este o datorie de stat să le mulțumească pe nevestele regelui. Câțiva oșteni voinici din garda lui Duras, responsabili până acum cu treaba asta, începură să cârâie nemulțumiți și amenințară că-i spun totul stăpânului. Printre amorezi era și Paros, care avea sub ochi minele și vilele regelui. Lumea începu să șușotească, să-și dea coate și în aer începu să miroasă a sânge. Aula îi ademini într-o noapte pe toți pretendenții la scoica ei, într-o colibă de pe munte. Îl rugă pe fiecare,

sub jurământ că nu va spune nimănui, să vină gol, la miezul nopții, ca ea să-i vadă trupul lustruit de lună. Oricare dintre ei era convins că fusese singurul chemat în paradisul zeiței Bendis. Diurpaneus îi pândi și îi măcelări ca pe niște berbeci. Pe Paros îl prinse ultimul și îl puse la cazne. Îl arse cu fiare încinse în foc, îi smulse unghiile, îl creștă cu pumnalul și îi presără sare pe răni, dar nenorocitul nu vru cu niciun chip să spună unde era aurul furat din mine. Abia când începu să-i sfărâme oasele, Paros zberă că spune tot, numai să fie lăsat în viață. Diurpaneus îi ascultă mărturisirea, apoi îi zdrobi capul cu un pietroi și îl decapită.

— Așa și pe dincolo să-mi faci mie Derzelas dacă acum nu suntem bogați, îi spuse el Aulei.

— Asta nu e decât începutul, răspunse ea, zâmbind”.

Ajuns aici, am auzit vorbe în fața mansio-ului și abia am avut timp să fug din odaia cea mare, unde stau cei doi. Aceștia și-au făcut apariția în ușă. Aveau cu ei niște saci plini cu un fel de fructe mari și roșii.

Așa să ne ajute Zamolxis și Jupiter!

Sănătate și pace Împăratului!

## 15. Fuscus

„Lupii au început să se adune încă de cu seară. Le vedeam ochii ca niște puncte de foc, la marginea pădurii. Când noaptea s-a înstăpânit bine, s-au apropiat la o aruncătură de piatră de zidurile castrului. O vreme n-a putut nimeni să doarmă de urlatele lor. Apoi au atacat. Se cățărău pe ziduri, ca șobolanii, dar îi izbeam cu săbiile și îi doboram. Totuși, unii dintre ei au reușit să treacă de oștenii noștri. Patru dintre ai noștri au fost răniți grav. Au mai fost mușcate două femei care duceau apă apăritătorilor. Cei vătămați se zvârcolesc de două zile în chinuri și nu reușesc să-și dea duhul. Li s-au aprins ochii în cap ca niște tăciuni, urlă lupește și a început să le crească păr pe spinare și pe ochi. Ca să nu-i rupă cu dinții pe cei care îi îngrijesc, a fost nevoie să fie legați de paturi cu frânghii groase.

În zori, asediul a încetat și, minune mare, lupii zdraveni i-au luat cu ei pe cei morți ori răniți, ținându-i pe spinări cu cozile. Am văzut că mai multe fiare duceau în felul acesta porci, capre, oi și viței. Mai târziu am aflat că pagusul din apropierea castrului fusese devastat. Negustorii și meșteșugarii care nu se liniștiseră după apusul soarelui au fost uciși și mâncați. Au scăpat pușini, destul de prudenți ca să se zăvorască în colibe și în ateliere. Animalele au fost hărăzite sau furate.

Și cum se retrăgea haita de lupi către pădure, odată a sărit soarele de după un dâmb și ne-a orbit pe toți, săgetându-ne cu razele lui. Și atunci în lumina limpede a dimineții am văzut cum intrau în pădure luptători înarmați, cu caii încărcați cu poveri grele. Și în fruntea lor era bărbatul al cărui cap fusese aruncat de Divinul Traian pe treptele Capitoliului.

Am vrut să pornesc în urmărirea lor și să le luăm prada, dar când am ajuns la marginea codrului, nu se mai zărea nicio făptură mișcătoare pe pământ. Era pustiu și vântul adia încetișor, aducând în auzul nostru clipocitul izvoarelor.

Sănătate și pace Împăratului!”

## 16. Deius

Deius ieși în fața peșterii în care se odihnea de mai multe zile. Prietenul său, vulturul, îi adusese o ciozvărtă de capră. Era răcoare și umezeala dimineții se simțea în aer. Rupsse o crenguță de cătină și scrise în pulberea de la gura hrubei:

FOAMEA E AȘA ȘI AȘA, DAR MAI BUNĂ PRIETENĂ NE ESTE MOARTEA.

\*

Gubernurul se trezi scâldat în sudori. Visase că fusese capturat de o armată de daci care hotărâseră să-l străpungă cu sulițele, aruncându-l de pe zidul unei cetăți înalte până la nori. Era legat pe spatele unui armăsar și în jurul lui se auzeau copitele cailor călăriți de dușmani la pas. Strigăte, icnete, înjurături, râsete, fornăituri. Se răsuci puțin și văzu sulițele care urmau să-l străpungă: erau din aur strălucitor, ascuțite și înalte cât cinci oameni voinici, puși cap la cap. Atunci dădu un țipăt și căzu de pe cal, trezindu-se. Sări în mijlocul odăii, își trase sufletul și încercă să se liniștească. Dar zgomotele din vis îl urmară în realitate. Un armăsar necheză. Pași grei, însoțiți de zăngănit de arme, se apropiu de dormitorul său. Înnebunit, se uită pe unde să iasă. Ușa sări în lături. Un dac bărbos se apropie de pat și răscoli prin așternuturi.

— Așa și pe dincolo să-mi faci mie Zamolxis dacă asta n-ar fi trebuit să fie aici, rosti el, cu o voce groasă.

De sub pat țâșni o arătare și se mistui pe ușă.

— Ce-a fost asta? întrebă mirat războinicul.

— Un iepure mare cât măgarul, zise un dac mai mititel. Și gras de nu mai încăpea! A luat-o spre pădure.

— Foarte bine, zise comandantul grupului de oșteni. Lupii ăia rabdă cam de mulțișor de foame.

Ieșiră, lăsând ușa deschisă.

[...]

Cacus deveni comandant al gărzii regelui și supraveghetor al minelor. Într-o dimineață, Diurpaneus se trezi din somn legat fedeleș cu zece frânghii groase de soldații comandați de Cacus. El îi ceru uzurpatorului să înceteze cu gluma și să facă bine să-l dezlege.

— Așa și pe dincolo să-mi faci mie Zamolxis și cu multe măscări să mă miluiască, dacă nu te vom dezlega de toate câte sunt pe pământ! răspunse Cacus, beat turtă, râzând mulțumit.

— Bătu-te-ar grindina în fudulii, îi zise Diurpaneus. Când voi scăpa, ușor nu-ți va fi!

— De la Zamolxis nu scapă nimeni, hă, hă, hă! lătră Cacus. Acolo te trimitem, în lumea adevărată! Nu ești tu cel mai viteaz și mai frumos bărbat din Dacia?



Ești! Așa că lumea asta de doi bani nu te merită și locul tău nu e aici, ci dincolo, printre zei. Păcat numai că n-o să mai ai ocazia să-ți folosești țărșul faimos, fiindcă zeițele nu sunt curve. Cădea-ți-ar barosul lui Hercules în cap!

Duras porunci sărbătoare mare înainte de trimiterea lui Diurpaneus la zei.

— Eu îți dădusem casa și averea pe mâini, zise Duras viitorului sol, dar tu te împiedicai într-o bătă.

Sulițele sacre fuseseră pregătite. Noaptea era plină de făclii, mirosul rășinii umplea aerul nopții de vară. Tobele băteau și, în răstimpuri, se auzeau răsetele neomenești ale celor care se lăcomiseră la băutură. Bărbații deveniseră țapi întărâtați și trăgeau, prin tufișuri, de sclave și de femeile altora, nemaținând cont de nimic. Cacus își făcu nevoile pe el în timp ce trudea pe o servitoare din Iberia. Se îmbătase de supărare că nu putuse pune mâna pe negresa lui Diurpaneus, care se refugiase în pădure.

## 17. Procuratorul

Procuratorul își asumă sarcinile de guvernator și începu să inspecteze locațiile unde se aflau principalele surse de materii prime: minele de aur, de cupru și de sare, prisăcile, bălțile cu pește, viile, cirezile de vite și plantațiile cu pomi fructiferi. Livezile, până atunci încărcate cu fructe, îl întâmpinau acum goale și triste. Strugurii grași și zemoși dispăruseră, stupinele erau moarte, iar la intrarea minei Alburnus Maior, fugarul Deius scrisese:

NU FUGI. OASELE TALE STAU BINE AICI.

Procuratorul se precipită să încalce din nou pe cal, dar călcă într-un fel de rășină moale și alunecă, luxându-și glezna piciorului stâng. Încheietura osului pârâi ca un vreasc frânt. Durerile îi străpungeau trupul ca niște sulițe de gladiatori, iar el, întins pe jos, înjura de mama focului Dacia, aurul, pe Aurelianus, pe Traian Nerva și pe minerii care, înainte de a fugi cu aurul, își făcuseră nevoile în fața intrării. Procuratorul fu așezat pe o targă și dus la reședința sa. Pe când intrau în casă,

un dac voinic și bărbos țâșni pe ușa dormitorului, ca un urs urmărit de un roi de viespi. Soția procuratorului ieși în prag, înfășurată într-un cearșaf, foarte tulburată, cu mâna la gură.

— Neisprăvitul tot neisprăvit, zise ea. Te întorci acasă numai când nu trebuie!

Procuratorul avea doisprezece copii și niciunul nu semăna cu el. Nevestei sale i se spunea, în Imperiu, Belia Iepuroaica, din pricina prolificității ei uimitoare. Odraslele păreau aduse de prin toate părțile imperiului. Pielea lor prezenta întreg spectrul raselor omenești, de la albul lăptos al germanicilor, la negrul noptatic al africanilor. Părul copiilor era cânepiu, negru, sârmos, auriu și roșu ca arama, adică întocmai cum îl aveau soldații din slujba procuratorului. La fiecare naștere, acesta se mira de înfățișarea bebelușului care nu semăna nici măcar cu maică-sa.

— P-ăsta parcă l-a adus cioara, zicea.

— Dacă tu nu te-ai străduit destul la el! îi reproșă lehuza.

— Ba m-am străduit mult, se îndârjea el, dar nu puteam să dau nici de pereții peșterii pe care o ai între picioare.

— Nu te poți strădui, că n-ai cu ce! i-o întorcea nevasta, mânăoasă. Și te mai și gândea la cine știe ce negresă cu pizda boboșată, când mă călăreai ca un pițigoii pe o iapă! D-aia a ieșit ăsta micu' închis ca tăciunele!

Scăldat în sudori și aproape inconștient, procuratorul fu dus în odaia sa.

— O să-ți pregătesc un lapte îndulcit cu miere, spuse nevastă-sa și îi făcu cu ochiul unui soldat înalt și clădit ca un munte.

\*

Penteleu își trimise turmele către pădurile din nord. Avutul său și servitorii se mistuiră în zorii amestecați cu nori ai Daciei. Stătea singur și aștepta ultimele rapoarte ale lui Delas și pe cei șapte urmăritori. De ce nici un alt spion, în afară de Delas, nu-i văzuse pe zeul Derzelas și pe piticul Merulas? Muștele îi dădeau târcoale.

— Uite așa bâzâi și tu pe aici și nu te mai înduri să pleci, îi zise Deius, care apăru de afară.

— Și treaba ta care e? întrebă Penteleu, cu ochii închiși, fără să-și miște capul rezemat alene de perete.

— Eu îți spun să o ștergi, dacă nu vrei să ai soarta ăsteia!

Și Deius strivi musca grasă și verde care i se pusese pe picior. Apoi ridică nuiua de alun pe care o lăsase jos și scrisese cu ea pe pământul bătătorit al colibei:

E BINE SĂ RĂMÂI ÎN LOCUL ÎN CARE EȘTI.

Penteleu deschise ochii, dar nu mai zări pe nimeni. Ușa era închisă, iar prin mica fereastră, drumul se zărea, lung și pustiu, până în coasta dealului.

(din vol. *Supraveghetorul și alte povestiri*, în curs de apariție)

## Alex GOLDIȘ



### Arhiva CNSAS. Instrucțiuni de utilizare

Cred că e evident pentru toată lumea că, odată cu desecretizarea Arhivelor Securității și cu accesul liber la dosare, în loc ca adevărurile mult așteptate să iasă la iveală cu forța unor evidențe, lucrurile s-au complicat exponențial. Și asta, pentru că „documentele nu vorbesc de la sine”, așa cum ar crede orice spirit pozitivist care se respectă, ci necesită cam tot apanajul de metode pe care-l presupune cercetarea științifică în general: o bună punere în contextul social-politic, stabilirea principalilor termeni de referință sau a conceptelor specifice, dar și buna credință a investigatorului, pândit la tot pasul de tentația senzaționalului. Asupra acestui fapt – elementar, dar trecut cu vederea cel mai adesea – atrage atenția din nou ultimul volum al lui Gabriel Andreescu, *Existența prin cultură. Represiune, colaboraționism și rezistență intelectuală sub regimul comunist\**.

Spun „din nou”, întrucât cartea-pereche, de acum câțiva ani, *Cărturari, opozanți și documente. Manipularea Arhivei Securității* (2013), încerca și ea să propună o lectură mult mai nuanțată a Dosarelor de Securitate ale scriitorilor, care să țină cont de toate variațiile raportului intelectual-represiune. Cufundarea în „subsolurile” realității comuniste, așa cum se exprimă la un moment dat Andreescu, nu dezvăluie cititorului o lume în alb-negru, ușor de pus pe două coloane, ci mai degrabă un teritoriu la fel de încâlcit și de contradictoriu ca realitatea însăși. „O lume de nebănuț, cu piscuri ample și crevase adânci”, adică. Probabil că cel mai important lucru pe care-l susțin implicit cărțile lui Andreescu e că „sublumea” Arhivelor de Securitate nu e deloc mai puțin complexă decât realitatea de la suprafață. Un adevăr – din nou, elementar – pe care opinia publică românească din ultimele decenii pare să-l fi trecut cu vederea. Atât presa, cât și (nu în puține cazuri!) instituția CNSAS-ului, au folosit Arhivele Securității pentru a stabili liste antagonice, din care să reiasă – ca în ficțiunile didactice – eroii pozitivi și personajele negative. Ce-i drept, cu o atenție specială față de ultimele, care au un potențial sporit de scandal public.

Odată cu volumele lui Gabriel Andreescu, există șanse să ieșim din etapa narațiunilor schematice și simpliste cu privire la „colaboraționismul” intelectualului în comunism, specifice și ele orizontului inflammat de după Revoluție, pentru a accede în sfârșit spre zona analizelor complexe. Mai ales că cercetătorul își propune să modifice însăși perspectiva din care sunt citite Dosarele: „Un obstacol în calea cercetării și înțelegerii Arhivelor Securității a fost ideea, devenită un adevărat clișeu, că «lumea dosarelor» este una a întunericii și murdăriei, a dezamăgirilor și a șocurilor. Susțin că această interpretare este greșită. Dosarele vorbesc despre comportarea oamenilor nimeriți în angrenajul instituțiilor de opresiune, în situațiile-limită în care i-a adus un regim totalitar. Istoria lor este amplă și nebănuț de diversă. Oamenii au fost când temerari, chiar inflexibili, când fragili, unii raționali, alții derutați, au luptat sau au renunțat, au fost covârșiți de propria drama, ori s-au salvat privind la drama colegilor, ori au găsit o satisfacție în aducerea altora pe banca anchetaților, să le împartă suferințele”. Componenta etic-umană a interpretării Dosarelor de Securitate – care nu reprezintă sintetizarea Răului metafizic, așa cum s-au străduit destui intelectuali cu *pedigree* să le prezinte, ci o imagine la scară a diversității reacțiilor umane – e permanent în vizorul cercetătorului, care încearcă să restabilească o ierarhie mai exactă a „vinovaților” și a faptelor reprobabile. Și ar fi, într-adevăr, nevoie de mai mult discernământ și imparțialitate într-o societate care tinde să acuze mai degrabă colaboratorii poliției publice, majoritatea, victime ale represiunii, decât pe agenții înșiși ai represiunii; sau pe informatorii circumstanțiali, strânși cu ușa într-un fel sau altul, în locul colaboratorilor voluntari, remunerați ca atare.

Confuzia ideologică nu provine atât/ nu doar din reaua voință a comentatorilor, cât din incapacitatea de instrumentare corectă a informațiilor din dosare. Astfel încât cele două volume ale lui Andreescu propun o infrastructură conceptuală a lecturii Arhivei CNSAS. Pornind întotdeauna de la cazuri particulare, cercetătorul elimină confuzii întreținute de rapoartele CNSAS și alimentate de presă. Premisa e că nicio etichetă nu poate fi lipită de activitatea intelectualului sub comunism fără a clarifica în prealabil distincțiile fundamentale dintre „colaborator”, „informator”, „sursă”, toți, termeni vehiculați în variație liberă. Cea mai spectaculoasă analiză e dedicată cazului Mircea Iorgulescu unde, demonstrează convingător Andreescu, criticul a fost declarat „colaborator” pe baza faptului că informațiile erau obținute prin înregistrarea convorbirilor telefonice și că erau notate ca provenind de la sursa „Dorin”. Fără alte date suplimentare, care să ateste o colaborare concretă, Iorgulescu nu poate fi învinuit. Ceea ce înseamnă că până la o reconstrucție legislativă a mecanismului de deconspirare și până la clarificarea termenilor juridici de încadrare a gradului de colaborare cu Regimul, hermeneutica Dosarelor de securitate va rămâne pradă unor inconsecvențe crase. Autorul pune sub reflector cazuri celebre ale intelectualității românești (Constantin Noica, Ștefan

Augustin Doinaş, Sorin Antohi, Adrian Marino) pentru a restabili ierarhii de „vinovăție” sau pentru a furniza exemple de malpraxis al mecanismului deconspirării. Din acest punct de vedere, cărțile lui sunt manuale de bune moravuri ale judecării condiției intelectualului într-un sistem represiv.

Pe de altă parte, *Existența prin cultură* are o ambiție teoretică superioară cărții anterioare prin faptul că încearcă să elucideze problema „rezistenței prin cultură”. O ambiție pe care autorul însuși o numește, fără exces de modestie, „o schimbare de paradigmă” în studiul raportării intelectualului la regim. Așa-numitei „rezistențe prin cultură”, Gabriel Andreescu îi opune formula de „existență prin cultură” sau „nișă culturală a existenței”, definită ca „atributul ființelor umane pentru care manifestarea culturală dă sens propriei vieți”. Or, departe de a reprezenta un instrument teoretic ușor de verificat și de vehiculat, această definiție dă măsura empirismului la care obligă studiul raporturilor complicate ale intelectualului cu regimul. Prin ce mecanisme ar putea proba cercetătorul cam ce loc ocupă în economia propriei vieți activitatea culturală și care sunt mobilurile interne ale acestei activități? În fond, prin opoziția dintre „nișă culturală a existenței” (în care autorul include cam toată intelectualitatea (auto)definită sub sigla „rezistenței prin cultură”, de la Școala de la Păltiniș până la șaizeciști sau optzeciști) și ceea ce el numește „nișă politică a oamenilor de cultură” (unde ar intra opozanți deschis precum Dorin Tudoran sau Mircea Dinescu), autorul nu face decât să reia, în termeni nițel fastidioși, opoziția clasică dintre rezistenții prin cultură și disidenți. Mai ales că, deși pare că se disociază de opiniile care tind să exagereze rolul subversiv al „rezistenților prin cultură”, Gabriel Andreescu e gata să admită, într-un excurs despre activitatea lui D. Țepeneag, că „a lupta pentru libertatea de creație într-un sistem totalitar are o dimensiune politică”. Punct în care ne-am întors de unde am pornit, iar relevanța alternativei conceptuale a lui Andreescu se estompează.

Din păcate, noua terminologie elaborată de cercetător n-are puterea de a scoate studiul Arhivei Securității din empirism. Deși poate că acest empirism nu e numai decât cel mai mare rău al disciplinei, de vreme ce el înseamnă atenție la context și respect față de experiența individuală în fața mecanismelor represive. Tocmai în direcția efortului de impersonalizare și în cea a angajării cât mai multor parametri de evaluare studiile lui Gabriel Andreescu sunt exemplare. Cel mai adesea, el face lumină în cazuri complicate pornind de la variabile precum: situația intelectualului respectiv în câmpul politic-cultural al epocii, angajamentele sale cu Securitatea, conținutul și frecvența notelor, aprecierile venite dinspre instituțiile oficiale, predispoziția la șantaj, ba chiar gradul de „autenticitate” al mărturisirilor în fața ofițerului poliției secrete, puse în balanță cu declarațiile publice. E, aici, un angrenaj foarte greu de gestionat, pe care Gabriel Andreescu îl mănuieste cu abilitatea unui magistrat din vremuri mai bune. Excelente, din acest punct de vedere, corecțiile aplicate unor poziționări instituționale cel puțin neprofesioniste,

precum raționamentele judecătoarei Monica Niculescu în cazul Iorgulescu (un exemplu de sentință bazată pe formule vagi: „prin atitudine”, „a contribuit”, „atitudini considerate nepotrivnice” etc.) sau gafele Colegiului CNSAS, care se antepun înainte de expertiza Direcției de Investigații.

Tocmai de aceea, în momentele rare când se produc, alunecările de raționament devin vizibile. Primul e legat de selecția intelectualilor reprezentativi pentru gradul de represiune a regimului: faptul că numele lui Gabriel Chifu, personaj inofensiv înainte de 1990, e dezgropat din dosarele informative de cel puțin trei ori de-a lungul cărții poate induce senzația că poetul se afla în avangarda mișcărilor de subversiune și că era unul dintre inamicii cei mai temuți ai regimului. La un nivel atât de ridicat al rigorii și al imparțialității, natura exemplelor e crucială.

Al doilea aspect, mai delicat, ține tocmai de natura subiectivă a judecăților. Cu argumente adesea convingătoare (de care eu însumi n-am avut cunoștință când am recenzat volumul lui George Neagoe, *Asul de pică*), Gabriel Andreescu reușește să curețe imaginea lui Ștefan Aug. Doinaş, insistând asupra faptului că angajamentul cu poliția politică a fost sporadic (doar trei note pot fi atestate) și că actele de curaj ale lui Doinaş ar trebui să contrabalanseze compromisurile. El se dovedește, așadar, nu fără îndreptățire, îngăduitor față de viața dublă a lui Ștefan Aug. Doinaş, pe care n-o poate nega întru totul. Las la o parte faptul că, în acest binevenit – repet – proces de reabilitare, cercetătorul compune o adevărată diatribă la adresa denigratorilor lui Ion Omescu, Haralambie Grămesu și Ion Negoieșcu (cărora le rezervă un colț de pagină). Ceea ce e surprinzător, în schimb, e faptul că echidistanța îl părăsește în analiza altui caz interesant, Bujor Nedelcovici. Gesturile scriitorului de nesupunere față de regim, în contradicție cu cumințenia care reiese din dosarele de Securitate, sunt citite drept „o adevărată dedublare, fără comparație cu orice alt caz din acest volum”. De ce, se poate întreba cititorul, Nedelcovici n-ar ilustra și el acea tipologie a intelectualului pentru care „energiile vitale erau dirijate spre trăirea actului cultural” – și care a făcut scuzabilă, din punctul de vedere al lui Gabriel Andreescu, această scindare în cazurile Balotă-Doinaş? Mai mult: cine decide, în cadrul exponenților „existenței prin cultură”, că într-un caz e vorba de „comportament interesat”, iar în altul de „complinită a unei vieți trăite întru creație”?

Sunt dileme care, cu puține excepții, au fost rezolvate cât se poate de echitabil, omenește vorbind, de volumele lui Gabriel Andreescu. Singurul meu regret e că cercetătorul nu poate fi clonat, astfel încât să gestioneze și să interpreteze un procent cât mai mare din Arhiva CNSAS.

\* Gabriel Andreescu, *Existența prin cultură. Represiune, colaboraționism și rezistență intelectuală sub regimul comunist*, Polirom, Iași, 2015, 376 p.

## KOCSIS Francisko



### Un autoportret

Apariția în limba română a unei cărți despre personalitatea literară și politică a lui Markó Béla nu poate să treacă neobservată de cei ce i-au cunoscut poezia și i-au urmărit cariera publică, oferind posibilitatea și riscul confruntării cu ceea ce s-a configurat deja în mentalul fiecăruia și ceea ce ni se oferă de către cel în cauză însuși, căci este vorba despre o carte de confesiuni, un interviu-maraton acordat lui Kőrösi P. József, *Ruleta maghiară*. \* Trebuie să spun că titlul cărții m-a contrariat de la bun început. Primul lucru a fost să mă uit la titlul original, unde este vorba despre *Cartea maghiară* (*A magyar kártya*), ruleta este un joc al hazardului mecanic, orb, al unor raporturi de forțe fizice, pe când jocul de cărți presupune participare afectivă, psihică, intelectuală, volițională, la jocul de cărți intervine opțiunea pentru o combinație sau alta dintr-un număr mai mare de posibilități, nu-i totuna ce carte joci, nu-i totuna cu ce carte îți răspunde adversarul, pentru că jocul de cărți se desfășoară cu parteneri, pe când ruleta... la jocul de cărți, adversarul te poate constrânge să joci într-un anumit fel, să sacrifici o anumită carte dintr-un calcul care vizează un câștig ulterior, pe când ruleta... în jocul politic e la fel ca la cărți, e ca un pocher subtil, perfid, ticălos, cacealmist, un joc de strategii, de cedări inteligente și ademeniri în capcane, de stăpânire de sine și evaluări, de anticipări și provocări, de derutări și simulări, pe când ruleta... în acest joc e vorba de tot arsenalul de tertipuri, stratageme, subterfugii, păcăleli, ipocrizii, măști și orice altceva ce poate sluji într-un fel sau altul la obținerea unui avantaj. Așadar, cartea maghiară, pe cartea aceasta s-au jucat în anii postrevoluționari o sumedenie de mize, multe dintre ele resimțite în viața de toate zilele.

Înainte de a fi politician și personalitate publică, Markó Béla a fost și a rămas un remarcabil poet, eseist și traducător, inclus de mine în antologia *Efectul admirației. Poeți maghiari din Transilvania*, în care i-am creionat un scurt portret liric și-i stabileam un loc în fenomenul cultural maghiar din România prin însuși gestul selecției, care n-a ținut seamă de poziția publică dobândită de el. Redau aici un pasaj din această prezentare: „A debutat, ca majoritatea autorilor maghiari din România, în colecția *Forrás* a Editurii Kriterion în anul 1974 cu volumul *În orașul cuvintelor* (*A szavak városában*), volum al cărui titlu sugerează că între coperte vom descoperi o poezie a diversului citadin, dar întregul volum este,

de fapt, o discret mascată elegie bucolică în care, ca pâlcurile de maci în lanurile de grâu, distonează câteva elemente străine peisajului (...) Imaginile surprinzătoare, metaforele șocante de o prospețime izbitoare, aluziile livrești inserate în text ne dau măsura talentului său încă după prima carte. Impresia de ansamblu este că în prima perioadă de creație poezia lui Markó nu se poate sustrage total de sub influența covârșitoare pe care au exercitat-o asupra întregii lirici maghiare cei doi maeștri: Szilágyi Domokos și Lászlóffy Aladár. Sub presiunea acestora și în strădania de a se îndepărta de modele, de a-și găsi drumul propriu, poezia din perioada următoare se schimbă radical, poemul epic devine dominant (...). În poezia lui Markó se observă o cotitură și o tendință puternic ascendentă în a doua jumătate a deceniului al nouălea, marcată de apariția volumului *Ani în flăcări*. Poetul revine la vocea sa autentică din tinerețe ca la filonul de valoare al creației sale. Își încearcă puterile, cu multe reușite notabile și majore, și în sonet, această armură cu măsură fixă în care puțini au reușit să se simtă în largul lor, în care poți face dovada virtuozității, dar te poți și rata. Markó Béla reușește cu superlative, dând impresia, după ce a frecventat stilurile și modele diferite, că toată creația sa anterioară n-a fost decât o lungă perioadă de ucenicie la maeștri, un exercițiu de transpirație care i-a premers perioadei de exprimare plenară, de grație”.

A trecut multă vreme de atunci, dar tușele acestui portret nu s-au schimbat în mod esențial. Mărturisesc însă că n-am putut răspunde decât foarte evaziv la o întrebare recentă a unui critic român, care îmi cerea să-l încadrez pe poet într-o ierarhie a liricii maghiare moderne. Pe cât de laxă era circumscrierea, la fel a fost și răspunsul, între cei mai buni douăzeci din perioada postbelică, dar nici răspunsul acesta nu reflecta decât subiectivitatea mea sau imposibilitatea de a răspunde la asemenea întrebări irelevante. Un lucru este însă sigur: notorietatea politicianului o întrece cu mult pe cea a poetului și întunecă meritele omului de cultură nu numai în mediile românești, ci și cele ale limbii maghiare. Inclusiv această carte îl așează pe locul secund pe poet, deși aș fi vrut să fie altfel și chiar am crezut că va fi altfel când am citit motoul care patronează volumul: „Există totuși ceva ce nu se poate transmite prin poezie: ura națională. Poezia veritabilă nu suportă decât adevărul, iar învrăjbirea națiunilor reprezintă triumful minciunii. Tocmai de aceea cred eu că ne putem traduce gândurile adevărate și drepte din maghiară în română și din română în maghiară” (Markó Béla, *Prețul fildeşului*). Am crezut că poetului i se vor pune mai multe întrebări decât politicianului, i se vor cere mai multe răspunsuri, dar balanța înclină și de data aceasta în favoarea politicianului, trebuie să recunoaștem însă că domeniul atrage mai mult, incită, stârnește curiozitatea, cu atât mai mult cu cât este vorba de o personalitate aflată în toți acești ani în mijlocul evenimentelor, în cercurile restrânse unde s-au luat decizii, s-au prefigurat destine. Și este justificată orice tentativă de astâmpărare a curiozității atât a celui ce formulează întrebările, cât și a cititorului.

Structura cărții este diacronică, exact cum m-am așteptat, începând cu „amintirile”, cu istoria orală a familiei, transfer care-i revine bunicii, ca peste tot unde

nepoții rămân în grija lor, informații despre obârșie, despre vremuri neguroase, despre predecesori, familia trăgându-se din vechi coloniști italieni, cum atestă numele și denumirea localității de origine a familiei, așezarea italienilor, Tălișoara, dar astea contează numai de coloratură transilvăneană. Ceea ce e de luat aminte aici: Markó Béla consideră, în ciuda părerii cvasiunanime, că familia secuiască se organizează în jurul femeii, nu al bărbatului, care e cam hoinar („bunica fusese o viață întreagă femeia în jurul căreia gravita totul, ea dirija familia, ea era stăpâna casei. În familiile secuiești femeia comandă. E doar o iluzie că ar fi altfel. Prietenii, colegii mei din Secuime insistă fără drept de apel, încearcă să mă convingă că este vorba de o comunitate care gravitează în jurul bărbatului. După părerea mea, în nici un caz nu este vorba de așa ceva, dimpotrivă. Bărbații hoinăreau în lung și-n lat prin lumea cea mare, munceau pe unde apucau, iar femeile răspundeau de familie, o țineau în frâu”. p. 11), caută de lucru și la distanțe mari de casă, mulți au ajuns ca dulgheri, zidari, pietrari sau transportatori și la București, a existat o vreme în care în capitală erau atât de mulți maghiari încât Bucureștiul era considerat al doilea oraș maghiar ca mărime, fapt neconfirmat de statistici, dar recensământul din 1930 arată că numărul lor era considerabil, aflându-se pe locul al treilea, după români și evrei (Hencz Hilda, *Bucureștiul maghiar. Scurtă istorie a maghiarilor din București de la începuturi până în prezent*, Editura Biblioteca Bucureștii, 2011, p. 144).

Născut în orașelul Târgu-Secuiesc, Markó a copilărit într-un mediu excesiv de conservator, dominat de un „naționalism defensiv” (p. 26), unul care „îi educase pe oameni într-un spirit de un naționalism aproape de un romantism sălbatic. Era o lume închisă” în care oamenii au identificat „oprimarea cu românii” (p. 25) pentru că „și experiențele istorice sunt amare” (p. 33). Orașelul copilăriei s-a dezvoltat ca un loc în care se organizau târguri, „dezvoltându-se ca un oraș al meșteșugarilor. Un oraș al cizmarilor, cum se spune, un oraș al breslelor, inclusiv în ceea ce privește arhitectura” (p. 43), în care s-a dezvoltat concomitent și învățământul, orașul având „un gimnaziu de peste trei sute de ani” (p. 43), orașul în care a turnat Gábor Áron tunurile folosite în revoluția de la 1848-49. Markó e de părere că ar trebui să se vorbească „mai precaut despre originea secuilor. Nu consider că este util, nici din punct de vedere istoric, nici din punct de vedere politic, să-i tratăm pe secui ca fiind un popor separat” (pp. 45-46), probabil că originea lor ar trebui căutată în teritoriul maghiar de dincolo de Dunăre, unde „graiul” este izbitor de asemănător cu al lor. „Cred că la ideea vehiculată de unii care consideră secuii un grup etnic separat au condus, în primul rând, deosebirile din domeniul administrației, modul particular de organizare, libertățile specifice, tagma secuilor liberi” (p. 47); „dincolo de o anumită limită, mă irită că se vrea cu orice preț ca secuii să fie prezentați ca o entitate separată.” (p. 49). Teritoriul disputat reprezintă „pentru toți maghiarii, Ardealul este pământul strămoșesc. Despre cât este sau nu de motivat – se poate vorbi. Din punct de vedere etnografic, al literaturii și al muzicii populare, au rămas valori care în Ungaria nu au mai putut fi găsite, conservate. În Ungaria, timpul s-a derulat

parcă mai repede” (p. 45), „Pentru maghiari, Ardealul este, motivat sau nu, pământul tradițiilor, răsăritul strălucitor al soarelui. Și românii vorbesc cu însuflețire despre faptul că Ardealul este leagănul limbii române, dar și aspectul acesta este doar un mit, la fel cum este în cazul nostru, să spunem, originea hunică. În cultura românească, Ardealul înseamnă într-adevăr apusul, deschiderea europeană. Pentru ei apusul, pentru noi răsăritul.” (p. 46) E de admirat și apreciat sinceritatea lui Markó atunci când vorbește despre Ardeal, despre istoria și locuitorii lui, o face fără rețineri, nu are tendința de a trece sub tăcere aspecte care ar putea stârni puseuri de reacții resentimentare, o face ca unul care crede că veșnica amânare a discutării problemelor delicate nu duce la eliminarea lor, ci la o acumulare de tensiune. Multe dintre opiniile sale nu sunt pe placul nici unei părți, probabil, dar ele pot constitui puncte de pornire ale unor dezbateri oneste. În plus, cunoscător fiind al celor două entități ale acestui spațiu bipolar care este Ardealul (care a rămas bipolar după emigrarea în masă a sașilor, dar care își va pierde din nou această structurare din clipa în care romii vor reprezenta „un factor cultural și politic”, p. 36), opiniile sale au o mare deschidere și empatie, lipsite de intransigența celui lipsit de perspectivă asupra celeilalte entități.

Ținutul secuiesc a dat culturii maghiare o seamă de personalități culturale, literare, științifice, istorice, politice, precum Apáczai Csere János, Gábor Áron, Mikó Imre, Mikes Kelemen, Körösi Csoma Sándor, Benedek Elek, Orbán Balázs, Tamási Áron, a căror memorie este cultivată cu pricepere și pioșenie, constituind totodată și un îndemn și ideal pentru generațiile tinere, ale căror perspective sunt însă tot mai limitate de condițiile istorice. O întrebare de o sensibilitate aparte pune problema egalității de șanse pentru copiii acestui ținut, și nu numai, ci al tuturor celor din regiuni izolate, aflate departe de centre urbane înfloritoare, depozitare de cultură. După părerea sa, nu există și nu se poate realiza această egalitate în raport cu cei din centre unde accesul la educație calitativ superioară și informație este la îndemână și nici nu se poate înfăptui decât cu eforturi extrem de mari. Dar, probabil, se va putea reduce considerabil în viitorul relativ apropiat, cred eu, prin extinderea rețelei de internet și prin accesul copiilor din mediile defavorizate și zonele marginale la avantajele pe care le oferă. În plus, bagajul genetic își spune totuși cuvântul, chiar numele înșirate mai sus întăresc acest adevăr, pentru că nici ei nu făceau parte toți dintre cei ce pornesc cu prima șansă.

Nu știu dacă îndrăzneala tot mai evidentă a întrebărilor, care nu ocolesc temele sensibile, problematice, a venit pe parcurs, ca o consecință a răspunsurilor dezinhitate, sau a fost o convenție apriorică, oricum avem impresia că pentru Markó nu există, se pare, teme tabu, intangibile, răspunsurile sunt îndrăznețe, tranșante, fără echivoc, fără eterna scaldă în apa caldută a vorbelor, nu se feresc de chestiunile delicate, gingașe, spinoase, veninoase. Și nu este vorba numai de curaj, ci de convingerea sinceră că ele trebuie discutate, puse într-o ordine de priorități și așteptări pentru găsirea unor soluții viabile pentru majorități covârșitoare de ambele părți, atât de covârșitoare încât să domine pentru vremuri

lungi vocile veșnic nemulțumite. „Conviețuirea trebuie fundamentată pe parteneriat, pe faptul că suntem egali”, „în viața de toate zilele trebuie să căutăm și să găsim posibilitățile conviețuirii” ca niște „oameni cu capul pe umeri” (p. 61).

Este binevenită clarificarea pe care o aduce Markó în privința cultului neașteptat și oarecum împotriva firii de care s-a bucurat o vreme scriitorul Wass Albert, dar și revirimentul interesului pentru Nyíró József, a cărui reînnoire a provocat un scandal internaționalizat din motive electorale, inițiatorii făcându-și rău atât lor, cât și scriitorului, al cărui trecut nu poate fi iertat sau șters. Pentru că este zadarnică orice „încercare încâpățanată de a-i găsi scuze, explicații pentru biografia sa, fapte care nu pot fi și nici nu este permis să fie scuzate. Nu este vorba de interesul lui Nyíró, ci de interesul nostru. Nimeni nu poate fi disculpat din moment ce fusese atașat de extrema dreaptă sau dacă avusese asemenea perioade în viață” (p. 55), chiar dacă scriitorul respectiv are și câteva scrieri importante în care descrie cu măiestrie viața grea a secuilor. Dar Markó nu-l consideră pe Nyíró „un scriitor de linia întâi, e prea exaltat (...) limbajul lui Nyíró este artificial, fals. Nu are umor” (p. 55) în comparație cu Tamási Áron, cu care a fost adesea la concurență, despre care afirmă lucruri pe care eu însumi le-am afirmat în repetate rânduri, anume că proza lui are toate ingredientele necesare pentru a fi socotită deschizătoare a unui realism magic aparte prin felul în care începuse, „există o șansă pentru marea proză din Ardeal, dar nu s-a realizat. Ce se spune în legătură cu proza sud-americană, de exemplu, ei bine, ceva asemănător existase și la noi, dar nu s-a concretizat nimic” (p. 56), iar continuatorul său cel mai înzestrat, Sütő András, împinge limbajul într-o „formă atinsă de manierism” (p. 56), și față de opera lui interesul scăzând extrem de mult într-un timp foarte scurt, însă dramaturgia și prozele scurte din ultima perioadă în vor asigură un loc peren în istoria literaturii, pe când Wass Albert este sub nivelul tuturor. Romanele lui Tamási, al căror erou central este Ábel, și cartea lui Sütő András, intitulată *Un leagăn roșu pe cer* (*Anyám könnyű álmot ígér*), în traducerea lui Romulus Guga, au reprezentat momente de cotitură, „din motive diferite, firește. Ar fi putut constitui temelia pe care apoi să se construiască o întreagă orientare. Ardealul este o regiune în care sunt concentrate tot felul de belele, haos identitar, probleme istorice, credințe, erezii, diferite tradiții, religii, culturi. Acest haos minunat, hai să-i spunem astfel, existent în Ardeal, greu îl găsești în altă parte și, paradoxal, tocmai din cauza asta arta de aici ar putea fi universală. Este vorba concomitent de haos, de influențe reciproce și, totodată, o existență separată, dură, din când în când chiar fundamentalistă” (p. 57). Pe fondul reizbucnirii naționalismului în anii '90, au fost readuse în spațiul public autori și opere care altfel ar fi rămas în sertarele prăfuite ale trecutului, astfel se explică și cultul lui Wass, născut din nevoia de a umple un gol și de a crea un bastion de apărare, de a găsi o umbrelă sub care să se adune la un loc cei ce se simt amenințați. Poezii patetice care îndeamnă la ocrotirea, păzirea valorilor identitare are și Reményik Sándor, care este un poet onorabil câtă vreme se limitează la teme firești și eterne ale poeziei, dar își retează singur deschiderea spre universalitate din clipa în care devine tezig, se condamnă să fie vocea unei

orgolii rănite ori a unei spaima viscerale. Pentru că a fost cel mai autentic admirator al lui Ady și s-a străduit cu reușite remarcabile să-i semene, l-am inclus în amintita mea antologie, cu un număr redus de traduceri, e adevărat, și i-am tradus ulterior, la cerere, poemele scrise la Valea Vinului, incluse în volumul *Ultima casă*, dar am refuzat să-i traduc, la solicitări ulterioare, poeziile de tentă patriotardă, cu ton ofuscat. Dar în timp am constatat că poetul se păstrează în conștiința publică tocmai prin aceste creații minore, dar asta pentru că numai la ele se face apel la întruniri de diverse feluri, restul operei sale rămânând cvasinecunoscută. Aceste clarificări vin să susțină inclusiv ierarhiile mele, stabilite aproape inconștient, doar pe baza lecturilor și empatiei. Markó a avut și are posibilitatea de a-și exprima răspicat și punctele de vedere „care diferă de opinia publică” (p. 62), dar crede că nu a făcut destul în acest sens, „nu cred că-n anumite situații mi-am exprimat opinia personală suficient de persuasiv, de puternic, de accentuat, de consecvent”, însă ar fi refuzat să inaugureze vreo statuie a lui Wass Albert, chiar dacă ar fi fost rugat, spune el, „aș fi declinat o asemenea invitație, trimitând pe altcineva în locul meu” (p. 63), numai că acest refuz personal ar fi implicat Uniunea în aceeași măsură, orice reprezentare ar fi girat acordul ei.

Markó Béla mărturisește că nu se consideră un om comunicativ, a avut o perioadă când avea complexe de a vorbi în public, handicap pe care a trebuit să-l învingă prin voință și disciplină. Asta în ciuda faptului că atât universul poeziei, cât și lumea politicului pretind disponibilități de comunicare, chiar dezinvoltură. El și-a dorit de copil să devină poet, a aspirat la acest statut, își dorea să fie asemenea unor modele precum Petőfi, Arany, Ady, József Attila, politica n-a fost decât „îmbrăcarea unei uniforme”, „despre așa ceva este vorba și-n cazul politicii, porți o uniformă invizibilă” (p. 66), însă politicul l-a acaparat într-atât încât l-a îndepărtat cu totul de poezie, „am fost complet dominat de politică, n-am simțit nevoia să scriu poezie. Am scris poezie ultima oară în 1995, înaintea unui lung deceniu de tăcere” (p. 67). După acest deceniu de tăcere, recunoaște franc: „Făcând politică, am produs mult rău naturii mele poetice. După un timp, oamenii nu mai sunt curioși să afle cum este un politician în interiorul sufletului său. (...) Nimeni nu-i curios să afle ce gândește despre dragoste, ură, nici cum simte un politician, dacă-l preocupă sau nu întrebările legate de viață, moarte, existență, inexistență, Dumnezeu și lume, de credință și necredință” (p. 81). „Artistul, scriitorul este egoist, vanitos și, din când în când, invidios. Invidia este o problemă de moralitate, dar egoismul, vanitatea nu neapărat” (p. 72). „După aproape un deceniu, am ajuns la concluzia că trebuie să încerc urgent să pășesc pe acel podeț îngust care încă mă conduce înapoi la forma adevărată a exprimării de sine, la poezie, dacă mai sunt în stare de așa ceva” (p. 73). Și așa a venit sonetul, forma fixă care trebuie umplută cu parcimonie, pentru că nu ai la dispoziție mai mult spațiu, e un exercițiu de disciplină, măiestrie, talent. Revenirea la literatură înseamnă în același timp și o treptată îndepărtare de politică. În opinia lui Markó, în literatură, în artă, nu prea funcționează principiul evoluției, care ne-a fost inoculat în școală, „am ajuns la concluzia că în nici un caz nu-i adevărat că datorită artelor și literaturii urcăm, din pas în pas, pe scara. Cu toate acestea... aceste clișee există

în capul nostru” (p. 102), „pe malul Mării Egee am recitat, pentru a treia oară, *Odiseea*... și iar am fost deznădăjduit. *Odiseea* conține totul. Odiseu este un veritabil european din zilele noastre” (pp. 102-103). „Arta se schimbă în permanență, dar n-aș avea curajul să spun că e o evoluție. Se schimbă. Atât.” (p. 119). Sunt numeroase alte opinii privind literatura și artele în general care ar merita să fie evidențiate, dar spațiul nu ne mai permite. Dar singurul lucru important este că aceste confesiuni vin după lungi perioade de decantări care le-au conferit calitatea cristalului.

Am insistat mai mult asupra literatului, deși nici în acest interviu n-a fost privilegiat, pentru că politicianul a acaparat și aici partea mai mare a spațiului, dar despre el voi spune mai puține, el este mult mai cunoscut decât poetul. Măcar din când în când să ocupe locul secund. Politicianul este un om cu discurs bazat pe șabloane, „vorbește întruna despre cei o mie de ani pe care-i avem în spate, despre cei o mie de ani pe care-i vom zidi în viitor, cu toate că politicianul trăiește în prezent, într-un prezent în care de cele mai multe ori se folosește de diferite tactici. Cel mult speră că zidește viitorul, că pune bazele unei structuri durabile, apoi, la un moment dat, își dă seama că în lumea politicului care-l înconjoară este vorba, de fapt, de tehnicile privind obținerea și păstrarea puterii” (p. 77). Nici când este vorba de politică, Markó nu este genul hipersecretos, aproape că nu există întrebare la care să nu răspundă franc, fără ocolișuri, nu se ascunde nici în spatele atât de des invocatelor secrete de alții, nici nu urmărește să devină mai misterios, posesor al unor adevăruri care rămân pentru totdeauna apanajul celor aleși, el este politicianul interesat de probleme identitare, a făcut o „politică de reprezentanță etnică” (p. 78), de conservare a identității maghiare, a „felului în care se poate crea o relație între cele două etnii, astfel încât să rezulte o conviețuire bazată pe libertate și egalitate” (p. 77).

Răspunsurile la întrebările care vizează societatea și domeniul politicului detaliază „sincer și cinstit” o multitudine de evenimente și nuanțe, dedesubturi și manipulări, inventariază o sumedenie de lucruri cunoscute pentru noi, cum ar fi naționalismul ceaușist, retorica fascistoidă, antimaghiarismul, antisemitismul, antiminoritarismul, intoleranța față de orice fel de alteritate, vânzarea evreilor, a sașilor etc., însă chiar dacă ar putea părea plicticoase pentru generația matură, cititorul din alte arealuri, care n-a fost constrâns să le îndure, să le trăiască pe propria piele, n-ar înțelege o seamă de evenimente, întâmplări, consecințe, atitudini dacă nu i-ar fi explicate. Uneori păcătuim tocmai prin asta, considerând că aceste lucruri sunt cunoscute, fără să șinem cont că deja începem noi înșine să le uităm, să le depozităm într-un ungher de memorie de parcă nu s-ar fi petrecut niciodată, iar ceea ce ajunge la generația tânără, mai ales cea născută după '89, pare să sufere ciobiri de veridicitate ori să i se imprime suspiciunea de exagerare. În istoria recentă, manipularea informației este facilă și chiar se recurge la ea în slujba unor scopuri politice, electorale, administrative sau patrimoniale. Markó se pronunță cu o fermitate tăioasă despre personalități controversate ale prezentului, cum ar fi Tökés László și Orbán Viktor, despre evenimentele tragice din 19-20 martie 1990, despre naționalismul unora

și altora. În ce-l privește pe Tökés, spicuirile din opiniile lui Markó îl așează pe fostul pastor într-un portret extrem de precis, cu tușe groase, aproape de caricatură: „a fost întotdeauna, deci și atunci, și acum, un om închis, care nu s-a putut integra în nici un fel de cadru”, „nu pot să cred că ar fi fost un revoluționar convins. Pur și simplu, n-a putut să se integreze nici măcar în ierarhia propriei eparhii” (p. 170). „Rolul lui Tökés nu fusese chiar atât de complicat cum încearcă unii să-l prezinte. Să ne înțelegem din start: a dăunat enorm întregii comunități maghiare din Ardeal prin faptul că a risipit capitalul moral și politic de care făcuse rost prin asumarea rolului de la Timișoara”, „nu face față rolului de lider” (p. 171), „s-a dovedit slab pentru rolul pe care i-l oferise istoria” (p. 172), o umbră palidă a altor opozanți din Europa, cum ar fi Havel, de pildă, „Tökés, pur și simplu, și-a irosit șansa, iar eșecul lui a fost o consecință directă a personalității sale”, „din el a lipsit complet empatia. Tot timpul avea pretenția ca alții să-l înțeleagă, dar el nu era dispus să înțeleagă pe nimeni, nici măcar să asculte. Așa este și în prezent” (p. 173).

În ce-l privește pe premierul ungar, prieten al lui Tökés, consideră că „Orbán într-adevăr merge într-o direcție fundamentalistă. Orbán este omul schimbărilor, dar nu al acelor schimbări pe care eu le-aș considera benefice pentru Ungaria. El vrea o societate autarhică, el vrea țara înapoi într-un trecut falsificat (...) o întoarcere în trecut. Dorința asta încăpățanată de a merge înapoi, în lumea interbelică, în cea a găitanelor și a mănunchiurilor de colilie... o consider extrem de periculoasă, mortală... Orbán se vede clar că se cramponează să meargă undeva înapoi, dar am impresia că nici el nu știe unde anume” (p. 177), a făcut din politică o ambiție personală, ceea ce se sfârșește, de regulă, cu intransigențe și suspiciuni morbide care conduc spre prăbușire.

Zilele din martie sunt discutate pe larg. Citez numai câteva extrase: „S-au ciocnit două etnii și două concepții diferite. Două proiecte diferite privind viitorul”, totul ca urmare a unor manipulări care au început cu mult înainte, „totul s-a transformat într-un război civil local” (p. 186), dar, din fericire, rațiunea rece a învins, ajutată, se pare, și de spaima de ce ar putea urma dacă nu se pune capăt imediat nebuniei declanșate cu iresponsabilitate criminală.

Și se vorbește despre multe alt lucruri, din toate conturându-se o personalitate complexă, nu lipsită de contradicții, dar care tânjește după armonie. Această carte îl prezintă pe Markó în reflectarea propriei oglinzi, e o imagine lucidă despre sine, credibilă, fără accente pătimașe, acea zugrăvire pe care artiștii plastici o numesc autoportret. Unul reușit.

\*

Pentru cititorul român, căci pentru carte nu mai contează, trebuie să întăresc informația pe care i-am dat-o în câteva rânduri, să nu creadă cumva că am fost superficial: Szilágyi Domokos a murit în 1976, și nu 1977, cum greșit apare în carte la pagina 139.

\* Kőrössi P. József, *Ruleta maghiară. Convorbiri cu Markó Béla despre literatură, politică, societate*. Traducere și note de Anamaria Pop. Traducerea poemelor inserate de Paul Drumaru. Editura Curtea Veche, București, 2014, 299 p.

## Alex CIOROGAR



### Înapoi la debut

Prima propoziție nu a fost întotdeauna importantă. Amintiți-vă începutul *Ciocoilor vechi și noi*. Cu toate că, în lipsa unor mari romane, ipoteza rămâne greu verificabilă pe terenul literaturii române, rolul primei propoziții e, în mod cert, o achiziție a logicii capitaliste ori a modernismului. Manualele de stil au transformat de multă vreme această primă propoziție într-un element crucial al bunelor practici scriitoricești. Fenomen cultural rezultat în urma articulării unei piețe dedicate nuvelei literare, pe de o parte, cu apariția reclamei, pe de alta, prima propoziție a devenit, chiar dacă cu pași mărunți, emblema Romanului adevărat: „În câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul avea cu oamenii nesfârșită răbdare” – fraza lui Marin Preda fiind în continuare exemplul cel mai potrivit în acest sens.

„Am recitat fraza și, surescitat, mi-am dat seama că e un început perfect”, scria Hondrari în urmă cu aproximativ 3 ani. Ecoul acestui interes nu întârzie să apară nici azi, în miezul poetic al ultimului său roman: „dar a fost de ajuns o singură frază, chiar fraza de început [...] Era o frază perfectă”, spune (același) Constantin despre începutul povestirii *Sólo para fumadores* semnată de Julio Ramón Ribeyro.

Scufundat în pielea personajului său, Hondrari scrie că, în zilele fără soț, „stau lungit în șezlong, beau un whisky și grămăjoara de chiștoace crește în stânga mea pe măsură ce lumina scade”. În zilele cu soț, „stau lungit în șezlong, beau un whisky și grămăjoara de chiștoace crește în dreapta mea pe măsură ce lumina scade”. Propoziția te aruncă în mijlocul acțiunii, îți pune în față un paradox, o problemă de rezolvat: pentru a prelua controlul, cititorul nu are altă soluție decât să urmărească povestea mai departe. Ceea ce la început părea a fi o primă și bună propoziție cu veleități estetice se va preface – în urma repetițiilor duse până la sașietate – într-un soi de refren-kitsch al fumătorilor.

S-a încheiat un an destul de interesant pentru proza noastră, cel mai notabil volum fiind noul roman cärtărescian ce infirmă toate profețiile privind moartea genului. Un scriitor extrem de conștiincios s-a dovedit

a fi și Hondrari, oferindu-le cititorilor săi viziuni dintre cele mai spectaculoase privind realitățile înconjurătoare și, mai ales, rolul literaturii în viețile noastre, ambele formându-i reputația pe deplin meritată a unuia dintre cei mai talentați scriitori ai generației lui. Dacă în *Cartea tuturor intențiilor* și uneori chiar și-n *Apropierea*, unde formula narativă era totuși echilibrată, experimentele sale formale puteau trece fie drept naive exerciții de erudiție stilistică, fie drept articole de artificiozitate livresc-pretențioasă, adoptarea registrului și a tonalității realist-mimetice se dovedește a fi acum o alegere cu consecințe diegetice de o platitudine cel puțin bizară. Hondrari face astfel trecerea nefericită de la a fi autorul unor cărți-cult, la a fi semnatarul unui volum-manifest care nu e nici pe departe într-atât de subversiv pe cât și-ar fi dorit. Ce se putea vedea însă cu ochiul liber e că, chiar de la primele romane semnate de Hondrari, se contura în interiorul prozei românești zona unei noi și binevenite autenticități clădite pe călătorii, sex, fum și alte detabuizări.

În epilogul noului roman\*, Marin Mălaicu-Hondrari schițează atât viitoarea evoluție, cât și finalul procesului de rememorare al etapelor vieții protagonistului său, punctate îndeaproape de sugestiile celei iubite – cea mai proastă încheiere a unuia dintre cei mai buni autori români contemporani: „Îți spun eu ce facem. Nu facem nimic. Trăim fericiți și fumăm până murim, e simplu», a zis Ada și a schimbat viteza. «Ne așteaptă un viitor superlung, cartonat»”.

În locul unei serii de citate memorabile, mă văd nevoit să alcătuiesc un breviar de glume proaste ori, în cel mai bun caz, apoftegme ce frizează penibilul: „femeile întârzie numai dacă vor”, „un adolescent înnebunit de hormoni, ceea ce eram, de fapt, și care confunda iubirea cu nevoia sexuală”, „aveam un birou amărât, unde singurele lucruri performante erau cele două computere pe care lucram și, îmi place să cred, mințile noastre”, „și pentru că murmura cu ochii închiși, nu mi-am dat seama dacă se gândea la focul de la picioarele noastre sau la cel dintre picioarele noastre”, „nu mai văzusem o femeie atât de frumoasă, cu gura îmbogățită de un aparat dentar atât de excitant. Nu sârme îi acopereau ei dinții, ci idei”, „N-am zis nimic, mă cuprinsese un frig năprasnic, tălpile îmi înghețaseră și dinții începeau să-mi clănțane. «Ei?», a insistat Cuțitaș, crezând că mă fierbea sau că mă ținea ca pe jar, dar de fapt mă ținea pe gheață, ceea ce până la urmă e cam același lucru”, „Generația bărbaților dichisiți, nu a eroilor muncii socialiste” și, preferatul meu, „Casele fumau și trimiteau fumul prin hornuri direct la cer”. Observații ce par a fi scrise de scenaristul obligat să indice și momentele culminante, punctate de hohotele unui *laughter track*.

Tematic vorbind, lucrurile se complică. Cu toate că Hondrari scrie și acum despre experiența dezrădăcinării (o povestioară despre „orfani cu părinți”, din aceeași serie cu *Kinderlandul* Lilianei Corobca), romanul nu e, așa cum ne-a obișnuit, încă un omagiu adus literaturii. Fără a se apleca însă asupra „toxicității vitale a scrisului”, textul lui Hondrari rămâne, din păcate, unul fără miză și, după aproximativ două decenii de la publicarea volumului colectiv *Camera*, compus în spirit optzecist alături de Florin Partene, Dan Coman (Rățoi) și Alin Salvan, Hondrari ar fi luat o decizie câștigătoare azi dacă s-ar

fi mulțumit, discret, să păstreze manuscrisul în sertarul camerei de lucru.

În urmă cu câțiva ani, teoriile lui Paul Ricoeur privind narațiunea și temporalitatea începeau să fie depășite după un prim sfert de secol în care faimoasele volume – *Temps et récit* – dominaseră piața intelectuală a sfârșitului de sec. XX. Dacă filosoful francez era absolut convins de faptul că ficțiunea putea fi împărțită în două mari categorii (povești ce au loc în timp, pe de o parte, și povești despre timp, pe de alta), Mark Currie era unul dintre puținii ce își găsiseră curajul și cuvintele de a îndrăzni să arate că lucrurile nu stau tocmai așa. Printr-o lectură deconstructivă și deopotrivă instructivă, academicianul englez demonstra, pe scurt, că taxonomia impusă nu era, cum ziceam, cea mai potrivită, fiindcă, în cadrul unei logici postmoderne, toate textele sunt despre timp, la fel cum, pentru critica post-structuralistă, toate poveștile sunt despre ele însele (despre text, despre structură, despre narațiune, ori, în fine, despre reprezentare). Astfel că, „narratives are often not only about time, but they are about about time, that is, on the subject of the backwards motion of time”.

Narațiunea e, de regulă, înțeleasă și definită retrospectiv și nu anticipativ. Așadar, primul lucru pe care l-aș reține e că, în *Războiul Mondial al Fumătorilor*, Constantin trăiește (vorbește și gândește) mereu având conștiința faptului că prezentul său nu reprezintă nimic altceva decât obiectul unei viitoare memorii, experimentându-l, prin urmare, într-un fel aparte, anticipând povestea ce o va spune mai târziu, proiectându-și propriile experiențe drept evenimentele formatoare ale trecutului său: „Apoi m-am gândit că fumătorii trebuie să fie ca agenții secreți, să se specializeze încontinuu, să dinamiteze sistemul, dar asta nu i-am mai spus, în schimb am întrebat-o ce face când se simte foarte rău” sau „știm că niciodată nu voi mai avea puterea de a suporta o singură atârde atât de îndelungată și de a-mi mărturisii atât de multe despre mine însumi [...] acum eram trist pentru că nimeni și nimic nu mă putea asigura că se va alege ceva din toate acele gânduri, pe care le pierdeam deja, pe măsura ce Ada apăsa pe accelerație”.

Un personaj conștient de actul confesiunii e unul ce trădează și prezența invizibilă a cititorilor din conștiința incomodă a autorului. Motiv pentru care evoluția personajului central nu e nici pe departe organică. De fapt, nici măcar nu putem vorbi de evoluție, ci, mai degrabă, de o serie de momente-metamorfoze (vezi și obsesia existențialistă a autorului pentru situațiile limită). Conștient de propria-i poveste, Constantin se transformă tot timpul într-un *Altul* datorită sau din cauza micilor sale revelații, fiecare episod având, în fond, un rol mai mult sau mai puțin inițiativ. În consecință, Constantin preia, în funcție de femeia de care e îndrăgostit, rolul și forma unor mereu noi personaje episodice. Episoadele narative sunt despărțite de *Arhivele de Fum ale Planetei*, preluate din *Marile Depozite de Tutum*, din *Tezaurul Tabagic al Omenirii*, având aceeași funcție structurală pe care o jucau în *Lunetistul acele Fotografii pe care aș fi vrut să le am*.

Majoritatea celor pe care îi întâlnim sunt și rămân niște străini, ceea ce înseamnă că, de cele multe ori, aceștia nu dețin o viață interioară plină de adânci semnificații. Suntem interesați, mai degrabă, de

caracteristicile lor externe, decisivă fiind clasică primă impresie. De aici importanța detaliilor și a aparențelor: prozatorul modern nu mai are timp de personaje complicate cu istorii amănunțite. El preferă, și ne convine asta, episoadele scurte, dar memorabile. Sunt atâtea alte personaje interesante, gândește azi cititorul, aruncând cartea la o parte, și Hondrari știe asta.

Cu toate acestea, handicapul psihologic al lui Constantin de a empatiza cu cei din jurul său devine simptomatic nu doar pentru dezinteresul lui Hondrari de a explora interioritățile marginale, ci și pentru alegerea de a-și priva personajele de dialoguri autentice. Păstorul Pepe, Lady Slim, bunica neobosită, dar și alte personaje vorbesc singure: de la ditirambicele declarații de dragoste la anostele observații casnice, comunicarea se reduce la cele câteva semnale de fum. Atunci când paginile sale nu (mai) sunt populate de *doppelgängerii* ficționali, atunci când actorii săi principali dispar din peisaj (Dan Coman, Florin Partene, Ana Dragu), decorul începe să semene a simplă butaforie pe fondul căreia se perindă câteva măști dramatice lipsite de orice fel de profunzime. *Accidentu*, de pildă, nu e doar numele unui personaj, ci și atributul cel mai potrivit pentru a descrie alegerile lui Hondrari privind botezul persoanelor sale de hârtie. Situându-și poveștile în apele nostalgice ale trecutului, Hondrari desfășoară pelicula identității, livrând un roman și un tip de scriitură ce își definește și își creează propriile patologii: relația lui Constantin cu fumatul (dar și cu femeile) e intensă și, desigur, tragică, terapeutică și totodată veninoasă, *Războiul Mondial al Fumătorilor* fiind, în ultimă instanță, o colecție de povestiri, unele despre dragoste, altele despre copilărie ori prietenie. Hazardul poveștilor lui Constantin demonstrează, din nou, că figuralitatea oricărei vieți – atunci când e transcrisă pe hârtie – se traduce întotdeauna întocmai destinului particular.

Managementul vocilor (puține de altfel) și al paragrafelor nu e cel mai fericit. A scris pagini mai bune. Cert e că Hondrari lucrează mai bine pe spațiile largi unde creativitatea sa imagistică și verbală e capabilă de a produce pasaje de un esteticism deloc anacronic și de cea mai bună calitate, iar dacă Tudor Giurgiu e în stare să-i facă dreptate, cu atât mai bine. Repet, limbajul clar și precis dă naștere unor momente poetice în care straniețea ficțiunii se îmbină în mod spectaculos cu magia verbului. Roman utopic? Roman politic? Roman poetic? Neconformist și inegal, textul lui Hondrari ridică – de la prima la ultima pagină – tot soiul de întrebări, lăsând cale liberă diverselor interpretări. Scriind și inspirându-se din experiența reală a condiției de imigrant, proza sa începe să vorbească din perspectiva celui care vine și se îndreaptă către nicăieri (*no man's land*). Yi-Fu Tuan spune că *spațiul* devine *loc* atunci când e luat în stăpânire de către ființa umană. Locurile, în *Războiul Mondial al Fumătorilor*, reprezintă însă ceva mai mult decât proximitățile lui Constantin, ele funcționând întocmai unor spații heterotopice: începând de la utopicul stat Camarile, până la cuștile pentru fumători, de la pensiunea lui Accidentu, până la farmacia Elenei, toate se definesc ca zone ale crizelor identitare, politice și sexuale.

În aceeași măsură în care reprezintă modalitatea principală de explorare și exprimare a identității, fumatul influențează (ba chiar determină) capacitatea personajelor

de a relaționa în mod autentic (sau nu). Dincolo de faptul că structurează majoritatea relațiilor dintre personaje, țigările devin adevărate obiecte de cult demne de admirație, iubire și respect. Așa cum anumite cărți sunt scrise pentru cei care se îmbracă în negru, această carte e scrisă, se pare, (doar) pentru fumători: „Orice fumător care vreodată a așteptat ceva cu înfrigurare știe ce vreau să zic”. Hondrari scria, acum 10 ani, că „toată povestea asta cu fumatul s-ar putea să nu folosească nimănui, doar mie să-mi pese de ea”. Cinic, dar cugetarea pare să se fi transformat în propria ei profeție.

Într-o bună zi, pe pământ se va fuma ultima țigară. Desigur, ei știu că fiecare țigaretă reprezintă un dans cu moartea, dar, sfidători, fumătorii îți vor spune că tocmai în asta constă farmecul fumatului. Cei deposedați de plăcerea de a fuma dețin acum o armă (secretă) care, din păcate, a promis – prin toate mijloacele posibile – mai multe decât a putut realiza. Dacă până nu demult puteam vorbi despre un scriitor profesionist ale cărui strategii și tehnici narative se perfecționau cu fiecare nouă carte, odată cu *Războiul Mondial al Fumătorilor*, Marin Mălaicu-Hondrari ne oferă spectacolul tragic al unui nou și dezamăgitor debut (a se citi rebut).

\* Marin Mălaicu-Hondrari, *Războiul Mondial al Fumătorilor*, Editura Polirom, Iași, 2015.

## Ovio OLARU



### Măcelul găinilor

E cumva previzibil ca un poet care se erijează treptat în lider de generație, implicat în proiecte ambițioase de popularizare a poeziei și traduceri din poeți de rang internațional, să devieze de la propriile proiecte poetice. Când însă cariera de PR al poeziei se dovedește una de succes, când se reușește publicarea unor debuturi bune și evitarea compromisurilor evidente, declinul calitativ al propriilor texte pare scuzabil.

Promițător la început, devenit apoi emblemă a milenariștilor și trăind din capitalul de imagine al debutului, Claudiu Komartin a ajuns un promotor neobosit al poeziei românești, atât prin Casa de Editură Max Blecher, Tramvai 26, Institutul Max Blecher, cât și prin colaborarea, împreună cu Radu Vancu, la *Cele mai frumoase poeme din 2010*. Nu este cazul să-i enumăr

aici toate meritele de organizator/ mentor/ manager și deschizător de drumuri referitor la felul în care poezia e receptată și discutată la noi.

Este însă cazul să mă opresc asupra unuia dintre ultimele volume scoase de Casa de Editură Max Blecher, semnat de Komartin în calitate de traducător, și anume *Dezmembrați*, de Adriana Carrasco\*. Orice discuție am dori să provocăm, pornind de la acest volum, rămâne în paranteză. Orice critică, inutilă, în contextul în care poeta, mexicană fiind, lipsește din ecuație. E redundantă remarcă conform căreia cronică de literatură străină nu a avut niciodată la noi – și probabil nu o să o aibă vreodată – aceeași autoritate ca cea românească. Cu atât mai puțin dacă vorbim de poezie.

E foarte dificil să polemizezi pe marginea unui volum de poezie care se pretinde a fi o traducere și care în mod atât de evident e scrisă sub pseudonim de însuși traducătorul poemelor. Trebuie însă să deconstruim convenția lecturii și să operăm pornind de la prezumția că presupusa autoare e doar o jucărie literară: o simplă căutare pe Google confirmă că Adriana Carrasco nu posedă o biografie, nu e de găsit nicăieri, pe scurt, nu există.

Ne oprim puțin asupra acestui aspect, și anume: de ce și-ar scrie un poet cunoscut al cincilea volum sub pseudonim? Concluzia imediată ar fi dedublarea persoanei și exercițiul ludic al identităților: asumându-și o biografie și-un imaginar străine, poetul face dovada abilităților tehnice. E de notat. Însă nu e de ignorat tocmai faptul explicat anterior, anume că un volum de poezie străină apărut în traducere e practic intangibil. Singura linie de abordare ar reprezenta-o calitate traducerii, care în lipsa textului original nu poate fi nici demonstrată, nici demontată. Astfel încât, în fața acestei convenții, critica nu are nimic de comentat. E o strategie excelentă de evitare a responsabilității pentru propriile texte; atribuite unui poet îndepărtat, cu o biografie nebuloasă și imposibil de contactat, textele, chiar dacă nu se sustrag criteriului calitativ, scot autorul de sub focurile criticii, pot fi puse în paranteză și repede uitate ca o apariție întâmplătoare.

Întregul volum e străbătut de sentimentul unei ratări fabuloase, romanțate forțat, patetice prin pozele voit antipatetice, sau mai degrabă de-un patetism *cool* și asumat, la fel de inconsistent.

Schema martirajului și a autoflagelării este, aici ca și în *Cobalt*, o obsesie la care se face apel constant: „eu sunt copilul cutremurului/ cea expulzată direct dintre dărâmături“, „am fost programată de la naștere/ să fiu victimă“. Autocompătimitatea, violența gratuită, pozele à la Bolaño construiesc un imaginar deșertic, astfel încât singura care se transmite e o suferință epurată, artificială până la capăt, lucru evident din însuși proiectul de depersonalizare al volumului. Mutația de la poezia autobiografică și înlocuirea eului imediat cu o instanță străină și exotică, o poetă mexicană, eșuează tocmai în măsura în care nu aduce o schimbare de stil, viziune sau imaginar față de volumele anterioare ale presupusului traducător. E ca și cum Claudiu Komartin, schimbându-și numele în Adriana Carrasco și adresându-se congenerilor pe nume inventate, ar

rescrie *Cobalt* cu aceeași înverșunare monocordă și egocentristă. Cu toate că proiectul cărții se lasă văzut încă din primul text, și anume schițarea trăsăturilor unei întregi generații, a dezmembraților: „arunc înapoi/ către lume flaconul ăsta cu acid/ care-a desfigurat o generație întreagă”, atitudinea generală este aceeași: martirajul și contemplarea sterilă a propriei condiții sunt singurele care contează.

La nivel de limbaj poetic, primează metaforele carnale, ostentative prin cinismul jucat cu care sunt aruncate în text: „o tăietură frumoasă un balet sadic încerc/ de câteva zile să opresc sângerarea un șervețel două/ trei o rolă întreagă ca pentru orice-nceput“, „foie gras din ficat de om/ dezmembrat”, dublate de-o autoreferențialitate exasperată, un discurs în gol despre marii poeți necunoscuți ai Mexicului, „poeții descrierați pe care-i/ iubesc” – din rândul cărora, se înțelege, și Adriana Carrasco face parte –, o schemă epuizată deja de Roberto Bolaño în proză:

Doar pentru a duce mai departe intertextul, în *Nazi Literature in the Americas*, volumul dedicat unei generații de poeți sud-americani ficționali, Bolaño relatează cazul Irmei Carrasco, o poetă mexicană născută în 1910 care prezintă multe similarități cu Adriana. Însă discuția despre influențe intertextuale își pierde orice relevanță în fața convenției auctoriale: dacă Adriana Carrasco ar exista într-adevăr, nu ar putea fi alter-egoul Irmei. Astfel încât toată construcția volumului capătă coerență numai dacă se admite farsa originară.

Manifest și testament deopotrivă, volumul își epuizează mizele pe repede-înainte: totul e „mort”, „scârbos”, „uleios”, „disperat”, „murdar” sau „incurabil”, fiecare vers anunță o apocalipsă, psihoza e servită grosier și previzibil: „nici soarele de tablă zimțată, ruda fățarnică/ cu gândul doar la banii de-nmormântare/ nici fruntea izbită de mese când/ în subsoluri întâlnești oameni înjosiți și distruși/ carne macră pentru imbecilii de la butoane/ nici carotida secționată improșcând/ confetti sub mâinile unui dirijor cu porniri sadice”, „cu mințile rătăcite, cu mațele frecate [...] mațele se scot și/ se pun în lighean”, iar agenții dezastrului sunt împinși într-o zonă vagă, inaccesibilă, ca și cum trauma originară ar lipsi cu desăvârșire. Vorbim, practic, de un măcel al găinilor: sânge peste tot, dar nicio tragedie.

Când nu e declamată patetic, suferința e transfigurată în spectacol. Prezentată ca fapt divers, moartea nu e scutită de blood & gore: „încă un om s-a aruncat azi sub roțile metroului/ simplu ca și cum și-ar fi tras o pereche de palme/ am văzut sângele scurs printre șine coborând/ prin conductele ruginite ale unui oraș ruginit”. Total de acord că, în dozaj optim, aceste trăsături alcătuiesc formula clasică a douămiștilor. Însă nici cei mai buni din ei nu sângerau în fiecare text: derapajul corporalității, dublat de daltonismul privind propria scriitură fac ca textele să fie irespirabile. Obsesia mexicanei pentru neoespressionismul autohton este una patologică.

Deși joaca cu identitatea auctorială face din carte un exercițiu interesant și laudabil, el trebuie să se reflecte, dacă nu la nivelul imaginarului, cel puțin la nivelul instrumentarului poetic. Iar el nu produce

nicio mutație în peisajul poetic actual, astfel încât *Dezmembrați* rămâne, în definitiv, un eșec.

\* Adriana Carrasco, *Dezmembrați*, traducere în limba română de Claudiu Komartin, Editura Casa Max Blecher, București, 2015.

## Adriana MOICA



### Aventură bucolică

Actualitatea literaturii contemporane stă sub semnul unei neliniștitoare recuperări a trecutului într-un dialog fertil și febril cu prezentul, având drept motiv central regândirea ironică și critică a acestuia în notele unei redimensionări a realității percepute în permanență dual: pe de-o parte, afirmată, iar pe de altă parte, negată. Această coordonată pare să ordoneze și să potențeze scurta istorioară a lui Mihai Dragolea, *Proces de creponare cu păianjeni, zmeură și ceață*. Inocență în discreția puținelor pagini care i-au fost rezervate, povestioara se construiește pe același tipar, devoalat încă din titlu, *creponarea*, în fapt, un proces uniform și unitar, căci ceea ce revelează o fațetă a lumii, adumbrește o alta, în timp ce fiecare personaj eclipsează un alt caracter ale cărui secrete au fost dezvăluite fără pudoare.

Stilul epistolar consacrat dă prospețime unei profunde introspecții ce se naște mai degrabă spiritual decât imanent, căci reînțoararea în satul natal oferă posibilitatea unei reîntâlniri cu sine, în analiza unei copilării pierdute se regăsește nostalgia legendei personale grefată pe fața fiecărui personaj, căci fiecare își asumă istoria și îi dă glas în dialogurile vii ce se reproduc în monologul ficțional al unui fiu rătăcitor reîntors în sânul lui Avram. Creponarea este ordinea în care se produce aventura interioară și totul primește dimensiunea unei psihanalize în care metaforele obsedante revigorează tensiunile sufletești și reduc din anvergura unei melancolii greoaie. Acest procedeu de rememorare se suprapune firesc peste dispunerea cronologică a evenimentelor în ordinea reamintirii lor, căci unei bucle atemporale, de culise, îi corespunde o obiectivare extrem de concretă a evenimentelor în cotidian, suprapunerea având rolul de diminuare a

încercăturii sentimentale ce se conturează odată cu secvențele de anamneză.

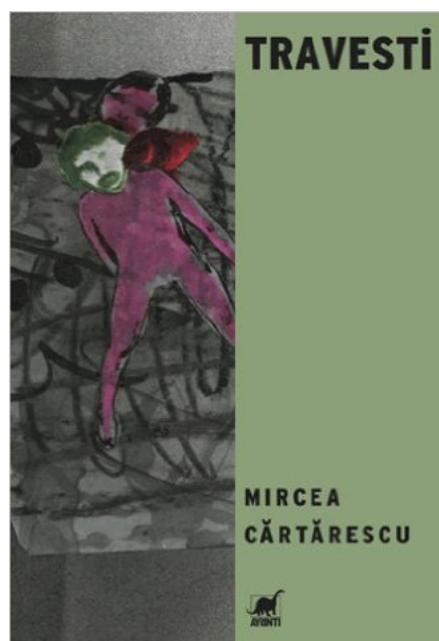
Un rol important îl joacă ceața, care, subtil, face trecerea dinspre realitate spre amintire, dinspre conștient spre subconștient și este zona de interludiu ce favorizează spontaneitatea unui discurs extrem de obiectivat și în același timp personal. Universul provincial, satul Dominin, devine un spațiu parazită, care se deschide în conștiința invadată de alte spații recurente: Paris, Europa, America, acestea fiind fundaluri survolate din perspectiva unei povești pe care o suportă și o nuanțează. Nu există elemente de culoare locală care să facă distincția între cronotopuri, căci toate sunt uniformizate în același discurs de recurență în care primordiale sunt caracterele ce se conturează și care trădează iscusința caracterologică a scriitorului, dotat cu profund spirit critic, iar nu inventarul geocritic, care doar susține nuanțele ironice și autoironice.

Fina observație caracterologică și inventarul caracterelor ilustrate dezvăluie un univers populat de indivizi ale căror trăsături ilustrează decăderea și starea mizerabilă în care își duc existența, lipsa de scrupule sau demnitate sunt tocmai elementele care stârnesc simțul critic al scriitorului, stuporea fiind cuvântul de ordine al acestui caracterolog, care dă în vileag starea de însingurare cruntă, împinsă până la dezumanizare, prin care trece până și populația unui sat oarecare: „eu stau de vorbă cu un om obosit, bătrân și singur, într-o curte îngrijită, lângă un râu liniștit. Decorurile în care ne mișcăm sunt ca de pe alte planete, fiecare. (...) Dacă, în anii din urmă, s-a dezvoltat ceva riguros (doar suntem într-un interminabil „proces de dezvoltare”), spectaculos chiar, acel ceva a fost însingurarea cu mască. Am perceput-o vag la început, dar de înțeles, n-o înțeleg nici acum.” Trauma acestei comunități este, așadar, însingurarea peste care indivizii afișează masca nepăsării, a indiferenței, a ignoranței față de propria lor condiție umană, semne ale unei indolențe spirituale ce reverberează în fiecare gest purtat și afișat în văzul tuturor, în limitele unor aparențe salvatoare, pe care, pentru a putea supraviețui și exista în aceste condiții, trebuie, obligatoriu, să ți le însușești și să le folosești: „am dat să mă îmbrac cât mai decent, ca pentru ieșitul în lumea Domininului, e masca obligatorie, purtată cu dezinvoltură de toți.”, pentru a nu cădea pradă unei serii lungi de lamentații inutile: „m-am obișnuit să pierd de toate, de la o vreme nici nu m-am mai împotrivit. N-am mai fost atent decât la ritmul degradărilor succesive, nu mai țin minte să mă fi opus cât de cât elocvent.”

Cele două simboluri simetric dispuse în prima parte a povestirii, zmeura și păianjenii, trădează obsesia recuperării unei dimensiuni temporale apuse, păianjenii țes mrejele unui prezent derizoriu peste amintirile prăfuite ale trecutului neclintit, pe când zmeura, simbolul veșnicei tinereți, ademenește și promite tinerețea fără bătrânețe. Fiorul singurătății se activează în apropierea acestor ținuturi feerice și redă imposibilitatea convertirii unui astfel de timp la o nouă condiție. În fața acestei avalanșe a derizoriului doar natura pare să se stea neînduplecată, căci zmeura, păianjenii, urzicile păstrează esența unei existențe necurmăte de vicisitudinile istoriei

necruțătoare: „între ramurile tufșurilor ivite în cale se întind nenumărate fire strălucitoare, parcă ar fi semne ale virginității spațiului în cauză, pe acolo n-au mai trecut nici animale, nici oameni. Autorii-păianjeni nu se văd nicăieri, aceștia nu socializează așa cum fac ai mei, (...)”. Într-un astfel de timp primordial se țes istorii personale inedite, pleiada de caractere care populează universul ficțional conturează o pletoră de idei ce parazitează, prin prezența lor, un univers noomorfic, în care doar esențele sunt readuse la stadiul de valori consacrate. Aceste caractere inaugurează un timp anost care se reduce la simple intrigi personale, contaminând prospețimea universului provensal cu lingoarea unui timp de sfârșit de veac.

Discursul extrem de familiar, specific de altfel stilului epistolar, trădează o veritabilă măiestrie a scriitorului de a mânuși cu iscusință arta monologică, asumarea propriului punct de vedere într-un ton familiar, fără cochetării malițioase, ci doar cu observații personale făcute la rece, ilustrează capacitatea acestuia de a da frâu liber vocii interioare pentru a contura un adevărat univers adaptat la ordinea interioară și racordat la pulsul unei întregi comunități reprezentative. Viziunea despre lume a scriitorului se reduce la existența unei zone de profundă încercătură mistică în care redescoperirea sinelui este concomitentă cu regăsirea unui timp ancestral, mitic, în care reconstrucția identitară nu este determinată decât de propria aventură sufletească și de condiția asumată. Acestei ultime observații îi stă mărturie partea de final în care naratorul-personaj își recunoaște ipostaza ultimei sale deveniri, aceea de *navetator*, în care, ironic, se recunoaște ca fiind un *raisonneur*, un *voyager* de ocazie, având ca principală atribuție descoperirea zonelor de pulsație interioară în această lume vandalizată de simțul comun al incertitudinilor.



## Andreea POP



### Anatomia distanțelor

O simfonie domestică articulată pe fondul conspectului angoasant scrie Alexandra Turcu în *Celelalte produse* (Charmides, 2015). E aici o poezie de cameră, născută, adică, în intimitatea – sufocantă – a spațiului privat, care ține de un teritoriu tensionat și pe care poeta îl survolează cu o focalizare aproape clinică; de aici, impresia de autoscopie uneori halucinantă pe care o degajă poemele, ce nu uzează, totuși, de o recuzită chirurgicală excesivă. Mai degrabă pe un discurs profund interiorizat, al sensibilității care-și tatonează neobosit granițele, va miza acest lirism; prin frazare curată și repertoriu stilistic minimal, coregrafia crizei va descrie, de cele mai multe ori, reportajul autist ca modalitatea cea mai la îndemână care intermediază cunoașterea lumii.

Nu fără mici obsesii personale se va desfășura tot acest proces. Reluate în câteva rânduri, reperate în jurul cărora gravitează universul poetei – iepurii din fața ferestrei, „cele două umflături de pe sânul stâng”, medicamentele, ca un accesoriu indispensabil – traduc o geografie a singurătății. Una trasată în tușe delicate, de înaltă ținută alienantă și care dă arhitema volumului, dincolo de titlul primei secvențe: „te obișnuiești cu singurătatea/ așa cum te obișnuiești cu un drog tare/ ascuți zgomotul pe care-l faci/ porumbeii în pod/ privești afară fără să te apropii/ de geam/ te uiți ore întregi la paharul cu apă/ și tot nu ți se face sete”, *dincolo*. Pe lângă instantaneul solitar, ridicat la rang de blazon, astfel de episoade definesc și o anume atmosferă care individualizează poezia Alexandrei Turcu: statică, ipohondră, rostită ca dintr-o convalescență perpetuă (zilele ca un tratament fără sfârșit, cum le inventariază la un moment dat poeta), ce se confundă cu parada neurastenică. Meritul poemelor e că aceasta se face fără convulsia exhibiționistă pe care ar putea-o reclama surescitarea nervoasă; în *Celelalte produse*, ea are întotdeauna ceva dintr-un ceremonial discret, e de o feminitate diafană care-și exorcizează rana la vedere cu delicatețe și temperanță ascetică. Nu e vorbă, încărcătura tensionată a poemelor nu își pierde astfel din consistență, ci mai degrabă o suprapune unei disponibilități vizionare de gesticulație niponă: „câteva momente în care o disperare ușoară/ trece dintr-un braț în celălalt/ ca un leagăn mișcat de vânt”, 3. În altă parte, mai vizibil încordat, circuitul poemului prelucrează moștenirea „Sylvia Plath” sub forma unei schițe sinistre: „mă așez pe scaunul de lângă geam/ las capul pe spate/ lumina trasează o linie orizontală pe gât/ cea mai fină incizie”, 6. În cele mai multe cazuri, această „politică” introspectivă se face cu o curiozitate infantilă,



mai mult decât cu defilare programatică. „Proiectul” de expansiune (al teritoriului personal, se înțelege) are, la Alexandra Turcu, ceva din candoarea și entuziasmul unei misiuni cercetășe; versurile dau impresia unei scenete copilărești, care se autolegitimează pe măsură ce își recită propria „fișă” identitară: „mă cheamă alexandra/ trebuie doar să stau la geam și să urmăresc iepurii// nu trebuie să mă bucur la comandă/ nici să așez merele în lădiță/ sau să curăț zăpada de pe pervaz// până o să se termine, am timp destul/ dacă mă apuc să-l citesc pe salinger./ îl citesc pe salinger până la capăt/ dacă încep să cresc papagali,/ nu mă las până nu umplu casa cu papagali// mă cheamă alexandra/ și trebuie să stau la geam și să urmăresc iepurii”, 1. Toată această odisee a căutării de sine va „înghiți” și celelalte două preocupări majore ale poetei – biografia și tema senzuală.

Asta pentru că, sub pretextul unor direcții tematice măcar la fel de grave – „Familie”, „Dragoste” – secvențele următoare se vor subordona fără întârziere primei, „înregimentate” în cadrul aceluiași registru epurat de stridențe. Taiate sub forma unor mici reverii difuze, episoade biografice subscruie, de pildă, la aceeași problematică existențială tratată anterior; cele câteva dialoguri cu Ionuț, fratele îndepărtat – monologuri în care scurtcircuitul temporal irizează tensionat, în fapt – pun în discuție tot o scenaristică gravă concretizată în imagini eliptice: raportul timp – memorie, frica de moarte, constructul personal etc. În mod similar va opera poeta și montajul erotic „înscenat” în finalul volumului; când nu descifrat *in absentia*, desenul amoros e rezolvat în același regim al imploziilor înlănțuite sub forma unui film surd-mut care amplifică înstrăinarea: „stăm lipiți./ când simțim că se apropie/ disperarea, șoptim:/ stai liniștită, vom învăța dragostea/ ca pe un reflex condiționat.”, *intrarea trenului în tunel*. Vagă, de o reprezentare aproape eterică, prezența masculină funcționează mai mult ca principiu demonstrativ decât ca figurație lirică reală.

În rest, poezia Alexandrei Turcu descrie un perimetru întins al liniștii, alcătuit la intersecția multor spații lipsă în forma cărora tristețea se desfoliază progresiv, în straturi succesive de intensitate. Rămâne, dincolo de toată această căutare înfrigurată, „teama că [...] foile albe pot bate ca o inimă.” (*nu-i bine să împiedici oamenii să-și iasă din minți*). Asta pentru că, deși tănuțită cu premeditare, predispoziția livrescă alimentează cu subtilitate conductele interne ale

poemelor. Un lirism al distanțelor, mai bogat în substanță cu cât mai concentrat în jurul expediției personale și care lasă impresia unei voci poetice conștiente de posibilitățile proprii.

\* Alexandra Turcu, *Celelalte produse*, Editura Charmides, Bistrița, 2015

\*\*\*



Aura Maru are în *Du-te free* (Cartier, 2015) nostalgia marilor depărtări. Tot despre o poezie a distanțelor e vorba și aici, manifestată de data aceasta nu doar la nivelul imaginarului expansiv al poetei, ci și concret, în planul experienței imediate. O poetică de tip *globetrotter* stă la baza acestui lirism, care consemnează granițele personale și pe cele exterioare cu egală disponibilitate experimentală și înzestrare cerebrală.

Le va parcurge gradat, ca într-un soi de metamorfoză identitară sensibilă la mutațiile de accente, pe care versurile le vor înregistra cu fidelitate clinică. În prima parte a volumului, decisivă e o puternică vocație a conspectului interior. Instinctul visceral funcționează aici la cote înalte (și-l recunoaște chiar poeta într-un moment de luciditate) și derulează firul delicat al dramei individuale în câteva secvențe sumbre (similare, în primă fază, cu poezia „convalescentă” din *Celelalte produse*). Filonul biografic propriu-zis – care defilează cu poza de familie la vedere, adică, pentru că altfel o poezie confesivă scrie peste tot Aura Maru – trasează desenul tensionat al dramei interioare în tușe anatomice: de coloratură viscerală, mai întâi, în versurile „de spital” (care echivalează tot atâtea *însemnări din subterană* ce potențează abisul intim), frazate cu o competență radiografică, mai apoi (*încă nu, pariu*), sau care marchează cu o duritate aproape primitivă, în fine, „contabilitatea” unor episoade din copilărie: „în spatele gardului cu cercuri din beton/ prin care scoteam uneori capetele spre stradă/ alergam în jurul caselor/ corpuri mici în haine chinezești/ cu picioarele prin praful așezat peste/ crăpăturile de la cutremurul din 86// totul era post-// fraților noștri mai mari/ li se transplantase creierul/ peste noapte/ părinților li se confiscase// iar noi noi-nouți/ nu

știam nimic/ luminam cu lanternele/ prin carnea palmelor/ credeam că sângele e lumină+apă”, *noi noi-nouți*. Astfel de instantanee nu fac decât să pregătească terenul adevăratelor noduri semnificative, unele care, se va vedea, deschid calea purgatoriului alienant. Dacă nervura surescitată a poemelor atinge cote ceva mai înalte în câteva pasaje „misionare”, de factură socială (România, ca o „noțiune foarte abstractă”), amplele tablouri din „exil”, care fac miezul lirismului de „voiaj” din *Du-te free*, vor dovedi strălucit dimensiunea acelui „Manhattan po(i)etic” de care vorbea Emilian Galaicu-Păun pe coperta a IV-a a volumului. Pentru că un spectacol grandios al înstrăinării, descris într-o arborescență vizionară e, în fond, gesticulația cea mai intimă a poeziei pe care o scrie Aura Maru.

Frazată cu precizie cinematografică, ea rezumă anatomia (refulată uneori pe fondul predispoziției cerebrale a poetei) plecărilor și a stărilor oscilante, conform unei filosofii esențiale care poate fi contrasă la metafora „malului celălalt”; toată această pendulare flaneuristă între coordonatele unor puncte cardinale incompatibile declanșează, inevitabil, bilanțul personal. Unul care, în poezia Aurei Maru, ia forma unor flash-uri existențiale izolate fonic, surprinse din perspectiva martorului invizibil: „camera cu geam mare în care încap/ ca-ntr-o ilustrată toată lumea de afară/ am privit mult/ pe urmă palmele/ de aproape –// mâinile mele există/ și suprafețele există/ dar mai departe?// [...] dacă partea cealaltă există/ e fericirea molatică a acestor oameni/ care-și plimbă mașinile mici strălucitoare/ când treci dimineața printre străduțe le vezi/ niște sfînși lângă casele joase// fericire de bauhaus când toate obloanele vernil/ sunt deschise și nici măcar pereții din sticlă/ nu sunt acoperiți/ iar ei sunt înăuntru și privesc tv/ sau aleg de pe raft o carte”, *cealaltă parte*. E varianta cea mai frecventă pentru care poeta optează în descrierea stărilor fragmentare ce decorează toată această confesiune tulburată. De aici și emisia lirică (mai) încordată din astfel de secțiuni în care transcrie drama înstrăinării și, concomitent, mecanica (in)adaptării; *Immigrant song*, al cărui final pune în lumină irizarea dureroasă a spaimei, o demonstrează, poate, cel mai convingător: „cu fiecare drum/ devii calm și mecanic/ într-o constelație de aeroporturi/ ca-ntr-un labirint pentru șoareci/ cu fermoarele de fum pe cer/ adorabile/ cu iubirea tâmpă față de toți necunoscuții cu valize/ și timpul fără măsură// *duty free/no duty/ du-te free/frate*” \*\*\* aici nimeni nu cunoaște pe nimeni/ culoarele sunt transparente/ pumnii sunt desfăcuți/ stai întins pe un scaun metalic// și deodată/ o vezi/ în tunelul din dreapta/ suferința ta mică/ *rubik de marcasită*/ rahatul de aur”, *excursionistul perfect*. Îl completează perfect construcția de proporții vaste din *Hudson*, „cap de serie” al grupajului cu același nume și, de fapt, al întregului volum, care ar merita citat în întregime pentru că descifrează cu un maximum de fidelitate psihologia cea mai autentică a poemelor. Toată această suită malignă atinge, în acest punct, cadența unei cascade vizionare.

Meritul dintâi al radiografiei intime pe care Aura Maru o desfășoară în *Du-te free*, dincolo de originalitatea imaginilor care descriu mirajul alienării, e dat de impresia unui proiect poetic bine stăpănit, de ținută echilibrată.

\* Aura Maru, *Du-te free*, Editura Cartier, Chișinău, 2015

**Ioan MOLDOVAN****Dragă**

Ce mai contează? Mă-ndemni să scriu citeț.  
Cui îi mai pasă de pagina mea?  
Poate mâine în zori vei vrea  
Să-ți amintești de mine, să fii mai isteț.

Dar tot străin îți voi fi. Tu ești  
Studentul cu studii superioare  
Care mă vezi rătăcind pe coridoare  
Întunecate, fără de uși și ferești.

Fără ferești – este un fel de a spune,  
Un fel de licență. Corect ar fi  
Fost ferestre. Așa că, pe bune,  
Eu sunt un vis al tău.

Ei, și?

**Revedere**

Sun la poarta de metal  
Se-aud pași târșiți  
E ea  
Deschide  
Bătrână, căruntă, grasă, neprețuită  
Am venit să mă vezi, pardon, să te văd  
Te-am văzut, mă vezi, zice  
Pleacă, zice  
Plec  
„Optzeci de ani” în urmă  
O ploaie continuă, „mocănească”

Mă voi întoarce vreodată?

**Dragă**

Cu asta mă lupt acum  
Cu mult învechita rochie a ei

Peste sânii îmbătrâniți  
Trași în jos de forțe pe care le ignor  
Rochia mai rărită peste sânii îmbătrâniți  
Decât în restul ei de peste trup  
Cu asta mă lupt și nu mai văd nimic

**La Curte**

Urlă un câine în noul mileniu  
Urletul său învechește fulgerător timpul

Închid repede  
Fără să știu ce spun

Un șarpe de argint devine semn de carte

Mai port eu ceva roșu asupra mea?

Plouă în unu ianuarie și cârâie corbi  
Cu o înverșunare apodictică

Orișicât, toate-s părți dintr-un proiect de lungă-lungă  
durată

Noi doi doar petrecem, doar plănuim să trimitem  
Alimentul primitiv la Destinație  
Ne gândim la trenuri, la trenduri, la „scânduri ude”

Ne lipsesc câteva slujbe  
Plouă, în schimb, generos  
Vine râul de la munte mult mai bogat  
Pe sub poduri mult mai bătrâne

Și tocmai ne facem de cap cu boschetarul mileniului  
Petrecem – noi și boschetarul din Centru  
Locuințele pâlpâie comunicând ceva foarte  
Important  
Cuiva Tot Mai Important

**Dragă**

În vorba NU, U s-a-nroșit –  
Un fel de sânge chimic mort;  
Tu iartă-mă dac-am venit  
Și nu știu să mă port.

Să plec? Să nici nu mai gândesc cumva  
Că am venit să te mai văd?  
Doar amintirea ta se va  
Tot adânci ca un prăpăd

Printre aceiași corbi pe cerul surd  
Dar mult mai subțiați de ger –  
Vor croncăni, și-același prund  
Sub tălpi va tot scrâșni în cer.

**În gerul dezordonat**

Ger afară  
 Ne trimitem unii altora filmulețe feerice  
 Corectez texte vetuste  
 Săptămânal în școli generale  
 Mă țin de șuste  
 Cu fulgerele sferice  
 Ce-mi fac altfel viața amară  
 Am rămas cu doar două stiluri  
 Cel înalt și cel jos  
 Dar mi-ajung să mai trimit emailuri  
 Pe râu în jos  
 Aici în cămară  
 Dumnezeu nu-mi cere să fiu timid  
 Cu îngerul trimis  
 Să-i spun doar ce îmi este mai greu  
 Să deslușesc în veste  
 Ce este și ce nu este vis  
 Să mă adresez cu vorbele mele  
 Cu „domnul meu”  
 Și să stau și să dau ușurel cu fruntea în zid  
 Să plâng în amiaza mare din senin, fără grijă  
 Fără rușine, înconjurat doar de dor și de griji și, mă  
 mir,  
 Cum mă tot îndeamnă: nu plânge, nu plânge  
 Ești volintir  
 În gerul acesta dezordonat  
 Ca obrazii unui muribund

**oarecum**

Azi mă duc la patru să vorbesc ceva  
 (asta sună oarecum ca în Bacovia)

Trebuia să vin până-n Arad  
 Ca să aflu că mai sunt vreascuri ce ard?

Ca în Insulele Aleutine  
 Unul pleacă, altul vine

Măine, ca mâine, plecăm spre Baia Mare  
 La mormintele singuratice goale  
 Ale Părinților: e un fel de sărbătoare  
 A sufletelor ideale

Dar azi, chiar azi, mă dor gingiile  
 Vin la mine gânduri negre  
 Sâmbăta trecută stihiiile  
 Au fost mult mai alegre

Duminică, luni – la Cluj, poate și marți  
 După care, suntem iarăși abandonăți

Să vorbim vrute-nevrute  
 Oarecum, asta ne scrie pe frunte

**subiecte**

Despre cum o domnișoară bătrână își împătură hainele  
 de duminică  
 și vrea să mă-mpiedice  
 să glumesc cu asta

Despre cum s-a-ntins pasta de roșii pe tavan  
 până când s-a stins de tot norul plăpând

Despre una și alta – adică despre călătorii într-o nacelă  
 roză

Tu ce crezi? O să învii? Dar eu, o să?

**Rareș MOLDOVAN****Oubliette**  
(fragment)

„Să vă ajut?”  
 În „galerie”, oprită în dreptul uneia dintre ferestrele  
 care dădeau spre stradă, bătrâna stătea dreaptă pe coridor,  
 cu spatele spre ea și gâtul întors spre stânga. Nu s-a întors,  
 de parcă nici n-o auzise. Ținea într-o mână o plasă grea  
 plină cu colaci rămași de la înmormântare. Trecând pe  
 lângă ea, a văzut că-și netezea cu cealaltă mână fusta, cu  
 o mișcare repetată de sus în jos. S-a oprit lângă ea și i-a  
 urmărit privirea, și nu era nimic de văzut, decât întunericul  
 și cele două becuri alungite și portocalii de pe stradă și  
 dincolo de ele fațada clădirii de peste drum, cu geamurile  
 neluminate. Se rotea în jurul femeii nemișcate ca în  
 jurul unei statui. Bătrâna s-a întors spre mine, între timp  
 ajunseseam și eu, și a întrebat:  
 „Dumneata vezi?”  
 M-am uitat, am atins-o pe umăr, și i-am spus  
 „haideți, doamna Mihali”, mâna de pe fustă a tresărit la  
 auzul numelui. Am împins-o foarte ușor înspre camera ei și  
 s-a urnit, întorcându-și din nou fața spre fereastră, spunând  
 „vezi”, o afirmație, nu o întrebare. Între timp, ea mergea  
 cu un pas în fața noastră, se întorcea și mă privea serios,  
 clătina din cap de parcă în minte i se auzea un cântecel, și  
 cânta fără sunet, doar din buze „vezi, vezi, vezi”, bătrâna

n-o lua în seamă, iar eu i-am făcut cu degetul un semn care însemna cam același lucru, „ia, vezi”.

Mihali, căruia nimeni nu-i știa numele mic, venise să moară acasă. „Hei, Mihali”, îl salutase domnul Dima văzându-l rezemat de peretele din casa scării, răsufând din greu, „ce mai faci, Mihali?”, îl întrebase trecând pe lângă el și rotind cheia mașinii pe deget.

„Bine”, șuierase Mihali, apoi, ca restul unui gând expulzat, spusese „am cancer.”

Nicio tresărire nu întrerupsese pasul domnului Dima, dar își întorsese fața spre el, și-i spusese zâmbind „ei, asta nu-i așa bine”, apoi îl lăsase acolo, îndoit puțin din mijloc, cu palma lipită de perete. Mihali îl privea urcând rapid treptele spre etajul întâi, cu aceeași privire cu care urmărea oamenii pe stradă, și pe cei care-i dădeau bani și pe cei care nu, o privire hașurată de vinișoarele care-i împânzeau tot galbenul ochilor.

„Am cancer”, spusese el ușii care se deschidea, după ce își făcuse curaj și urcase spre apartamentul soției care-l dăduse afară cu ani în urmă. Doamna Mihali, auzind cuvintele chiar înainte să-i vadă fața, rămăsese cu mâna pe yală, și Mihali îi aruncase aceeași privire.

„Ești sigur?” l-a întrebat ea, făcându-i loc să intre.

Doamnei Mihali, căreia toată lumea îi spunea astfel încă de când fusese învățătoare, trebuie să i se fi părut că asta se încadra în regulile aranjamentului lor. Mihali avea voie să vină acasă o dată pe an, la Paști sau Crăciun, când dorea el, și să rămână o noapte și ziua următoare. Atunci cinau împreună și se culcau în același pat, stăteau la o cafea pe balcon dacă era de Paști, după care el își strângea cele câteva lucruri și dispărea. Îl prinsesem și eu, la Crăciunul trecut, sănătos și vesel, ieșind însă din apartamentul doamnei Gisella, pe care o vizitase, pare-se, după programul conjugal, pentru un ultim pământ.

Crăciun sau Paști, sau cancer. Fusese primit în acest caz de forță majoră și, înainte să intre, se întorsese să-și ia vioara pe care o rezemase în casa scării, jobenul jerpelit, mingea de plajă, puiul de rață și cățelul în compania cărora îl vedeai mereu pe stradă, capetele ițindu-se din joben, în timp ce el cânta ce șlagăre vechi își mai amintea.

„Astea nu intră aici”, a spus doamna Mihali, și el a oftat „știu” și le-a dus în curte, în căsuța câinelui, rămasă de mult timp fără locatar. L-am văzut în săptămânile care au urmat umblând încet pe coridoare, de parcă s-ar fi gândit la fiecare pas înainte de a-l face, cu tenul luând culoarea hârtiei de copt unse cu ulei. Pe fâșia de iarbă dintre cele două garaje din curte, mângâia cățelul și întindea mâna după puiul de rață care se învârtea împrejur. Doamna Mihali îl supraveghea, aluneca parcă în jurul lui, abia adresându-i câte un cuvânt. Domnul Palade ședea cu el la masă, bând pământurile de vișină, urmărit de privirea goală a lui Mihali, care își trecea când și când limba peste buze, apoi continuau partida de remmy sau de table. Bătrânele îi recomandau leacuri, iar domnul Dima trecea pe lângă el în viteză aruncându-i vesel „ce facem, Mihali, bine, bine?” Trecând odată pe hol, l-am văzut prin ușa deschisă: imobil în fața frigiderului pe care era fixată cu magnet o fotografie. A ridicat mâna ca și cum ar fi vrut s-o atingă, apoi s-a răzgândit. N-a mai pus mâna pe vioară, deși asta se poate să fi fost interdicția soției, iar de la un timp n-a mai ieșit din apartament.

Bătrânele nu știu dacă băutura sau moartea băiatului lor e motivul pentru care Mihali a fost expedit pe străzi cu ani în urmă, dacă băutura a venit înainte sau după. Animăluțele au apărut după: un șir de căței, pisoi, răfuște și pui de găină, ba chiar o broască țestoasă furată noaptea de la iazul cu apă termală din băi, și căreia Mihali îi dăduse până la urmă drumul pe malul râului. În oraș nu-l vedeai niciodată fără unul dintre animale, aciuat uneori pe lângă farmacia noaptea, de unde mai primea câte-o pastilă de algocalmin, aspirină, poate și altele mai puternice. În unele zile îl găseai în piață, trăgând un cărucior, încărcând și descărcând lăzi de fructe și legume, strigând tot la câteva zeci de secunde „pardóoon, pardóoon” în timp ce-și făcea loc printre oameni. Nimeni nu știa unde dormea, unde-și lăsa animalele cât timp era la piață.

Povestea lui Mihali, pusă astfel cap la cap de bătrâne, punctată de oftaturi și clatinări de cap, la care doar doamna Pantiș n-a participat, în afara unui „bietul om”, rostit cu destulă liniște, și a unui zvâcnet din cap „dar ea... nu știu, nu știu... cum e posibil, atâția ani”, povestea intra acum în faza ultimă, în care actorul era prezent însă tot mai imobil. De la o vreme, Mihali privea de pe terasă animalele pe care ea le luase în ocrotire, de obicei le urmărea jocul fără nicio reacție, din când în când se crispa de parcă ar fi vrut să dea o instrucțiune pe care viața lor o cerea urgent, dar apoi se lăsa pe spate în șezlong, strângând la piept cana de ceai hepatic. Doamna Mihali, monosilabică și înaltă, m-a întrebat într-o bună zi, când starea lui se înrăutățise și nu-l mai putea lăsa singur, dacă puteam să le fac eu cumpărăturile. Puteam. „Nu sunt multe”, a șoptit ea, întinzându-mi o listă scrisă cu pixul. Mihali, care de-acum se mișca prin casă ca un explorator pe un teren de gheață plin de capcane, descoperind și încercând muchiile mobilelor, lăsându-și încet greutatea pe un picior, s-a apropiat și mi-a întins lent mâna, mâna uscată și fierbinte a bolnavilor terminal. Buzele i se subțiaseră, retrăgându-se de pe dinți pe gingii, încă o parte din el care se grăbea să dispară. Am repetat gestul de câteva ori pe săptămână, de câte ori le aduceam plasa de cumpărături, până când Mihali nu s-a mai dat jos din pat.

Treceam să-l salut și el stătea cu fața pe jumătate ascunsă de pătură, cu ochii ațintiți la televizorul mereu deschis, scotea mâna de sub pătură și îmi făcea semn, uneori însoțit de vocale prelungi, un „mii” ca de surdo-mut. Într-o după-amiază am găsit ușa întredeschisă, pe doamna Mihali stând în fotoliul din bucătărie cu fotografia în poală, iar dincolo televizorul fără sonor urmărea pre-coma lui agitată. Mihali răsuflea rapid, aerul îi ieșea parcă din tot corpul ca dintr-o păpușă gonflabilă, capul i se rotea pe pernă ca și cum ar fi căutat ceva, însă ochii îi erau închiși. Mi-am tras un scaun lângă pat, i-am luat mâna, care era ușoară și foarte fierbinte și părea străbătută de un curent electric. M-am uitat la televizor. Degetele i se încleștau din când în când, în serii, ca în alfabetul Morse. M-am aplecat spre urechea lui și am stat așa, și dintr-o dată am început să-i șoptesc. I-am spus, articulând clar fiecare cuvânt, „dic sertes sekal das sekma, gas talta sekal.” Am inspirat adânc. „Egmelto sagosa boltaris”, și la „boltaris” mi-am pus tot sufletul, cât intră într-o șoptă, iar apoi, lipindu-mi obrazul de al lui, am terminat încet, „ent segmo stesmin doro ke”. „Stesmin” l-am spus de parcă i-aș fi zis „te rog”. Când

m-am îndreptat de spate, am văzut-o pe doamna Mihali în ușa.

„Ce faceți?” m-a întrebat. „Ce i-ați spus?”

„I-am spus să fie liniștit, că totul e bine.”

Ea a dat din cap, eu am stins televizorul. În bucătărie, m-a rugat să rămân la o cafea, punându-mi mâna pe umăr și apăsându-mă ușor spre un scaun. Ne-am așezat și a pus fotografia între noi pe masă.

„Eu nu așa mi-l amintesc”, a zis, și s-a ridicat.

Băiatul din fotografie se încruntă cu fața pe jumătate în umbră, ochii mijiți. Nu e frumos, are nasul ușor strâmb și buzele subțiri, pomeții ridicați ai mamei. Trebuie că e undeva la mare, soarele e puternic, și pielea lui pe hârtia fotografică grunjoasă are nuanța de gri care e auriul suflat de vânt de după o săptămână de plajă. E ușor aplecat într-o parte, spre dreapta, parcă depărtându-se de tatăl care stă drept, cu o mână pe umărul lui, și vârful degetelor copilului ating o minge mare de plajă cu dungi negre și albe. Doamna Mihali cotrobăie într-un bufet, ridicându-se pe vârfuri, încercând să vadă peste marginea poliței. Aduce două cănițe de porțelan cu model de cobalt albastru.

„Dar cum vi-l amintiți?”

Își face de lucru la cafetiera care începe să țiuie peste câteva minute. Se oprește o clipă cu spatele la mine, deschide un sertar și scoate ceva din spate, rămâne așa cu mâna în sertar.

„Știți, toată lumea crede că eu l-am dat afară. După.”

Mișcările ei în bucătăria îngustă sunt precise, în picioare lângă mine, toarnă încet cafeaua în cești. Mâna cealaltă i se sprijină pe masă, tremurând ușor. Poartă pe inelar două verighete, una puțin mai subțire, aurul e fără luciu, alb ca pielea. Obiectul din sertar e acum în buzunarul halatului, și ea îl scoate și-l așază pe masă între cele două cești. E un pachet de Dunhill International vechi, auriu cu vișiniu, neînțeles. Degetele ei au lăsat urme în praful de pe țiplă. London Paris New York.

„Că bea. E, bea, nu bea, s-a apucat după aia. Sau c-ar fi fost de vină... Se duseseră pe dig să prindă guvizi. Știți când s-a întâmplat? A doua zi după ce i-a făcut poza asta. Fumați.”

„Nu fumez.”

„Fumați, vă rog. Sunt de-ale lui, de mult. Bune. Cine să le mai fumeze?”

Ia fotografia de pe masă, ținând-o de colț cu două degete, și o prinde din nou cu magnetul de frigider. Magnetul e Sicilia și îi acoperă un colț de frunte băiatului. Lângă el, prins cu un magnet care e un ursuleț e o ilustrată cu orașul Salzburg în forma profilului lui Mozart. Mozart Salzburg îl privește îndeaproape pe băiatul doamnei Mihali, încruntat și bronzat în penultima lui zi.

„A plecat el, că nu mai vorbeam, nu mai puteam să-i spun nimic, mă închideam în baie și dădeam drumul la robinet, să nu aud nimic, să nu-l aud cum umblă prin casă și plânge. Se plimba dintr-o cameră în alta și plângea în timp ce umbla, și eu îmi puneam urechea lângă robinet. Și într-o zi, trecuse vreo lună, acuma nu mai plângea, mi-a zis Luiza plec, dar o să vin să te văd o dată pe an. Și eu am zis bine.”

Îmi aduce o scrumieră cu o mare de un turcoaz violent pe care scrie Ibiza, și eu îmi aprind un Dunhill, îl reazem de marginea mării.

„N-au prins nimic, dar a vrut să sară, că vedea scoici prin apă, pe stânci, jos. Și el l-a lăsat. Numai că stâncile nu erau jos.”

Vocea ei e calmă, păstrată ca într-un bufet, îndărătul unor cești de porțelan și al unor pungulițe pline de prafuri fără culoare, mirosind ușor a cuișoare și a întuneric. O scoate acum, fără rost, ca pe pachetul de țigări.

„Până am ajuns, că am fugit de sub umbrelă, și erau oameni mulți, îi împroșcam cu nisip cum fugeam, îl trăsese pe mal de brațe, avea alge în păr, îi acopereau obrazul și pe lângă alge era încă sânge pe față și nisip. Așa mi-l amintesc, că nici nu l-am recunoscut, sclipea la soare, de la nisip. Salvamarul zicea „doamnă, doamnă”, sau poate „doamne”, și Mihali îl ținea de mână. De parcă așa l-ar fi ajutat cu ceva.”

Vorbește mult, așa cum n-am mai auzit-o niciodată, în timp ce dărele de soare se lungesc pe podea și pe masă. Soarele mai scapără un minut prin gura unui gang, spațiul de dincolo surprinzător de liber până departe, spre marginea orașului, poate, apoi prin jghebul subțire de pe acoperișul unui garaj, lumina lăsată ca apa de ploaie prin ondulele de tablă, și dispăre. Îmi spune că Mihali a fugit. În timp ce ea se apleca spre fața verde și roșie a băiatului, iar salvamarul aranja picioarele subțiri unul lângă altul, Mihali a șters-o în sus pe plajă, printre copiii care se aruncau în mare, fugea clătănându-se prin nisipul moale, lăsând urme adânci umplute de apă, valurile îi încetineau imediat. Ea nu s-a dus după el. A sosit o mașină de salvare, fără sunet prin nisip, o Dacie break, șoferul și asistenta au ieșit. Lumea era strânsă într-un semicerc pe plajă, a făcut loc târgii goale, apoi târgii pline, pentru care băiatul părea subdimensionat, legat în chingi peste piept și pulpe. I-a urmat până la mașină, dar n-avea loc, șoferul o privea arătând cu mâna spre spatele furgonetei și geamurile opace, unde dispăruse targa, de parcă ar fi vrut să-i spună „vedeți, n-am cum”. Un bărbat s-a apropiat și i a zis că o duce el cu mașina la spital. I-a luat mâinile și i le-a curățat încet de alge. Au urmat mașina salvării prin stațiune, încet printre mulțimile în costum de baie care se îndreptau spre plajă, opriți minute întregi de o procesiune de majorete care dansau și aruncau cercuri în aer. Curtea spitalului era pustie. Targa a fost scoasă și a dispărut pe ușile batante. Bărbatul nu i-a spus nimic, stătea cu mâinile pe volan și privea înainte. I-a mulțumit și a deschis portiera, a întors capul o clipă spre el, ca și cum ar fi vrut să-i mai spună ceva, dar el n-a sesizat.

„Am stat în cazemata.”

Mihali, apărut lângă ea, nu știe când. L-a întrebat ea unde a fost. Sunt pe un coridor din subsolul spitalului, câteva ore mai târziu. Morga e în reparații, zugrăvim, trimitem morții în altă parte, i-a spus medicul de gardă la urgențe, după ce îi spusese, un șuier la ieșirea din secție, că n-au mai putut face nimic. Sunt doar doi morți aici, ajunși din întâmplare, și îi punem pe coridor, până vin familiile să îi ia. Două accidente. Mihali s-a dus și a ridicat cearșafurile de pe primul cadavru, s-a uitat, apoi a trecut la al doilea, iar apoi la o targă liberă, de care s-a sprijinit în coate. Văzuseră cazemata de câteva ori în plimbările pe plajă, după clădirile roz murdar ale taberei de copii, cazemata înconjurată de prosoapele nudiștilor, cu ușa spartă de întunericul dinăuntru. Trecuseră pe

lângă ea mâncând înghețată, cu ochii spre mare, ca să nu se uite la corpurile goale, Mihali scărpinându-se la nas, ea ținându-l ușor pe băiat undeva între ceafă și umeri. A stat în cazemată, în mirosul de urină și alge. A ascultat valurile lovind în stabilopozi. Câțiva copiii au apărut în ușă, siluetele lor negre în soarele de afară, încercând să vadă înăuntru, au dispărut rapid chemați de părinți. A luat-o apoi, îi spune, pe lângă nudiștii care citeau sau se dădeau cu cremă, pe lângă o terasă pe care muzica bârâia peste mesele goale, a dat în șosea și a găsit un taxi. „La spital”, i-a spus șoferului. Care spital, l-a întrebat, dând drumul aparatului de taxat. La morgă, i-a spus.

Toc toc toc toc, sau cum fac tălpile dure ale saboților pe betonul învelit în vinilin. Plus micul sunet de sucțiune al tălpilor pe jumătate asudate când coboară scările, pfsii pfsii, ușa de termopan fără sunet, toc toc, e o asistentă. Se oprește undeva între ei, nesigură, scoate din dosarul de la subraț o foaie de hârtie, i-o întinde în cele din urmă ei. Pe foaie sunt cuvintele de mai înainte ale medicului, i le spusese fără să le audă, dar auzise apoi, când l-a întrebat „cum?”, propoziția lui aproape nerăbdătoare: „Și-a rupt gâtul, doamnă, nu s-a înecat”, de parcă ar fi fost mai bine așa. Asistenta s-a apropiat de Mihali și i-a spus „îmbălsămătorul așteaptă”, apoi a plecat.

Îmbălsămătorul aștepta pe scări și a intrat pe coridor, Mihali s-a uitat la el, la semi-înălțime, undeva între nasturii cămășii, și a ieșit când l-a văzut apropiindu-se cu gentuța lui neagră din imitație de piele. Omul i-a spus „doamnă, poate...”, ea a dat din cap și l-a privit din spate cum deschide gentuța așezată pe colțul târgii, scoțând instrumente pe care nu le vedea.

„Lucrează cu băiatul meu”, zice, „asta mi-am spus, domnule Negru”.

Apoi a plecat, a ieșit, s-a întors o clipă în ușă să vadă cum îmbălsămătorul mângâie coapsa băiatului cu mânușa de latex, și apoi era afară în soare, pe o bancă lângă un gard viu. A privit un bărbat în pijama și șlapi care se plimba de colo-colo fumând, o asistentă de la ambulanță își nota în clipboard și mușca din când în când dintr-o napolitană pe care o așeza apoi pe bord. Mihali a apărut și el după o vreme, s-a oprit lângă ea și i-a spus „dă-mi hainele”, iar ea a scos din sacoșa de plajă tricoul în dungi și pantalonii scurți ai băiatului. „Să-l îmbraci tu”, i-a mai spus.

Și-au dat restul banilor de concediu pe cel mai ieftin sicriu. Nu-și amintește drumul înapoi, îmi spune, în timp ce eu joc pachetul de Dunhill între degete, au pornit în urma furgonetei de la pompe funebre, dar șoferul i-a lăsat rapid în urmă, Mihali conducea abulic, cu mâinile la două fără zece, suflând puternic pe nas din când în când, cum făcea când se resemna să fie trimis după pâine sau zahăr, lucru care o enerva cumplit. I-a spus să se grăbească și el a apăsat accelerația până au ajuns aproape în coada unui camion, dar Dacia lor Nova nu putea face depășiri, sau Mihali nu putea, așa că au văzut furgoneta tot mai mică, cu literele argintii lipite de lunetă, *Pax Vobiscum*, sclipind în soare, dispărând după o mașină, apoi după o alta, apoi de tot.

A rămas cu mâinile sub stinghia mesei, cu privirea spre fereastra întredeschisă. În semiîntuneric, linia acoperișurilor de dincolo de curtea interioară taie un nor pe care-l mai atinge soarele, profilurile subțiri ale

antelenor ca niște suturi ținând părțile împreună. Mă ridic să plec, dar ea s-a ridicat înaintea mea, o ia pe culoarul îngust de la ieșirea din bucătărie, deschide frigiderul și privește înăuntru, îl închide la loc. Când trec pe lângă ea, îmi prinde mâna, degetele ei sunt uscate și calde, simt monedele alunecându-mi în palmă, se ridică pe vârfuri înspre urechea mea ca să nu ridice șoapta, să nu i se simtă vocea care începe să se rupă înspre nerăbdare sau plâns: „Vă rog, vedeți dumneavoastră dacă totul s-a terminat.”

## Vlad MOLDOVAN



### La BNF

Toate păsările Domnului  
se rotesc galaxii, turbioane  
libere deasupra cerului  
în supernumeri.  
Cum ne țin  
capetele în sus  
cu ochii bezmetici  
în supa lor sublimă

Leibniz ar înțelege

Toate păsările Domnului  
în copacii ăștia  
se gudură ba se joacă,  
piuie în zbor, luate de vânt  
se sparg  
în grupuri de la pin la pin  
cred că se joacă  
ba se înmulțesc  
și se pierd în jos  
spre tulpini.  
Oricum bucuria lor  
zi după zi  
mă scutură bine  
cât să mă rușinez  
și să îmi reiau pașii, cu rînjetul sub glugă.

Odată o să-l sun pe Hori  
să-i spun într-o suflare  
Vezi, vezi – mă distrez de minune  
Și fără droguri!

**Mash-up și boli**

Nu numai suavele depresii  
cu irizări de spoliere tinerească  
ci chiar tristețea omului  
bolnav  
se întretaie  
ca apoi  
să lase-n jur să crească  
membrane de frisoane spiralate  
căscate ascuns din trup  
concev.  
Și se afână cu înguste cristiane  
înmuguresc mici fricile-n organ  
pătrund în os  
pătrund ca diorame  
peceți din timpul monstruos.  
E Chronos  
sosește-n corpii umezi  
cu al său iz  
de carne masticată.  
Stai locului  
și ai să-l vezi.

**Nu fumez nimic toată ziua și apoi  
într-o oră - termin pachetul**

Dacă pui muzica – adică atîrni  
casetofonul pe geam  
o iau animalele din pădure razna.

Și nu-s numai cîinii  
care alegă printre copaci.  
Îs fazanii și căpriorii  
vacile sparg gardu – se încurcă  
în răzor.

Acuma nu o să ascultăm nici muzică  
nici nu ieșim la bar.  
pentru că Rusia s-a decis să atace China  
și o să ne uităm la știri  
și apoi o să punem pe mute și o să pregătim cîte ceva.

Grăsunu de deasupra  
E gol pe balcon  
se lasă pe balustradă,  
amiaza lui abia  
începe.

Dar spune ! – netu ne lasă  
în mijlocul discuției  
tu vroiai să facem un efort  
să vedem ce e cu sacrificiu  
despre care se spune în relații.  
Îți scriam : că tot reduc.  
Am lăsat băutul.  
Mă tem de iarbă.  
Nu înjur – nu mînjesc  
Femeile mă sperie – sunt  
Niște extraterestri din Norway.

Fac exerciții  
Și beau apă, multă apă care mă consolează.

Uneori am impresia că toți știți  
cît de nebun sunt  
și că țeseți o corporație  
în jurul vieții mele.  
Să mă menajați – pentru că eu am fost în accidentul  
ăla.

**Scurtă viață**

Mă bag sub pătură  
mă las bătut  
numai obiceiuri și neștiință  
și neștiință și obiceiuri.  
Pe casa scării, după ce am  
intrat  
petale alungite prinse în pioneză  
freamătă dar rămân la loc  
mă plesnesc pe umeri  
după care se trag înapoi  
și nu mai au de gând –

Câinii mei negri  
se strâng apoi aleargă bezmetici  
după un altul  
și el intră în grup și se întorc  
și urmăresc pe cel din urmă  
și tot așa între case  
până se complică  
pentru că știu să recunoască  
un incendiu adânc din pădure.

eyesdown  
azi nici o discuție  
azi raw war.

Dar mâine tu n-o să te înăbuși cu mine  
te iau și te pun  
pe scări, intri în tunel  
și la ieșire mâna mea te apucă  
de umăr apoi  
vrei pe tobogan dar te țin până jos  
picioarele nu ating nisipul  
și când ieși pe stradă  
primul soare, crede-mă-s sătul deja  
de vară, se-ntinde agitația  
în parc  
să văd ce faci • ai ceva copaci  
vai de capu lor, copii care vor scorni  
și uită de bicicletă o lasă  
lângă mine  
apoi vine privirea cu care  
un pic reinventare  
un pic renunțare  
fiecare poate înainta  
și întinde.  
Tu m-ai învățat și eu văd  
ce se termină.



dar fără teroare  
e zid pe el plante nu le pot  
numi  
plante, dar fără teroare  
*There s still a jungle out there.*  
În baltă lentilă pe fund  
dar fără teroare.  
Unele lucruri  
nu le voi înțelege  
dar fără teroare.

#### Urban soulscare

Copacii de oraș,  
ce au crescut înalți  
pe lângă betoanele  
fabricilor secesionale,  
doar ei sunt adevărații  
urbani.

Coronamente fuziforme  
mlădiate de foarfecele  
deceniilor trecute.  
Oglindite într-o clasă gimnazială  
pe la amiază  
când ei sunt la sport  
sau poate chiulesc.

Salcâmi din curtea depozitului  
cunoscuți de ochii de paznic  
îndurători de căldură  
și amorțeală eternă.  
Blocade de tuia prăfuite  
în care au îndesat  
stanoale

Păstăi din crengi  
Pe străzi întregi  
Cine le-a devastat azi noapte  
Dintre lighioane zburătoare?

Buruienile care conduc  
orașul  
contopite cu peticele  
extravilane

în care se încurcă  
bicicliștii cutezători.  
Mediocrii caprifoi  
parfum pe beat de 808  
un gând pauză  
pauză un gând  
cu anemone însetate  
distrugând beton  
cu miligrame  
as we speak.

Și umbra fabricilor de  
nevăzători  
de la ulmii căpiați  
își lipesc frunzele de geam  
absorb pâraie subterane  
ne intoxică cu puf.

#### WARSLUT

Direct de pe front  
ia în primire  
numai ce se merită:  
Irespirabilă  
spuza lacului  
părăsită de  
Novembre  
un delay purpuriu

Fără detaliu  
lo-fi  
trasoare pătrund  
o schelă veche din desis

Cine vrea boltă?  
Cine vrea spațiul să-l  
îmbuibe în fum?  
Cine declanșează  
de departe  
mai departe  
garnitură de rafale  
și cadență automată?

E o împletitură  
un alint incandescent  
ne cuprinde teritoriul  
ne împinge în latent

Viața va scăpăra  
corpuri/luminare  
și doar reflexe  
lăsate sub dărâmătură  
cuprinse de mortar.  
podidind.

## Claudiu KOMARTIN



### Piolet

*Respirația ta mă liniștește*, ai mai șoptit înainte să te ia somnul, aduci cu o pisică leneșă în timp ce pleoapele ți se-nchid, iar vorbele devin tot mai moi și mai leneșe, până rămâne un tors, un huruit cuminte, separat de tot ce e umoare, țesut organic neconsolat. Ai adormit în aceeași poziție: întoarsă spre mine, cu buzele întredeschise, cu mâna pe șoldul meu, e bine așa. Cerul rămâne senin, nopțile sufocante au trecut deocamdată, poate că ploaia se va întoarce, dar până atunci va fi deja prea târziu. Nepăsătoare și estompată, lumina rărește gesturile și le-ncliează, respirația ta îmi aburește clavicula, îmi gădilă sfârșul drept – mă înduioșez puțin și mai aștept lângă tine o vreme, gândindu-mă cât bine poți găsi totuși în clipele astea, chiar și într-o lume plină de oameni amputați – ei încă așteaptă un clei revoluționar să le prindă la loc mădulele, artere și creieri, toate țâțânilile și șuruburile fragile, atât de puțin înțelese, ale unui corp omenesc.

Despre cleiul ăsta îmi vorbise, ca despre un miracol iminent, George. Noaptea, amintirea trece prin mine cum trece curentul electric printr-o bobină uitată într-un depozit, mă ridic pe marginea patului și pășesc în vârful picioarelor către laptop, îl pornesc, atent ca mârâitul ventilatorului să nu te trezească.

Din superstiție, nu am mai deschis folderul în care au rămas fotografiile cu noi de atunci – totul e înregistrat oricum în memorie, atât cât mai poate și ea să țină la suprafață imaginile păstrate din sfârșitul ăla de toamnă de la Constanța. Plecaserăm în dimineața aceea trei din Dinicu Golescu, alți trei ne așteptau la destinație conștiințioși, era încă dimineață când am ajuns și-am început să vorbim de Pessoa; mă zgândărise că George îi dăruise lui Miki, chiar în stația de autobuz, *Cartea neliniștirii*, lui, și nu mie, dar am uitat asta repede, gândul mi-a fugit la toate cărțile pe care mi le amintesc mai degrabă pentru clipele în care au intrat în viața mea decât pentru ceea ce au lăsat în mine, acolo, dedesubt, sub toate cartilagiile și venele îngroșate din lene sau neputință, când plecasem era încă întuneric și Dâmbovița avea sclipirea ei stupidă, pe care de-abia dacă o poți vedea uneori prin mâl și gunoaie, dar eu am văzut-o, cel puțin așa cred, i-am zâmbit disprețuitor și mi-am spus că marea e mai darnică, marea, „această neașezare pe veci a materiei”, cum spunea un poet bătrân care îmi arăta pietrele lui și avea în ochi licărul ăla de bucurie

nebună, marea pe care n-o poți opri, n-o poți închide-n betoane, și sentimentul că undeva după colțul străzii, după statuia lui Ovidiu, după stabilopozii urâți, cenușii, aproape grandioși în urâtenia lor veselă, mă aștepta ceva ce căutam ca un disperat, surd și mut să fi fost, deși numai surd și mut nu eram, și tot așa fi simțit că acolo e ceva nesfârșit în care mi-aș putea îneca răul, urâtul, mândria prostească și inutilă, și George, cu cleiul lui, cu râsul și cu voința lui, pe care am crezut-o de multe ori neînduplecată și rece, de a trăi cât mai intens, de a lua tot ce i se dă și tot ce nu i se, în cleiul ăla rămăsesem și eu prins, prost de un vis, de o aberație citită în cine știe ce revistă vulgară, cleiul ăla, clisa aia dospită în laboratoarele ultraperformante ale americanilor sau ale futuților de elvețieni, cu eutanasia și cu băncile lor care îi feresc de deznădejde și de furia care te cuprinde când devii slab și neputincios, doar la asta mă pot gândi și acum, chiar dacă știu că în timpul vieții mele nu, așa ceva nu va fi gata, și lumina din dimineața aia, după o zi și o noapte nedormite, fojgăiala instinctelor, foamea, zbaterile în gol: destrudo.

Începuserăm de pe drum: aveam destulă iarbă și pastile (darnica de Găbița ne tot vorbea, cu modestie prefăcută, despre „farmacista ei”), profesorul bea whisky, noi bere și un coniac prost, râdeam zgomotos, era rece, dar nu mai simțeam nimic, le convinsesem pe chelnerițele de la „Vraja mării” să scoată o masă pe chei și-acolo ne-am continuat vorbăria, râzând pe seama tuturor labagiilor pedanți, turnând în noi băutură și fumând ca niște poeți adevărați care nu se tem de nimic.

Apoi și-a făcut intrarea în scenă țigănușul: de-abia ieșit din adolescență, cu un Polaroid cum nu mai văzusem din anii '90, încolțindu-ne, insistând să-i acceptăm propunerea, nu cerea mult, profesorul, deja ameit, a plătit pentru fotografie înainte ca ăla să ne-o facă, stăteam la masă și păream niște fugari oprți cât să-și tragă sufletul la marginea drumului, „drugged perhaps by the hum of a long afternoon”, poate că așa și eram, drogați de fantasmile și de cărțile pe care nu le scriesem, de spaima că toate astea se vor termina după numai o clipă, după un singur gest greșit, cu marea zvâcnind în spatele nostru, și lumina, lumina aia ca un piolet deasupra frunții lui George, fotografia a fost gata imediat, dublurile noastre estompate au ieșit din fanta subțire a aparatului, în ea apărem toți, doar lui George nu i se vede chipul, doar un nimb, o aureolă de clei gros îl acoperă, lăsându-l în felul ăsta intact față de orice trecere, de orice trădare a corpului, față de orice impuls care-ți poate stâlci într-un singur moment trăsăturile, nicio *patină a timpului*, niciun zâmbet forțat, doar lumina aia, cleiul ăla cu care soarele de noiembrie i-a împroșcat fața, doar sclipirea care ți se dă numai când ești aproape, foarte aproape de mare, de geamandură, de rânjetul capului de mort sub care cineva a scris o prostie, pe care o crezi, în ce altceva ai putea să crezi când totul este minciună, și sunt momente pe care le trăiești la nesfârșit într-un univers paralel – acolo timpul tânjește după repaos și permanență, și vârsta mea de acum nu e vârsta lui de atunci, și în fotografiile nu recunosc aceeași lumină poleindu-mi fața, umerii, părul tot mai rar, fruntea din ce în ce mai plecată.

## Argument

Nu știu dacă Mircea Cărtărescu este cel mai citit scriitor român contemporan. Cărțile sale se plasează, însă, chiar de la început, în categoria celor mai vândute, mai comentate, mai discutate și mai disputate apariții editoriale de la noi. Aceasta pentru că nu sunt deloc cărți comode. Ele au darul, poate chiar geniul contrarierii obișnuințelor publicului, au calitatea de a lărgi și deplasa orizonturi de așteptare, de a revela resurse, strategii și forme ficționale noi, prin care fizionomia estetică a scriitorului se reconfigurează mereu, se reinventează cu fervoare imaginativă și vervă lexicală. În *Istoria critică a literaturii române*, Nicolae Manolescu precizează că toate creațiile, atât de deconcertante și diverse (poezie, proză, diaristică, pamflet) ale lui Mircea Cărtărescu „fac parte din opera



unui profesionist al literaturii, unul dintre rarii mari scriitori din ultimele decenii ale secolului XX și din primele ale secolului XXI”. În *Istoria literaturii române pe înțelesul celor care citesc*, Manolescu este mult mai tranșant oferind o judecată de valoare fermă: „Cărtărescu este cel mai mare scriitor român contemporan”. Mircea Cărtărescu, poetul, procedează, cu consecvență, la desacralizarea limbajului liric, dar și a lumii reprezentate. Desolemnizarea resorturilor propriului univers poetic se înfăptuiește prin inserția unui limbaj denotativ, cu termeni preluați din viața cotidiană, cu „obiecte” lirice de o irecuzabilă banalitate. Proza lui Mircea Cărtărescu se situează la confluență cu poezia, scriitorul expunând aici un ton, o viziune și o arhitectură interioară de incontestabilă unitate semantică și simbolică, în ciuda dezarticulării structurilor epice aparente. Imaginea unui palimpsest cu irizări metafizice plurale se impune; un palimpsest din care se naște instanța ficțională paradoxală a unei ființe ambigue în căutare de sine și în căutarea sensurilor unei alterități dominante. Proza consemnează așadar metamorfoze subite, translații insolite între planurile narațiunii, glisări între condiții ontice antinomice, mai ales în *Orbitor*, roman al unei scriituri paradoxale și torențiale, narațiune a imaginarului reduplicat și a legitimării identității ființei prin retransarea salvatoare în vis, eros sau în straturile abisale ale imaginarului. În *Solenoid*, remarcabilă este revelarea halucinatorie a unor lumi posibile, mixajul de identități ontice și de referințe textuale, din care se întrupează acest paradoxal, aluvionar mecanism ficțional, cu metabolism ambivalent, ce nu poate fi redus la vreuna din formele și structurile sale singulare. Scriitorul imaginează poteci, căi de acces, inervații ale sordidului, amprente ale miraculosului, într-un univers ficțional cu mii de înfățișări, de forme și dimensiuni. De la spațiul comunist, al damnării și inerției, trasat în cerneală obiectivat-realistă, la teritoriile nesigure ale visului, cu tensiuni subtile și regresii în infrarealitate, până la reprezentările fantastice ale redempțiunii prin acederea la sensul primordial, paradigmatic, se înfăptuiește, în fond, arhitectura labirintică a acestei construcții epico-poematice impresionante. Imaginile căderii, ale damnării

și disoluției, prin care sunt desenate bolgiile umanului se întrepătrund cu vibrațiile metaforice ale extazului, cu irizările unei posibile căi de acces spre mântuire, spre salvare purificatoare de sine.

Dosarul revistei „Vatra” *Mircea Cărtărescu – portret interior* își propune să redeseneze, la acest început de an (să nu uităm că, la 1 iunie 2016, Mircea Cărtărescu va împlini 60 de ani) cu acuratețe, cu obiectivitate, pe cât e posibil, fizionomia unuia dintre cei mai importanți scriitori români postbelici. Structura numărului este simplă și eficientă: un grupaj cu unele dintre cele mai frumoase poeme ale lui Mircea Cărtărescu, un interviu (sub sigla rubricii noastre consacrate, *Vatra-Dialog*), două texte autospeculare (puse sub titulatura *par lui-même*), o dedicație a Magdei Cârneli și un set consistent de interpretări și evocări. Le mulțumesc, și pe această cale, tuturor colaboratorilor noștri pentru efort, dedicație și implicare în configurarea acestui dosar tematic.

*Julian Boldea*



## Mircea CĂRTĂRESCU



### Caravelă pufoasă, galion putred

toamna e vremea halucinației, a dubiului  
a ceții, a egocentrismului  
a crizantemelor, a glosolaliei  
cînd sub galaxiile care sînt crizanteme  
pielea devine transparentă ca sticla  
și vezi prin ea casete cu bijuterii, lăntșoare...  
prin pielea capului vezi mușchii masticatori, glandele  
salivare  
modelate în platină și trefla craniului de perla  
și granatele dinților înfiți în rubinul mandibulei.  
lucrate în filigran, orbitele își rotesc în caverne  
globii oculari, ouă scînteietoare  
nervii din carnea limbii sînt fire de sîdef  
cartilajul traheei e de pirită...

și apoi corpul e tot lucrătură, caligrafie  
înluminiuri cu cerneală de aur și purpură  
sub părul pieptului, sub sfîrcurile mici  
începe inima cu arterele coronare de jad  
scheletul e cioplit în peruzea, ficatul e-o mitră episcopală  
cu catifeaua plină de boabe...  
nasturi de diamant cusuți pe intestine  
sînt ganglionii limfatici, un koh-i-noor este splina  
două broșe-s rinichii și un dolar de aur pancreasul  
sexul de corn e sculptat cu frize și cu petale  
și fire moi de argint străbat canalele inghinale.

tîrziu sub apa groasă a toamnei  
omul e putred ca o corabie  
dar pîntecul său e plin de comori.  
cum stă pe o rîină, în nisipul halucinației  
nici nu bănuiește milionul de sori  
de dincolo de valuri, miliardul de crizanteme  
roiurile de meteoriți, cometele care mișună...  
e toamnă și omul cu vertebre de pește  
încruntă din mușchii de safir ai sprîncenelor.

### Îmi amintesc

1

stradă putrezită în amurg  
gard negru de fier forjat, plop negru în flăcări  
cîine galben levitînd peste zidul de cărămidă  
nori curgînd înspăimîntător de repede

și spaima, spaima fără leac, fără sfîrșit  
corpul tău șchiopătînd livid în palma Domnului  
case galbene, stacojii, și mama ținîndu-te-n brațe  
și tu levitînd peste copii cu cranii gigantice

în vechea alimentară, acum ruinată  
într-un colț, în cîrpe murdare, cadavrul vînzătoarei  
un bețiv din altă lume ridică ghiveciul spart  
mîngîie mușcata ferfenițată

sudoare galbenă, stradă cu bălți galbene  
frica făcîndu-te să orăcăi  
o față necioplită lîngă fața ta  
degete cu tăieturi înnegrite se-ntind, îți iau mîna

și-n fine casa. acasă. țiganca rîde.  
te cheamă, îți întinde bucata de rahat.  
verde-transparentă, cu zahăr pudră.  
coloane la etaj, geamuri sparte, obloane albastre.

mama plutind prin camera schimonosită  
fierul de călcat mai mare ca lumea  
și totul urlă ca-n chinurile facerii  
și casa troznește și mama țipă.

2

oriunde merg pe zăpadă  
mă-mpiedic de mîna neagră a mamei  
iese ca un ciot dintre șinele de tramvai  
se-ntinde din zidul policlinicii vechi  
scormone prin ruine

oriunde calc printre ruinele galbene  
dau de mama ridicată în capul oaselor  
pe patul ei cu tăblii de fier.  
un mare copac negru arde lîngă o fabrică  
fabrică veche, de cărămidă.  
o pasăre scheletică șchioapătă printre geamuri sparte.

toată viața am trăit înfundat  
în toracele negru al mamei.  
printre coastele ei am văzut lumea.  
soarele și luna sînt sfîrcurile ei,  
norii sînt măselele ei uriașe.

și ce nori curgeau peste atelierul de geamuri  
și ce față stranie aveai, ce față stranie aveai,  
mamă! ce față mare și galbenă!

stăpîn al ruinelor,  
al ruinelor în amurg!  
îți văd părul sclipind în vîntul de primăvară  
și muguri negri de primăvară te ning  
și norii se-nvolbură peste blocuri galbene, uriașe.

3

bloc vechi, de dinainte de război, fărîmițat, stacojiu  
și singurătatea mea din preadolescență  
strada curgînd pe lîngă el ca un fluviu galben  
scunda mercerie ocolindu-l ca o șalupă

bloc cu un salcîm chinuit lîngă el  
la mansardă nimeni, rufe troznind în vînt  
huietul singurătății în urechile  
de preadolescent, și norii ca un alt cartier de vile liniștite.  
fațadă spartă mînjită cu litere -  
HG, parcă un J portocalii violent, murdare  
ca urmele de degete de pe pereții closetului  
și tencuiala sfărîmicioasă, cu viespi

acolo intrară părinții mei  
înghițiți de esofagul de piatră  
zăbreliți în liftul dat cu păcură  
trași de cabluri de păcură murdară

nu i-am mai văzut de atunci. blocul stacojiu i-a atras  
pe culoarele verzi-murdar, cu leandri  
i-a storcit între pereții clocotitori  
le-a-mprăștiat oasele pe mozaicuri

de-atunci e și mai stacojiu, iar copacul  
și mai chinuit  
balconul, cînd cerul mustește de sînge  
mustește și el de urechelnițe.

4

îmi amintesc: sudoarea ieșea în boabe printre pietrele caldarîmului  
țin minte: alimentara de mahala prăbușită pe nori  
și norii fugind spre burta mamei, ciocnind acolo cu un miliard de coarne de melc  
înghesuindu-se-acolo în miliardul de pori...  
știi: grădinițele, creșele, drumurile de gaz lampant  
înceleg: noaptea, noaptea cu gușă endemică  
stelele, umplutura de crizanteme tocate,  
de artere tocate, de heleștee...

revăd: te revăd îngenunchiată, țîțe căzute, părul clocotitor  
brațul alb întins, degetele boțindu-mi fața  
uriașă, terifică, bombă explodînd cu-ncetinitorul  
muscă mare și neagră bîzînd în plasa nervilor mei.  
draga mea mamă ce nu m-ai născut niciodată!  
îți scriu aceste rînduri ce nu vor trăi niciodată!

mai știi strada de diamant și casa de la numărul zero  
în care îmi împleteai venele să îi faci tatei fular  
mai știi, știi norii aceia legați cu lanț ca jigodiile  
repezindu-se spre burta ta, sfîrtecînd-o -  
scoțîndu-mă de acolo  
scoțîndu-mă de acolo, îmi amintesc, mamă,  
și înfășîndu-mă în plăpumioara părului tău.

ce urlete scoteai, ce vînată erai pe cînd norii, bărbații tăi  
și mamoișii tăi te fecundau, mă nășteau,  
cînd eu, curat ca laptele și cuminte  
îmi lăsam umbra degetelor pe fața ta.

**Meditație de 14 iulie**

este libertatea bunul nostru cel mai de preț?  
 atunci de ce ni-l amanetăm cel mai ușor? de ce nu putem suporta libertatea  
 cum nu suportăm o lumină orbitoare? și de ce cântă Bob Dylan  
 „trebuie să slujești pe cineva, fie pe diavol, fie pe Domnul, dar trebuie  
 să slujești pe cineva”? și de ce i-a răspuns Lennon: „trebuie  
 să te slujești mai întâi pe tine însuși, căci nimeni n-o face în locul tău”? și de ce  
 ne atașăm nebunește de lucrurile acestei lumi trecătoare  
 dacă esența religiei (și-a libertății) este non-atașarea?  
 e libertatea înțelegerea necesității?  
 este ea steagul negru al anarhiei?  
 poți să fii liber când ești, ca Bastilia, construit din celule?  
 când te surpi asemenea cetății Baliverna  
 dintr-un simplu sarcom? poți fi liber fiind muritor  
 într-o lume ce va dispărea?

citesc pe iPhone Istoriile lui Herodot:  
 pe tronul său, Darius împărat  
 privește cu ochii în lacrimi  
 defilarea trupelor sale: 5.500.000 de oameni înveșmântați  
 în straiile stirpei lor - și Darius plânge  
 căci într-o sută de ani toți acești oameni - și el, stăpânul lor, singurul liber -  
 aveau să fie morți. Liberi și sclavi, femei și bărbați, eroi și lași deopotrivă  
 sfinți și păcătoși  
 iar eu  
 las iPhone-ul cu textul lui Herodot curgând pe ecran,  
 merg la fereastră, privesc norii cu ochii mei organici  
 și mă-ntreb dacă iubesc libertatea,  
 mă-ntreb dacă sunt liber,  
 mă-ntreb dacă sunt.

este libertatea compatibilă  
 cu egalitatea?  
 ce spun despre asta khmerii roșii? și poți fi egal cu ceilalți  
 fără să fii interșanjabil?  
 sunt nord-coreenii  
 identici între ei asemenea electronilor?  
 cum poți fi tovarăș cu cel ce te torturează?  
 și-apoi: masificarea culturii  
 nu e noul pat al noului Procust? sunt eu egalul  
 lui Lady Gaga? e Lady Gaga egalul  
 lui Spinoza? câtă nebunie, angoasă și adevăr  
 e în cuvântul egalitate?

ascult pe iPod „Pasiunile” de Bach, și mi se pare  
 (dar mi se pare doar) că ele  
 răscumpără, ca și crucificarea Celui ce-a zis  
 că „adevărul vă va face liberi”  
 șase miliarde de sclavi ai timpului și ai morții. că Bach coboară-n infern  
 ca să ne facă liberi, în singurul fel  
 în care poți fi liber: să scapi  
 în fine, în fine –  
 de tine însuși.

e fraternitatea mai mult decât o utopie?  
 e multiculturalismul mai mult decât un vis  
 din care ne-am trezit mahmuri? pot Mahomed și Isus  
 să stea de-o parte și de alta a nopții eterne?

e posibil să fim vreodată liberi, fraterni și egali  
cum scrie pe steagul francez, care e steagul  
civilizației noastre?  
e încă posibilă civilizația noastră?  
e binele încă posibil?  
e realul încă posibil?  
e viața încă posibilă?  
e dragostea, panaceul lui Pavel și Lennon  
mai mult decât o adicție?

privesc pe fereastră spre nori  
cu ochii mei organici: exist?  
am existat vreodată?

### Pe marea pietruită, pe oceanul pavat

anatomie plină de inimi, de sîni și de vene  
treceai pe strada albastră, printre polistirene  
ca un pachebot pe-o mare pietruită.  
părul tău flutura ca un banc de pești-papagal  
fusta ta cadrilată conversa cu un șal  
despre amortizoare, deșee, ispită.

deasupra norii erau niște locomotive sticloase  
apoi iar carne, inimi, cefe și oase  
înantînd, scîrțîind la tine sub bluză  
și oasele șonticăind înapoi pe strada albastră,  
în cîrje de cîini vagabonzi, de polizoare, de glastră  
și hoitul tău imobil, deranjînd la cîte-o fereastră  
o pisică de angora, un pekinez, o ursuză.

incendiu de țîțe, arhitectură de mațe  
grăsană și slăbănoagă levitai cu un moskvici în brațe  
dezbrăcată, strivită, fardată, șalupă.  
te revelei abia după.  
de pe țîșnitoarea de carne porumbeii pietrificați  
îți ciuguleau din palmă, din pupilă și din ficați,  
te întrebau: femeie cu gîndul departe,  
de ce duhnești atît de tare a moarte,  
ești catedrală cu ziduri înalte, cauciucate, cu țîțe în palme, curbate,  
de ce supurezi la gît și laprecum caroseriile în cimitire?  
porumbeii de piatră în haine de mire  
se aureau în amurgul de brom.  
statuetă de oją cu inimi sub coastă,  
filfiiai, fetiță, adolescentă, curvă, nevastă  
pe față cu un rîs și-un flegmon.

și, doamne, cum sîngera în decăderea de soare  
părul tău, ca un păianjen cu o sută de mii de picioare  
cum înfășura și sugea orice chioșc sau grilaj.  
cine mai ești? Pe cine mai prostește acum gușa ta,  
țeavă de revolver, cine-ți mai este vergea,  
cine mai încalecă fără zăbală și șa  
pe dumneata  
între giulgiuri și perne, sub peisaj?

treceai pe oceanul pavat, și nu mai puteam să-ți mănînc, să-ți mîngii  
pielea de pe rotulă, de pe bigemeni, de pe călcîi  
într-o curte făcea viermi un lămîi  
și făcea viermi în marele sentiment de venin.

lîngă spițele de tomberon cu scînteie  
 cu suzeta în bot dorm în landou bebeluși de uree  
 atinși în zbor de fusta ta, zaharicale, berile și zmee  
 în care ghemuită doarme-o femeie  
 cu obraji verzi și buze ultramarin.

doarme cu genunchii la gură, o mîină de gelatină și seuri  
 cu nervii negri vizibili ca la melci prin pielea translucidă  
 cu faringele, dinții, gingiile, limba dispuse ca un trandafir orbitor  
 cu membrele-abia-nmugurite, cu venele roșii zgîrcite  
 cu ochii albaștri, cu țeasta moale.  
 are sub sfîrc un ciorchine de inimi, iar intestinele de neon  
 încolăcite, scriu un nume în burta ei,  
 un nume scris într-o limbă străină, barbară, dezgustătoare  
 un nume care mă decapitează, mă jupoaie, mă doare,  
 coroziv, fictiv, visător, cariat...  
 deasupra norii, ca niște locomotive sticloase  
 roteau peste fabrici de cărămidă biele lucioase  
 aruncînd umbre peste oceanul pavat

unde, pachebot de muselină și oase  
 odată ai navigat.

(1982)

### Podul Elefterie

sub podul Elefterie curge Dîmbovița  
 și dragostea mea.  
 aș vrea să rămîn pe vecie aicișă.  
 să mă uit în apă după paișpele stacojiu  
 plin cu lume care o știu,  
 să văd cum norii se-ncheie la sîn...  
 Trec zilele și eu rămîn.

da, trec zilele, se duce și iulie, mi-am privit în oglindă fața nebărbierită:  
 ăsta eram acum zece ani? acum cinci?  
 ăsta eram acum trei ani, cînd a ieșit „aerul cu diamante“?  
 cînd combinam emoții chimice, cînd vedeam sincer femei de tablă, mașini de  
 țesut  
 adipos,  
 cînd ronțaiam aisberguri?  
 am mai trecut pe la locomotivele alea cu aburi, m-am mai cățărat în ─ cabinele  
 lor, mi-am mînjit pantalonii noi de tercot de păcura de pe trepte, bare, ușițe  
 am mai împins de manivelele ruginite  
 dar unde sînteți, TRAIAN, FLORIN, NINO, JEBE?  
 unde ești, MIRCEA, unde îți sînt pletele, unde ți-e subțirimea?  
 am plîns mult acolo, de unul singur, lîngă lopata fochistului.  
 s-a dus tinerețea... stilul... au rămas norii  
 în care suflu cît pot ca să rămînă umflați.  
 ah, singur, străin printre locomotive, sub paharul cu bere al soarelui  
 gîndindu-mă la postere vechi.  
 acum suflu în viitor ca să rămînă umflat  
 și suflu în fiecare piatră din borduri ca să rămînă umflată  
 și suflu în pasarela înnegrită de peste șinele Gării de Nord ca să rămînă țeapănă,  
 în  
 picioare  
 suflu spre nori ca să se deplaseze...

sub podul Elefterie curge Dîmbovița  
 și dragostea mea.

aș vrea să rămîn pe vecie aicișă.  
fără bani, fără femeie, fără macat  
doar așa, un tip ofticat  
că se vede în apă bătrîn.  
Trec zilele și eu rămîn.

da, trec zilele, se învîrtește afurisita asta de lume  
și ne sucește gîtul, ne troznește atlasul și axisul, ne rupe jugularele...  
ah, moartea trebuie să fie o femeie frumoasă  
de vreme ce sucește gîtul tuturor... trec zilele  
zilele calde de iulie... va veni toamna...  
țin minte toamnele din Universitate  
cînd scările rulante ale pasajului mergeau zbîrnîind  
ridicînd din abis o singură femeie multiplicată în sute de exemplare  
cînd tot orașul devenea o sticlură de oțel de unghii  
și înotam prin ea, de mînă, prin magazinele de parfumuri și sticlărie de la coada  
calului.  
am mai trecut pe acolo, am mai privit perucile și deodorantele  
am cîntărit din ochi porțelanuri, am mîngîiat ficuși  
dar TU? dar EU? au rămas numai norii  
în care suflu din răspuțeri ca să rămînă umflați  
și le pun apoi, la fiecare, dopul de cauciuc.  
ah, singur, străin printre porțelanuri, sub stelele ca niște uzine  
producînd postere vechi.  
acum suflu în troleibuze ca să rămînă umflate  
și suflu în cinematografe ca să nu se turtească  
și suflu în țeasta și în inima și în pielea mea ca să pară că au viitor  
suflu spre nori ca să se deplaseze...

sub podul Elefterie curge Dîmbovița  
și dragostea mea.  
aș vrea să rămîn pe vecie aicișă.  
să mă uit în apă și-n gol  
și la tramvaiele care trece domol  
și la norii de fier și de fîn...  
Trec zilele și eu rămîn.

### Războiul stelelor

mi-am început șchiopătarea, înfășat în cearceaful de plumb,  
șiroind bromură și sînge, lipit cu leucoplastul de solzi al mării,  
pe sub pietrele ochioase ale șoselei, pe sub țevile de canalizare,  
făcînd piele de găină, scuipînd la presimțirea acră a stelelor.

și stelele ieșeau înnegrind străzile, ruginind blocurile, rînjindu-și colții suciți ca  
burghiele  
întinzînd aripi de păianjen, pocnind troleibuzele  
ca pe niște pungi de hîrtie, proliferînd ca aricii de cuarț  
mitoză, meioză, acuplîndu-se sub zdrențele colorate.  
stelele își întindeau carnea peste oraș, umplîndu-l de colici  
lăsînd licheni orbitori în patul hotelurilor, în chiuvetele din care curge tifon  
făcînd să sclipească schelete subțiri de pisici  
în fața vitrinelor cu pînzărie putredă.  
barbare, mătoase, deformate de sarcini, cu ciocuri de porumbel,  
stelele ocupau cartierele, parcurile, mînceau statuile,  
răsăreau din aceleași grăunțe cu frigul și encefalita,  
fantome în scutece de bazalt.  
era o dictatură perversă a stelelor:  
pe fiecare balcon zvîcnea un torace de stea

în fiecare cutie de poștă se ghemuia câte-o stea într-un rumeguș de scrisori  
și grămezi sucite de stele blocau intrarea în baruri.

eu înotam printre țevile unse cu smoală și plastic albastru  
sprijinindu-mă în cârje de chit,  
îmi sfișiam buzunarele gurii în crînguri de cârțițe  
și, încercînd să străbat tunelul de pieleță,  
m-am chircit, mi-am resorbit în osul feței nasul și buzele  
mi-am tras degetele în carnea palmii, coastele în șira spinării  
mi-am înfundat ochii în creier și, gogoasă de ganglioni,  
m-am tîrît prin zăpada fierbinte.  
vara m-a pieptănat, toamna m-a alăptat, iarna m-a plimbat de mînuță  
acolo, printre sîrme de la betonul armat al fundațiilor.  
în primăvară am spart abcesul și am țîșnit orăcînd în oraș.

orașul sluțise, paralytic strîngînd în brațe o stea.  
stelele grase ca porcii tăiau cicatrice  
pe mucoasa linguală a străzilor  
stelele mișunau ca fluturii de mătase, țesînd fire între copacii de la televiziune  
molfăiau bicicletele din vitrine,  
rodeau depourile ca pe napolitane. stelele se prăjeau  
sticloase în lumina halelor de pește, în bazarul lipscanilor  
tone și tone de stele.

cu țeasta moale ca o burtă de crab  
m-am proțăpît în moartea plină de stele.  
răcnind am smuls asfaltul, jupuind o stradă întreagă. stelele mă priveau  
ca niște sarcopti cu ochii inexprimabil de triști  
cu nările îngropate în untura obrazilor.  
cu strada în mîini, am început căsăpirea.  
tăiam fâlci de flacără, sternuri de sloi, sfinctere de cristal  
rinichi de cerneală roșie, sfîrtecam femure și bazine de jar  
zdrobeam carii fosforescente, plămîni, beregăți de lumină  
retezam ligamente, copite cu potcoavă cu tot, inimi bicamerale  
scalpam degete, ferestruiam tibii, nervi de sifon, terciuiam pleoape  
iar spre zori am cărat morții într-o căruță de brad,  
piftiile pîlpîind.

galben de sînge, gîfiind, m-am împleticit pe șosea.  
m-am ghemuit din nou cu capul între genunchi  
și strîngînd din măsele, rostogolindu-mă în susul lifturilor  
am răsărit deodată peste acoperișuri.  
din gură mi se prelingea lumină albăstruie de zi  
din subțiori îmi țîșneau raze, puteam să văd cu toată gloria pielii mele  
cum sub focul roșu al vieții mele, sub lumina dinților mei  
orașul se trezește la viață.

### Toamnă cu lună anii '60

Toamnă cu lună  
cînd porți peste pulovăr o niciodată căptușită cu totdeauna  
cînd știi că ai mai iubit și ai să mai iubești  
printre taxiuri nefirești.

Toamnă cu lună  
cînd cabinele de telefon scînteiază  
cînd știi că nimic nu durează  
cînd pînă și vitrinele graseiază  
și vocea le tremură, și serviciile de porțelan se fac zob.

Toamnă de sticlă  
cînd magnetofonele se fac zob  
cînd mixerele de plastic pălesc  
cînd aspiratorul asudă rece  
cînd trusa de șurubelnițe hohotește  
cînd mașina de spălat cu ochiul rotund  
și coniacul cu patru stele  
se-ngălbenesc și cad de pe ramura minții mele  
și toamna de vermut se crede tînără uneori...

Noi n-o să mai ținem unul la altul.  
N-o să ne mai facă plăcere să ne vedem fețele, rîsetul.  
Noi n-o să ne căsătorim,  
n-o să avem copii  
și n-o să îmbătrînim împreună.  
Mi-e așa de clar lucrul ăsta acum.  
Iar viețile noastre n-or să fie îndelungate  
ci scurte, haotice.  
Zi, noapte, zi, noapte, zi, noapte  
august, decembrie, aprilie...

Toamnă cu lună  
aș vrea atît de tare să fim acum împreună  
să privim vitrinele împreună  
să numărăm taxiurile împreună  
și să ne ningă frunzele-ngălbenite.

#### Viața mea se aglomerează

cîte imagini făceam cînd viața mea era goală!  
era o deprivare senzorială, o nebunie ca a șahistului lui Zweig.  
cînd scriam „Poemele de amor“  
nimeni, nimeni nu era-n viața mea.  
umblam de nebun pe Magheru fluierînd Lennon  
„sînt doar un tip gelos“, dar nu eram gelos pe nimeni  
căci nu exista nimeni. Jebe nu dădea telefoane  
cu Traian mă certasem.  
vroiam atît de mult să am o femeie a mea, o casă a mea  
(seara intram la cinema „Volga“ și-mi dădeau lacrimile la orice - tîmpenie)  
i-am spus o dată lui Emil la „Cartea românească“: „Știi,  
eu sufăr foarte mult de singurătate“. A părut mirat  
iar eu mă-ntrebam cum o fi să nu suferi de singurătate, din clasa  
a zecea nu mi se mai întîmplase

de vreun an viața mea se aglomerează. totul e realist  
și tern ca o fotografie. am femeie.  
am casă. am (dacă nu prieteni) amici.  
citesc toate nopțile. alerg la slujbă cu 21.  
dar nu sînt fericit și sînt gelos pe cei singuri.

singurătatea mea - mă-ntîlnesc uneori cu tine  
cum te-ntîlnești pe stradă (lîngă un lactobar) cu o veche prietenă  
care a fost odată totul pentru tine  
și de care viața te-a despărțit.  
ce pot să-ți spun? ai rămas la fel de frumoasă  
dar mi-ești străină și nu te mai pot avea  
și nu-ți mai pot lipi fața de-a mea decît prin geam, ca Delon și Monica  
Vitti-n „Eclipsa“

acum ești singurătatea altuia  
iar eu sînt un bărbat fără singurătate.

## Vatra - dialog cu Mircea CĂRTĂRESCU



**„Cred că literatura e o formă de cunoaștere la fel de bună ca matematica, știința, filozofia, teologia, desfrânarea sau asceza.”**

**Iulian Boldea:** – *Stimate domnule Mircea Cărtărescu, aș vrea, mai întâi, să vă mulțumesc pentru că ați acceptat să răspundeți la întrebările mele. Prima întrebare nu poate evita momentul începuturilor: când ați început să scrieți ceva care să semene cu literatura și care a fost resortul ce a declanșat nevoia de a scrie? Ați avut o copilărie fericită? Ne puteți dezvălui cea mai pregnantă amintire din copilărie?*

**Mircea Cărtărescu:** – M-am născut în 1956 și mi-am petrecut primii ani într-o lume populară, muncitorească, foarte pestriță. Mama era țesătoare, tata lăcătuș. Amândoi veneau de la țară. Îmi amintesc bine cum îmi citea mama, cu mine-n brațe, din cărțile pentru copii, cele mai multe rusești. Pe la 3-4 ani aveam, se pare, o memorie neobișnuită a versurilor. „Adunai copiii în jurul tău și le recitai poezii”, îmi spune câteodată mama. Până azi rețin cu mare ușurință tot ce e versificat. La nouă ani am început să scriu din proprie inițiativă: am început mai multe „romane” din care-am scris cel mult câte zece pagini. Părea că am mai mult voință decât talent. Am început să scriu versuri, foarte naive, prin clasa a șaptea, am umplut mai multe caiete. I-am imitat, pe rând, pe Blaga, Bacovia și Marin Sorescu. Fiecare poet nou descoperit mi se părea zenitul poeziei. Am scris cam tot pe-atunci și proză, povestiri SF. Interesante, întrucât apar încă de-atunci câteva teme pe care am tot scris până azi: sunt un fel de prototexte semnificative. Nu știu ce mă-mpingea către literatură. Poate că lectura: cititul era de pe-atunci cea mai mare și multă vreme singura mea preocupare și plăcere. Nu știu decât că voiam să scriu, pentru mine însumi, în afara oricărei dorințe de-a publica și fără să mă gândesc să ajung vreodată scriitor. Din liceu am mers la un cenaclu unde-am învățat mult de la colegi mai avansați literar decât eram eu. Nu eram nici pe departe printre poeții-

vedetă ai cenaclului. După ani de zile, conducătoarea lui mi-a spus: „N-am crezut în tine nici o clipă.” Ironic, sunt singurul autor ieșit de-acolo, după știința mea.

Copilăria mea a fost difuză și neatentă. Mă interesau ceilalți copii, dar eu însumi eram un fel de absentă. N-aveam nimic deosebit. Stăteam într-un colț și-i priveam pe ceilalți. Eram și eu printre ei. Alții erau cei care dădeau tonul la joacă, alții erau cei interesați, inteligenți, memorabili. Habar n-am dacă am fost fericit pe-atunci sau nu. Probabil că n-aveam timp să-mi pun asemenea întrebări. O amintire? Sunt în rețeaua de canale săpate în spatele blocului 15 de pe Ștefan cel Mare, aflat încă în lucru, cu schele pe fațade, încă fără lifaturi, dar în care se mutaseră deja mai multe familii. Umblu printre malurile de pământ unde urmau să fie așezate țevile, dau un colț și mă trezesc deodată în fața unui monstru bizar. Era un copil cu o mască oribilă de carton peste față și cu un băț în mână. Din spatele lui au apărut alți cinci-șase mascați care m-au făcut prizonier și m-au ținut până seara încuiat într-o scară de bloc. Așa am aflat despre jocul care mi-a marcat ulterior copilăria, Vrăjitoaca.

– *Formarea dvs. literară e legată de Cenaclul de Luni. Cât și ce anume datorati, ca scriitor, acestui cenaclu, acelei ambianțe? Cum percepeți, astăzi, prin vitraliile amintirii, epoca, poezii, prietenii, criticii de atunci?*

– În liceu devenisem un adolescent bizar, asocial, schizoid. Credeam sincer că aveam să dispar repede din lume. Nu făceam decât să citesc, citeam toată ziua și bună parte din noapte. Literatura devenise adevărata mea realitate. Am descoperit atunci familii întregi de scriitori, cărți pe care-aș fi vrut să le citesc doar eu și care mi se păreau scrise de supraoameni. Scriam foarte multă poezie, din care n-am păstrat nimic. De asemenea, povestiri, deși aveam mari dificultăți în scrierea prozei: nu aveam destulă imaginație, nu știam cum gândesc și vorbesc oamenii... Apoi am fost luat în armată, unde mi-au băgat mințile-n cap. Cred acum, sincer, că dacă n-aș fi avut șocul stagiului militar aș fi ajuns repede la o reală boală mintală, căci mă desprindeam tot mai evident de realitate. În armată n-am citit și n-am scris nimic, și asta m-a salvat. A fost îngrozitor de dur pentru mine, un tânăr care nu fusese trimis pân-atunci nici să cumpere o pâine.

Fiind în armată, primeam scrisori de la un coleg care intrase deja la Litere, și așa am aflat că existau acolo două cenacluri, „Junimea”, condus de Ovid S. Crohmălniceanu, și „Cenaclul de luni” al lui Nicolae Manolescu. Când am devenit și eu student, anul următor (după ce, în vara lui 1976, am scris „Căderea”, primul meu poem adevărat), am mers întâi la „Junimea”. Abia din anul al doilea am ajuns și la Manolescu. Eram deja într-un fel de război cu poezii din facultate, mai ales cu Coșovei și Iaru, fiindcă eu scriam cu totul altfel de poezie pe-atunci. Ne atacam și ne ironizam reciproc. Ceva mai târziu am început să scriu și eu ca ei, căci spiritul ludic și ironic al poeziei din Cenaclul de luni era foarte molipsitor, și-am devenit prieteni foarte buni. Cred că am citit apoi de zeci de ori la Cenaclul de luni, devenisem stâlp al cenaclului. Am fost extrem de

apropiat de Traian, care mi-a fost cel mai bun prieten în facultate, de Mariana Marin, colegă de an cu mine, și de Tudor Jebeleanu. M-am înțeles foarte bine cu Iaru, cu Bogdan Lefter, Ghiu, Romulus Bucur, Matei Vișniec și Magda Cârneci. Am avut însă o mulțime de neînțelegeri cu Stratan și mai ales cu Mușina, oameni mai dificili, dar pot spune că i-am iubit și pe ei ca pe toți ceilalți.

Poezii de luni erau extrem de uniți, era o emulație extraordinară între ei și o admirație pe măsură. Anii 80 au fost cei mai mizerabili pe care i-am trăit, dar noi trăiam în poezie în asemenea măsură încât, când epoca a trecut, eu, cel puțin, am refuzat să mai scriu versuri. Cu timpul, am ajuns să-i cunoaștem și pe cei din provincie, așa că Ion Mureșan sau Stoiciu ne-au devenit apropiați, mai târziu i-am cunoscut și pe poeții germani de la noi, care-au emigrat apoi cu toții. M-am simțit foarte bine în climatul generației 80, dar ea a durat doar cât tinerețea noastră. După ce-am trecut de 30 de ani, mi-a devenit limpede că optzecismul trebuia depășit. Din anii 90, fiecare dintre noi a mers mai departe pe cont propriu.

– *Sciați, într-o pagină de jurnal din anii '90, că „poezia vremii noastre este romanul postmodern”. Mai susțineți o astfel de opinie, acum? Ce ați simțit atunci și ce simțiți acum în legătură cu această glisare a creativității dvs. de la poezie la proză? Deși, pe de altă parte, ați recunoscut că proza pe care o scrieți „iese din poezie și este poezie”.*

– Poate că am spus și asta cândva, când „postmodern” însemna pentru noi, pur și simplu, „noua literatură” (în opoziție cu modernismul învechit), dar azi practic nu mai folosesc acest cuvânt. Nimic nu mă plictisește azi mai mult decât să fiu numit un autor postmodern. Cum mergeam în perioada facultății și la cenaclul „Junimea”, pe care colegii mei luniști nu-l frecventau, am reînceput să scriu proză. Fiindcă „Junimea” îi adăpostea pe prozatorii generației: Nedelciu, Crăciun, Cușnarencu, Costi Stan, Sorin Preda... Pe ei îi admiram aproape mai mult decât pe poeții de dincolo. Ei m-au încurajat să scriu proză, și pentru ei am scris „Nostalgia”, pe când aveam 23-24 de ani. Scriam, pur și simplu, ca să citesc în cenaclu, fără vreo dorință de publicare. Abia când am avut cartea aproape terminată m-am gândit s-o public. Am dat-o în 1985 la „Cartea românească” și mi-a apărut, mutilată de cenzură dar încă lizibilă, în 1989, foarte puțin înainte de evenimentele din decembrie. Aveam atunci deja trei volume de versuri publicate și două în sertar, iar pe de altă parte scriam „Levantul”, pe care l-am citit de asemenea la „Junimea”, spre deliciul colegilor mei. Am continuat să scriu și poezie în acei ani, până prin 1993. Volumul „Nimic” era altceva decât poezia optzecistă (abia azi se scrie așa) și am renunțat să-l public atunci. „Levantul” mi-a apărut în 1990. Din 1993 am încetat cu desăvârșire să mai scriu versuri. Eram liber pentru proză și asta am făcut până azi. Proza e o altă viață. Ea îți deschide spații largi și te lasă să spui lucruri pe care, pur și simplu, nu le poți exprima în poezie. Mi-am propus, de la-nceputul anilor 90, să scriu texte pe cât de ample, pe-atât de concentrate despre viața mea interioară. Am încercat întâi cu „Travesti” și-am crezut că am eșuat.

După „Nostalgia”, „Travesti” părea „un regres din toate punctele de vedere”, cum mi-a spus redactorul cu care lucram. Și totuși în romănașul acela despre adolescență era *in nuce* toată proza mea ulterioară. Și azi îl consider cartea mea cea mai vizionară în privința găsirii unui drum propriu în literatură. Cu „Travesti” începe a doua etapă a scrisului meu, care cuprinde, pe lângă el, „Orbitor” și „Solenoid”. E o lume comună în ele, oricât de diferite ar fi. Dacă mă uit în urmă, am scris la acest triptic vreo 23 de ani.

Și, da, evident, în toți acești ani am continuat să scriu poezie în formă de proză. Căci poezia, înainte de-a fi un gen literar, e un fel proaspăt, oblic, de-a vedea lucrurile. Meditația, speculația parabolică și metafizică, viziunea subîntind proza mea cum o făceau și în poemele ample de altădată. „Orbitor” e un poem rizomic, întins mai ales pe orizontală, asemenea aripilor de fluture care sunt emblema lui; „Solenoid” e un turn, o întindere verticală spre ceea ce tânjim cu toții să atingem, cerul platonice, absolutul, Nirvana, poala de aur a Dumnezeirii.

– *„Visul e a doua viață”, scria Nerval. Ce înseamnă arhitectura onirică a existenței pentru dvs.? Irealitate imediată? Intruziune a transcendentului în subconștientul nostru? Invazie a unui miraculos indescifrabil altfel decât prin scenariul oniric? Ce este, în această ordine, mai important, pentru creație? Visul sau realitatea? Visul și realitatea?*

– O spun a milioana oară și-am s-o spun și mai departe: visul e pentru mine o parte a realității, care e ea însăși un vis. Realitatea noastră cotidiană e o construcție extrem de complexă a minții, și nu un dat simplu și firesc. Eu le primesc, vis și realitate, pe amândouă deodată, laolaltă cu multe altele: amintirile străvechi, halucinațiile, marginea de neînțeles și miracol a lumii, emoțiile și tulburarea interioară, puterea de a imagina lumi noi și coerente. Toate acestea sunt reale, și lucrez cu ele de când scriu literatură. Eu nu sunt un oniric, după cum nu sunt nici un postmodern. Oniricii izolează visul de realitatea ternă și banală, „burgheză”, ceea ce le îngustează domeniul. Kafka m-a-nvățat să nu fac asta, căci la el cenușii burghez e însuși izvorul miracolului. Pentru postmodern, pe de altă parte, totul fiind vis și iluzie, literatura se reduce la un joc gratuit și sofisticat. Dar literatura mea nu e așa. Eu cred în realitate, cred că ea spune ceva despre mine și despre om, în general. Cred că literatura e o formă de cunoaștere la fel de bună ca matematica, știința, filozofia, teologia, desfrânarea sau asceza. Scriind, încerc să-nțeleg animalul în pielea căruia trăiesc, spiritul în mintea căruia gândesc: pe mine însumi.

Concret, textele mele apar dintr-o tensiune interioară fără formă, încep să acumuleze în registru „realist”, glisează ușor în improbabil și neobișnuit ca o stofă care face ape, iar apoi această stranietate devine baza pentru alte transformări topologice: spre imposibil și absurd, spre magic și hipnotic sau din nou spre realismul tern de la-nceput. Dar asta fiindcă-n mintea mea totul e real. Nu scriu cu un plan inițial și nu-mi propun să fiu realist, suprarealist, oniric, postmodern sau altfel. Am încredere doar în mintea mea: ea știe mai

bine decât mine. Orice pagină a mea poate continua oricum. Dar nu întâmplător, ci după necesitățile, prea adânci ca să le pot eu înțelege, ale textului pe care-l scriu. Doar el ajunge, treptat, să se-nțeleagă pe sine. Eram la pagina 700 din „Solenoid” și nu vedeam încă semnificația cărții. Știam doar că mintea mea avea să m-ajute s-o termin cum trebuie.

– *Cum percepeți raportul dintre viață și text, dintre viața viețuită și cea neviețuită încă, dintre textul scris și cel nescris încă? Este universul, cum spunea Valéry, „o eroare în puritatea neființei”? Sau, cum scriați în Jurnal I, „neființa este însăși ființarea”?*

– Sensul vieții mele a fost scrisul. Mi-am reproșat-o de nenumărate ori, iar „Solenoid” e reproșul suprem pe care l-am adus acestui autism straniu în care mi-am dus viața. Aș fi vrut să trăiesc mai mult și mai liber. Mi-am reproșat mereu asocialitatea, reclusiunea, orbirea la așteptările celorlalți. Deși nu sunt un autor profesionist ci doar unul vocațional, m-am detestat chiar și în ipostaza asta oricum mai bună. Măcar atât am făcut bine mereu: n-am trăit între scriitori. Am ajuns la o oarecare înțelepciune abia după 50 de ani, când am început să mă bucur mult mai intens de „viața care se viețuiește” (în opoziție cu cea „în spirit” sau „în literatură”): de călătorii, de zilele de primăvară, de formatorii, de gesturile copiilor mei, de Ioana, de pisicile mele, de Facebook, de prieteni, de un vin bun. Reversul e depresia. Când nu scriu sunt la pământ, dovadă că scrisul e pentru mine, din păcate, necesar ca un drog.

– *Timpul, scrie Borges, e substanța din care suntem alcătuiți. În ce raporturi sunteți cu timpul, cu cel biologic, fizic? Dar cu cel metafizic, al gândirii, al trăirii interioare? Ce anume și cât din această substanță temporală folosiți în/ pentru creație?*

– Voi avea curând 60 de ani, și asta mi se pare o glumă. O și iau ca atare. Dar ceilalți o iau în serios și asta mă întristează în cele din urmă. Deodată vezi că tinerii se poartă cu tine deferent, că nu-i mai poți face să-ți zică pe nume. Apoi observi că nici ei nu mai sunt așa de tineri. Iar cei de-o vârstă cu tine și se par uneori niște bătrâni. E ciudat să înaintezi în vârstă. Nu-ți vine să crezi, e ca în vis. Mă gândesc adesea că mai pot conta cel mult pe vreo două decenii de viață, asta dacă lucrurile merg bine...

Nu am simțul pentru timp prea bine dezvoltat. Pentru mine timpul e o succesiune de spații, ca feliiile subțiri ale unei tomografii. Lumea mea de la cinci ani, cea de la cincisprezece și cea de la treizeci nu sunt pentru mine legate prin cauzalitate: sunt lumi distincte și autarhice ca niște perle dintr-o casetă. De aceea, n-am nici o problemă să amestec cronologiile, cum ai amesteca o salată: lumea mea e heterotopică în bună măsură, deși tinde cu toate puterile ei spre utopie.

– *Multe fragmente autobiografice, din etape cronologice diferite, mărturisesc, explicit, existența unor crize ale scrisului, existența anumitor blocaje, care se întretaie cu o febrilă voință sau nevoie de a scrie. În ce relație sunteți cu propriul scris? Dumneavoastră*

*scrieți poemele sau prozele, sau ele vă scriu? Vă simțiți locuit de o forță ocultă, în momentele favorabile ale creației? Oferiți credit inspirației?*

– Sunt un autor foarte instinctiv, dependent periculos de mult de inspirație. Sunt dominat cu totul, nu de scrisul, ci de mintea mea. Îmi vin în minte, uneori, idei de cărți, mai degrabă senzații puternice legate de un cuvânt, o imagine, o amintire. Pot trece zece ani, apoi, înainte să mă pun pe lucru în jurul lor. Mă apuc într-o zi de scris împins de o nevoie interioară, de credința că a sosit momentul. Scriu două pagini, iar a doua zi mai scriu două. De multe ori ajung la cuvântul sau amintirea de la care-a pornit totul după o sută de pagini, după două sute, uneori nu mai ajung până acolo niciodată. Dar știu că mintea mea nu poate să mă lase de izbeliște, am credința asta. Încerc s-o las cât mai liberă, sunt ca un jocheu care plutește deasupra calului său, știind că el va câștiga cursa cu atât mai sigur, cu cât îmi va simți mai puțin greutatea. Mă distrează să scriu de mână, meticolos și ordonat. Manuscrisele mele au foarte puține ștersături: par scrise după dictate.

– *Ce semnificație are lectura pentru dvs.? Citiți mult? Cum citiți și ce anume citiți cu plăcere? Care au fost (și care sunt acum) cărțile dvs. „de căpătâi”?*

– În adolescență citeam spre opt ore pe zi, ajungeam la 150 de cărți pe an. Le-am notat pe toate în jurnale. Erau mai ales cărți de versuri, și tot poezie am citit, în principal, și în perioada facultății. Măncam, cum se zice, poezie pe pâine. Din fericire, în anii '70 și '80 s-a publicat foarte multă poezie la noi, și autori români – Nichita Stănescu, Leonid Dimov și Mircea Ivănescu au fost poeții pe care i-am citit cel mai intens în facultate – și străini, în traducere. T.S.Eliot, Ezra Pound, Frank O'Hara, W.S. Merwin, Wallace Stevens, dar și Rilke, Trakl, Valéry, ca și antologii masive de poezie britanică și americană erau hrana mea cotidiană. Apoi am citit mai ales romane – clasicii modernității, autorii latino-americani, postmodernii nord-americani. Au avut pentru mine o importanță extraordinară, formativă,



câteva cărți masive, din care am învățat că marea proză e întotdeauna mare poezie: „Ulysses”, „Doctor Faustus”, „Omul fără însușiri”, „Valurile”, „V”, „Un veac de singurătată”, „Despre eroi și morminte”, „Șotron”, „Terra Nostra”. Am citit în paralel multă literatură clasică străină, din antichitate și până în secolul al XIX-lea. De asemenea, cred că știu bine, la fel de bine ca oricine, literatura română din toate vremurile. În ultimele două decade am citit tot mai puțină literatură. Interesul meu a mers tot mai mult spre non-ficțiune: filozofie, științe, matematică, medicină, chiar istorie... Mă interesează acum să înțeleg lumea în care trăiesc, și care e fabuloasă, inepuizabilă. Vreau să știu totul despre tot, sau măcar „din toate câte nimic”...

Citesc în pat, cu voluptate, lectura mea n-a fost niciodată una profesională. Citesc în strânsă legătură cu scrisul meu, fiindcă amândouă sunt, de fapt, legate de interesele obscure ale minții mele. Nu sunt un erudit, ci un artist care folosește tot ce are la dispoziție ca să-și satisfacă viciile scrisului și cititului. Cu speranța că, dacă nu se-amestecă prea tare în lucruri care-i depășesc competența, s-ar putea să și iasă ceva bun din asta.

– *Ați avut cumva sentimentul că, alegând să scrieți o anumită carte, ați renunțat, implicit, să scrieți o alta, poate mai împlinită, estetic și spiritual?*

– Am renunțat până acum la doar două proiecte care mi se conturaseră, foarte vag, în jurnal. Ar fi fost romane „adevărate”, foarte diferite de scrisul meu obișnuit, atât de diferite, de fapt, încât nu m-am putut hotărî nici să le încep măcar. Unul a fost „Brusli”, care pleca de la povestea unui copil al străzii, iar celălalt, „Bright Eyes”, era o poveste de dragoste. Niciunul nu m-a preocupat prea mult. De fapt, dacă stau să privesc în urmă, am fost destul de eficient: mi se pare că am scris chiar cărțile mele care meritau scrise. N-o regret pe niciuna, nici pe cele care par sau chiar sunt minore. Am mai spus-o: degetul mic pare neînsemnat, dar cine-ar accepta să-i fie retezat cu cuțitul? Nu simt că, în acești 40 de ani de când scriu literatură, aș fi putut scrie o carte „mult mai luminoasă și mult mai frumoasă” decât ce-am scris cu adevărat. N-ar fi avut de unde să apară, fiindcă totul, fiecare nucleu psihic, poetic și narativ pe care l-am folosit vreodată, pornește din jurnalul meu. Și, într-un fel, se-ntoarce tot acolo.

– *Ce înțeles are credința, nevoia de sacralitate, de transcendență pentru dumneavoastră? Ați resimțit, vreodată, înfiorarea unei prezențe care nu părea să fie din această lume?*

– Eu sunt un om plin ciucure de ciudățenii, în ciuda aparenței mele banale și conformiste. Aș prefera să nu simt atâtea prezențe din alte lumi în jurul meu, să mă mai lase-n pace. Bineînțeles că mintea noastră e o unealtă, un fel de cric metafizic, făcută pentru ascensiunea deasupra experienței cotidiene pe care-o numim „realitate”. Putem imagina un număr oricât de mare, infinit la puterea infinit, de pildă, ceea ce-nseamnă că suntem în stare să spargem, virtual măcar, realitatea fizică a lumii noastre. Frumoasa frază a lui Wittgenstein: „Nu există nimic miraculos în lume, miraculos e doar faptul că lumea există” ne face să ne gândim că

miracolul începe cu lumea noastră, dar că el continuă-n alte lumi, tot mai înalte, la nesfârșit. Eu nu caut o supra-realitate, ci vârful incandescent al șirului nesfârșit de supra-supra-supra-supra-realități dezvoltate asimptotic una din alta. Da, miracolul este lumea, cu stratificarea ei infinită. „Solenoid” este până la urmă o meditație despre sensul cuvântului „realitate”.

– *Dincoace de scris, există meditația, interioritatea care aspiră să se exprime. Dincolo de scris, literatura înseamnă și instituționalizare, campanii de marketing, reacții și polemici. Care dintre aceste ipostaze ale pre și post-creativității propriu-zise vi se pare mai greu de suportat?*

– Cum v-am spus, eu nu mă simt un scriitor. Sunt membru al USR, dar singura mea legătură cu instituția asta e plata cotizației. Nu m-a văzut nimeni între scriitori, în vreo funcție cât de mică, în vreun juriu, la vreo întrunire sau ședință. Viața literară mi-e aproape cu totul străină. Da, mă văd cu trei-patru autori de cărți, dar asta fiindcă-mi sunt prieteni, și mi-ar fi fost și dacă n-ar fi scris nimic. Nu mă preocupă soarta cărților mele, știu că are cine să vadă de ele și că o face bine. Relația mea cu editura „Humanitas” e de perfectă încredere reciprocă. Marketingul unei cărți abia apărute e o necesitate a editurii, nu a autorului. E bine să vinzi multe cărți, asta înseamnă să dai cărții tale șansa să întâlnească adevărații ei destinatari. Dar campaniile nu trebuie să fie nici agresive, nici venale. Cărțile mele sunt mereu pe rafturi de librărie, dar stau acolo decent, prin propria lor greutate. Nu cred că au nevoie de prea multă publicitate. Polemica și reacțiile din jurul cărților mele nu-mi mai spun nimic. Nici nu le mai urmăresc. Știu că sunt și voi rămâne mereu un caz. Asta nici nu e așa rău, până la urmă: împiedică o clasicizare prematură.

– *Cele mai recente premii obținute confirmă notorietatea și prestigiul operei dvs. Cum priviți, de fapt, aceste premii? Ce înseamnă ele pentru dvs. și pentru vizibilitatea operei dvs.?*

– Nu-mi dau singur premiile astea. Nici nu mi le dau prietenii sau cei cu care lucrez. Le primesc de la alții, oameni necunoscuți care mă apreciază. Cele mai multe au venit ca mari surprize pentru mine. Premiul de Stat al Austriei, de pildă, e poate cel mai însemnat premiu literar european. Un mare premiu de anul acesta a fost și cel de la Leipzig. L-am primit pentru scrisul meu literar și pentru nimic altceva. Tot de curând am primit, cu aceeași surpriză și bucurie, două premii locale, al orașului Bistrița și al revistei „Euphorion”. Fiindcă au fost acordate ca o reală apreciere pentru scrisul meu, au pentru mine aceeași importanță ca marile premii. Un premiu te onorează și se onorează el însuși prin tine în aceeași măsură. Marea grijă a celor ce dau premii ar trebui să fie să nu le dezonoreze prin alegeri nedemne. Cum, din păcate, s-a tot întâmplat la noi.

– *Cum resimți starea de solitudine, pe care o înregistrează nu puține pagini ale jurnalului dvs.? Este expresia unei intimități cu propriul sine care covârșește dorința de socializare? Este un necesar acord cu*

*propriul sine? O nevoie de libertate sau de evaziune în intimitatea supremă, eul?*

– Ca om care scrie, am fost și sunt, fundamental, un om singur. Practic, tot ce-am scris s-a hrănit din anii de totală și chinuitoare singurătate din adolescență, perioada de infern a vieții mele, dar și cea care mă definește deplin. Un iglu în centrul Antarcticii e și azi unul dintre cele mai persistente visuri ale mele. Nici în viața obișnuită nu sunt prea sociabil, dar îmi iubesc enorm familia și trăiesc cu mare plăcere între cei câțiva prieteni pe care-i am. Am, prin urmare, un complex dragoste-ură față de singurătate, o doresc și mi-e teamă de ea în aceeași măsură. Important e să fiu total singur atunci când scriu, izolat de univers printr-o ușă închisă. Dacă sunt mulțumit de ce fac în singurătate, încep să mă gândesc la petreceri...

*– Românii au câteva obsesii ferme. Una dintre ele este Nobelul. Există clasamente, cote la case de pariuri în care sunteți creditat cu șanse reale de a obține acest premiu. Ce anume credeți că a determinat o astfel de plasare a dvs. în primele rânduri ale literaturii mondiale? Cum priviți această șansă pe care o are, împreună cu dvs., literatura română? Care sunt scriitorii străini de azi care ar merita acest premiu?*

– Habar n-am ce obsesii mai au românii, cred că mai curând nu mai au niciuna. Nu cred că absența unui premiu Nobel îi zgândăre prea tare (li se pare, de fapt, că au deja vreo patru). Eu mă simt stânjenit de asocierea mea, în ultimii ani, cu subiectul ăsta. Oameni care habar n-au despre ce este vorba zâmbesc bațjocoritor în fiecare an: „La uite, iar n-a luat Cărtărescu Nobelul!” Prefer ca oamenii să-mi aprecieze ei înșiși cărțile, nu să aștepte verdicte internaționale despre ele. Am ajuns pe listele premiului Nobel pentru că scrierile mele au fost traduse extensiv și competent în mai multe spații culturale, între care și cel suedez, astfel că juriul de la Stockholm a putut să le citească și, poate, să le aprecieze. Nu există nici o altă explicație. Cât despre șansele de a primi acest premiu vreodată, nu-mi bat capul cu ele, fiindcă procesul este incontrollabil și aproape incomprehensibil. Oricum, se poate trăi și fără premiul Nobel, o mulțime de scriitori, chiar dintre cei mai mari, o fac foarte bine. Nu faptul că n-avem un Nobel e problema națiunii (sau literaturii) noastre. Avem din păcate o mulțime de probleme reale.

*– V-ați simțit vreodată nedreptățit de critica literară? V-ați simțit vreodată dezamăgit de cititorii dvs.? Există scriitori nedreptății de cititorii? Există cititori dezamăgiți de scriitorii? În ce constă puterea cititorului, în raport cu prerogativele autorului? În ce condiții s-ar putea produce o întoarcere a cititorului la literatură, acum, când se citește atât de puțin?*

– Critica literară a fost adesea neonestă și resentimentară față de mine. Cititorii - niciodată. Ei au fost mereu de partea mea, prin ei am rezistat campaniilor și atacurilor împotriva unor cărți ca „Orbitor”, „Postmodernismul românesc”, „Jurnal” sau „De ce iubim femeile”. Ei au înțeles că nici afilierea mea literară, nici cele politice n-au legătură cu cărțile

mele, care nu trebuie judecate resentimentar, ideologic sau politic. Cărțile sunt lucruri fragile, ajunge să nu le citești sau să le citești cu aversiune pentru autorul lor ca să spui „e o prostie”. Pe de altă parte, nici eu nu cred că mi-am dezamăgit, de patru decenii încoace, cititorii.

Au fost, de asemenea, de partea mea critica noastră onestă și critica din străinătate, neutră prin forța lucrurilor. Știu că „nimeni nu e profet în țara lui” și că mulți oameni – și surprinzător de mulți critici literari – refuză să creadă că poate ieși ceva bun de lângă ei, din spațiul nostru cultural. De multe ori m-am gândit cu amărăciune că decizia de a rămâne în România a fost cea mai mare greșală a vieții mele. Am fost expus aici unei culturi a urii, resentimentului, geloziei literare, lipsei de empatie și generozitate critică. Oameni pe care nu-i cunosc și cărora nu le-am făcut vreun rău vreodată (în afară de simplul fapt că exist) au scris texte deformate de resentiment despre cărțile mele. Pot ierta toate astea, dar mi-e greu să le uit...

*– „Orbitor” este, cu certitudine, cartea dvs. cea mai importantă și cu parcursul cel mai prestigios. O carte născută din memorii, din racursuri biografice, din labirinturi onirice, dar și din inserturi livești și ludice. Cum percepeți, acum, această carte, cum percepeți alcătuirea și destinul receptării ei?*

– „Orbitor” e o carte care nu poate fi depășită de mine în direcția ei. Nu pot scrie mai bine decât am scris acolo. La fel este și „Levantul”, poate și „Nostalgia”. De fiecare dată, șansa mea a fost să caut o cale nouă, alături de aceste cărți, fără să-nțerc să le umbresc. Zilele acestea sunt fericit că am mai publicat o carte adevărată, „Solenoid”, care e, din punctul meu de vedere, comparabilă cu cele trei de mai sus. Cu cât par la prima vedere mai asemănătoare, cu atât „Orbitor” și „Solenoid” sunt mai diferite. Pentru mine, ultimul roman publicat e aproape un miracol, nu speram să mai ajung vreodată la limita limitei puterii mele de a scrie. Prin „Solenoid” cred că am reușit străpungerea zidului estetic al altor cărți ale mele și ieșirea spre domenii care nu mai țin cu totul de literatură. E echivalentul tăierii pânzei tabloului de către Fontana. „Orbitor” a fost cea mai completă cartografiere a minții mele, cu pagini pe care eu nici în vis nu sper să le pot egala, dar „Solenoid” e spargerea țestei în țândări, e marea evadare. Bineînțeles, critica și publicul vor trebui să spună dacă e o reușită sau un eșec, dar din punctul meu de vedere cred că am reușit să fac ce mi-am propus. În acest moment nu pot mai mult.

*– Există și cărți scrise, cum ziceți, în ton minor, „Frumoasele străine”, „De ce iubim femeile” sau „Ochiul căprui al dragostei noastre”. De unde, din ce s-au născut aceste cărți ce surprind nu doar prin naturalețe, prin arabescurile ludice, dar și prin luciditatea viziunii?*

– Adaug la ele „Enciclopedia zmeilor”, una dintre cele mai simpatice cărți ale mele, din cât pot eu să apreciez. Toate mi-au fost reproșate ca abateri de la literatura în game majore a celorlalte cărți. Mai ales „De ce iubim femeile” a fost văzută ca o alunecare venală a mea către literatura de consum, numai pentru



că s-a vândut foarte bine. A fost o campanie-ntreagă împotriva ei. S-a spus că este „o carte periculoasă”, pentru că îndeamnă scriitorul român să câștige bani abătându-se de la adevărata literatură. Lucrul ăsta mi-a provocat multă suferință, pentru că nu era adevărat, pentru că era tot o expresie a invidiei și resentimentului. Nu am mai căutat absolutul în aceste cărți, dar nici n-am coborât cu ele în „văile triste ale literaturii”, cum scria Kafka. Sunt cărți oneste, cu o voce a lor proprie, scrise cu multă plăcere, cărți în care m-am odihnit după efortul mare cerut de scrierile „majore”. Cititorii le cumpără și azi, sunt prezente tot timpul pe standurile librăriilor.

– *Ce este scriitorul în primul rând, pentru dumneavoastră? Un estet, un martir, un martor al istoriei, un erou inspirat, un revoltat?*

– Mai curând un ins antipatic cu un ego monstruos, care la petreceri vorbește numai el și numai despre el. Nu-mi plac scriitorii, mă feresc de ei cât pot. Lumea literară e pentru mine Sodoma și Gomora. Eu scriu literatură în mod privat și neinstituționalizat, așa scrie și dacă așa fi sigur că nu mă citește nimeni. Numai faptul că public mă include în definiția largă a scriitorului. Nimic altceva, slavă Domnului.

– *Citiți literatura tinerilor? Cum o resimțiți? Aveți afinități cu ea?*

– Tinerii pe care-i citesc nu mai sunt nici ei chiar așa de tineri. N-am știință de ce se mai scrie după „douămiști”. Dintre aceștia, unii îmi plac, alții nu. Eu nu citesc direcții literare, ci poeți sau prozatori. Pentru mine, literatura e literatură, citesc la fel clasicii antichității și pe cei mai tineri poeți. Mi s-a părut mereu atât de bizar că, de pildă, la noi e înălțat mereu câte-un autor prin diminuarea celorlalți. Sau că o direcție a literaturii e absolutizată împotriva celorlalte. Pentru unii poezia e suferință, pentru alții e joc, pentru alții spontaneitate, pentru alții cultură. Dar toți aceștia pierd mult limitându-se doar la o zonă a poeziei, care e toate acestea și mult mai mult. Eu iubesc întreaga literatură și mă interesează întreaga cunoaștere. Un singur lucru particularizează de fapt literatura tinerilor: nevoia lor de a fi ajutați. Am încercat întotdeauna să ajut oamenii tineri, după cum am fost și eu ajutat la vremea mea de alții.

– *Cum credeți că este percepută, în general, în Europa cultura românească? Are literatura română, acum, în străinătate, ecoul meritat? Ce s-ar putea*

*întreprinde pentru a se obține o imagine mai bună, mai favorabilă, adică mai aproape de adevăr, pentru noi?*

– Lucrurile nu stau cu adevărat așa. Nu există cineva care să perceapă de undeva o cultură națională și, eventual, să-i dea note. Nimeni nu spune: „Ce bună e literatura maghiară!”, de pildă, dar mulți cunosc numele lui Esterházy sau Nádas. Criticii și publicul mai cultivat de oriunde au în memorie câțiva autori internaționali, unii clasici și canonici, alții contemporani. Cei contemporani, oricât de mari, nu au aceeași cotă pretutindeni. Unii sunt mai cunoscuți în Europa, alții în America, iar din Europa, unii în Franța, alții în Germania. Pe de altă parte, memoria aceasta colectivă în literatură e de foarte scurtă durată. Celebrități dispar peste noapte, apar alții mereu. Toți autorii traduși în lume au această frustrare: că o iei de la-nceput cu fiecare carte nouă, cum un bolnav fără memorie îți spune „bună ziua” și de zece ori pe zi. Există deci, în circuitele internaționale, doar autori. Naționalitatea lor e secundară și, de multe ori, prilej de confuzie. Toți portughezii scriu ca Pessoa? Și nu cumva Pessoa seamănă mai mult cu Ezra Pound (să zicem) decât cu oricare dintre contemporanii lui portughezi?

Nu cred într-o entitate coerentă numită „literatura română de azi” care să fie promovată de cineva în bloc și percepută de altcineva tot în bloc. Cred doar în autori. Autorii din spațiul nostru cultural au nevoie, dimpotrivă, să scape de cea mai evidentă marcă națională: limba. Au nevoie să fie traduși și apoi publicați în alte zone culturale. Toți plătim taxe la stat inclusiv pentru ca statul să facă asta. Pentru statul român, datoria față de autorii săi nu e facultativă, ci obligatorie, intră în sarcinile sale. Instrumentele sale sunt instituțiile specializate în promovarea artiștilor noștri în străinătate. Ne e proaspăt tuturor, încă, în memorie, un ICR profesional și performant. Nu trebuie să reinventăm roata.

– *Care sunt proiectele dvs. de viitor?*

– Îmi doresc două decenii (cât e rezonabil să mai sper) liniștite. Vreau să mă bucur de viață în singurul fel care mi-e propriu: trăind și scriind, alternativ. Nu știu ce cărți mi se vor mai da de scris. Sper doar să-mi aducă tot atâta bucurie ca și cele dinainte.

–*Vă mulțumesc foarte mult!*

*Interviu realizat de Iulian BOLDEA*

*par lui-même*

## Mircea CĂRTĂRESCU

### Despre scris

Natura mea nu e scilpitoare, ci mai curând indecisă, „bălmăjită“, vorba lui Pleșu – e drept, despre altcineva –, ceea ce, stilistic, s-a convertit în pagini mediocre și laxe. Doar că, așa lipsit de resurse, de cultură reală, de inteligență superioară, cum sunt, am avut... mirarea, fericirea, dubiul și până la urmă oroarea (cum să spun? oricum, dar nu „șansa“ sau „norocul“) să pătrundă uneori – evident! – altcineva în mintea mea, să mi se dicteze, pur și simplu, mare parte din tot ce am scris vreodată. Mi s-a dat o forță pe care am resimțit-o mereu ca fiind străină de mine și chiar de ideea de „psihic“ sau de „literatură“, și care a ridicat, pe amărâta colină a scrisului meu „normal“ (din scrisori, articole sau jurnal) o construcție ce mă uimește pe mine în primul rând. Dacă mă gândesc la REM sau la Levantul, râd prostește când văd că sunt semnate de mine: n-aș putea scrie în mod normal nici un singur rând de acolo. Nu știu cum îl vizualiza Socrate pe Daimon, al său personal. Eu simt/simțeam uneori cum, citind în manuscris foile anterioare, dispăream deodată, și-n locul meu se ridica o ființă intensă și sigură pe ea, ce nu semăna cu mine. De-aici, scriam după dictare și, nemaieexistând, nu mă puteam nici măcar bucura de frazele și imaginile care se vărsau acolo. Nu mă bucuram nici la recitare: mi-era rușine de ciudățenia și străinătatea acelor paragrafe. Același lucru se-ntâmplă și în visele mele, de multe ori atât de elaborate: cum ar fi să mi le atribui, ca și când aș semna chiar eu regia, decorurile, muzica, efectele speciale și jocul fiecărui actor? Evident, altcineva le fabrică, în scopuri necunoscute, la fel ca și textele mele. Și cum nu-l pot chema oricând, ca pe un djin, ca să-mi dăruiască un vis revelator, la fel n-am nici un control asupra lui în literatură.

*Din „Jurnal”, vol. III*



### Cartea magică a tinereții mele

*Impudica moarte* de Dagmar Rotluft a fost fără-ndoială cartea adolescenței mele, dar, din păcate (pentru mine cel de acum, care pierde o ocazie de-a fi original), și cartea de căpătii a mai tuturor tinerilor din generația mea. Așa că nu știu ce-aș putea scrie despre ea pentru ca pagina asta să merite, cât de cât, citită. Numele lui Rotluft nu-mi spunea mai nimic pe-atunci, când nu citeam cărțile nici pentru gloria autorului, nici pentru frumusețea stilului – săream peste descrieri cu nepăsarea cu care ochiul de pisică ignoră obiectele imobile – ci pentru aventura pură, cum ai spune heroină pură. Într-adevăr, cartea asta nu am citit-o și n-am „devorat-o“, cum se spune, ci mi-am injectat-o parcă-n venă, direct în fluxul de sânge care i-a-nălțat corola în creier. Mai mult decât să descriu banalizatele de-acum, prin abuz cinematografic, viață și transfigurare a Cydoniei, craniul ei alungit și colierul ei din măsele de om, sau viclenia lui Vordenbliss, „săpătorul de canale prin hipotalamus“, sau căutarea briceagului cu șapte lame de aur cu care Orolio scrie numele a șapte reptile pe șapte spinări de fecioară, sau atâtea și-atâtea mii de detalii care fac din această nesfârșită carte – 1140 de pagini în ediția mea cea veche și pierdută – „Tripticul din Gand“ al genului fantasy, cred că ar fi mai interesant să povestesc, pe scurt, cum am ajuns la ea.

Aveam șaptesprezece ani și nici un prieten. Era vară, mă-ntorceam pe la nouă seara acasă din obișnuitele mele rătăcirii pe străzi necunoscute. Soarele arunca o lumină razantă peste cartierul de blocuri, o lumină intens portocalie ce vira spre ambră cu fiecare minut care trecea. Liniștea și singurătatea erau totale, umbrele se scurgeau nesfârșite din fiecare obiect. Dintr-o Pobedă abandonată, încrustată-n asfalt, a ieșit un vagabond, lăsând portiera ruginită să atârne-n urma lui. Când s-a apropiat, l-am recunoscut pe Jean, prietenul meu din copilărie, cel care spunea cele mai bune bancuri cu prostii, băiatul sărac al unui muncitor de la Circ. „Hai să-ți arăt ceva“, mi-a spus, și, în loc să intru în scara E și să urc la etajul cinci, m-am îndreptat, cu Jean, spre blocul vecin, un bloc vechi și îngălbenit, plin de pete de licheni. Ne-am suit pe o scară de incendiu, aproape de tot mîncată de rugină, pînă la etajul trei. „Aici e“, mi-a spus Jean, și ne-am așezat amîndoi, cu picioarele atîrnînd, pe pervazul unei ferestre acoperite cu obloane din scînduri putrede, buretoase. O singură aripă a oblonului se putea deschide ca să pătrunzi în interior. Jean a rămas pe pervaz, gata să se prăbușească la orice suflare de vînt, iar eu am sărit, prin rama geamului încrustată cu bucăți tăioase de cioburi, în camera scufundată-n penumbră.

Era un dormitor cu mobilă veche: un pat larg, o oglindă, un scaun, un gheridon. Deasupra patului, un raft cu cărți groase, delabrute. Singura ușă, pe peretele opus ferestrei, era bătută-n cuie. Ultimele raze ale soarelui, roșii ca focul, puneau cîteva dungi de-a lungul încăperii. „Numai eu știu de camera asta“, a spus Jean. „De-acum știi și tu, dar să nu mai afle nimeni...“ Am rămas cel puțin jumătate de oră în acea odaie mirosind întunecat a lemn proaspăt. M-am ghemuit pe patul cu cearșafuri tăiate de vechime. Aici voisem să ajung dintotdeauna.

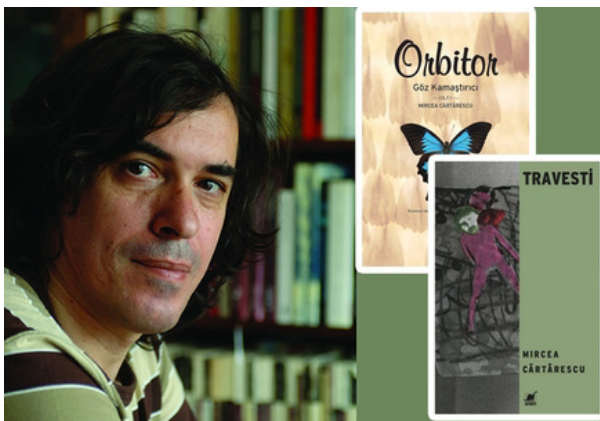
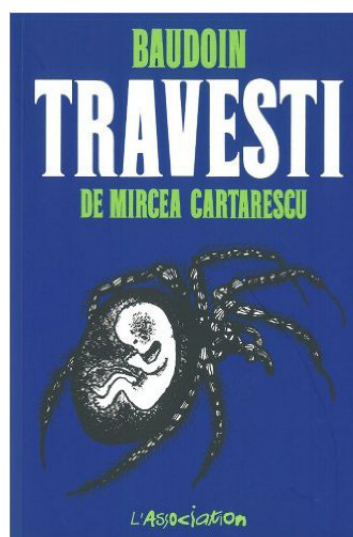
Cînd am coborît era noapte și Jean plecase. Nu l-am mai văzut niciodată.

Cîțiva ani buni, apoi, aproape în toate serile, am urcat prin inelele scării de incendiu în acea cameră tăcută, unde am citit, lungit pe pat și îmbătat de singurătate, toate cărțile de pe raft, ale căror titluri stranii îmi sună și acum în urechi: *Contele de Monte-Cristo*, *Toate pînzele sus! Minăstirea din Parma*, *Omul care ride* (cărți despre care n-am mai auzit niciodată: bibliotecarii pe care i-am întrebat de ele mi-au spus că visez), altele pe care nu le mai țin minte și, în fine, *Impudica moarte*.

Am citit și-am recitat ani în șir *Impudica moarte*, izbucnind constant în plîns la marea scenă a smulgerii pleoapelor, zvîrcolindu-mă de excitație la povestea micii surori din ordinul Pedicatelor, urmărind fascinat traseul prin hipotalamusul naratorului, săpat de Vordenbliss ca să ajungă la dorita, inaccesibila Cydonia, prizonieră în glacialul Corn al lui Ammon... Iar la ultima pagină, cînd Cydonia aruncă tatălui ei la picioare pielea proaspătă și sîngerîndă a propriei fețe, strigînd „Recunoaște-mă!”, am simțit mereu acel tremur violent și irepresibil, senzația aceea de pierdere iminentă a minților pe care cred că toți cititorii cărții lui Rotluft o știu prea bine.

Eram poate la a cincisprezecea lectură cînd am pierdut ediția mea originală, îngropată sub grămada de moloz a blocului demolat. În acea seară, tîrziu, după ce buldozerele și-au desăvîrșit treaba, am urcat pe grămada de fiare-ndoite, betoane și scînduri, patetic îndreptate spre cerul galben, și-am scurmat în moloz pînă mi-am umplut degetele de sînge. M-am ales doar cu un fascicul boțit, 34 de pagini din *Minăstirea din Parma* (oraș ce nu există pe hartă, de altfel: am verificat în cel mai amănunțit atlas pe care l-am găsit) de un anume Stendhal, scriitor necunoscut. Au trecut apoi anii, și acea odaie secretă, în care-am citit fericit mii de ore în adolescență, mi-o mai amintesc doar ca prin vis.

De multe ori am încercat să regăsesc vremurile de-atunci folosind epopeea Cydoniei drept madlenă, dar n-am aflat decît că repetarea trecutului e imposibilă. La relectură, nu l-am mai putut vedea pe Vordenbliss decît cu figura de mafiot blînd a lui Ruud Vicq, pe arhiducesa omizilor cu mutra lui Irma de Lindo, pe toți și pe fiecare-n parte ca pandantul lor cinematografic de pe afișele din stațiile de metrou. Încă o carte magică distrusă prin mediatizare, supralicitare, deformare intenționată a faptelor și-a sensurilor. Și nici edițiile moderne nu mai au nimic din porozitatea și aroma caldă, de rumeguș uscat, a paginilor vechi, de atîtea ori răsfoite. Așa încît *Impudica moarte*, cea adevărată, mai trăiește doar în noi, cei din generația mea, cărora ne-a incendiat, îndurerat, exaltat și înveninat cîndva adolescența.



*dedicație*

**Magda CÂRNECI**

**Un Arcimboldo de adrenalina\***

*lui Mircea Cărtărescu*

Tu erai mitograful curenților marini și electrici  
bardul hemoglobinei, ureei și limfei  
coreograful șaibelor, roților și pistoanelor  
compozitorul gazelor de eșapament și rulajului străzii  
tu ești traducătorul, interpretul, profetul  
iubirii planetare dintre chiuvete și stele  
fraternității de sînge dintre tehnologie și sex  
internaționalei a opta a vorbei

tu croșetezi cuminte un esperanto al limbii române  
cufundat în infinitul neologismelor ca în cocktailul tău amniotic  
în cazanul verbal al metropolei cosmice tu devori harnic  
ca o bacterie manuale de biologie, astronomie și tehnică,  
planșe anatomice rușinoase, dicționare, ziare, science fiction  
și casete de muzică, trist și flămînd, ca un păianjen extatic  
în pînza lui labirintică, tu te droghezi cu asimilația și  
dezasimilația, cu acidul ribonucleic, cu anastomaza și clorofila,  
înfășat în coconul tău babilonic, ca un vierme de mătase mutant  
plin de toate frunzele roase din dudul dulce al limbilor,  
preschimbât în pupă ocultă tu secreți o salivă  
narcotizată și iute, ce ne dizolvă cărțile, cartierele, carnea  
într-o pastă elastică, gumă de mestecat, endorfină și spumă  
pentru creierul nostru sălbăticit și flămînd

Învelit în coconul tău de cuvinte, încăpător cît pămîntul,  
frate al meu siamez, condamnat la digestia bătrînului logos  
căzut în vitrine, faruri, femei de serviciu, împrăștiat în  
fete cochete, autostrăzi, nave cosmice – frate pierdut, hărăzit  
cu misiunea umilă și sacră a unui nou hercule al limbii  
care să curețe grajdurile de tautologii și metafore  
ale acestei civilizații de concept și hîrtie

te aștept, frate geamăn, aștept fluturele, metamorfoza, cuvîntul  
care să cuprindă toate cuvintele, împingînd spre muțenie  
această butaforie enormă închipuind un uriaș nenea iancu de vorbe  
în care tu vrei să fii doar maestrul de ceremonii, numai mimul,  
îngurgitîndu-ne ca expresii și fraze într-un hohot enorm  
reverberînd ecouri prin spații, să proliferezi o teribilă  
penicilină verbală dizolvînd totul, totul, preschimbîndu-l în bule  
de gaz ilariant și zburătoare imagini, ca să se purifice îndelungata  
glosolalie afazică, această bilbîială savantă de secole, de milenii  
să treacă în abur subțire, în duh, ori să se autodistrugă

ah, frate siamez, nu te teme, nouă nimic nu ne mai este străin,  
sfîrșitul lumii pentru noi demult a venit, prin cuvinte,  
cine mai bine ca tine, mugure terminal, poate auzi în gunoaie,  
în compostul călduț al bătrînei planete, nașterea  
limbii finale, floare răsturnată spre cer, inflorescență  
așteptînd pogorîrea, o limbă de foc, o limbă tăcută, o limbă  
de dinamită?

\*Poem apărut inițial în volumul *Haosmos*, Cartea Românească, București, 1992.

## Interpretări și evocări

### Ion POP

#### Cu Mircea Cărtărescu, între viață și texte

Pe Mircea Cărtărescu am avut bucuria să-l cunosc destul de devreme, pe când făcea primii pași spre poezie și literatură. Încă din 1979, când revista *Echinox* publica o anchetă ce urma să devină reper în bibliografia programelor „generației 80” (v. Nicolae Băciuț, „Dreptul la timp”, în nr. 10-11-12, 1979), foarte tânărul poet răspundea cu o prezență semnificativă, lansând câteva propoziții programatice peste care nu se poate trece dacă vrem să definim profilul specific al acestei vârste creatoare. Avea atunci o vervă ieșită din comun, o pasiune a angajării în numele generației sale ce-mi aducea aminte de epoca manifestelor avangardiste, deopotrivă prin energia contestată a cam tot ce se făcuse în poezie mai înainte, dublată de una de întemeietor de școală literară, pe un soi de „tabula rasa”, - un „extremism” al anilor încrezători și convingerea că lumea începea abia atunci. Dar era în acele câteva răspunsuri un întreg program concentrat, ca al unui viitor șef de grupare novatoare, promițând renovarea discursului poetic prin coborârea în cotidian, o nouă încercare de democratizare a limbajului anunțată încă de dadaști, însă preluând, pe teren strict românesc, ștabela *Vieții imediate* a tânărului Geo Bogza și pe cea a „generației războiului”, neoavangardistă, a unui Geo Dumitrescu din *Libertatea de a trage cu pușca*, bunăoară. Tematic, antitraditionalismul său era evident – un ciclu de poeme precum *Georgicele*, care-și putuse găsi adăpost numai în *Echinox*, era și un manifest contra noilor „pășunisme”.

O mare poftă de cuvinte ieșea de pe-atunci în evidență, o lăcomie a sensibilității descătușate de convenții și de cenzuri, o voință de împropiatarea a imaginarului liric, ce se voia mai intim comunicant cu realitățile din apropiere, ca și transcrise cu pulsul lor vital imediat. Încă o dată, *poezia* se ridica împotriva *Literaturii*, pretinzând reducerea, ba chiar anihilarea medierilor metaforico-simbolice, pentru a lăsa loc transcrierii febrile a datului trăit. Era, în toate aceste exigențe, o retorică vizând persuasiunea și adeziunea generală, însă care nu putea ascunde nici reala bulimie lingvistică, „textualistă”, marea tentație de a atrage în discurs o masă imensă de cuvinte, ca semne ale acelei vieți imediate, remodelată spectacular, dar impunându-se și prin propria substanță și mișcare sonoră. Căci autorul acestor apeluri nu-și putea ascunde înclinația spre rafinamentul expresiei ce contrazicea principial practica visată a transcrierii brute, autentice a „realului”: referința la un autor barochizant-manierist precum italianul Giambattista Marino, citat cu celebra sa propoziție după care „cine nu știe să uimească să

meargă la țesală”, mărturisirea ca și involuntar o situare a poetului într-o poziție mai degrabă intermediară, între un discurs al notației directe și unul al invenției și fantazării, prin mobilizarea unor tehnici combinatorii artisanale, ingenioase, chemate să surprindă și să uimească. Livrescul și manierismul exsanguu respins de poet chiar la confrății de la primul *Echinox*, se întorcea pe o ușă din dos, trădând imposibilitatea despărțirii radicale de... literatură.

Poezia lui Mircea Cărtărescu avea să ateste, de altfel, în scurt timp coexistența până la osmoză a acestei duble deschideri. Căci *Faruri, vitrine, fotografii*, debutul său din 1980 și toate cele ce i-au urmat „expuneau” în aglomeratele „vitrine” textuale obiecte împrumutate ambianței familiare a orașului modern, transcrise în codul „împărăției afișelor luminoase” ale unui Ilarie Voronca, dar angajau și un amplu, spectaculos joc cu cuvintele, un belșug de asociații pe care poezia românească nu le cunoscuse de la Arghezi încoace. Era în spiritul poetului o năzuință de cuprindere „totală” a universului, de la primele coagulări cosmogonice până la desfășurările banal-cotidiene, - și o carte precum *Totul* (1985) dădea seamă despre această năzuință aproape patetică, posesivă, nestăvilită. Libertăți ludice se exprimaseră dezinvolt în propriul „discurs amoroș” din *Poeme de amor* (1983), ce refăcea dintr-un unghi ironic-sentimental itinerarii și gesturi cumva minulesciene, dar anunța, prin ciclul *O seară la operă* îndeosebi, vocația recapitulativă a poetului, care refăcea, jucându-se, micul panteon al poeziei naționale, exersându-se liber, cu o bucurie exuberantă, pe claviaturile cele mai diverse ale scrisului liric românesc, de la clasici până în imediata apropiere. Era, cum se va vedea nu peste multă vreme, un preluu al marii fresce postmoderne, epopeea eroi-comică *Levantul* (1990), operă de performanță, comparabilă – și comparată pe drept cuvânt – cu *Țiganiada* lui Ion Budai Deleanu, delectabilă reconstituire stilistică abundând în ingenioase operațiuni intertextuale, de o opulență a imaginației lingvistice fabuloasă. E o operă care ar fi de ajuns pentru a-l situa pe poet în fruntea generației sale și în prima linie a poeziei românești din ultima jumătate de secol. Nu e deloc de neglijat însă nici practica sa poetică ce deschide drumuri către ceea ce se va numi „generația 2000”, cu apropierea de un soi de „grad zero al scriiturii”, cu miza ca și exclusivă pe tranzitivitatea discursului strict denotativ, „autenticist” la extrem, ce prelungește de fapt și ilustrează ambițiile de coborâre în real a poeziei, prezente în textele programatice ale optzeciștilor. Volume ca *Dragostea* (1994) și, mai ales, *Nimic* (tipărit în 2010, dar adunând texte mai vechi, de sertar) spun mult despre această acoperire a întinsei arii de sensibilitate și viziune de către un poet care a dus până la capăt, aplicându-le în practica textuală, propozițiile de manifest cele mai radicale.

La un moment dat, optzeciștilor „puțin trecut din copț” anunța că abandonează poezia, - a ales proza, însă una care urma să înscrie în miezul universului său soarele iradiant al poeziei. Amestecul de concrete și fantasme, de eveniment trăit și proiecție imagină, viza în fond aceeași uriașă aviditate de a cuprinde Totul, chemând de data asta în sprijin instrumentarul oferit

de spectaculoasa revoluție cibernetică, cu depozitul infinit și mereu deschis al „băncii de date” cu dobândă înmiată pentru cine se pricepea s-o pună în mișcare. Și Mircea Cărtărescu s-a priceput – povestirile sale, mai toate antologice, din *Visul* (1989, reluate și completate în *Nostalgia*, 1993) înmulțesc uimitor fantele din real spre a se deschide spre labirinturi și galerii ale unei lumi fantastice, modelate în somptuoase desfășurări de viziuni onirice, în care gustul baroc al poetului își acordă cele mai mari libertăți. Tot ce ține de imaginația exuberantă a formelor din vârsta barocă și manieristă a literaturii și artelor plastice, apoi de stilizările „Art Nouveau” și „secesioniste”, de estetica luxos crepusculară a „decadenților” simbolizată de „fin de siècle” este reciclat cu o dexteritate de artizan de cea mai bună calificare, dar mai ales de un inventator de viziuni flamboaiante, în totul excesive, reabilitând la modul personal un soi de „estetism” altădată respins în numele „realului” cotidian, care se lasă acum atras în sfera de reverberații tulburătoare ale miraculosului. O casă a scârilor mizerabilă, de cenușiu bloc de locuințe comunist, putea deveni scena pe care se petrec pure și fragile ceremonii copilărești, regizate de un personaj emblematic precum Mendebilul, care-și înscrie în nume propria slăbiciune bună conducătoare de fluxuri poetice de înaltă tensiune. E un univers ce urma să atingă cote noi în ampla, stufoasă, luxuriantă, în toate excesiva compoziție care este trilogia *Orbitor* (1996-2007) unde se realizează ceea ce am putea numi un preaplin, o supraproducție vizionară, căci imperialismul imaginației scriitorului nu vrea să-și recunoască nicio limită, conectându-se cutezător la bornele cosmice, ale unei Totalități revizitate acum cu instrumente de cunoscător al tainelor revelate de fizica mai nouă, a cuantelor și fractalilor, ce invită la amănunțite imersiuni și urcușuri în geometriile mereu în mișcare și etern ordonatoare ale materiei cosmice. Iar prozatorul are – se vede în fiecare secvență și în unitățile frastive cele mai mici – capacitatea de a exploata în profitul propriei viziuni aceste date de laborator infinitezimal, cercetător de capilarități ale structurile celor mai ascunse la materii minerale sau biologice. Mereu și mereu, prozatorul „simte enorm și vede monstros”, - unele dintre performanțele sale și de modelarea gigantescă a orizontului imaginar-oniric, a marilor deplasări grotești de linii cu zone de porozitate, de permeabilitate permanent disponibile între „realul” unei biografii de „om comun” și supra-realul în care modesta lume ce se oferă nemijlocit vederii suportă un transfer cu funcție transfiguratoare în lumea fantasmelor ce caută să aproximeze abisele și înalțurile universului, cu sistemul lor siderant de vase comunicante. E ceea ce s-a numit în psihologie „somnul REM”, ca arhivă genealogică deschisă spre experiențele noastre imediate.

Că aceste scrieri de mari ambiții au putut fi întâmpinate de cititori deopotrivă cu o uimire încântată dar și cu rezerve motivate de starea de perplexitate în care te poate pune o construcție ce nu-și poate controla deplin fluxurile închipuirii în expansiune, e, în fond, de înțeles. În *Orbitor* și, recent, în *Solenoid*, amplă scriere, și ea, ce mi s-a părut a fi un soi de satelit al planetei *Orbitor*, Mircea Cărtărescu își asumă și riscurile unui mod atipic

de organizare epică a perspectivei sale asupra lumi(lor). Ar putea găsi și o „scuză” a acestei laxități formale în faptul însuși că „vede” cu ochiul (lentila, microscopul, telescopul) multiplu fațetate ale fizicianului și biologului care știu de la o vreme că închegările obiectuale palpabile și căzute sub privirea noastră nu sunt decât suprafețe ale acelei realități fractalice de infinită diversitate, cu energii ce interacționează neconținut, generând spectacole ambigue, feeric-înspăimântătoare, fascinante și zguduitoare prin misterul lor pentru fința umană care încearcă să forțeze porțile către ele. În acele straturi de adâncime și, deopotrivă, de infinită extindere spre înalt, limitele nu mai există, nu mai pot fi tratate cu claritate, formele germinează forme într-o productivitate de neoprit. Există, în toate astea, și o cotă de „viciu” care a fost al tuturor artiștilor baroci și manierști, îndrăgostiți narcisic de propria mobilitate imaginativă, multiplicându-și nemăsurat fantasmale, din pura plăcere a invenției. Mircea Cărtărescu răspunde, până la un punct, acestei încadrări, chiar mărturisindu-și în varii ipostaze, această înclinație spre interiorizarea, focalizarea pe subiect a practicii scripturale. Tema cunoscută a vieții ca vis e centrală la el, „stupefiantul-imaginare” al suprarealiștilor își face efectul la fiecare pagină, afectând echilibrul marilor ansambluri epice propuse – dacă le privim din unghiul mai tradițional al exigențelor compoziționale pentru, să zicem, un roman. Intenția de rotunjire și încheiere a întregurilor în aceste scrieri e, desigur, evidentă și firească, dar efectuată aproape cu părere de rău, într-atât plăcerea rătăcirii prin noile păduri de simboluri devine acaparantă și dominatoare. La urma urmelor, ar trebui poate acceptată o lectură în codul propriu al prozatorului, cel „fractalic”, pentru care „inertiile” expansiunii perpetue devin un soi de regulă, fie ea și foarte destinsă și excesiv solicitantă pentru cititorul obișnuit cu mișcări mai strict coordonate și pe suprafețe mult mai restrânse. Oricum, nimeni nu va putea nega extraordinara capacitate a prozatorului Cărtărescu de a pătrunde cu imaginația până în structurile cele mai adânci ale lumii obiectelor, văzute și nevăzute, cu o uimire inepuizabilă ca în fața miracolului, dar și cu o mare neliniște generată de misterul ei abisal, ce poate intimida orice conștiință și sensibilitate umană limitată. Iar aceste stări intrate în tensiune se transmit cititorului cu o forță adesea neobișnuită. Apare din când în când, ca și inevitabil pe un asemenea parcurs multiplu ramificat, și senzația de supralicitare fantasmatică și de suprasolicitare a „răbdării” cititorului, anumite secvențe se prelungesc poate nemotivat la prima vedere. Impune însă mereu forța vizionară a prozatorului ca și rafinamentul său stilistic.

Și ar mai fi ceva de spus: deși se angajase programatic în competiția pentru autenticitate și reducerea „literaturii” din scrisul său în favoarea „tranzitivității” discursului poetic, deși pretextul noului său roman, *Solenoid*, e chiar un pretins eșec al „scriitorului”, care se obligă, ca reacție, să se întoarcă la „viață” prin jurnalul intim etc., Literatura învinge: nici prozatorul nu este un „realist”, nici el nu recurge la o propriu-zisă „tranzitivitate” autenticistă a scriiturii,

ci – dimpotrivă – își multiplică instrumentele de atelier scriptural, se dovedește a fi, în fond, un „estet”, foarte atent la (cali)grafia frazei și la conturul și culoarea imaginii, stilizate pe baza unor experiențe culturale multiplu stratificate și care conduce mereu „viziunea” spre lumea ficțiunii, Bibliotecii și Muzeului. Trimiterile ce s-au făcut, la noi și în presa internațională, la scriitorii de mare format ca Borges ori García Marquez n-au fost puține.

Fiindcă și în noul său roman se face mare caz de aducerea în prim-plan a „jurnalului” ca registru al trăirilor în viața imediată, orice cititor al lui Mircea Cărtărescu va ține seama de însemnătatea acordată de scriitor acestei categorii de texte. Diaristul Cărtărescu a fost, cum se știe, foarte productiv și el, concentrându-se, în mod firesc, asupra unor fapte de viață proprie, dar care sunt în marea lor majoritate legată de experiența scrisului. I s-a reproșat chiar un soi de narcisism, afișarea unei permanente stări de criză a creației, supralicitata nemulțumire de sine și de toate, exagerarea ostilității în relație de receptare cu publicul cititor și cu critica, orgoliul, pe de altă parte, al propriei valori etc. etc. – toate supradimensionate, dezvoltate uneori în expresia redundantă a celui obsedat de o singură, mare idee și pasiune: aceea de a scrie cât mai autentic, până la contopirea totală dintre trăire și scriere. În ciuda unor evidente excese de genul celor reproșate, mi s-a părut, glosând pe marginea jurnalelor sale, că importantă e în ele tocmai acuta problematizare a statutului de scriitor, fervoarea dăruirii acelei patimi ardente de a realiza o operă majoră, spaimea eșecului, teama de a nu a fi ajuns într-o fundătură a destinului din care să nu mai fie în stare să iasă. „Apărarea pielii de hârtie” mi se impunea în dimensiunea ei patetică, prevalând asupra oricăror alte anxietăți, de pildă cea, prea frecvent invocată, a deficitului de receptare. Pierderea „vieții în literatură, în lumea și legile ei”, îndepărtarea de vârsta de aur a primei tinereți, care fusese și una de înflorire paradisiacă a scrisului, găsea în acele pagini un ecou tulburător pentru excepționala, în toate sensurile cuvântului, angajare în actul, resimțit atunci ca sisific, mereu eșuat, de a mai construi ceva pe măsura unor aspirații precum aceea de a-i concura, nici mai mult nici mai puțin decât pe scriitorii Bibliei, pastîșându-l pe Dumnezeu însuși... Mi se părea frumoasă și onestă și sinceritatea cu care scriitorul recunoștea concesiile făcute succesului public, în momentul publicării culegerii de foiletoane semificționale din *De ce iubim femeile*, operă mai curând lucrativă, sub nivelul creațiilor precedente, iar activitatea sa publicistică, cu adeziuni politice sincere, crezute inițial pozitive, apoi recunoscute ca înșelătoare nu era totuși a unui ziarist subordonat și lipsit de spirit critic. Avea, pe deasupra, și stil...

În ciuda acestor mărunte, în fond, denivelări și accidente de parcurs, Mircea Cărtărescu a rămas și rămâne pentru mine unul dintre marii scriitori români, de reținut pe o listă dintre cele mai exigente ale „canonului literar” actual. Am trăit, de aceea, cu tristețe și amărăciune momentele de nemerită violență a contestării sale sub diverse pretexte, ba că este protejat de Institutul Cultural Român în publicarea peste granițe



©Larisa Maxim - 2014

a cărților lui, ba că e conformist politic, ba că este pur și simplu ipocrit în tot ce scrie despre așa-zisele lui crize de creație. Am avut și eu reținerile mele punctuale, dezacorduri, bunăoară privind atitudinea sa dintr-o carte scrisă cam în grabă precum *Postmodernismul românesc*, cu judecăți de valoare profund nedrepte față de poezia generației precedente, cea numită a „neomodernismului”, ori în privința „neoexpresionismului” aripii ardeleni al „optzeciștilor”, - în numele unui militantism cam dogmatic și exclusivist pe baricadele propriei generații sau ale propriului cerc de poeți. Multe alte pagini, de subtilă analiză critică a fenomenului poetic trecut și actual nu pot fi, însă, contrazise radical nici în acea teză și fac proba unei inteligențe de cititor rafinat, vorbind din interiorul literaturii și pasionat de spectacolul metamorfozelor ei în timp. A nega valoarea unui scriitor de talia lui din pricina extraliterare, ținând de afilieri la un grup sau altul de „interese” ale momentului, politice sau de politică literară, mi s-a părut un gest dezavubil, de confuzie, cel puțin, între accidente biografice, câte vor fi fost, ale omului, și calitățile operei reale, de nealterat de asemenea agenți corozivi. Ecourile scrisului său tradus în limbi de mare circulație, propunerile venite din partea unor prestigioase case de editură de a i se tălmăci în continuare opera, premiile internaționale de mare prestigiu, ar trebui, măcar ele, să intimideze vocile cârcotașe, cu atât mai mult cu cât nu e vorba despre o literatură ușor accesibilă, ci de una foarte pretențioasă prin referințele culturale și situarea într-un spațiu simbolic pentru care porțile nu sunt deschise oricui.

Pentru mine, Mircea Cărtărescu este și va rămâne un reper dintre cele mari ale scrisului românesc. Îmi place și omul cu frumoase disponibilități afective, selectiv dar statornic în prietenii sale, - un singuratic în fond în lumea noastră atât de tulburată și agitată, în care pretenția de comunicare autentică e de cele mai multe ori doar mimată. Privind calendarul, constat cu destulă uimire că tânărul frondeur „optzecist” de altădată a ajuns și el la o vârstă presupusă a fi a echilibrului și înțelepciunii. Sunt sigur că un scriitor de ținuta sa va ști să-și păstreze și întrețină proștețimea anilor tineri, nu doar pe traseul unei biografii așezate birocratic între două cifre, ci al unui destin înscris în geometrii mai înalte, de dincolo de vreme.

Cornel UNGUREANU

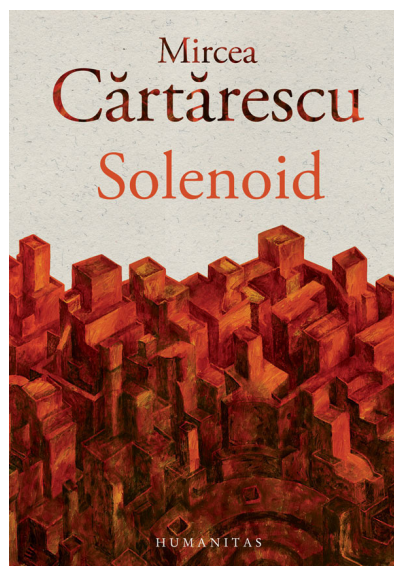
**Solenoid: despre Cădere și  
Înălțare la cer**

I. *Solenoid* rescrie prozele de odinioară ale autorului. Sau regăsește itinerariile poetului. Sau ale celui care are în urma sa un timp al scrisului. *Solenoid* e un vast poem epic, cu deschideri confesive care numesc un program: „Fiecare-și va duce-n brațe propria piele scrisă pe toate părțile, din care Domnul va face, aducându-le între copertile nașterii și morții, marea carte a suferinței umane./ O astfel de pagină aș vrea să fie cartea asta, una dintre miliardele de piei de om scrise cu litere infectate, supurânde, din cartea ororii de a trăi. Anonimă și la fel ca toate celelalte. Căci anomaliele mele, oricât sunt de neobișnuite, nu umbresc anomalia tragică-a spiritului îmbrăcat în carne. Iată ce-aș vrea să citești pe pielea mea, tu, care n-o vei citi totuși niciodată, ar fi doar un singur strigăt, repetat pe fiecare pagină: „Pleacă! Fugi de-aici! Amintește-ți că nu ești de-aici!”

De unde ești, de unde nu ești. Raportul dintre A FI, cu imaginile ample, magnific desfășurate a orașului, și A NU FI cu trecerea către marginile, mahalalele, subsolul celui loc erau în prozele sale dintotdeauna, dar fără a numi religia scrisului: „Scriind despre trecutul meu și despre anomaliele mele și despre viața mea translucidă, prin care se vede o arhitectură încremenită, încerc să deslușesc regulile jocului în care m-am pomenit, să disting semnele, să le pun cap la cap și să-mi dau seama spre ce arată, și să mă-ndrept într-acolo. *Nici o carte n-are sens dacă nu e o Evanghelie*” (s.n., CU)

II. *Postmodernismul românesc* începe cu *Postmodernitatea ca experiență ontologică, epistemologică și istorică „slabă”*. Trăim într-o lume în schimbare în care dezvoltarea unor noi tipuri de tehnologie a transformat societatea industrială într-una postindustrială: „Într-un cuvânt, toate vechile obișnuințe umane, legate de viața într-o lume statică și stabilă, cu valori tradiționale bine stabilite, cu o împărțire clară a rolurilor sociale, par să se dezintegreze într-un flux anarhic, aleatoriu, semireal de evenimente. Viața devine ceva asemănător unui vis sau unei ficțiuni literare”.

*Postmodernismul românesc* gravitează în jurul ideii că în lumea noastră s-a încheiat ceva și că începe, fără doar și poate, ceva nou, extraordinar de important. La vremea lor, Maiorescu (anii șaptezeci ai secolului al XIX-lea), Blaga sau Negoïtescu spuneau aceleași lucruri. Ca să nu mai vorbim de radicalii sosiți pe tanc, în 1945: și Tertulian, și Paul Georgescu sau Nicolae Moraru evocau finalul lumii vechi și începutul alteia, bazată pe cea mai înaltă filozofie despre lume și viață. Erudiția lor (a lui Ion Vițner, de pildă) era impresionantă, patosul lor, uimitor.



Voiam să spun că *Postmodernismul românesc* marchează un moment important al sfârșitului de veac. Manifestele înaintașilor erau prescurtate de necesitățile revistei sau ale jurnalului, ale discursului parlamentar sau ale contextului social-istoric. Vrând-nevrând, și cu excluderile numite de critici la vremea cuvenită, Mircea Cărtărescu face critică de direcție: „Istoriile literare «mari», opere de «autor», cu pretenția de a institui un sistem de valori care să reflecte realitatea, au dispărut după război. În lumea literară românească, a scrie o istorie completă a literaturii române este idealul multor critici, care văd în aceasta o încununare a carierei lor”.

Ca orice manifest literar care se respectă, și cel al lui Mircea Cărtărescu descoperă „înaintașii” care ar contribui la buna înțelegere a celor de azi, postmodernii. Poetul *Levantului* e un cititor de literatură cum puțini avem; un degustător de sonori uitate, de texte abandonate pe care le reînvie: „Expresivitatea scrierilor de la începutul sec. al XIX-lea e de multe ori involuntară, iar când este premeditată e opera unor autori izolați ce pot avea câteodată chiar scîlpiri de geniu. M-a atras, din perspectivă postmodernă, iregularul, ludicul, uneori teratologicul unor texte din «subteranul» literaturii române...”

Nu ne rămâne decât să-l recitim pe Mircea Cărtărescu pornind de la aceste confesiuni. Sau de la acestea: „Reorientarea gustului literar către oral și plebeu face ca mii de fragmente de acest fel, asemenea genelor recesive din genotipul nostru, să se reactiveze, să recâștige în strălucire și relevanță estetică. Cu afirmarea postmodernismului în literatura română nu câștigăm numai câteva capodopere contemporane, ci o întregă literatură... care ar fi rămas subterană pentru totdeauna. Mai mult, nu activăm o singură linie artistică, înnotată prin determinism și teleologie, ci o pluralitate de alternative...”

III. *Levantul, Orbitor, Nostalgia, Jurnal, Travesti* ar fi cărțile care ar exprima nu doar o sensibilitate nouă,

o artă poetică, ci și proiectul unui lider. L-ar exprima pe *homo aedificator* în postura sa de *lider postmodern*. „Tot ce postmodernismul a putut da mai coerent și mai bine articulat în poezie, aflăm în lirica lui Mircea Cărtărescu. Versurile acestuia conțin, deopotrivă, și o viziune asupra existenței, dar și una asupra literaturii: și o imagine asupra creației, dar și una asupra sensibilității. Simultaneitatea registrelor este desăvârșită, și oricât am încerca să izolăm un palier de altul din arhitectura aceasta aproape halucinantă, detaliul va răsfrânge întreg ansamblul(...). Precizia, minuția hiperrealistă cu aparență de descriere pozitivistă împing detaliile spre incertitudine, spre explozia convulsivă. Imaginea finală e de percepție delirantă, de *mysterium tremens*. Observația și descrierea voit neselective sunt forme de recuperare a omogenității prin cumul, prin aglutinare fabuloasă. Viziunea e stilul”, scrie Radu G. Teșosu în deschiderea capitolului despre poezie a cercetării sale privind generația '80.

Identitatea de poet a lui Mircea Cărtărescu nu era pusă de nimeni la îndoială. De aceea, când scrie *Mendebilul* vrea să inculce cititorului ideea că proza pe care ne-o propune nu-i altceva decât o abatere, o divagație: nu face parte din profesiunea sa de scriitor. Ceea ce oferă e un documentar, o istorie personală care n-are nici o legătură cu creația. Avem în față o confesiune fortuită, un șir de note de autor care își transcrie amintirile. Amintiri din perioada în care se mută în blocul de pe Ștefan cel Mare. Aflăm că totul era acolo încă în construcție, nimic nu era încheiat. Jocurile copiilor se desfășoară „în pantecele” noului cartier.

Înnobilarea străzilor, a blocurilor, a culoarelor mizerabile, a șanșurilor murdare: *Mendebilul* urcă în cer – numește o nouă cosmologie. Devine eroul civilizator al acestei lumi infantile. Repetă istoriile cu eroi solari. Altfel, proza e una de tatonare: aflăm mereu că Mircea scrie, renunță la scris, recitește, „încearcă”. Vrea să citească la cenaclu – la turnir. El e cronicarul grupului în care o fetiță a inventat acest nume: *Mendebilul*. Nu-i mai mult decât un cronicar liniștit, un ins care evocă întâmplările zilnice ale copiilor cu care se joacă. *Mendebilul* e Dan, Dan Nebunul, insul care se urcă și încearcă pendulări primejdioase pe marginea balconului. Copiii nu sunt lipsiți de un „curaj nebun” și nici de cruzime. Se luptă, se bat,ucid, torturează, sunt (vor să fie) înfricoșători. Intrăm în zona lui *Mysterium tremendum*, în care contrariile se întâlnesc și se anulează, odată cu apariția *Mendebilului*, care se urcă mai sus și îndrăznește: își asumă riscuri noi.

Rostirile lui sunt profetice, venind dintr-o profunzime a „altei lumi”. Dintr-o cunoaștere sosită pe alte căi. Mama lui are o înălțime neobișnuită, comportamentul lui, diferit de al copiilor din bloc. Spațiul informal al orașului naște o altă lume – matricea subteranei redefinește totul. Iată prima dintre subteranele lui Cărtărescu: „La jumătatea blocului se afla o ușă de tablă nituită, vopsită în cenușiu. Pe acolo era intrarea în măruntaiele subsolului. Am deschis ușa cu grijă, ca să

nu scârțâie, și am început să cobor treptele de metal ale scăriței în spirală, ferindu-ne să ne atingem de pereții unși cu păcură și plini de panouri electrice. Se făcea din ce în ce mai întuneric pe măsură ce coboram pe scăriță. Am ajuns într-o sală lungă și îngustă, mirosind a chit și a cânepă îmbibată de rugină, unde se vedea o măfărie încâlcită de țevi, de diferite mărimi, cotind rotund pe după colțuri, pline de robinete și manometre. Pe jos, cimentul umed pâlpaia stins sub lumina strecurată printr-un gemuleț zăbrelit, aflat foarte sus, aproape de tavan. Priveam fascinați țevile. Unele erau mai groase decât trupul nostru, altele subțiri cât degetul și nesfârșit de lungi... Ne simțeam ca într-un templu cu zeități puternice și de neînțeles.”

*Exploratorii* ajung, precum personajele lui Tarkovski, lângă Odăița miracolelor. Pătrundem într-un univers în care ființele – Poetul și cu Ea – se purifică, trăiesc *intoarcerea - dematerializarea*: „Camera era străbătută în diagonală de o rază lată de lumină, venită de foarte sus, de la un geam zăbrelit. Raza răspândea și în jur un abur luminos, așa încât am putut vedea ceea ce n-am fi vrut să vedem niciodată. În camera goală, cel mult de trei pe trei, stăteau față în față doi copii complet dezbrăcați. Raza se filtra în părul băiatului și desena fin pe ciment gleznele și tălpile fetiței. Copiii erau neasemuit de frumoși. Păreau foarte blonzi în lumina aurie. În părul băiatului ardeau cârlionți aurii și roșcați, iar fața îi părea luminată de ochi tiviiți cu pieleță neagră. Șanșul de sub nări se desena mai adânc decât niciodată. Buzele erau strânse și însuflețite de un zâmbet ciudat, inexplicabil. Tot corpul său îngust, cu mușchii abia reliefați de câte o linie galbenă, cu coastele fine, ușor vizibile, cu picioarele subțiri și ferme, părea o schiță delicată și tulburătoare. Mai scundă, cu cozile prinse în funde de satin alb, cu vițele bretonului răsucindu-i-se pe frunte, zâmbind cumva încurcat, cum am văzut mai târziu toate femeile rămase goale, Iolanda îl privea în ochi. Corpul ei îl văd aieva în fața ochilor și acum, când scriu. Era fin și alb, cu bănuții sânilor arămii, cu sexul doar ca o liniuță schițată între pulpe. Aproape nici o altă diferență nu era de observat între cele două trupuri de copii.”

Blocul cu scările lui murdare – orașul mizerabil își găsește spațiul paradisiac – locul și ființele mirabile. La fel se întâmplă și în *Gemenii*, unde Gilda, cea care îl inițiază în eros, deschide ușa și adolescenței pătrund în adâncul – în muzeul – care evocă evoluția speciei. Dar mai înainte există un drum prin labirintul subteranei: „Deasupra noastră auzeam clar zgomotul circulației, tramvaiele huruind și apoi depărtându-se, mașini ambalând motoarele. Fundațiile Bucureștiului își prelungeau din loc în loc până în culoarul nostru câte un cofraj de beton din care ieșeau fire îndoite. Uneori culoarul se bifurca și până și Gina se oprea încurcată, întorcând spre mine ochii nedumeriți. Apoi zâmbea triumfător, arătându-i, la câțiva metri mai încolo, pe unul dintre coridoarele îngemănate, vreun cocoloș de gumă roz de mestecat sau o jumătate de pateu cu

brânză, acoperit de puful mucegaiului. O luam pe acolo, afundându-ne tot mai departe pe sub orașul ce plutea ca un nor peste capetele noastre. După ce merseserăm o vreme prin apa până la genunchi, plină de larve care ni se agățau de picioare, urcarăm câteva trepte și drumul deveni mai drept și mai uscat. Ținând-o pe Gina de deget, așa cum, în copilărie, o ținusem pe Marcela de fustiță, când ne jucam de-a trenul, am străbătut ultima porțiune a culoarului care urca în pantă lină, la capătul căruia se vedea o ușă stacojie, mai mare decât aceea din camera Ginei. Înainte să o deschidă, Gina se opri și se propti cu spatele de lemnul umed. Am îmbrățișat-o și am intrat astfel, aproape prăbușindu-ne, în sala plină de întuneric, spre care dădea ușa.”

„Cunoșteam locul atât de bine!” exclamă naratorul. Îl cunoștea și din cărțile citite: din locurile cu care se identificase; din camera *sambo* a lui Mircea Eliade. Înaltului îi corespunde mereu orașului, Subterana, cum ar veni, explorată de copii curajoși. Dar geografia orașului e studiată cu atenție, parcurgem noi, parcurge naratorul un București pe care îl știm, îl cunoaștem. Prozatorul urmează fetițele cu supunere și Beatricele sale devin ghizi ai Orașului ascuns. Refac istoria lumii, a speciei, a orașului. Fiecare dintre prozele lui Mircea Cărtărescu aduce aminte de Marea Carte. Se pliază pe ea. Ultima carte ar fi despre religia scrisului. Despre Cădere și despre Înălțarea la cer.

IV. Din *Jurnal*: „16 iulie 1995: Fundamental pentru *O*: Dumnezeu n-a murit, ci nu s-a născut încă. Toate personajele știu asta și, împreună, își construiesc autorul.(...) Apărarea omului se reduce azi (și poate așa a fost mereu) la apărarea vieții interioare. Dreptul la viață interioară, a cărui centru e „fericirea”... e dreptul esențial al omului, spre care converg și care-l protejează de toate celelalte. 17 iul. (1995) Herman este Ion, cel care «netește căile» și-l botează pe M. (mesager divin trimis în altă lume pentru a crea lumea care-l trimite). Tema lui H. va cuprinde «caiete» despre structura lumii, ca și povestea de amor ce va interveni în copilăria și adolescența lui. Există o «conspirație mondială», asemeni celei din *Tlon* a lui Borges, care trebuie să ducă spre geneza ființei miraculoase. „Sediul este catacomba din New Orleans unde se adună Știutorii. Ei nu sunt din toate epocile și din toate locurile..., ci au diverse grade de realitate și de virtualitate... Marea adunare din swamp va «elibera» spiritul lui M., creat prin sacrificarea unei fetițe negre. Concomitent se petrece nunta părinților și fecundarea. Dar, printr-o infimă asimetrie, spiritul se bifurcă și apare Geamănul. Aici lucrurile nu-mi mai sunt clare. Anyway: copilăria și adolescența lui M. sînt permanent corectate de mesageri veniți din *O*. El este deliberat condus către literatură, printr-o serie de intervenții în structura lui somatopsihică: germenii epilepsiei, ai tuberculozei precum și nenumărate alte evenimente mărunte (practic – toate). Ținutul memoriei (creierul e o metaforă universală) e tutelat de Anca, fata cu craniul tatuat... Evident,

fluturile e prezent peste tot ca simbolul cel mai limpede al sufletului cu metamorfozele sale. Însăși odaia lui M. din strada Uranus unde larva descrisă de el... se înfășoară în firul textului, urmând resurecția fabuloasă – despre care încă nu știu nimic.”

Bineînțeles, amintirile – ale sale și ale familiei sale –, cele consemnate în jurnale, cele păstrate de memoria celor din preajmă, sunt somate să hrănească acest fabulos organism prozastic. În *Nostalgia* existau încă tatonările, bănuielile „erorii”, ale evadării într-un teritoriu al ereziei, cu zei care nu i se potrivesc demersului său – esențial poetic. Nuvelele erau o „încercare a labirintului”. În *Orbitor* el este și Zeu, și profet, și ființă creată („primul om”) și autor al unui *opus magnum* care vrea să evoce un *mysterium magnum*. Deocamdată imaginile care guvernează romanul sunt ale imaturității, deși proiectul schițat în *Jurnal*, deși paginile finale din *Corpul* pun în valoare o teorie coerentă, desprinsă de oferta literară și hrănită de paginile substanțiale ale științelor mileniului al treilea.

Dar abia după volumul al treilea vom putea fi lămuriri de felul în care Mircea Cărtărescu își desfășoară „teoremele rupturii”. Până atunci, cele mai eficiente comentarii sunt tot ale sale, prezente pe ultimele pagini ale volumului al II-lea din *Orbitor*.

Mircea Cărtărescu este scriitorul Bucureștilor, al străzilor geometrice, al mansardelor, al garsonierelor. De la Mircea Eliade, nimeni n-a insistat mai mult asupra orașului, scriam altădată. Și nimeni nu a stăruit asupra metamorfozelor: blocul, garsoniera, mansarda, se pot emancipa, pot crește, vibra, deveni solidare cu locatarul lor. Din pod, de pe acoperiș, de la fereastra garsonierei poți ajunge în cosmos. În universul mirabil al spațiului înstelat. Finitul își ridică pereții și se revarsă în universul infinitului. *Solenoid* încercuiește prozele mai vechi, reia, rescrie într-un poem, într-o epopee paginile de demult. Le „salvează” de realitatea mizerabilă în care trăiau – visau – odinioară: „Tânărul locuia cu o mamă fărănoasă, vârstnică, în garsoniera de la ultimul etaj al blocului din Ștefan cel Mare. Liftul mergea doar până la 7, apoi trebuia să urci încă un etaj pe scări până ajungeai pe palierul lui, minuscul, împărțit între ușa garsonierei, poarta de metal mereu închisă cu lacăt a camerei unde se afla motorul liftului și ușa cu geam transparent a spălătoriei. A patra ușa, de departe cea mai misterioasă pentru mine, era cea care dădea spre terasă. De fapt, pe palierul acesta, și nu doar de el, se legau mistere concentrice, tot mai tulburi, tot mai adânci... Mă mutasem în blocul din Ștefan cel Mare la vârsta de cinci ani, și imensitatea scârilor, gangurilor și etajelor lui îmi dăduse câțiva ani un vast și straniu teren de exploatare. M-am întors de multe ori acolo, în realitate și-n vise, sau mai curând într-un continuum realitate-halucinație-vis, fără să știu vreodată de ce viziunea aceluia bloc lung, cu opt scări, cu fațada mozaicată de ferestre panoramice, cu magazinele magice de la parter: mobila, electrocasnicele, atelierul de reparat televizoare – m-a umplut mereu de emoție.”

Primul tip de „corporalizare”, prima topografie ne amintește de manualul de literatură: copilăria „la oraș” era, în literatura română, mereu fragmentară, mereu opusă amintirilor. Clădirile învie, blocul primește viață, interdicțiile intră în poveste. Un bloc devine un falus imens, un lift poartă încărcătură erotică, o fereastră capătă virtuți omenești. Prozatorul e legat de un domiciliu sau altul – de o stradă, de o piață care configurează un timp, o vârstă. Visele modelează blocul, casa, camera, împrejurimile, le fac paradisiace sau înspăimântătoare, elemente ale ființei care e Mircea. Cu care începe și cu care se termină evoluția lumii. Cu timpul, orașul devine orbitor, parte a unui vis – a unei istorii care se leapădă de lestrurile ei. Orașul, după cum spunea poetul, rămâne în cer, în cosmos, în infinitul care îl poate redefini ca iluzie. Totul nu este decât un joc al interpretului, o creație a demiurgicului Mircea – a atotputerniciei sale. Geografia literaturii își trăiește, în prozele de odinioară, triumfală, autodistrugerea. În *Solenoid*, „înălțarea la cer”.

## Dan C. MIHĂILESCU

### Călătorie în Neuroniria

Zei lecturii mi-au hărăzit citirea *Solenoid*-ului chiar în primele zile de șomaj ale sexagenariatului. Un fel de anticameră a pensionării forțate. Și o sublimă compensație, de nu chiar o vindecare, pentru care le rămân dator deopotrivă destinului și lui Mircea.

Dacă aș fi mai fi ținut jurnal ca odinioară, aș fi scris cam așa: „*Sâmbătă 5 dec. 2015*. De ieri – ca un ghimpos cadou în ghetuțele Sfântului Nicolae – am încheiat colaborarea cu Pro tv. Mi s-a spus pe românește că *enough is enough* și că, dacă vreau ceva în viitor, musai să-mi găsec un sponsor bine chivernisit. Nu mă crede nimeni când spun că așteptam asta de vreo zece ani, că mi se pare ceva normal din partea unei televiziuni comerciale și că nu blamez pe nimeni. La urma urmei, *toată chestia* a fost o întâmplare nemaivăzută. Au fost 15 ani de bucurie neașteptată, de plăcere plătită, revelații umane și extraordinară schimbare de viață profesională, inclusiv personală, în modul cel mai concret cu putință. Ani în care știu bine că am stârnit stupefacția pieței mediatică, ranchiunele breslei și invidia congenerilor. Ani în care mi-am întâlnit publicul pe stradă, în metrou, în piețe, spitale, gări, aeroporturi, bănci, licee, facultăți din toate cele trei mari provincii ale României, într-o incredibil de apetisantă uitare a lumii literare, dar fără să fi pierdut vreodată din vedere că totul e dulce amăgire și că, deci, oricând poate să dispară ca un fum. De azi mă simt – adică sunt – liber. În loc să citesc febril una sau două cărți pe zi, ori să răsfoiesc isteric mai multe, am de gând să rod *Solenoid*-ul *au ralenti*, așa cum stăruiam în adolescență zile în șir pe câteva versuri din Hölderlin, cu Heidegger alături.

*Duminică 6 dec. 2015*. Am alunecat voluptuos în fosta *Anomaliile mele*, actualmente *Solenoid*. Pesemne

titlul dintâi i s-o fi părut patologic, dând apă la moară celor care-l judecă de-o viață ca anormal, adică genialoid, de nu chiar curat paranoic în perimetrul nostru valah, o făcătură mediatică etc. Aud că Mircea ar fi spus că, dacă ai tăria să treci de primele două sute de pagini, dai de prima, apoi de a doua recompensă – și tot așa. Ce-i drept, senzația de *déjà lu* e copleșitoare, dat fiind că-și adună aici tot arsenalul care l-a făcut capitol de istorie literară – centrifuga referențială, vortexul oniric (unic în literatura noastră, ca amplitudine, densitate și forță de stupefiere), manuscrisul ca mandala și axis mundi, exfolierile paradisiace, levitația erotică, gemelăritatea hipnotică (teribilă p. 160 ș.u.), androginia (la fel de tari pp. 524-525) și copilul alchimic, Umbra și arhetipurile lui Jung, Orbii și subteranele înfricoșătoare din Buenos Aires-ul lui Sábato, experiența grotesc-delirantă de profesor în Colentina, misterul psihologic, nesațiul eretic vizionar, labirintul cerebral și anatomia receptată psihedelic, adolescența solitară, Morga lui Minovici și muzeul ei (pp.359-396) ca pereche pentru fascinanta rătăcire din *Gemenii*, trimiterile la *Avatarii faraonului Tla* sau *Egiptul* (429 ș.u.), cerebralizarea sexualității și senzualizarea gândirii...

Peste toate, geniul descripției și, mai ales, al macroscopiei halucinogene. (Dacă-mi aduc bine aminte, Călinescu prefera „megaloscopie”, în cazul lui Eminescu).

Plus simbologia predestinării, cu întregul alai anamnetic (dinții de lapte, misterul infernal al primei operații, anomalia pe nume Victor, scaunul dentar ca vehicul psihopomp, episodul Voila ș.a.m.d., tot și toate se încarcă de semnificații ocult-premonitorii).

În fine, rolul uriaș, de prăbușire luciferică, al *Căderii*, acea primă lectură de la Cenaclul de Luni, despre care eram predispus să cred că e o ficțiune, ca s-o văd acum documentată în cartea lui Daniel Puia-Dumitrescu *O istorie a Cenaclului de Luni* (v. p. 270, declarația lui Doru Mareș: „Prima lectură a lui Cărtărescu a fost un dezastru, a fost făcut fășii-fășiuțe (...) cred că s-a dus acasă cu o imensă coadă între picioare”).

Ah, s-o spun numaidecât: năucitor capitolul Vaschide: un personaj care i-ar zdrobi de invidie pe Márquez și Llosa.

Iar dacă readună totul, asumându-și conștient (deliberat, aș zice) prolixitățile, ce? Face asta mai puțin penetrantă lectura? Nu. Dimpotrivă, asta nu face decât să-l destindă, să-l bine-dispună întru visare pe cel familiarizat cu lumea MC, fiindcă pe neofiți îi îmbată oricum.

*Sâmbătă 12 dec. 2015*. De azi am 62 de ani. De-aproape o săptămână înot, când contrariat, când extatic prin Maelström-ul lui Mircea, o carte estuar, o deltă care-i adună alchimic toate direcțiile operei și impulsurile ființei, biografia și bibliografia, egofilia și egografia, onirism și realism, în egală măsură o uriașă materialitate și un inefabil de nepovestit. Se vede o dată mai mult că-n scrisul lui se face nodul esențial care-i leagă pe Eminescu și Eliade. Romantismul lui funciar nu

se mai ascunde printre faldurile vocabularului științific și puzderia detaliilor ultra-realiste, ci își exfoliază majestuos energiile fabulatorii, reveriile regresive, strălucirile onirico-paradisiace, daimonia.

*Eul* e totul aici, ca la Novalis. Și ca la Eminescu. „Eu e Dumnezeu”. Și : „cobor în mine și descopăr lumea”, formula novalisiană pe care am folosit-o întotdeauna când vorbeam de cărțile lui Mircea. „Lumea ca metaforă (sau trop) a spiritului”.

De cealaltă parte, când vine vorba de București, realismul magic din romanele lui Eliade, în special fanta pentru ieșirea din timp, coborârea prin epoci către voletul fanariot și regresia spre origini, ne arată cât de mică e distanța dintre strada Mântuleasa și șoseaua Ștefan cel Mare, dintre Moara lui Assan, zona Lizeanu sau Oborul lui Mircea și perimetrul atât de iubit de Eliade, cel dintre Calea Moșilor, Armenească, Spătarului, Plantelor, Popa Soare (unde locuia Mircea Vulcănescu) ș.c.

Musai să recitesc *Visul chimeric*, pariez că găsesc acolo cheia pt. *Solenoid*.

*Luni 14 dec.* Da, am găsit. (Doamne! când îmi aduc aminte cu câtă încruntare am citit prin 1984 fragmentele din eseul lui Mircea despre Eminescu, trimise de Zoe prin Nicolae Florescu la *RITL*, mă cufund într-un ocean de rușine...!).

Iată cheia pentru *Solenoid*. O aflăm în chiar primele pagini ale *Visului chimeric* : „Prin poezie, Eminescu devine conștient de faptul că voiajul spiritului în căutarea adevărului este un anabasis, o călătorie spre interior, spre profunzimea structurilor psihice ale poetului. „Adevărata cale duce spre interior» scria Novalis în *Fragmente*. Pentru romantic, spațiul poetic devine propria sa lume interioară, inima sa confundându-se cu inima universului, iar imaginarul său – cu structurile imuabile ale macrocosmosului, cu Arhetipurile. Cunoașterea de sine este adevărata cunoaștere a lumii. Atitudinea ontică fundamentală pentru Eminescu devine deci introversiunea, adâncirea în propria sa ființă: scopul ei este explorarea adevărului lăuntric, mister existențial care a absorbit întreaga sensibilitate și gândire eminesciană (...) Fascinat de propria sa adâncime, poetul coboară din ce în ce mai mult, descoperindu-și treptat și fragmentar structurile interioare, asemenea vestigiilor unui oraș scufundat”.

Iar în finalul postfeței scrise pentru ediția Humanitas din 1991 (unde Cărtărescu spune că și-a lucrat eseul eminescian în vara lui 1978) identificarea cu Eminescu (și cu filiația romantică a acestuia la romantismul timpuriu de la Jena) este net dezvăluită: „Interesul meu intim în acest volumaș crește brusc doar când mi-l imaginez nu ca pe o scriere critică, ci ca pe un fel de poem, un loc geometric al unor obsesii și fascinații comune mie și romanticului de acum mai bine de un secol”(subl. mea).

Un șir de neînțelegeri

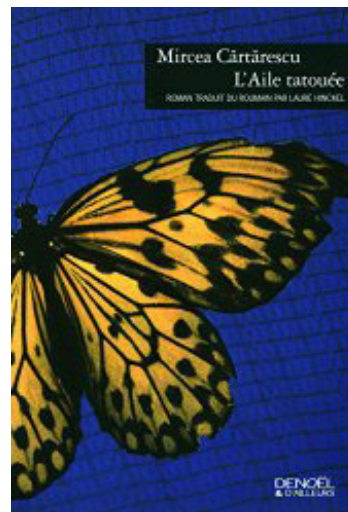
Dar să termin cu joaca de-a jurnalul și să-i mulțumesc lui Iulian Boldea pentru convocarea la acest număr festiv din *Vatra*.

Am pomenit anume episodul cu lectura din 1984 a fragmentelor din *Visul chimeric*, pe când eram încă secretar de redacție la *Revista de istorie și teorie literară*, tocmai pentru a-mi așeza mai comod capul pe butuc în vederea unei decapitări evocative.

Când am auzit de Cenaclul de Luni, eram deja ieșit din facultate și scriam în *Luceafărul* cot la cot cu Artur Silvestri, Dan Al. Condeescu, Paul Dugneanu, Valentin F. Mihăescu, visând să-mi termin cartea despre Eminescu, la care am scris de prin 1978 (asta da coincidență) până în 1981, ea având să apară la Cartea Românească în 1982. Faptul că scriam în gazeta lui Mihai Ungheanu, neavând habar de cohorta de implicații, tranșee subterane și tactici de gherilă implicate de războiul cultural dintre sincronizanți și protocroniști, n-ar fi în sine o tragedie, cât faptul că întreg orizontul meu cultural se orienta perfect antinomic față de ceea ce auzisem că ar fi *lunedismul*, poezia beatnicilor bucureșteni.

Copt spiritual în spuza beatificant-duhovnicească a lui Ioan Alexandru, dus cu pluta metafizică, rătăcind frenetic prin Pascal, San Juan dela Cruz, Maxim Mărturisitorul, Antim Ivireanul, sufism, orfism, Tereza de Avila & Co. și empatizând cronicărește cu șaptezecismul poetic (Ileana Mălăncioiu, Angela Marinescu, Emil Brumar, Daniel Turcea, Ion Mircea, Sorin Mărculescu, Grete Tartler, Mircea Ciobanu, Doina Uricariu, Dan Ion Nasta, Daniela Crăsnaru ș.a.) era de la sine înțeles că nu palpitam deloc la Auden, Ferlinghetti, Ginsberg, Snyder și alți beatnici. Mi-a fost de ajuns un vers din Ferlinghetti, găsit într-un articol („go fuck yourself with your atomic bomb”) ca să pricep că ronțăitorul de Rilke din mine e tare departe de „lirismul” cu pricina.

Însăși orientarea anglosaxonă a noului val era opusă francofoniei noastre, noi fiind infinit mai apropiați sufletește de lumea „maudits”-ilor lui Baudelaire, Rimbaud și Verlaine, decât de capcanele hohotoare din Poe, Blake sau Dylan Thomas. Asta ca să nu mai spun că omologii noștri din Transilvania (precum Ștefan Borbély) – irecuperabil marcați de germanitatea cerchismului sibian și a exchinoxismului clujean - citeau în original Jean Paul Richter, Thomas Mann, Herman Hesse ori Jünger, pe când noi, valahii,



ne lăudam cu Heidegger citit în traducerea lui Jean Bauffret și cu *Lumea ca voință...* a lui Schopenhauer în varianta Charles-Adolphe Cantacuzène.

Adevărul e că-n Bucureștiul literar circula dibaci varianta reducionista a Cenaclului de Luni: insurgență, teribilism, mimetism beatnic, ludic incisiv, șarjare, parodie, pasișare, ironie textualistă, pe scurt: neseriozitate. Golănie. Bașca impetuozitatea impardonabilă a noilor veniți de a face tabula rasa cu întreaga istorie a poeziei autohtone (minus câțiva precursori, acceptați seniorial).

Cărtărescu observa exact „diferența foarte tăioasă față de poetica generațiilor precedente” în *Postmodernismul românesc*: „Cu excepția lui Mircea Dinescu, șaptezecistii erau gravi și ceremoniali, cultivând o mistică, uneori destul de găunoasă, a poeziei cu majusculă și o foarte savantă tehnică a combinațiilor lingvistice. Dimpotrivă, semnele imediat vizibile ale poeziei optzeciste erau oralitatea lejeră, împinsă până la familiaritate, a expresiei, ironia și umorul, ludicul pervaziv, caracterul narativ al poemelor...”

Sigur, în 1980, când a apărut *Faruri, vitrine, fotografii* – care m-a determinat să citesc și *Ninsoarea electrică* a lui Coșovei - mi-am dat seama că intram în zorii unei noi paradigme poetice și am jubilat o clipă, stimulat însă mai puțin estetic și mai mult politic. Doar că – proaspăt intrat la Institutul „G. Călinescu” - mă simțeam deja prea bătrân, și deja livrat ireversibil istoriei literare, ca să mai tresalt în spuma noului val.

Iar când am auzit că doamna Zoe Dumitrescu-Bușulenga – care ne preda Psaltirea la cursul Eminescu și recita patetic terține din *Divina Comedie* – prefațează *Poeme de amor*, cartea lui Cărtărescu din 1983, unde n-ami închipuiam decât chiuvețe îndrăgostite și aluvionări grațios-parșive de Conachi, Caragiale, Văcărești, Anton Pann ș.a.m.d., am fost meduzat. Noroc că directoarea Institutului de istorie și teorie literară ne-a șoptit numaidecât că-i vorba „să-l ajutăm pe bietul Mircea, un băiat extraordinar, pe care-l sabotează *tipografia*. M-a rugat Niki Manolescu”.

Pentru cine nu știe, „tipografia” (ca și „antiteroriști”, „băieții cu ochi albaștri”, „cooperativa Ochiul și Timpanul” ș.a.) era un eufemism pentru forțele oculte ale aparatului represiv (securiști, activiști, cenzură).

Toate bune până când Nicolae Florescu mi-a adus un capitol din *Visul chimeric*. De unde eu luptasem ca un gladiator să-mi blindez debutul editorial despre Eminescu cu vreo 270 de note de subsol, uneori într-o inseriere abracadabrantă, ca să demonstrez cât de citit sunt, Mircea abia dacă-l cita o dată pe G. Călinescu, în contexte în care, orice s-ar zice, meritau pomeniți măcar Vianu, D. Popovici, Negoșescu, Papu și Ioana Em. Petrescu.

Ce nu am avut cum să observ atunci din fragmentele oferite era fascinația noastră comună pentru Bachelard și Jung, pentru Mauron, Blanchot, Poulet, Hugo Friedrich, Jean-Pierre Richard, dar în special față

de două titluri esențiale pentru înțelegerea universului eminescian și, deopotrivă, a fenomenului cărtărescian: *Sufletul romantic și visul*, de Albert Béguin, și *Structurile antropologice ale imaginarului*, de Gilbert Durand.

Am, însă, două circumstanțe atenuante și țin de ele cu dinții: în 1984 nu avusesem decât o mică selecție din *Visul chimeric*, iar, pe de altă parte, eram încă departe de *Visul/Nostalgia*, volumul care ne-a îngenunchiat mental și sufletește pe toți în 1989.

Cu timpul, aveam să văd că alipirea lui Mircea la caruselul Cenaclului de Luni, al cărui combustibil inițial fusese furnizat de T.T.Coșovei, Florin Iaru, Nino Stratan, Madi Marin, Sandu Mușina, cu suport logistic prin Radu Călin Cristea și Ion Bogdan Lefter, sub cupola magisterială a lui Nicolae Manolescu, fusese ceva semi-accidental și că naturelul viitorului autor al *Levantului* era numai un tovarăș de drum al apetitului pentru farsa tragicomică, bufonadele corozive, dezabuzarea dinamitară și parabolele vidului nevrotic.

*Visul* avea să mă hipnotizeze pur și simplu. Nu-mi venea să cred că se putea naște așa o armată de heruvimi estetizanți din mantaua *Cezarei* și-a *Sărmanului Dionis* cu imaginarul bachelardian al materiei, simbologia eliadescă a sacralului camuflat în palimpsestele urbanității valahe și mitologia romantică analizată de Béguin. Mă rog, aveam să ies brusc din meduzare, odată cu decembrie 1990 și, mai apoi, cu explozia *Levantului*, când, iarăși, am căzut (nu din, ci) în lună. Toată lumea era de acord că aveam înaintea ochilor o capodoperă ce înghite și renaște precum pasărea măiastră din basm întreaga lirică românească, dar eu mă vedeam iarăși întors la neîncrederea din anii '80: anume cine-i zeul MC cărui „plecăm a noastre inemi?” De vreme ce același om „joacă și pe patru”, cu aceeași perfecțiune, jonglând perpetuu și egal convingător cu „alte guri, aceeași gamă”, eu ca spectator în cine să mă încred ca să nu „rămân la toate rece”?

De aici, un șir de apariții editorial-jurnalistice bulversante, de la *Orbitor* și *De ce iubim femeile* la traducerile din Bob Dylan, din care am priceput că moog synthesiser-ul Cărtărescu poate face la fel de convingător și captivant orice: poezie-n toate genurile și prozodiile, proză fantastică, realism cotidian, onirism, eseu, jurnal, șarjă politică, tomuri de istorie și teorie literară, romane epeice, tablete argheziene, evocări. Dar cum să ies din impas? Pluteam între aporie și vrajă: debusolarea ținea pasul cu încântarea și magnetismul cu suspiciunea.

Pe fondul ăsta nefericit avea să cadă „sarcina de plan” de la Institut, anume capitolul Cărtărescu din *Dicționarul general al literaturii române*, a cărui răs-răs-redactare a fost pur și simplu „o halima”, vorba lui Mache Răzăchescu zis Crăcănel. Poate cea mai inadecvată, mai nedreaptă și mai intens vinovată pagină din câte mi-a fost dat să scriu vreodată.

Nu vă mai amețesc cu detaliile, că și așa m-am culpabilizat eu de ajuns, de atunci până acum. E suficient să spun că redactarea s-a făcut în salturi,

de-a lungul mai multor ani, când ni se cerea, potrivit cerințelor tipografice și capriciilor Academiei, fie un text strict științific de-o mie de semne, fie reluarea lui eseistică pe 10.000 de semne, când accent pe analiză, când orizont comparatist. Răul cel mare a fost că, taman la finalizarea pentru tipar, aproape nimeni nu mai credea că dicționarul se va publica vreodată și m-a cuprins acea lehamite furioasă a croitorului, care, după ce-a refăcut de mai multe ori un costum, simte nevoia să-l arunce. Sau să facă unul nou, adică exact soluția pentru care ar fi trebuit să optez și eu atunci. Mă rog, „habent sua fata...”

Pe de altă parte, tocmai mă revoltase mazochismul lui MC din *Jurnal*. Iar această revoltă (paradoxală, de bună seamă) a devenit filtrul otrăvit prin care am rescris tot articolul, cu verdicte abrazive care, chiar dacă se întemeiau pe citate elocvente, oricum sunau contondent, deci neavenit într-un text menit sobrietății și ostil reacțiilor umorale.

În *Jurnal* am fost incapabil să văd și să judec Personajul, ego-ficționarea mai mult sau mai puțin kafkiană, orbit fiind de șirul de nedreptăți la care se supune, cu neagră jubilație, autorul. Țin bine minte ce m-a decepționat și, apoi, m-a înfuriat cel mai tare. Era o notație privind recenziile apărute la o carte a lui Mircea tradusă în Franța, cam toate în aceeași săptămână, ceva de genul *Le Monde des Livres*, *Quinzaine littéraire*, *Lire*, *Magazine littéraire*, adevărate fixații pentru tot scriitorul român. Ei bine, tocmai pe fondul ăsta sărbătoresc, autorul deplângea (pe bună dreptate, de altfel: dar *nu asta* era atunci problema) faptul că Uniunea Scriitorilor îl evitase a n-a oară la nu știu ce colocviu sau festival de poezie, unde, în schimb, era invitat oficial Daniel Corbu.

Astfel încât articolul meu de dicționar și așa nedrept de laconic și peticit (rămas fiind pe stilul vechi, care cultivase maniera telegrafică) mai conținea și o anume aciditate „pedagogică”. În fine, mă întreb și astăzi de ce nu am lăsat la o parte *Jurnalul*, ca să scriu mai îndesat despre *Orbitor* (ce-i drept, volumul trei încă nu apăruse).

#### *Apropo de datoriile criticii*

Cu generația '80 s-a întâmplat, cel puțin până la un punct, aproximativ la fel ca și cu generația '27: a fost minimalizată prin infantilizare. Cantonată programatic în țarcul insurgenței ludic-juvenile și privită mereu cu condescendență amuzată.

Termenul *infantilizare* îl folosește însuși Cărtărescu într-o notă substanțială din *Postmodernismul românesc* (Humanitas 1999, p.143). „Infantilizare” dublată de „depolitizarea” generației: „Prima trăsătură implică tutelarea permanentă a grupurilor optzeciste de către personalități mature ale lumii literare a anilor respectivi (N. Manolescu, E. Simion, Ovid S. Crohmălniceanu, M. Martin, Ion Pop, Marian Papahagi etc.). Prin prestigiul lor, aceștia îi protejau și-i îndrumau pe tineri într-un spirit liberal, dar în același timp, fără voia lor, le îngrădeau spiritul de independență și

inițiativa (...) Lucrul cel mai important pentru ei a fost să impună, prin scrisul lor, o zonă de normalitate și libertate interioară, fapt care-i înscrie în curentul general de «rezistență prin cultură» promovat de mentorii lor (...) Prețul, foarte greu, a fost depolitizarea. Apoi, însăși eticheta de «tânăra generație» care însoțește de douăzeci de ani grupul optzecist a făcut ca el să fie permanent minimalizat și privit cu condescendență, ca un fel de «grupă mică» a lumii literare”.

Nici azi, în 2016, nu sunt acceptate firesc asocieri precum Ana Blandiana-Ileana Mălăncioiu-Mariana Marin, sau Eminescu-Arghezi-Nichita Stănescu-Mircea Cărtărescu. Destui corifei ai generației au murit (Nedelciu, Țeposu, Coșovei, Stratan, Mariana Marin, Mușina, Lăcustă, Gheorghe Crăciun, Alexandru Vlad), mulți sunt aproape de sexagenariat și copiii unora sunt demult scriitori, dar atunci când cărțile lor sunt adjectivate superlativ se pune imediat bemolul generaționist: „un excelent roman al generației '80”, „o capodoperă a optzecismului” etc. Nici măcar când am legat *Orbitor*-ul de cele câteva trilogii din literatura noastră n-am fost scutit de ricanarea unui confrate: „ei, nici chiar așa. Nu poți compara *Orbitorul*, operă de poet, orice s-ar spune, cu profesionalismul lui Petru Dumitriu din *Cronică de familie*”.

Nu altceva se întâmplă – inclusiv astăzi! - cu Mircea Eliade, cel puțin în sistemul școlar, unde se consideră ritos că polimorfismul eliadesc nu consună cu prestigiul lui Cantemir, Hasdeu și Iorga. Deși ne place să ne lăudăm cu propensiunea enciclopedică și strălucitorul nostru proteism valoric, excelența cuiva în mai multe zone culturale și genuri literare încă este suspectată de amatorism și neseriozitate. Însuși Ov. S. Crohmălniceanu opina, cât se poate de serios, că Eliade s-a apucat de istoria religiilor din sete de faimă și că s-a dus în India numai ca să experimenteze diferite tehnici erotice.

Iar dacă-l cităm în context pe Gabriel Liiceanu, care observa judicios că, astăzi, la noi, ura, invidia, ranchiuna, resentimentul au devenit etalon al valorii și că, deci, din cât este mai contestat, înjurat și calomniat un scriitor dintr-atât rezultă că valoarea lui este mai mare, atunci înțelegem ușor de ce Mircea Cărtărescu – alături de Pleșu, Liiceanu și Patapievică – face parte din grupul celor mai diabolizate personalități ale culturii române de azi.

Din cât i s-au înmulțit premiile internaționale, din cât i s-au tradus mai abtirit, în tot mai multe limbi, cărțile, din cât s-a mărit numărul țarilor care-l vor editat și din cât s-a vorbit mai mult de nominalizarea lui la Nobel, dintr-atât s-au învârtoșat campaniile de presă și linșajele mediatice al căror obiect a devenit. Iar cel mai mult i s-a dușmănit trecerea de la nișă la prim plan, adică de la, să zicem, *Totul la De ce iubim femeile*. Câtă vreme te menții în țarcul celor câteva sute de exemplare, breasla te aplaudă empatic. Dar când „te vinzi” cu zecile de mii, treci de suta de mii de exemplare și încasezi zeci de mii de euro la un premiu european, apoi atunci să fii

conștient că ești catalogat la capitolul „prostituare” și că ți-ai rotit singur ștreangul de gât.

Cred că editura Humanitas ar face bine să tipărească o antologie de comentarii critice la traducerile din Cărtărescu apărute din Spania și Bulgaria în Germania și din Suedia, Italia și Elveția în Austria și SUA. Comparate fie cu puținătatea ecourilor, fie cu răstălmăcirile perfide, fie cu minimalizările sau opacitățile deliberate din spațiul autohton, entuziasmul exegetic și deschiderile comparatiste de dincolo sunt sigur că ar oferi un elocvent spectacol de contradicții.

Oricât ar fi de deusolant traseul operei, oricât de mari piedici ridică aceasta în calea comentatorului, oricât de multe ar fi palierele de lectură posibilă, de la ermetism la (supra)realism(ul) magic, în cazul *Orbitor*-ului și *Solenoid*-ului, tot nu se justifică raportul flagrant dintre scrâșnetul de acasă și uralele din străinătate.

Mă bucur să văd că avem deja cărți publicate – și nu doar lucrări de doctorat – despre Mircea Nedelciu sau Gheorghe Crăciun. Probabil vitalitatea lui Cărtărescu ține în expectativă, sau chiar sperie exegeza. În ce mă privește, am suferit că nu mi-am găsit lunile necesare pentru relectura integrală a *Orbitor*-ului, urmate de alte câteva pentru redactarea unui studiu pe măsură. M-am bucurat, însă, citind cronicile Simonei Sora din *Dilema veche* ca să văd că încă există la noi excelente orizonturi hermeneutice pentru MC. (În paranteză fie spus, Mircea stă mult mai bine decât Patapievici în materie de comentarii specializate, nu doar de glose simpatetice).

Aproape sexagenar, Mircea se re-copilărește văzând cu ochii. Tot mai celebru și tot mai solicitat, redevine tot mai suav, mai aerian, sorbit parcă de levitația erotic-fantasmatică din *Solenoid*. Iar spectacolul său uman face bună pereche cu marile desfășurări fabulatorii și energiile halucinatorii din cărți: este un excelent self promoter (mai tare ca Marin Sorescu), jonglează în egală măsură cu subteranele politicianismului valah și arcele științelor oculte, călătorește *all over the world* cu vrednicie, conferențiază, dă interviuri, lansează cărți, face cuminte, dar cu maximă eficiență lecturi publice și săli pline la sesiunile de autografe, absoarbe bine țintit burse de creație, păstrează înțelept cumpăna între exasperarea social-politică și delirul estetic, își ciocnește jucăuș – și reciproc avantajos - romantismele de instrumentarul tehnologiilor moderne, păstrând nesmintită fidelitate congenerilor luniști și încercând să împace tensiunile micilor noastre mari războaie culturale.

Frumos e că toate etajele astea fac dialogul cu el nu doar mai fermecător, dar și mai reconfortant, de vreme ce eul ascuns, cel sesizabil ori exfoliat exclusiv în sorbul scriiturii, rămâne exclusivitatea imaginarului. Așa cum vocea poetului era văzută la vechii greci ca *stoma to theou* – gura (voința) zeului – țesătura paingului cărtărescian își conține și ascunde etanș în textuare energia în așa măsură, încât relația personală cu autorul e una zglobie, liniștitoare, de pură camaraderie,

libertate și bucurie. Pe scurt, Mircea știe foarte bine să-și ascundă zeitatea în seiful paginii, etalându-și cuminte sau ghiduș umanitatea.

Deși ne cunoaștem de vreo trei decenii, de apropiat ne-am apropiat omenește numai de câțiva ani, grație întâlnirilor prilejuite de Gigi Todor la „Carte la nisip”, festivalul său „marinăresc” din Mangalia. Mai multe veri de-a rândul, cale de câteva zile și seri de iulie-august, ne-am povestit, împreună cu soțiile, studentia, utopiile, eșecurile, iubirile, poznele, muzicile și amarul mioritic fie la partide de șuberek în Neptun, fie împrejurul unor zdravene porții de hamsii, mămăligă & mujdei, colindând avid pe bricul „Mircea” la șantierul naval din Constanța, sau fantazând pe urmele Reginei Maria la Balcic, călăuziți de pasiunea Doinei Păuleanu, făcând hora cuțitelor în jurul unui harbuș uriaș, ori împărțindu-ne cuviincios la degustări de vinuri albe și roșii cu Gabriel Liiceanu, Ioana Părvulescu și Lidia Bodea, cu Denisa Comănescu, Radu Paraschivescu, Ioana Nicolaie, Tania Radu și Marius Chivu.

După care au venit vizitele reciproce. Atunci am dat amândoi, instinctiv, dovadă de o perfectă cunoaștere reciprocă. Numai cine știe ce a însemnat muzica – în speță rockul, blues-ul, folk-ul – pentru cei plămădiți sufletește între 1967-1977 va înțelege pe loc ce va să zică să-l întâmpini pe Mircea cu „Free as a bird” al Beatles-ilor, iar el pe noi cu Led Zeppelin și „Since I've been loving you”.

Zile și seri de neuitat, care m-au făcut să-mi blestem o dată mai mult retractilitatea, dar și să jur că voi face orice ca să le asigur continuitatea, cât ne-o mai îngădui bunul Dumnezeu.

Iar dacă tot vorbim de destin și voința divină, cine știe? poate-mi voi permite un an sabatic în care să recitesc toată opera lui Mircea Cărtărescu, începând cu *Orbitor*, și să scriu un jurnal în stilul rândurilor cu care am început textul de față.

Hm, chiar: știți c-ar fi o idee? *Călătorie în Neuroniria*.



## AI. CISTELECAN

### *Poetica domestică*

Dragostea casnică are slab prestigiu și slabă tradiție în poezia noastră. Nu vom fi o excepție, cu siguranță, dar fapt e că la români ea n-are deloc magnetism poetic (deși poate avea altfel de magnetisme). De câte ori vreun poet sau vreo poetă atinge astfel de arpegii, primul lucru care dispare e *patima*, focul și înflăcărea, iar poemele rulează numai clișee domestice și sentimente atât de pleoștite și de lipsite de neliniște încât compromit și mai mult până și instituția iubirii ca atare, nu doar a iubirii pe hîrtie. Chiar și așa, sunt cu totul excepționale cazurile de poezie devotată soțului ori soției. Cred că singura poetă care-și beatifică soțul și-i cântă un rînd de ode e Maria Flechtenmacher. N-o fi fost Alexandru singurul soț de merit, dar alții nu prea s-au învrednicit de apoteoze preversuri. Deși conveniențele sociale (pe care le invocă mereu ca pe o cenzură nemiloasă E. Lovinescu) erau riguroase, fundamentalist victoriene, primele noastre poete se aventurează deja în idile vinovate și cântă iubiți care lipsesc mai mereu (ceea ce nu va fi fost, presupun, cazul soților legiuși). Nu numai Veronica Micle (care avea un fel de licență din partea lui Ștefan, soț eminent înțelegător), dar și Maria Suci-Bosco și Matilda Cugler suspină după alții, nu după cei de lângă ele. La rîndul lor, poeții dau cu toții năvală asupra unui șir întreg de Zulnii, dar mai niciodată nu se uită aproape. Schema trubadurescă a iubirii cu vinovație (care, firește, intensifică și înfrumusețează) e definitiv structurală poeziei române. Nu exclud, desigur, cazurile în care iubiții himerici (sau iubitele himerice) vor fi avut incidente – sau chiar coincidențe – cu iubiții legali, dar chiar și atunci calitatea de soț e supusă unui proces de transcendere prin intermediul căruia iubitul devenit *zburător* își pierde orice calificare și calitate de soț. Ca să vorbesc și eu ca Ibrăileanu, acesta nu *rentează* liric; e ca și cum ar compromite de la sine atât devoțiunea sentimentală, cât și pe cea poetică. Poate că dacă româna nu s-ar fi rușinat de apelativele primitive, originare (*omu' meu, muierea mea*), lucrurile n-ar fi devenit atât de jalnice – liric – atunci cînd e vorba de iubirea domestică. Între *omu' meu* și *soțul meu* e o distanță de-a dreptul incomensurabilă, fiindcă e distanța dintre o entitate metafizică (sau aproape) și o funcție socială. Înlocuind apelativele țărănești cu cele civilizate, româna s-a purtat ca o snoabă care vrea să-și ascundă urmele de noroi originar de sub unghii. Alte culturi, alte limbi (și încă tot neolatine!), care aveau un fel de instinct al rafinamentului și presimțeau că acesta își asumă primitivismul, n-au exclus din nomenclatorul cotidian vechile denotații și atribuții. Ele pot cânta *soțul* ca pe o predestinare, pentru că el a rămas *omul*. Emanciparea noastră (snobismul nostru) ne-a adus

în situația de a reduce *omul* la *soț*, iar între asociați (*socius*) ce înflăcărări își pot face loc? Un "asociat" n-are nici o încărcătură senzuală. Nu mă mir că și dacă protagonistul adevărat al sentimentelor e soțul/soția, protagonistul liric e altcineva. În poezie e rușinos, e chiar compromițător să-ți iubești soția sau soțul. Pasiunea trebuie revărsată cu o undă de "imoralitate" (adică, de fapt, nonconformism, chiar dacă în ochii unora călcatul pe alături trece drept imoral), care e întotdeauna un bun combustibil pasional, ca orice are tendința de a deveni un interdict. Soții sunt deprimanți ca amanți, neperformanți ca izvor pasional și n-au mitologie dramatică. N-au, deci, nici electricitate lirică. Sentiment și datorie nu fac aici simbioză, nu se exasperează și inflamează unul pe altul; dimpotrivă, devin confort sentimental, ceremonial de rutină fără foc și fără simțul primejdiei, al riscului. Iubita de escapadă e totdeauna mai dezirabilă, nu e niciodată urită sau uricioasă, iar aventura păstrează oarece mister și imprevizibil. Sentimentul (de presupus obligatoriu, nu e vorba de aventuri fără el, care sunt cu totul altceva) se poate exalta tocmai pentru că n-are pe el nici o urmă de datorie/îndatorire/contract. Beneficiază, în schimb, de toată animația trubadurescă. Iubirea domestică și-a pierdut eroismul (poate odată cu Hector și Andromaca, de nu cumva odată cu Alceste și Admetos) și aura, a devenit literatură pur burgheză de clișee. Cînd vreun poet se mai apropie de acest univers (totuși!), o face întotdeauna cu sentimentul apăsător al clișeului și cu evidentă pornire – adesea polemică - de reanimare a clișeelelor.

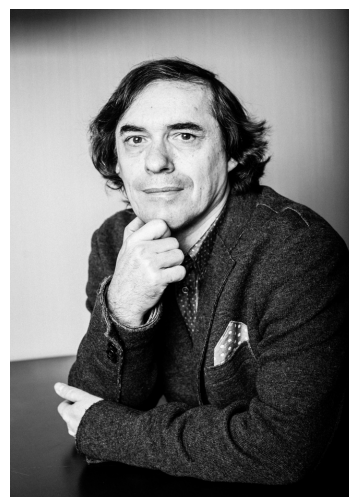
Așa a făcut și Marin Sorescu în serialul *Descîntotecii* lui, pretinzînd că omagiază iubirea care există, nu pe cea care nu există; iubirea reală, nu cea himerică sau fantasmatică. De acolo, de la conștiința clișeului, a situației lirice epuizate și compromise, pornește și Mircea Cărtărescu în *Dragostea* lui, situație devenită, la el, și mai "incompatibilă" cu "poezia," întrucît survine și tema "tăticului" topit în tandrețe. (Volumul, după cum știe toată lumea care și-l amintește, face toată monografia iubirii, oarecum pe capitole;



peste toate, Cărtărescu nu s-a dat niciodată în lături de la biografia descântată a iubirii, dar acum și aici ne oprim asupra unei singure secvențe din toată biografia amorului scrisă de el, secvența propriu-zis domestică din *Dragă Cri*. Deși pornește, ca și Sorescu, de la o situație (biografică și poetică) saturată de clișee, secvența lui Cărtărescu nu e una de iubire blazată, sublimată, eventual, în tandrețe domestică și domesticită, ci, dimpotrivă, una de eferescență, de epitalamuri din luna de miere și de miracole de sentiment. Inclusiv de sentiment patern. Dar sentimentul creativ e inhibat imediat de "incompatibilitatea" temei cu poezia și de comportamentul ei standardizat ca sentimentalism. E primul lucru pe care-l "problematizează" și Cărtărescu: în ce fel s-ar putea ridica la eficiență lirică o situație atât de compromițătoare liric? Cum s-ar putea reanima un clișeu de romanță? Cum ar putea fi el exorcizat de melodramatism și ridicol? Și pe bună dreptate că-i o problemă: "O, inimă de tată! Miracol al paternității! Așa să exclami, cititorule, lecturînd acestea. Dar cum dracu să spui într-un poem că-ți iubești fetița? Încearcă, și-o să vezi ce greu e./ Nici nu există o tradiție – Bucuța cu melodramatismele lui,/ cu prunculețul Iisus și cam atât. La fel, e atât de penibil să spui/ că îți iubești nevasta." N-ar trebui să fie, întrucît, ne-au spus esteticile, subiectul e indiferent, nu condiționează, prin sine, poezia; între căderea Troiei și căderea unei frunze e același potențial de dramă; între Tristan și Mircea poate rula același potențial de pasionalitate. Ar mai rămîne neșansa unei retorici obligatoriu sentimentaloid; dar în poezie nu e chiar nimic obligatoriu (afară, poate, de subzistența unei structuri și a unei direcții de sens, pretenții minime cu care s-a consolat și Călinescu; dar acestea nu sunt în pericol). Aici își și face de lucru Cărtărescu: "Găsește o formă/ cînd nu există nici o formă. Cînd aproape toată poezia secolului/ este decorativă și abstractă./ Dar fetele mele, și cea mică, și cea mijlocie/ sunt reale, iar ce simt pentru ele (cînd nu mă enervează prea tare) e adevărat". Și, desigur, poezia asta trebuie să spună; ea trebuie să găsească, cum-necum, cuvîntul care spune adevărul (trăitul etc.); și mai ales să nu-l facă de rușine prin cuvintele găsite.

Lucrul e de tot delicat deoarece, văzuți pe fereastră, toți îndrăgostiții sunt niște caraghioși iar limbajele lor de alint, și cel verbal, și cel corporal, sunt de-a dreptul ridicole. Numai înăuntrul acestor limbaje lumea e euforică și extatică, numai acolo ridicolul este sublim și paradisiac. Poezia e, însă, în mod obișnuit, o fereastră, iar cititorii – niște *voyeur*-i. Nu privitori insensibili, așadar, ci incitați, stimulați, drogați de peisajul amoroș. Iar modalitatea ("forma") aleasă de Cărtărescu constă tocmai în a-i duce înăuntrul acestui limbaj de alint și dezmierdări, de descîntece, aclamații și incantații erotice și erotiste. Și face asta prin entuziasmul limbajului de alint, un entuziasm care ia cu sine, în vârtej, diminutivele și copilărelele, răzgîielile și drăgănelele (nu fără conștiința că se expune literar,

dar o conștiință asumată ca risic): "Cri, dă-mi mînuța și fii atentă:/ e toamnă arborescentă/ și nori în amestec cu stele/ curg peste autoturismele de pe șosele,/ prin toamnă privești ca prin rigla de plastic/ din clasa-ntîia: fantastic/ se vedea-nvățătoarea ocolită de curcubeu./ Cri, dragă eu./ trăim într-un televizor color/ cu sonorul dat încetișor.../ în culori peruzea, lilă, ecosez/ zîmbim obraz lîngă obraz, împreună/ cu Frank Sinatra și Joan Baez/ sau ca doi hamsteri sub un clar de lună. Cri a mea, Cri/ cu tîmplele sidefii" etc. (*Dă lăbuța /vei da și boticul/*). Necum să treacă pe lîngă ludica de copilăreală amoroasă, Cărtărescu o – dimpotrivă – exhibă în detaliu, exorcizînd situația prin însuși excesul ei: "e 21 iunie, totu-i prostuț și fermecător./ eu și cri suntem doi pisoi care locuiesc într-o cutie de pantofi./ avem și pozele noastre lipite pe ușa de la șifonier (alături john lennon)/ cînd iau lapte ea îmi spune să i-l pun jos într-un căpăcel/ și miaună, miaună toată ziua/.../ mă joc și eu (ar muri de rîs cine m-ar vedea)/ zgîrii la ușa cînd vreau să intru în casă/ folosesc mai multe diminutive-ntr-o zi decît alecsandri în toată opera lui/ ud cactușii, pregătesc de mîncare..." etc. (*Autoportret pe spatele lucios al unei lingurițe*). Problema unui astfel de lirism nu e atât de a regăsi limbajul candid (al răsfațului, bunăoară), cît de a regăsi candoarea acestui



limbaj, de a reactiva nu doar "naivitatea" sentimentală, ci și "naivitatea" operativă a limbajului (pusă, firește, în valoare și mîntuită tocmai de asocierile livrești și de răsfrîngerea jocului pînă-n versificație): "în capot mov cu ape/ cu fundă galbenă-n păr/ oh, cri,/ cît de aproape ești de adevăr!// pisică, iubită, soție/ în papucii pufoși/ oh, cri-cri,/ din Coran și din Bosch// tu vii,/ vii să-ți lipești de mine palmele sidefii.../ e atât de bine, oh Doamne/ atât de bine cu tine!" etc. (*După o cununie la -25°, totul se dovedește a fi perfect*). Acesta și era, de fapt, pariul de artă: relansarea unui clișeu între autentice, re-autentificarea lui. Ipostaza domestică de aici trebuie, firește, pusă la locul ei pe firul celorlalte ipostaze amoroase din poezia lui Cărtărescu; dar aici a fost pariul lui cel mai greu, pariul ce părea imposibil.

## Vladimir TISMĂNEANU

### O capodoperă numită *Orbitor*

Mircea este asemeni unui frate pentru mine. Ne-am înțeles extraordinar din prima clipă când ne-am întâlnit, în primăvara anului 1990, la Washington. Mulți n-au înțeles care sunt afinitățile care au condus la această apropiere sufletească extraordinară. Să spun doar că eu sunt împătimit de literatură și că, în pofida aparențelor, Mircea este un pătimitor al istoriei și al gândirii politice. Pot recita din memorie pagini ale *Levantului*. Cât privește proza lui Mircea Cărtărescu, o văd alături, ca inspirație, respirație și vocație, de aceea a unor Philip Roth, Borges, Ismail Kadare și Péter Nádas.

Volumul al treilea din romanul *Orbitor* de Mircea Cărtărescu (Humanitas, 2007) reprezintă un triumf estetic și o diagnoză intelectuală definitivă a destinului aberant al României sub comunism. Nimeni nu va putea, de-acum încolo, să mai caute alibiuri pentru oroarea stalinismului național. Grație lui Cărtărescu, dezastrul psihologic, sociologic și cultural al României în perioada „anilor-lumină“, dar și în aceea a lui Gheorghiu-Dej, devine cât se poate de clar. Generațiile mai tinere, care nu au trăit pe propria lor piele acele experiențe, vor pricepe cât de chinuitoare era viața cotidiană într-un sistem paranoic care se pretindea al muncitorilor și țăranilor, dar care era de fapt o tiranie a politrucilor, securiștilor și birocratilor bornați.

Romanul surprinde exemplar iluziile celor care, precum tatăl personajului principal, au crezut cândva în demagogia socialist-egalitaristă a regimului, oameni care au îmbrățișat, cu pasiune romantică, miturile centrale ale sistemului: rolul conducător al partidului, sacrificiile necesare construcției utopiei unei societăți fără clase, șantierele tineretului, colectivismul și solidaritatea ca valori inspiratoare ale unor mereu renașcute energii morale.

Cartea este o invitație la amintire ca formă de exorcizare a relelor unui trecut care continuă să-și trimită nevrozante ecouri în viața noastră de astăzi. Rumorile, unele absolut fantastice, ale epocii Ceaușescu revin aici ca tot atâtea serpentine ale unor angoase și suplicii din vremuri ce păreau de nedepășit. Așa cum apare în romanul lui Cărtărescu, național-securismul ceaușist părea sortit să dureze o veșnicie. Se ocupau cu imaginea sa diverșii maniaci ai cultului, regizorii unei tragicomedii pe cât de absurde pe atât de corupătoare. Sunt reconstruite, cu o ironie sfredelitoare, mușcătoare și de o stupefiantă actualitate, momentele unei dramaturgii a umilinței și rușinii, în care pseudointelectuali aserviți se dădeau peste cap să edifice schelăria unei monstruoase apologetici de partid și de stat, teologia „socialismului multilateral dezvoltat“, în care Liderul era noul Stalin, deci corifeul absolut al științei, urmașul marilor conducători din vechime. Imaginația lui Cărtărescu își găsește în această satiră (Doamne, cât de realistă!) un spațiu cât se poate de prielnic. Un Ceaușescu secundat de sacerdoții dogmei se ocupă cu selecția demnitarilor

pe criterii ce țin mai degrabă de cele ale lui Heliogabalus decât de acelea visate de Lenin.

Pentru Ceaușescu, promovarea în cadrul logocrației totalitare depinde astfel de limbă drept organ central al doctrinei sale. Lingușelile cele mai nesimțite cresc apoteotic în acest infern boschian al îngenuncherii sicofantice:

„Rând pe rând, artiștii naționali urcară pe scenă, unde meșterii tâmplari îmbrăcați ca meșteri tâmplari le trăgeau limba afară din gura de-un cot și o-ntindeau de-a lungul segmentelor metroului. Curînd, rămăseseră înșirați pe scenă vreo treizeci-patruzeci de monștri de ambele sexe, toți cu limbile făcute sul și gata să lingă pe loc orice s-ar fi prelinș din persoană sacră a Tovarășului și a Tovarășei (prezentă și ea, mai discret, în uniformă de leopard, într-un colț al scenei). Cât de mult și-ar fi dorit ei ca Partidul să aibă un singur cur, ca să-l poată linge cu o singură mișcare meșteșugită! Între ei erau faimosul pictor B. Sălașa, care-și muia penelul direct în albastrul de Voroneț, filmoloaga L. Coproiu, și mai ales cel ce-avea să rămână un Orson Welles al stilului românesc, Aviar Găunescu, a cărui limbă de porc îi înconjura trupul de nu mai puțin de douăsprezece ori înainte ca vârful să i se târască prin praf. Cunoscut până în îndepărtata Japonie sub numele de Yegura Kakuru, Aviar avea să se așeze pe părțile dinapoi ale Secretarului General asemeni peștilor paraziți, cu ventuză. Un limbist mai mărunțel era W. C. Teodosie, căruia i se prezicea însă un mare viitor. O dată aleși, cântăreții neamului se puseră pe treabă și grădina lui Dumnezeu (pentru intimi, Dumitru Popescu) înflori cu exuberanța a milioane de trandafiri”.



Nimeni nu a examinat cu mai multă acuratețe decât Mircea Cărtărescu mecanismele degradării intelectualilor-lachei din România lui Ceaușescu, capacitatea acestora de a se înjosi până la totală aneantizare a coloanei vertebrale. Tot astfel, o spun ca autor al unei istorii politice a comunismului românesc (*Stalinism pentru eternitate*), nu cunosc pagini mai pătrunzătoare decât cele din acest roman despre nălucile ideologice ale ceaușismului. *Orbitor*-ul lui Mircea Cărtărescu descrie și explică efectele utopiei totalitare în lumea balcanico-miticistă în care mulți au crezut că stalinismul nu avea cum să prindă rădăcini. Ceea ce probează această carte este că despoți precum Ceaușescu nu și-ar fi putut exercita dominația dacă nu ar fi avut sprijinul unui ubicuu aparat al minciunii, delațiunii și fățarniciei.

## Constantin CUBLEȘAN

### Antipoezia lirică

Hotărârea lui Mircea Cărtărescu de a abandona definitiv poezia, în favoarea prozei, anunțată oarecum strategic, într-un interviu din 1996, în *Dilema*, n-a fost luată chiar atât de în serios de către critica literară care i-a urmărit și i-a elogiat creația de-a lungul anilor (unii dimpotrivă; vezi, între altele, comentariul grosier al lui Eugen Barbu din *Săptămâna*, reluat apoi în *Istoria comentată...*), vorbindu-se mereu de o poeticitate subsumată epicii acestuia. E adevărat că după cele *Cincizeci de sonete* (2003), n-a mai publicat nici un alt volum de poeme, dacă lăsăm deoparte *Levantul*, și el anterior (1990), care este însă altceva: poem epic, polemic, satiric, burlesc, în bună vecinătate cu *Țiganiada*, numai că dacă aceasta avea la bază un univers lumesc, epopeea lui Cărtărescu e de inspirație strict livrescă. În fine... Iată că masiva antologie, de sub genericul lapidar: *Poezia* (Editura Humanitas, București 2015) are darul de a consfinți încheierea (cel puțin deocamdată) a preocupărilor lirice ale scriitorului care, într-o mărturisire făcută pe ultima pagină a supracopertei, afirmă cu franchețe: „las deoparte, uitată într-o zonă umbră a minții, o a patra carte majoră a mea (celelalte trei fiind: *Nostalgia*, *Levantul* și *Orbitor* – n.n., Ct. C.), pe care de un sfert de secol mă străduiesc s-o uit, ca pe-o iubire veche și nevindecată încă. E corpul poemelor mele lirice, scrise în tinerețe, într-un efort continuu, halucinant și epuizant, care-a durat doisprezece ani. A fost epoca în care mi-am trăit viața, fără rest, numai și numai în poezie. Când privesc în urmă, văd imediat acea flăcără strălucitoare, acea căutare disperată de forme noi, acea continuă măsurare a puterilor într-un inegal skanderbeg cu poezia, care-ar fi putut face, numai ea, opera mea completă. Când, prin 1992, am hotărât să nu mai scriu poezie, a fost o sinucidere simbolică în speranța unei renașteri”. Până la acea renaștere, e de consemnat momentul rebel al optzeciștilor, al căror lider a fost, recunoscut unanim (*Faruri, vitrine, fotografii*, 1980, volum distins cu Premiul Uniunii Scriitorilor) și impus ca atare. Noutatea pe care o aducea Mircea Cărtărescu în poezia română (nu doar a momentului) constă în tocmai capacitatea cu care a contestat – mai mult bravat decât vehement – însăși poezia, condiția ei prozodică tradițională, abandonarea premeditată a figurilor de stil. Cam același lucru l-au făcut și avangardiștii, la vremea lor, numai că ei aveau manifeste, programe după care scriau, o ideologie, aberantă, e drept, dar în haloul căreia își construiau creațiile. Optzeciști (noua generație de tineri scriitori) nu propuneau neapărat un *canon*, ci doar o atitudine. Tocmai de aceea, creațiile lor se înscriu într-un front comun al nesupunerii, al nonconformismului față de o ambianță socială și politică constrictivă, afișat de către fiecare creator în parte, pe măsura capacităților individuale de exprimare, fără îndoială originale.

Mircea Cărtărescu avea între aceștia cea mai puternică personalitate, cea mai distinctă voce, cel mai particular discurs. Lumea pentru el nu era nici dramatică, nici idilică, nici fantastică etc., ci pur și simplu exista în toate componentele unei realități pe care o percepea, oarecum decorativ, în elemente ei firești, precare ca semnificație existențială și, desigur, cel mai puțin poetice: „cât vezi cu ochii, pe celălalt trotuar, vitrinele AUTO-MOTO/VELO/SPORT/ și, lângă bordură, mașini fistichii, parcate oblic./ iarna nu ne-a adus nici un fulg de zăpadă./ dimineața-i albastră iar tu ești la munte./ la mama dracului./ cearceaful meu e albastru, camera e albastră și lustra mea e albastră/ eu stau la geam și privesc șoseaua fără zăpadă, fără circulație/ cu dungile și săgețile ei albe./ vizavi sunt dărâmăturile unei case/ și gropi de canalizare și mosoare uriașe de scândură negeluită/ pe care e înfășurat cablul gros ca pe mână” etc. (*Halucinațe cu apariția ei în costum de schi*). Înșiruirile *constatărilor* de acest tip, într-un discurs aproape logoreic uneori (poeme lungi, kilometrice, relatând descriptiv vizualități, devoalând o prezență contemplativă a poetului), sunt lipsite, într-adevăr, aproape de orice intenție metaforică, numai că privită în ansamblul ei, poezia lui Mircea Cărtărescu este ea însăși o amplă, imensă metaforă a lumii actualității sale, sociale dacă vreți. Văzută și înțeleasă astfel, această creație lirică, cu totul antipoeică („poetică de stroboscop”, zice Dan C. Mihăilescu), primește un alt înțeles și o altă dimensionalitate artistică. Ea *face referire* la o existență ternă, poetul luând act aproape fără emoții, de prezența tuturor obiectelor, mai mult sau mai puțin materiale, ce compun universul lumii în care trăiește, în jurul cărora se țes și se întreș toate faptele care îl solicită și în care își consumă energiile. E un imens univers vital, creat din atingerile senzoriale, concrete, ale poetului.

Formula sa poetică se dovedește a fi novatoare, cu atât mai mult cu cât această inovație reșapează (folosesc un termen ce corespunde limbajului cărtărescian) structuri lirice tradiționale: psalmul (ciclul *Psalmi*), sonetul (volumul *Cincizeci de sonete*), elegia (ciclul *Monștri ai elegiei*) dar și idila (ciclul *Idile*), lirica de dragoste (volumul *Dragostea*) ș.a., fără a respecta însă, nimic din rigorile prozodice ale acestora, iar totul având un fundal insinuat biblic (*Geneză; Apocalips*) sau motive dintr-o poeticitate antică (*Calea Regală; Georgicele*), pe care își plasează discursul amplu, într-un veritabil ritual al nevoii de a depăși condiția nimicului (volumul *Nimic*): „Începe disperarea zilelor de vară/ când, cu capul în mâini, pe scara de la intrare/ stai pe treptele de ciment/ și copiii muncitorilor se uită la tine/ ca la un monstru din cine știe ce film.../ începe nebunia urinei galbene/ care șiroiește din cer/ începe fierbințeala de nerespirat/ din interiorul automobilelor./ nu mai pot să trăiesc așa,/ fără să cred în nimic, fără să fiu nimic./ doar cu toropeala zilelor de vară,/ cu toropeala zilelor de vară” (*Poem foarte bun, cu tristeți satanice și un montgolfier al disperării*). Avem aici atitudinea de revoltă optzecistă, scârba față de condiția existențială oferită de sistemul ce-i exasperează prin lipsa ofertei unui orizont de altitudine vitală. Mircea Cărtărescu se face rezonerul de

marcă al unei atari stări ființiale: „Splendoare în cel mai urât oraș din lume:/ trece tramvaiul cu MARLBORO – și e splendid/ că m-am născut și că îl pot vedea (...) e splendid că am umblat toată vara/ în ghetete înalte de plastic/ în blugi și plete uscate, pline de praf (...) nu știu ce vreau cu tramvaiul MARLBORO/ dar sunt frustrat de dragoste, de-ndrăgostire/ în splendidul jeg al orașului” (*Tristețe indimenticabilă*).

E ironic cel mai adesea; înclinația spre ludic nu-i lipsește, așa cum nici autopersiflarea, făcută cu ostentație („În acest poem voi fi foarte confuz/ voi fi fără metodă, fără construcție” – *Poem de citit la un Martini roșu cu lămâie*), bravând superioritatea demersului său poetic („acest poem nu-i pe-nțelesul oricui”), apelând la cultura dobândită prin lecturi, pe care o intercalează *intertextual* în propria-i creație („mă întrebai de ce pe frigider scrie «Stella»/ și dacă am citit Cortázar, «Rayuela»/.../ și dacă Trakl a fost farmacist iar Novalis geolog/.../ și dacă Arcimboldo, și dacă Gide...” – *Profiterol*) sau preluând sintagme eminesciene („privesc orașul furnicar”, „lasă-ți lumea ta uitată” etc), ori caragialiene („inimă zburdalnică”, „nu plânge, ești volintir” etc) ori din alți autori, din alte lecturi, parafrazând, parodiind până la a-și face propriul portret în manieră caricaturală: „eu,/ mircea cărtărescu./ propriul meu prizonier. Eu, un «ins»/ amestecat cu sucuri gastrice și IMAO. Eu/ un «dreamer», o conștiință (...) am învățat să interpretez petele de culoare/ să tai huruital cu lama (și să/ îmi folosesc laringele). Eu/ am visat cartiere sub ceruri galbene și statui de aramă/ și mi-au crescut atâtea degete câte stele-s în galaxie (...) dinți spârți, plombe căzute/ ochi asimetrici, trecut de păianjen/ iar acum? Uite – e toamnă pe colentina/ și tramvaiele vopsite galben murdar huruie printre blocuri/ și lumea cumpără pâine. Sînt trist” (*Mircea Cărtărescu în toamna lui '87*), condamnându-se disprețuitor: „am vrut să trec prin lumea asta perfectă nevăzut” (*Cincizeci de sonete*).

Formula poetică practică (inventată?! de Mircea Cărtărescu nu se pretează a fi continuată în nici un fel și de către nici un fel de... discipoli. Ea are soarta creațiilor unice, dovedindu-se a fi un monolit liric irepetabil. Scriitorul însuși a înțeles acest lucru, observând cum discursul său poetic nu a evoluat semnificativ, decât din punct de vedere *tematic*, în toate volumele care au urmat debutului (*Poeme de amor*, 1983; *Totul*, 1985; *Dragostea*, 1994; *Cincizeci de sonete*, 2003; *Nimic*, 2010), orice insistență în aceeași manieră însemnând, de fapt, un soi de autopastigare. Ca și în cazul liricii avangardei, fetișizată în cele din urmă, formula nu mai poate produce nimic nou. Calea e închisă. Luciditatea ce-l caracterizează pe Mircea Cărtărescu l-a determinat să pună capăt acestui segment al creației, supraviețuindu-și creator momentului gloriei sale poetice (a continuat să scrie proză, iar *Levantul* nu este altceva decât o sinteză a tuturor procedeelelor exersate liric, deturnate într-o formulă de epicitate retorică, de asemenea operă de unicitate evidentă). Antologia de sub genericul *Poezii*, de acum, marchează tocmai acest moment cărtărescian în lirica românească actuală.

## Liviu CANGEOPOL

### Nașterea literaturii

O definiție diafană în banalitatea ei taxonomică susține că, sub raportul corpolenței literare, există două tipuri de autori. Unii care, prin lucrări de dimensiuni reduse, deschid hublouri în ochii cititorului avid să ia aminte la existența unor universuri atunci hărăzite, monocrome, superficiale și, eventual, cu un deznodământ precis și zguduitor. Autorii arondați categoriei sînt socotiți zeei contemplației generale și ai sugestiei imediate, care panoramează porțiuni înguste fără a descifra detalii. Dezmățul în exces al extensiei ar fi semn al unei slăbiciuni procedurale. În lungimea citorva pagini, cititorul va gusta frîntura unui peisaj centrat în forța gravitațională a unei idei, pe care va trebui s-o întregască singur. Atracția mirajului nu este copleșitoare, câmpul magnetic, mai degrabă redus. Chiar dacă impactul produce o intensă impresie, impregnată pe scoarță și după terminarea lecturii, cititorul i se poate sustrage fără nici o complicație. Scurtimea expunerii la hipnoză asigură lejeritatea desprinderii. În realitate, prozele scurte sînt fragmente ale unei opere vaste. Mădulare judecate ca organisme reduse. Ele își extrag forța din sinergia elementelor pe care le reprezintă. Singurul element specific: pot fi judecate separat. Virfurile unanim acceptate ale genului sînt reprezentate de Cehov și Borges.

Pe de altă parte, există secta autorilor dedicați formulelor amplificate în grandoare, care-și creează universul exhaustiv cu generozitate și cruzime în jurul victimei cititoare. Elementele sînt dilatate, uneori disproporțional, personajele sînt analizate în profunzimi frizînd aberația, complotul este spart în zeci de vectori, ideile se înlănțuiesc cu altele și formează desene, care la rîndul lor alcătuiesc structuri sub formă de labirint, creier uman ori lume infinită. Creația tinde spre epuizarea subiectului privit din toate unghiurile, operînd iluzia enciclopedică a erudiției maxime: Pynchon, ca apogeu lingvistic, Joyce, Faulkner, Melville, Wallace, DeLillo, Eco, Tournier. Fiecare, demn de stabilit, cu devierile lui, potrivit concepției lansate de matematicianul francez George-Louis Leclerc, ajuns Conte de Buffon: *anomalie e stilul*. O lume selectă de nebuni.

Cînd am dat cu ochii de uluitoarele declarații exprimate de Gabriel Liiceanu la adresa *Solenoidului* cu ocazia lansării volumului, mi-am zis: „asistăm fie la o cotitură a literaturii române, care pînă acum n-a produs mare lucru pe scena universală, fie la una a marketing-ului autohton, total inexistent în linia canonului occidental.” Oricum ai da-o, oricum ai suci-o, o premieră absolută. Obiectivitatea mea, cîtă ar fi fost în acel moment, s-a topit în neant, zguduitor de un verdict mai îndrăzneț ca altul. “Va trebui să-mi imprim pe cartea de vizită calitatea de cititor a *Solenoidului*”, se lamenta

cu mândrie distinsul filozof (țineți cont, omul care l-a disecat, tradus și editat pe Heidegger!). „Un eveniment care îți taie viața în două“ (la 73 de ani, e o prejudecată mai mult decât metaforică!). „Țin în mână cea mai de seamă ispravă a acestor 25 de ani Humanitas” – fluturând ditamai cărțoiul de 838 de pagini plus coperti. Doar cine nu știe ce opere impozante a publicat Humanitas în ultimul pătrar nu se va cruci! Să-și fi aruncat Gabriel Liiceanu pe fereastră prestigiul cîștigat cu atîta sudoare doar pentru un profit de hîrtie tipografică? Să avem de-a face cu o naivă sinceritate dublată de entuziasmul unui editor ajuns la apusul carierei măcinat de îndoiala impresiei că ar fi contribuit major la înălțarea literaturii locale? Un exces de modestie? Un atac cerebral? Din toate cîte puțin?

Nu-mi rămînea decît o singură modalitate să aflu: lectura capodoperei în discuție. Am comandat cartea prin aplicația Amazon, am așteptat patru săptămîni cu sufletul la gură, am recepționat pachetul, l-am deschis înfrigurat, am citit nouă capitole, am băut un pahar cu apă, am continuat să lectuez. Cum nu sînt fericitul posesor al unei cărți de vizită, și nici nu întrevăd prea curînd să ajung unul, voi încerca să aștern cîteva rînduri pe ecranul indiferent al computerului.

De regulă, analizarea unei cărți pornește prin a fi cufundată în contextul literaturii din care provine. Mă uit în jur, la miriștea dezordonată a patriei beletristice, și număr tufele răzlețe: Breban, Buzura, D.R. Popescu, Țoiu, Bălăiță, Săraru... Cu excepția unor fragmente culese din operele lui Mircea Horia Simionescu, Matei Călinescu, Paul Goma (cel din jurnale) și Eugen Barbu (asta e!), nu se vede nici un copac. S-ar putea considera că este injust să aduci în discuție o generație formată sub biciul unui regim care te bătea la tălpi dacă nu compuneai în cheia lipsei de inspirație. În felul lor deformat, acești autori au fost niște genii pustii. Din ei, din biografia lor, n-a rămas decît legenda. Opera n-a rezistat. Scriitorii ceva mai tineri, ai generației căzute în clisura schimbărilor, din care face parte și Mircea Cărtărescu, sînt și mai rari în zona calității: Florina Ilis, Gheorghe Crăciun, Mircea Nedelciu, Marta Petreu, Octavian Soviany, Florin Toma. Mă tem să cobor mai mult. Măcar s-au străduit. Am suficienți dușmani...

Ca exercițiu comparativ de imaginație, ne întrebăm cum se va fi manifestat reacția criticilor vremii, cînd s-au trezit, acum un secol și aproape jumătate, cu asteroidul eminescian în brațe?! La opera cărui înaintaș au fost înclinați să-i raporteze valoarea? A poezilor Văcărești, ale căror producții ar fi făcute azi de rușine la gazeta de perete a oricărei școli de copii dezavantajați? Cu cine să-l compare? Cu Samson Bodnărescu? Să traseze o paralelă între lirica poetului național și cea a lui Nicolae Volenti? Sau a lui Ștefan Vârgolici? Ion Heliade Rădulescu? Vasile Alecsandri? O disociere valorică exponențială care duce la disjuncție. Eminescu și restul. Cărtărescu și ceilalți.

Doamnelor, domnișoarelor și domnilor, cartea asta, *Solenoid*, vă spun cu precizie de metronom, este un scandal! Nu poți s-o pui lîngă nimic, face totul de rîs, întoarce mîndra noastră literatură la zero! Ca metaconsecință directă, mii de autori consacrați și

cărțuliile lor mișcătoare dispar subit în jobenul lui Mircea Cărtărescu. Ne aflăm în intersecția unei dileme limpezi. Ce e de preferat? Să nu avem decît un exemplar de genialitate patologică în granițele unui șeptel tarat de autosuficiență, incultură și lipsă de talent, ori zece mii de strigoi umblînd ziua-n amiaza-mare cu tălângi care să le scoată în evidență mediocritatea funciară, stîngăcia, lipsa de entuziasm și calitatea de „scriitor”?

Nouă edituri importante din zece ar fi respins manuscrisul cu un oftat de indignare, pe baza a cel puțin două considerente: este prea lung și extrem de complicat! Doar dacă... Nu, n-au mai fost cazuri! Îmi vine în minte ciudățenia scoțiană Alasdair Grey. Cotitură epocală, nu s-a găsit nici un editor care să-l publice zeci de ani, valoare fără egal, notorietate agravată, elogiul la cîntar și... confrății continuă să scrie la fel. Mai mult, corpul literaturii vernaculare a fost secționat: scriitorii scoțieni într-o grămadă amorfă și dl Grey, singur, de cealaltă parte. Pariez pe atracția de a copia modelul!

În schimb, nici prea multe cronici nu va avea la obiect (cum nici aceasta nu e!). E bun, vor zice unii la modul general sau ca să nu deranjeze. Ori, poate, nu prea tare! În *De ce iubim femeile* a dat el tot ce putea! În vreun opus mai mărunțel și mai pe-nțeleș. Țsta e lung mai rău ca Biblia! Și stufos, dracu' să-l pieptene! Cuvinte grele, de dicționar academic, fraze răsucite, propoziții defective de una sau de alta, explicații științifice din care nu sare nici un pumn, teorii filozofice în care nu moare nimeni, prea multe pronume posesive, personaje de care nu știi de unde mai răsar, trimiteri nerușinat de pertinente la științele exacte (care ce caută ele într-o lucrare literară?) și cîte altele!

Pentru a încerca premisele unei discuții reale despre *Solenoid* este necesară o distribuție cu scenariu muntenesc și actori de peste hotare. Prima ofertă care atinge malurile exegezei este portavionul numit *Curcubeul gravitației*, semnat de Thomas Pynchon (excelent tradus în română de Rareș Moldovan, sub auspiciul Editurii Polirom). Voi începe printr-un șoc termic la marginea blasfemiei: din punct de vedere al coerenței narative, cartea lui Mircea Cărtărescu se află deasupra cărții americanului. Din acest fuior se trage și beneficiul major al operei de artă: disciplina stilului asigură nu doar eleganța cuvîntului, cît mai ales ponderea dinamicii ideatice. Flexibilitatea și viteza de execuție a gîndirii sînt stimulate de orgasmul delirului cărtărescian. În cadrul literaturii, în afară de Pynchon, doar la Faulkner și Céline am mai întîlnit acest simptom de maieutică accelerată. Discursul lui Pynchon propune o serie de opriri bruște, căderi în timp, răsturnări, sincope, refaceri, licențe logice, pe cînd cel al lui Cărtărescu înalță o clădire uniformă într-o cadență serenă, de neoprit precum marea oceanelor și durabilă ca a fenomenelor carstice. Autorul construiește, nu doar observă, dezvoltă, nu doar explică, creează mutații, nu doar se maturizează.

Măiestria scriiturii este greu de atins în lipsa unui echilibru perfect între ceea ce ai fi capabil să migălești și formula cea mai eficientă în economia demonstrației (căci orice operă de artă constituie, la urma urmei, prognoza unei demonstrații). Uneori, mai mult nu

înseamnă neapărat mai bine. Mircea Cărtărescu a trecut de faza în care exprimarea înfrumusețată este apanajul spectaculosului în dauna fluxului. Virtutea de căpăți a *Solenoidului* este rigoarea controlată a aberației, adusă pînă în linia orizontului de acceptare prin tropi specifici ori inovații de geniu răbdător.

Centrifug, centripet. Structurile narative ale *Curcubeului gravitației* adună din exterior aluviuni care merg spre un centru pînă la urmă negăsit; *Solenoid* reușește să radieze din ființa personajului-narator (căderea în oglindă a autorului însuși) un univers care se luminează treptat, în uluitoarea splendoare a percepției lecturale. Un rubin uriaș găsit de razele perseverente ale Soarelui. Odată ce l-ai văzut, devii altul. Gîndești diferit, simți mai profund, îți găsești un loc în nebunia dezordonată a existenței. Dacă sindromul de epuizare perceptiv-analitică al acestei lucrări nu ilustrează noțiunea metafizică, atunci nu știu ce altceva ar putea-o face.

Structura alternativ/simultană a *Solenoidului*, așezată pe razele care emană din personajul principal, formează descrierea prin care Mikito Kakutami a receptat o altă capodoperă pynchoniană, *Mason and Dixon*: „o complexitate bizantină“. Cărtărescu inițiază și duce la capăt o călătorie prin hățișurile întunecate ale narcisismului auctorial, care se filtrează prin microscopul tuturor scenariilor posibile ale existenței. Richard Locke, unul dintre editorii magazinului *The New York Times Book Review*, într-un articol publicat la 11 martie 1973 la adresa *Curcubeului gravitației*, observă că Pynchon pare a fi „îndrăgostit, sexual îndrăgostit, de propria moarte“. Cărtărescu este îndrăgostit de propria umilință pînă la ultimele consecințe ale grandorii. Cum îndrăzneala provine de cele mai multe ori din timiditate, de ce n-am accepta că aroganța își are sursa într-un exagerat sentiment de inferioritate, în nevoia celui care, nutrinde obsesia propriei slăbiciuni, încearcă să braveze și să se depășească? Reanimarea unei realități înfășurate în cuvinte, terapia cognitivă a întoarcerii în locul din care ar fi putut să fie altceva. Autorul (ca și cititorul) iese eliberat din această încleștare.

Borges susținea că „oglinzile și paternitatea sînt abominabile: amîndouă multiplică lumea și o deformează“. Argentinianul ignorase să enumere o altă entitate, aparținînd aceleiași categorii: creația literară. Cartea lui Mircea Cărtărescu, la rîndul ei, multiplică lumea și o deformează (descoperă lumi posibile sub crusta aparenței). Nimic abominabil în asta. În drumul mîntuirii personale, avem dreptul de a parcurge procesul unei vieți care ar fi putut să se desfășoare în semn contrar. Regretul, desprinderea de păcat, devenirea întru ființă exprimă corolarul ale aceleiași atitudini.

Schematic, big-bang-ul de la care pornește universul creat în *Solenoid* (debutul dezastruos din capcana Cenaclului Lunii, ușoară pocire a Cenaclului de Luni) echivalează cu fluturele strivit de neatentul călător în timp din *A Sound of Thunder*, povestirea lui Ray Bradbury, detaliul meschin care modifică esențial viitorul. Desigur, precum racheta nazistă din romanul lui Pynchon, oglinda în care este reflectată posibila viață

a lui Cărtărescu dacă primele sale producții poetice ar fi fost rejectate public nu este decît un pretext pentru desfășurarea unei extraordinare fresce a lumii în care trăim, un bestiar de 360 de grade, o enciclopedie a patologiilor contemporane, un album al frumuseților ascunse și al viciilor zădărnice ale lumii. Cîți autori sînt prinși în ambiția și reușita unui proiect asemănător? Homer (*Iliada*, ca radiografie colectivă, și *Odiseea*, ca psihanaliză individuală), Dante (*Comedia*), Flaubert (*Ispitirea Sfântului Anton*), Raymond Abellio (autorul unei cărți monumentale azi complet uitate, *La fosse de Babel*), Cervantes (*Don Quijote*), Marquez (*Un veac de singurătate*), Tolstoi (*Război și pace*), Faulkner (în special *Zgomotul și Furia*, dar și uriașa nuvelă *Ursul*), Joyce (*Ulise*), DeLillo (*Underworld*), Pamuk (*Cartea neagră*), Wallace (*Infinite Jest*), Sábato (*Despre eroi și morminte*, dar mai ales delirul riguros *Dare de seamă despre orbi*), Melville (*Moby-Dick*), Mann (*Muntele vrăjit*). Chiar și la nivelul literaturii universale asemenea cărți nu găsești decît rar.

*Levantul* este o bijuterie minuțioasă și perfectă, pe care o poți purta oriunde în lume în buzunarul de la piept. *Solenoid* este o catedrală săpată în inima pămîntului, în catacombele căreia te pierzi cu gura căscată de uimire, regăsind în ele toate obiectele pierdute de la facerea lumii. Niciodată românii nu vor mai avea șansa unui asemenea autor.

Simt că ar trebui să pronunț scuze la adresa lui Mircea Cărtărescu (ale cărui cărți, exceptînd capodopera sa lirică, recunosc că nu m-au dat peste cap), cît și entuziasmului său editor, Gabriel Liiceanu, care a investit într-o promisiune doar de el bănuită la acest nivel, deschizînd pîrtia unei literaturi care de zeci de ani se sufoca în micimea falsei sale existențe. Cohorte de critici neinspirăți, editori neîndrăzneți, cititori în derută ar trebui să-și ceară scuze lor înșile: nu pentru că n-au avut viziunea celui care urma să vie, ci pentru că l-au văzut înainte de vreme, în potențialul fals al miilor de rateuri de pînă la el. În sfîrșit, literatorii români au, de acum încolo, în jurul cui să-și articuleze ierarhiile. Toate acestea le-a reușit o singură carte. Recunoștință, uluială, respect.



## Ioana PÂRVULESCU

### Solenoid. Tipătul vieții

Mircea Cărtărescu este un autor care de mult concurează doar cu „cei mai mari” și cu el însuși. *Solenoid* nu e doar cheia de boltă a nuvelor și romanelor sale, ci și piesa cea mai uimitoare a prozei ultimilor 25 de ani de la noi. Acum aproape 12 ani, scriam în prezentarea autorului pentru volumașul *De ce iubim femeile* că: „A dat tonul în poezia unei întregi generații și a fost al doilea poet căruia i-a reușit în literatura română o epopee. Ar fi putut rămâne la poezie, dar și-a surprins publicul scriind nuvele, în a căror țesătură rămâi prizonier mult timp după ce ai închis cartea. Ar fi putut rămâne la poezie și nuvele, dar a trecut la roman și așa s-a născut trilogia în formă de fluture, *Orbitor*. Ar fi putut..., dar a scris jurnal, eseu și publicistică de primă mână.”

Adaug astăzi: ar fi putut rămâne la toate acestea, și la faima lui, și la premiile lui internaționale prestigioase, dar a creat – printr-o inginerie literară al cărei secret îl deține, printr-o rotație nebunească în jurul propriului eu – un câmp magnetic vital ieșit din comun, intitulat *Solenoid*.

Cartea a apărut la Humanitas, editură al cărei slogan este „Ai atâtea vieți, câte cărți ai citit”. E vorba, aici, de cititor, cel care-și sporește indefinit viața și experiențele prin transferul de substanță literară de la cărțile citite. Dar ce se întâmplă cu scriitorul, cu cel care-i dă cititorului o nouă viață? Răspunsul este una din nervurile recentului roman al lui Mircea Cărtărescu. Pentru scriitor, lucrurile se petrec exact invers: fiecare carte scrisă îi ia acestuia din viață. Cu o metaforă pe care am întâlnit-o la Thomas Mann, în *Lotte la Weimar*: scriitorul arde ca lumânarea, iar ceara vieții lui mai scade puțin cu fiecare nouă carte. În timpul în care creează o viață în *trompe l'oeil*, scriitorul nu și-o trăiește pe-a sa, care putea fi plină de întâmplări adevărate. Fiecare secundă scrisă este un sacrificiu, o topire a propriei vieți, spune personajul central al acestui roman, un profesor. Miza lui este, de aceea, opusă: să scrie o carte care să fie viață pur și simplu, esență vitală, care să spargă zidul nevăzut al creației și să irumpă *dincolo*. Să nu fie o simplă ușă în *trompe l'oeil* desenată pe zid, ci una care chiar să se deschidă „pe aer”.

Cine este însă acest personaj sau, în retorica eminesciană, „prin mintea cărui muritor” trec asemenea idei? Încă din secolul al XIX-lea, de la romantici și până la, să spunem, unul dintre cei mai ingenioși prozatori din generația optzecistă, Mircea Nedelciu, există în literatură naratorul care creează iluzia suprapunerii cu autorul, a biografiei unice la cei doi, astfel încât roțile dințate ale realității și ficțiunii să-și întâlnească dinții și angrenajul lor să urnească împreună povestea, să o așeze în timp. Dar în *Solenoid* lucrurile sunt duse chiar

mai departe, sunt încă o dată rotite, astfel că jocul de oglinzi e și mai înșelător: avem un narator care, până la un punct, merge pe biografia începutului de viață al lui Mircea Cărtărescu însuși, apoi însă o ia pe variantă, așa cum șoferii de tir ocolesc orașul pe centură. Altfel spus, personajul care-și spune *eu* în *Solenoid* trăiește una din viețile posibile ale celui care a devenit scriitorul (autorul real!) recunoscut Mircea Cărtărescu: viața anonimă de profesor la o școală din Colentina. „În fiecare clipă a vieții noastre facem o alegere sau suntem suflați de-o adiere de vânt, mai curând pe un culoar decât pe altul. Linia vieții noastre reale se-ntărește în urmă...”, adică se transformă în destin. Suntem așadar pe alt culoar al vieții autorului, o viață care începe tot cu eșecul primului său poem citit în cenaclu, însă în urma acestui eveniment poetul se lasă pentru totdeauna de literatură și, deci, nu devine un nume (de altfel îi disprețuiește sincer pe scriitorii aflați în lumina reflectoarelor, bântuiți de „blestemata nevoie de glorie”). El scrie un singur manuscris, o dare de seamă a anomaliilor lui, un fel de jurnal de o intensitate tragică.

*Este tipătul celeilalte vieți*, a cărei umbră nevăzută și neînvidiată este viața de autor glorios. Decorul este unul lipsit de speranță și ieșire, Bucureștiul cenușiu din perioada comunistă, „cel mai trist oraș din lume”, cu toate detaliile lui sordide, de la colcăiala de păduchi din școli și până la blocurile cu pereți strâmbi și tramvaiele cu ciorchini de oameni pe scară, perfect reconstituit.

Dar poate că tocmai pentru că nu iese din acest oraș, tocmai pentru că nu se consumă în cărți publicate și sesiuni de autografe, personajul (care-și trăiește visele cu aceeași intensitate ca toate celelalte euri cărtăresciene) are intuiția unei alte realități, în altă dimensiune, și are și ieșire la ea, dar numai uneori și fără să poată controla în vreun fel aceste zvâcniri. Așadar, avem doi oameni într-un trup: unul este profesorul de română – și i-a ieșit excelent această figură, precum și tot ce ține de viața de zi cu zi de la „Școala 86” –, un om abulic, cu o iubită, Irina, și o fostă nevastă, Ștefana, iar celălalt, un geniu, care se știe un Ales și e înfricoșat de asta. O ființă ieșită din comun, care trece, încă din copilărie, prin experiențe inexplicabile. Ar fi greșit să dorim o explicație unică și să căutăm o anume cheie de lectură, o grilă de tip realist (profesorul ar fi un caz clinic), științifico-fantastic (extraterestri sunt printre noi), științific (a patra dimensiune, așa cum o descriu matematicienii și cum, într-o foarte plastică și clară expunere o face și naratorul) sau semiotic (trăim într-o lume de semne și, dacă le urmărim cu atenție, am putea avea acces la enigmă, vezi poziția solenoidelor pe harta orașului și leitmotivele misterioase (*Tăunul*, Hinton, tesseractul, Vaschide, labirintul, puzzle-ul, „Signa te” etc.). Literatura, la fel ca viața, nu începe în explicații, este întotdeauna dincolo de ele. Toate aceste sugestii țin, la urma urmei, de obsesiile prin care oamenii de lângă noi nu-și trădează decât exasperarea la neputința de a ști ce e dincolo de mica lor viață, evadând mereu în teoria la

modă, în speranța că ar putea înțelege ceva. Căci marile întrebări și crâncenele frici omenești îl traversează și pe cel mai plat și ridicol om (profesoara Caty, de pildă), iar șuvoiul lor inundă câteva pagini din roman (188-189 și 422), de la „De ce suntem atât de răniți de semenii noștri?”, „Cum a fost aprobat cancerul?” sau „Toți venim pe lume dintr-un înspăimântător abis fără memorie, suferim de inimaginabil pe-un fir de praf din lumea nesfârșită și pierim apoi, într-o nanosecundă, ca și cum n-am fi trăit, ca și când n-am fi fost niciodată” și până la „realitatea e doar frică pură, frică-nghetată”. Ecoul este, câteva capitole mai târziu, în cele 2890 de strigăte de ajutor care răsună în carte (dacă am calculat bine, desigur, doar dintr-un impuls ludic, căci numărul strigătelor de ajutor ar trebui să fie egal cu al oamenilor de pe planetă).

Există în schimb o cale mai potrivită pentru înțelegerea acestei cărți și a acestei vieți, și care, aici mai mult decât oriunde, se cristalizează într-o artă poetică, o estetică a existenței, dar și o ușă reală spre *dincolo*. Aceasta este pentru Mircea Cărtărescu și pentru toate eurile sale diaristice și ficționale *visul*. Filonul oniric face implozie, este cotropitor, copleșitor și de o frumusețe când terorizantă, când gingașă și mângâietoare. Narratorul încearcă mereu alte metode de a-l prinde, de a-l reține. Dacă în copilărie ni-l putem imagina alergând după fluturii visului cu plasa, încetul cu încetul, lucrurile devin o confruntare pe viață și pe moarte: visul trebuie tezaurizat în clasoare oniromantice, urmărit ca un ucigaș periculos, reținut ca o dragoste, adorat așa cum numai credincioșii își adoră Dumnezeu. Numai că, exact asemenea Lui, visul nu se lasă cunoscut și definit prin acumulare (și-și) sau prin negare (nici-nici). E mereu altul, scapă. Se confundă cu viața. Până la urmă viața profesorului de la școala 86 e viața ca vis, coșmar sau basm sau dioramă, și nimic din ce-i omenesc nu-i este străin grație viselor lui. Splendide pagini, adevărate filme, sunt cele de regresie în timp până la omul cavernelor și de regresie dincolo de regnul uman până în sarcoptul râiei, lume în care cel „trimis” e primit ca un Mesia.

Mai este un lucru esențial, o taină a zidirii literare, care ține de crezul lui Mircea Cărtărescu (inclusiv, dar nu numai estetic). Convingerea că numai *eu*, eul deține răspunsurile, că numai acolo se află sensul. Antenele lui sunt compact orientate spre interior, ca un arici care ar avea țepii invers așezați.

În *Solenoid* există încă o întrebare recurentă legată de artă, cu eternitatea ei, și viață, cu efemeritatea, cu „ticăloșia” ei. Răspunsul pe care îl dă cartea este singurul răspuns pe care-l poate da un artist adevărat: nu există capodoperă în afara vieții, viața și dragostea sunt cele care trebuie salvate, iar salvarea (în alt registru mântuirea) este posibilă. Țipătul vieții este unul dublu: ucigător și salvator, moarte și naștere. De aici finalul, dătător de speranță, salvator sau, poate, sugerând numai o prelungire a durerii.

Din poezie, stilul cărtărescian a păstrat plasticitatea, capacitatea de a da trup ideilor abstracte. Se pot da exemple de pe fiecare pagină, dar dau doar două, scurte: „Vocea omenească e gând care trece prin carne”. Și „Fiecare ființă pe care ne-o amintim e ca o statuie într-o piață publică, la răspântia unor lungi bulevarde spațiale, temporale și psihice” (continuarea la p. 682). Există un amplu plan filozofic al cărții, doar că e transpus în imagini concrete, ca în marile poeme filozofice, ca-n *Beowulf* (cu care are în comun lupta împotriva monștrilor), ca-n Dante (cu care are în comun *Infernul* și încercarea de a te înălța din el, dar nu și existența luminoasă a dumnezeirii) sau ca în *The Waste Land* de T.S. Eliot (cu care are în comun deznădejdea). În același timp, și acesta e câștigul strict narativ al acestei cărți, cititorul nu este rătăcit între vise, el este călăuzit, ținut de mână din capitol în capitol, pe parcursul a patru părți, până la apocalipsa sau apoteoza (ambele!) dintr-un spectaculos sfârșit. Paginile finale – care se ratează cel mai des în literatură, chiar în marile creații – sunt așadar, aici, reușite și pe măsura întregii construcții.

Deși sunt, în *Solenoid*, și toate temele recurente din proza cărtăresciană, nici o clipă nu există senzația de repetiție, de *déjà vu*. Nici nu e de mirare: suntem pe altă treaptă a creației și ceea ce se vedea la firul ierbii este acum privit de sus, fapt care schimbă complet geometria desenului, cum știe oricine a privit măcar o dată prin hubloul avionului.

*Solenoid* este o carte fără pereche chiar și în creația lui Mircea Cărtărescu. Este portretul artistului la maturitate, când pune în cauză totul, începând chiar cu arta și scrisul și când încearcă din toate puterile minții sale să rezolve uriașa ghicitoare a lumii. Frumusețea este că o face, această încercare, și după ce și-a demonstrat sieși (prin teoria cu dimensiunile mereu mai numeroase ale lumii) că e imposibil, că n-are cum să izbutească. În schimb însă, în roman, lui Morfeu, zeul visului, pare că îi vine în ajutor tatăl său Hypnos, creând în cititor un efect morfino-hipnotic cu totul special, ca și cum, într-adevăr, zidul lumii noastre limitative s-ar fi spart și o splendidă ușă adevărată s-ar fi deschis „pe aer”.



## Gerhardt CSEJKA

### Anarhie visătoare și orizonturi larg deschise

Ca membru al redacției „Neue Literatur”, revistă ce avea ca domeniu „casnic” literatura minorității germane din țară, am promovat cu entuziasm grupul tinerilor bănățeni ce se formase în 1972, adăugându-și la nume marcajul „de acțiune” (Aktionsgruppe Banat) – ca notă provocantă și în același timp (auto)ironică, știind ei bine că n-aveau cum să pornească mari acțiuni sau mișcări populare, dar semnalizând clar poziția că ar trebui acționat în vreun fel și că textele lor sunt orientate critic spre realitățile despre care nu se putea vorbi deschis în condițiile date atunci.

Când au început, tot în anii șaptezeci, doar ceva mai încolo, să circule în zona Uniunii Scriitorilor vești îmbucurătoare despre evoluția unor cenacluri în București și în alte centre universitare, am urmărit și noi cu interes apariția noilor nume de autori, așteptând publicațiile corespunzătoare cu textele acestora. Iar când, în 1982 a apărut în traducere românească antologia *Vînt potrivit pînă la tare. Zece tineri poeți germani* și în același an *Aer cu diamante*, volum colectiv de Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Florin Iaru și Ion Stratan, sosise pentru noi momentul potrivit pentru a iniția un fel de dialog de informare reciprocă din ce în ce mai profundă între reprezentanții români și germani ai poeziei tinere, și într-adevăr am publicat în câteva numere ale revistei noastre observații ale poezilor români pornind de la lectura poeziei colegilor nemți din Banat. Speranța noastră însă, că pornind de-acți tânăra relație interliterară româno-germană cu timpul se va lărgi intensivându-se, nu s-a mai putut realiza, din lipsă de timp și de personal, căci în decursul deceniului opt nemții în general, cu tot cu tinerele lor talente poetice au dispărut prea curând emigrînd în Germania. Oricum, în studiul său despre *Postmodernismul românesc* Mircea Cărtărescu pomeneste și fenomenul adiacent nemțesc, integrîndu-l oarecum în considerațiile sale generale – ceea ce nu a permis, evident, prea multe diferențieri și nuanțări. Dar țin minte că în textul său pentru revista noastră pomenise deja formula despre „coborîrea poeziei în stradă”, și anume ca replică, într-un fel, a celor de la Cenaclul de luni la insistarea bănățenilor asupra priorității ce i-ar reveni „angajamentului”; am regăsit, firește, problema acestui complex configurativ în masivul volum din 1999 despre *Postmodernismul românesc*, desprinsă ce-i drept, de momentul Aktionsgruppe. E vorba acum despre cele două aripi ale optzeciștilor, cea „lunedistă” și cea „textualistă”, dintre care prima este orientată programatic nu către text, ci către realitate: „Nenumărate declarații ale reprezentanților principali atestă efortul de a ieși din sfera abstracțiunii și obiectivității moderniste, pentru o atitudine mai pragmatică, mai directă față de un real *la scară umană*.” (subl.meă - G.Cs., interpretez pasajul cursivizat ca o traducere subtil poetică a ideii

de angajament cum au trăit-o tinerii bănățeni nemți mai sus pomeniți). Referindu-se în alt loc mult mai direct la zona politicului, Cărtărescu arată clar: „Între optzeciști disidența politică a fost foarte rară, ca și atacurile directe, în scris, la adresa sistemului. Lucrul cel mai important pentru ei a fost să impună, prin scrisul lor, o zonă de normalitate și libertate interioară, fapt care-i înscrie în curentul general de „rezistență prin cultură” promovat de mentorii lor și, pe de altă parte, să cartografieze istoria recentă la nivelul ei micro-structural.” Urmează imediat și concluzia: „Prețul, foarte greu, a fost depolitizarea. Starea firească a acestei generații este cea de anarhie visătoare”.

Iată poetul ca analist subtil, iată teoreticianul, refugiindu-se în poante de intensă forță poetică, țelul pragmatic fiind uneori aura de adevăr istoric, care fără de poezie uneori n-ar străluci așa convingător.

De altfel Cărtărescu nu rezumă analiza postmodernității la optzecism, ci stabilește o serie de conexiuni foarte interesante chiar cu diverse evoluții din alte vremuri. Citez una din ele: „Este esențial să înțelegem importanța literaturii subterane în perioada comunistă. Deși nepublicată pînă prin 1970 și rămasă accesibilă numai unui mic grup de prieteni, literatura țirgovișteană este adevărata proză românească din anii '50 și '60, incomparabilă ca modernitate, complexitate, curaj estetic și valoare cu scrierile care au părut să definească epoca și care ne par acum niște plante vitregite de intemperii. Adevărații noștri moderni sînt postmodernii: ei, și nu nuveleștii cu personaje „sucite”, sînt continuatorii firului logic al prozei românești, ai lui Blecher, Fîntîneru sau Mateiu Caragiale. Deceniul al șaselea nu este un vid literar (în care ar străluci *Moromeții*, *Cronica de familie* și *Groapa*...), ci epoca unei efervescențe subterane care produce în scurt timp scrieri ca *Matei Iliescu* sau *Ingeniosul bine temperat*.”

Dar mai sunt prezentate și alte colțuri productive în direcție postmodernistă ale „subteranei” epocii 45-70, ca Cercul literar din Sibiu sau așa numita generație pierdută, cu Dimitrie Stelaru, Constant Tonegaru și Geo Dumitrescu – fiecare grup avînd specificul său, definit foarte nuanțat de autor. Și mereu corelaționat cu anumite apariții internaționale semnificative.

Este în general un aspect foarte plăcut oferit de lectura operelor lui Cărtărescu, indiferent de gen, că mereu te scoate în lume, cu predilecție în zonele ei artistice, dar nu numai. Oricum mi-am adus aminte de un volum cu aproximativ o mie de pagini, un fel de prezentare chintesențializată a literaturii universale sub titlul *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*, apărută în Statele Unite în 2002, autorul ei fiind Harold Bloom, critic literar de mare faimă și profesor de literatură cultic admirat de studenții săi la Yale University și la New York: Începînd va să zică cu Biblia, grecii antici, Mohamed, Lucrețiu, Vergiliu, Dante, Chaucer, Shakespeare, trecînd prin Molière, Ibsen, Goethe, Cehov, Beckett, Baudelaire, Rimbaud, Valéry, Joyce – mă rog, nu vreau să-i înșir chiar pe toți cei o sută – cel mai „tînăr”, mai apropiat de vremurile și coordonatele noastre fiind Paul Celan: o selecție de „genii” sau mai fin concretizat, „spirite creative”

răsfirate în tot timpul și spațiul universal, apariții de excepție sau reprezentative într-un anume fel? Chit că profesorul Bloom, fiind foarte supărat că Shakespeare în secolul douăzeci fu privit de către critică exclusiv sub aspectul trăsăturilor pe care le împărtășea cu contemporanii săi, ca antidot a ajuns să-l divinizeze pur și simplu, recunoscând însă că-i vorba (la Shakespeare) de „capacitatea, unică în felul ei, de a trezi iluzia, că se deosebește de ceilalți nu doar prin vreun detaliu ci prin întregul său fel de a fi.” Iar la capătul experienței cu creativitatea exemplară a celor o sută de genii ridicate în slăvi, constată totuși clar și răspicat că aproape tuturor dintre cei selectați le este comună atemporalitatea sublimă a lui Shakespeare.

Poate că domnul profesor Bloom va mai include cândva în splendidul său mozaic una, două, trei, patru sau zece noi spirite exemplare din lume.

## Robert ȘERBAN

### Cele mai tari petreceri ale vieții

Cea mai așteptată vacanță de vară a mea fost cea din 1988. Nu fiindcă în timpul anului școlar îmi rupsesem mințile învățând, și perspectiva celor aproape trei luni de relaxare mă făcea nerăbdător. Nici deoarece gândul că nu mă mai trezeam la 7 dimineața îmi dădea... aripi. Era vacanța în care urma să merg, pentru a doua oară, în Tabăra Națională de Creație pentru Elevi, *Excelsior*. Fusesem și în 1987, la Timișoara, iar acea tabără era ceva de... nepovestit. Fiindcă fie nu te credea aproape nimeni, fie pentru că ai tăi părinți (căci tu nu aveai decât 17 ani) riscau să aibă... probleme dacă s-ar fi aflat ce și cum. Și nu avea cum să te creadă careva că într-o tabără organizată de Comitetul Central al Uniunii Tineretului Comunist, la care participau *tinere condeie* din întreaga patrie, se petreceau asemenea lucruri, cum ar fi: discotecă non-stop, cenaclu literar până în zorii zilei, publicarea unor gazete de... cameră cu un conținut dubios, ba chiar obscen, afișarea, în fiecare dimineață, pe pereții de la intrarea holului din căminul în care eram cazați, a zeci de fotografii cu elevi dansând... *strâns uniți*, concursuri de frumusețe (Miss, Contra Miss – fetele care n-au vrut să participe la Miss –, Super Miss – și cele de la Miss, și cele de la Super Miss, și cele care n-au mai avut încotro) după cele mai înalte comandamente (ținută de zi, rochie de seară și costum de baie), jocuri deocheate (cum ar fi *Coada vacii*, în care pierzătorii trebuiau să execute, printre alte porunci, *sărutul sportivului* sau al *alpinistului*) și alte astfel de activități educative. Participanții erau atât elevi de liceu, cât și... scriitori. Ultimii, pe post de profesori, căci ne țineau cursuri. Astfel, îi cunoscușem pe Florin Iaru (la al cărui curs de poezie și participasem), pe Șerban Foarță (care îi urmase lui Florin la... catedră, căci coautorul *Aerului cu diamante* trebuise, nu mai știu de ce, să se întoarcă la București), pe Mircea Nedelciu (care ținea cursul de proză și un cuțit de vânătoare la șold), pe Florin Manolescu (titularul cursului de critică). Ei bine, atmosfera din acea tabără era de neimaginat, căci părea

că e libertate totală, că poți face ce vrei, inclusiv că poți spune bancuri cu Ceaușescu. Ca să ne impulsioneze să fim... liberi și spontani, directorul taberei, Florin Lupescu (nu știu dacă era membru în CC al UTC, dar îl reprezenta acolo) a intrat, în a doua seară a taberei, în camera în care stăteam alături de alți șapte băieți-literatori (printre ei, Dan Lungu) și ne citeam cumiței, unii altora, creațiile. Directorul era un domn înalt, spre doi metri, cu mustață și ochelari, solid, impunător. S-a uitat la noi de sus, noi ne-am ridicat în picioare, și ne-a întrebat foarte serios: *Băi, pe voi v-au prins părinții făcând laba după ușă?* Am înmărmurit și... mai mult. Mai ales că nu fuseserăm prinși niciunul! Văzând că aveam gurile încheștate și ochii beliți, domn director ne-a venit în ajutor: *Ieși, băi, la discotecă și dansați fetele alea care vă așteaptă pe hol!* *Hai, mișcare!* Ei, din clipa aia s-a dus pe... Bega toată dorința noastră din vârful pixurilor de a sparge norma la scris versuri. Sau proză. De fapt, cred că acolo, în tabără, n-a scris nimeni nimic serios. Doar prostioare pentru gazeta camerei în care stătea. Am purces în holul cu discoteca, unde erau adunați cam toți băieții – dovadă că Lupescu îi motivase și pe ei. Fetele erau prezente din start și păreau vesele.

În anii cei mai nenorociți ani ai comunismului românesc, în care se făcea foamea, în care se lua curentul electric câte 8-10 ore pe zi, în care discotecile și restaurantele se închideau la 10 seara, în care, iarna, îți îngheța paharul cu apă pe noptieră, iar dinții clănțăneau în gură de le săreau plombe și smalțul, în care spaima de Securitate era permanentă, încât, deseori, vorbeam prin semne, în care, la liceu, eram îndoctrinați pe mai toate căile, iar la cenaclurile la care participam în Turnu Severin toată lumea se ferea să spună ceva mai... accentuat, de frică să nu fie turnată, zilele pe care le-am trăit la *Excelsior* erau dintr-un alt film: unul fantastic!

La sfârșitul lui august '88 aveam șansa să merg din nou, pentru 10 zile, în acel exil fabulos. De data asta era la Suceava, dar cum eram un adolescent ce locuia cu părinții, cu cât mai departe, cu atât mai bine! Am pornit cu trenul spre București alături de Cosmin Gheorghe, cu care fusesem și anul ce trecuse în tabără. (Spre Timișoara și de acolo înapoi, eu am fost însoțit de un domn de la UTC Mehedinți, că așa era regulamentul. Acum, tovarășii ne-au considerat de nădejde și ne-au lăsat singurei).

Până în Gara de Nord, preț de vreo 5-6 ceasuri, cât a durat călătoria, ne-am amintit cum a fost și ne-am imaginat cum va fi. Și fiindcă mai luam câte-o gură din coniacul *Drobeta* pe care Cosmin îl extrăsese din bagajul în care îl ascunsese, imaginația noastră a atins cele mai înalte culmi de progres și civilizație. La București schimbam trenul, îl luam pe cel spre cetatea lui Ștefan cel Mare. Ei bine, pe peronul de pe care urma să țâșnim în accelerat, ne-am întâlnit cu o bună parte din gașca taberei timișorene. Chiote, îmbrățișări, pupături, promisiuni că o s-o facem și mai, și mai lată. Am pasat sticla de *Drobeta* cui s-a nimerit (nu mai rămăsese mare lucru în ea, căci eram aproape bărbați – eu împliniam 18 ani peste o lună și ceva, companionul meu îi împlinise deja). Am urcat hăhăind în vagoane, iar trenul a pornit spre destinație. Dacă în tabăra de la Timișoara nu fuseseră invitați decât condeieri (de fapt, existase un concurs de selecție, pe

bază de texte), în asta urmau să vină și elevi talentați la muzică și la arte vizuale (plastice, pe vremea aceea). Îmbrățișările au continuat pe culoarele vagoanelor. Euforia atingea paroxismul, gașca se reunea, se anunța o tabără de legendă, cu nebunii, cântece, beții, seri de literatură, bluesuri languroase, excursii de pomină, genii adunate laolaltă. Ce să mai: Paradisul pe pământ! La un moment dat, după ce m-am pupat cu o parte din trupa de la București (ei erau cei mai numeroși) – cu partea pe care n-o văzusem în gară –, mi-am tras suflul și m-am uitat pe geam. Și, în loc de peisaj, am văzut reflectându-se un băiat brunețel, cu mustață, care stătea cam timid. I-am zâmbit încurajator și l-am întrebat prietenos: Bă, tu n-ai fost anul trecut în tabără? *Nu*, a răspuns. Băi, ce-ai pierdut! E nebunia de pe lume! Dar, lasă, anul ăsta o să fie și mai mișto. Chefuri, gagici, discotecă non-stop... N-ai văzut așa ceva, n-ai văzut! *Da, da, va fi bine...* În timp ce eu gesticulam și promiteam brunețelului o experiență unică, cineva – unul dintre cunoscuții din Capitală – încerca să-mi spună ceva. M-am întors către el: Lasă-mă, frate, să-i spun ăstuia cum e-n tabără, că nu știe! Și am revenit la noua mea cunoștință, cu explicații: Dacă scrii, să știi că e permanent un cenaclu, unde se citește și se discută pe text. Dar e distracție, anul trecut nu cred că am dormit 20 de ore, în total. *Da, ne vom distra, sigur...* Cel din spatele meu mă tot înghiontea. M-am întors: Ce-i, mă? Iar amicul mi-a spus șoptit, în vârful buzelor: *Vezi că ăsta-i Mircea Cărtărescu. Mi-a căzut fața. Am revenit la băiatul cu mustață și i-am spus: Domnu Cărtărescu, vă rog să mă iertați, n-am știut că sunteți dumneavoastră... Lasă, lasă, a răspuns amabil, nu-i nimic...* Îmi pare rău, zău n-am știut! *Stai liniștit, va fi distracție...*

Și a fost! Dar a mai fost și un curs despre poezie – de fapt, o poveste de dragoste în care nu doar povestitorul, Mircea, era personaj, ci și noi, ascultătorii. S-a chemat *Poezie și fantomatică* și s-a petrecut de-a lungul mai multor dimineți. Iar noi, cu toate că eram nedormiți defel – căci până dimineața dansam, cântam, mai luam un gât din sticlele de bere sau de vin, mai pupam fetele –, îl ascultam fermecați pe băiatul acela care, deși părea de o vârstă cu noi, știa atâtea și atâtea minunății. Și le spunea firesc, dar cu intensitate, fără sentimentalisme, dar cald. Dialoga, ne întreba, asculta, zâmbea, râdea. Era prietenos, eram laolaltă. Iar seara, la discotecă, cred că și dansa printre noi. Cred, n-aș jura...

În toamna lui 1990, student la Timișoara în anul I fiind, am cumpărat *Levantul*. Era într-o zi de joi, l-am găsit la un vânzător ambulant. Seara, după ce în cămăruța mea de 2,5 x 3 din blocul Dacia Service de pe Calea Aradului mi-am făcut o omletă și m-am ospătat cu ea, m-am apucat să citesc. A doua zi nu m-am mai dus la facultate, fiindcă eram rupt: nu lăsasem cartea din mână până spre dimineață, când am terminat-o de citit. A fost cel mai strașnic chef literar de până atunci. Și, apoi, în timp, i-au urmat altele, căci volumele lui Mircea Cărtărescu au însemnat, pentru mine, nu doar prilejul de a sta față în față cu o literatură de mare calibru, ci și reintâlnirea cu un băiat brunet, cu mustăcioară, care, pe când aveam 18 ani, mi-a dat de înțeles că scrisul și cititul sunt cele mai tari petreceri ale vieții.

## Ștefan BORBÉLY

### Solenoid

Cam 500 de pagini puteau fi lăsate liniștit pe dinafară din *Solenoidul* lui Mircea Cărtărescu (Editura Humanitas, București, 2015), dacă autorul ar fi dorit ca volumul său să fie unul perfect structurat, eliberat de excedente și plin de substanță. Așa cum arată acum, scris într-un vertij al torentului scriptic brut, lipsit în general de finisări, jurnalul ficționalizat ajustat în cele din urmă să devină roman e suprasaturat de repetiții, de glisaje textuale și fantasmatiche necontrolate, lăsate să curgă în voie. Scriitor în esență narcisiac, așa cum deja *Orbitorul* indicase, Cărtărescu nu esențializează, ci se lăbărțează în *Solenoid*, neavând puterea de a porni cu radiera împotriva lui însuși, adică de a tăia calupuri excedentare din notațiile scrise cu mâna într-un șuvoi continuu, lipsit de un plan prealabil, caietele fiind duse apoi – după propria sa mărturisire – direct editurii spre a fi tehnoredactate „la cald”, în absența unei cenzuri calitative prealabile. Rolul lectorului de carte, care ar fi trebuit să-i atragă atenția autorului că frâiele sunt cam scăpate de sub control, a fost, după aparențe, mai degrabă unul formal și timorat, fiindcă – nu-i așa? – e o impietate să critici semizeul, reducându-l la dimensiunea lucidă a unui autor perfectibil. E de presupus, totodată, că Mircea Cărtărescu a intuit în avans prejudiciul intrinsec al excedentului sufocant, atrăgând gracil atenția publicului că romanul începe cam în jurul paginii 250, până atunci cititorul nedispunând decât de căutări, de aproximări sau de „schele”. Indiferent de cât de elaborate ar fi acestea, redundanța și excesul copleșesc lectura în multe secțiuni ale volumului, care alunecă adesea – să nu ne temem de cuvinte dezagreabile – în plictiseală. Ca să nu mai vorbim de faptul că un scriitor care solicită concesiile publicului înainte ca acesta să îi cumpere cartea e pasibil de admonestări, indiferent de cât de solide i-ar fi orgoliul sau notorietatea.

O foarte elaborată strategie a răsfațului genialoid a marcat ieșirea *Solenoidului* în lume, la Târgul Gaudeamus de la sfârșitul anului 2015. Directorul Humanitasului, Gabriel Liiceanu, a vorbit, gătit de emoție, de „anormalitatea” funciară a unui autor care nu șterge nimic din ceea ce scrie și aduce caiet după caiet la editură, în rafale continue, în vreme ce acesta i-a îndrumat pe cititori spre paciență: „Aș vrea să rog să aveți răbdare cu această carte. Este o carte mai ciudată, mai specială. E o carte care începe pe la pagina 250 așa. O să mă întrebați ce se întâmplă până acolo. Până acolo sunt schele. Este o schelărie pe care se va ridica cartea propriu-zisă. Cei care ajung să treacă de jumătatea cărții și care înaintează încet, încet către sfârșit probabil că vor fi câștigați. Deci, vă cer foarte multă răbdare. Citiți rar, citiți câte puțin. Pe două luni, pe trei luni, pe patru luni de zile. Nu trebuie să o înghițiți așa cum a înghițit-o domnul Liiceanu, pentru că presupune niște riscuri. Riscul de indigestie ș.a.m.d. Indigestie mentală, și nu vă sfătuiesc acest lucru. Ideal

ar fi ca dvs. s-o citiți în exact același timp cât a fost scrisă cartea, adică în cinci ani de zile. Dar nici asta nu pot să vă cer.” (Citatul e preluat dintr-un comunicat Agerpres).

Recunosc spășit că n-am respectat indicațiile de lectură ale autorului, parcurgând cartea profesionist, cu creionul în mână, la cumpăna dintre 2015 și 2016, în aproximativ două săptămâni. Apoi am reluat-o, comparând-o relativ sistematic cu primele două volume din *Orbitor*, pentru a verifica impresia, în multe locuri foarte pregnantă, că *Solenoid* a pornit să fie, în urieșenia sa abstruză, un *post scriptum* de 837 de pagini la *Orbitor*, nereușind să depășească decât întâmplător statutul de adjuvant textual al unei construcții epice unice, de referință. Blocul textual de acum propune, în mod vădit, un discurs manierist, prețios pe alocuri („*respirația nu e decât bătaia noastră din aripi prin azurul dumnezeiesc al lumii*” – p. 262), mimetic în altele, prin care Cărtărescu dovedește, mai presus de toate, că reușita *Orbitorului* continuă să-l inhibe, el încercând să scape de complexul epigonismului prin alexandrinizare. Asistasem în *Orbitor* – cititorii și criticii avizați au relevat în varii moduri această recurență – la o fatalitate a reflectării de sine: indiferent înspre ce punct al lumii s-ar întâmpla să privească, Mircea Cărtărescu se vede mereu, narcisiac, pe sine însuși. În consecință, ar fi abuziv ca în *Solenoid*, „*carte testamentară*”, „*cartea experienței mele de viață*”, o carte „*care nu se putea scrie decât la 60 de ani*”, „*traieci spiritual*” total – spunea autorul - să căutăm un alt Cărtărescu decât cel pe care-l știm deja. Strict obiectiv și în cunoștință de cauză, nu-i putem reproșa autorului incapacitatea de înnoire, fiindcă un asemenea proiect nu intră în categoriile cu care el lucrează. Inocenții vor ieși în câștig de cauză la parcurgerea, chiar pe îndelete, timp de cinci ani, a *Solenoidului*; profesioniștii însă, cei pentru care Cărtărescu reprezintă o „disciplină” de studiu, vor descoperi imediat mecanisme de fantasmare cu care scriitorul ne-a obișnuit anterior, obsesii deja știute și formulate în alte părți, sau motoare textuale care în *Orbitor* curseseră firese, având însă, în *Solenoid*, articulațiile colmatate.

Cea mai incitantă lectură ar fi, așadar, una intercalată, în care *Solenoidul* se topește în *Orbitor*, făcând corp comun cu trilogia. Am în vedere o simbioză parazită, perfect postmodernă ca intenție și ca poetică, pornind tocmai de la obsesiile parazitologice pe care le găsim în număr foarte mare în *Solenoid*. Cartea dă credit, tot pe urmele *Orbitorului*, infra-umanului halucinatoriu: suprafețelor corodate, fisurilor imperceptibile de pe conturul trupului, dizlocării rațiunii prin intermediul iraționalului, geografiilor urbane labirintice, halucinatorii – Bucureștiul fiind un „personaj” predilect -, adică metastazele fantasmatică care pornește din infra-real. „*Toate speranțele noastre se leagă de [...] fisura asta-n smalțul altfel uniform și neiertător al lumii*” – scrie autorul la pag. 779. *Solenoid* reprezintă, în consecință, expandarea voluptății „corozive” pe care *Orbitor* o revelase deja. Pledez, așadar, pentru o lectură simbiotică a celor două – mă rog, patru... – cărți, singura plauzibilă și, în opinia mea, singura care așează

*Solenoidul* într-o albie corectă, relevându-i mecanismul intențional de continuitate. Te mai și părăsește toropeala procedând în acest fel; altminteri, obligația bate plăcerea la lectură timp de mai multe zile sau chiar săptămâni, ecuația însemnând, pentru un scriitor atât de important ca Mircea Cărtărescu, un impas de creație compensat prin verbozitate.

Strict tehnic, *Solenoid* este, în totalitatea sa, o ucronie cu final eschatologic. Chiar cu unul post-apocaliptic, am putea spune, dacă avem în vedere sugestia din final, potrivit căreia familia autorului, îmbogățită cu un copil, va supraviețui și-și va continua viața în liniștea unui schit păduratic de la marginea Bucureștiului, după ce Capitala – și, implicit, textul, încredințat flăcărilor – se vor fi prăbușit într-un cataclism cosmic neiertător. Ucronia intră în roman pe fondul decantării unei timpurii – și neostoite nici azi – traume de creație: în data de 24 octombrie 1977 („*seara crucială a vieții mele*” – repetă la infinit autorul), tânărul student citește la „Cenaclul Lunii” condus de către N. Manolescu poemul *Căderea* (în 7 părți, reprezentând 7 cicluri complete de creație), lectura fiind orice altceva decât un succes. Trauma se convertește în resentiment și îl „eliberează” pe scriitor de vanitatea autorlăcului. Va scrie de acum încolo – hotărăște el într-un mixaj de orgoliu rănit și suferință revanșardă („*nu mai dau doi bani pe coroana estetică*”) – în afara redacțiilor, cenaclurilor, cluburilor și clanurilor de consacrare literară, într-o „*singurăătate animalică*” esențializată, trăitor într-un București nevrotic, gata ruinat sau în surpare, fantast și abulic („*orașul cel mai trist de pe suprafața pământului*”), pe care-l iubește, însă, la nebunie, fiindcă el funcționează, între altele, și ca succedaneu al lașității de a se sinucide.

În consecință, autorul-personaj al *Solenoidului* e profesorul de română de la Școala Generală nr. 86 din Colentina, „scriitorul ratat” prematur, ne-scriitorul prin voință proprie, dar totuși autorul unui manuscris al cărui volum crește pe zi de trece, zămislit din frustrare, ciudă orgolioasă, atot- sau autodevoratoare, și resentiment: „*În sute de nopți de nesomn am ruminat apoi același scenariu rocambolesc: i-am urmărit și i-am pedepsit pe toți cei care mi-au batjocorit poemul și mi-au distrus viața. Dar mai ales, de atâția ani, mă răzbun pe singura ființă care, legată și neputincioasă, un simplu preparat anatomic viu, făcut pentru tortură, mi-a fost dată pe mână pentru totdeauna: eu însumi.*” (p. 47) Neplăcuta experiență a *Căderii* dizlocă sensul vieții sale, mutându-i accentul pe autoscopie: „*Faptul că n-am ajuns scriitor, faptul că nu sunt nimic, că n-am nici o importanță în lumea exterioară, că nu mă interesează nimic din ea, că n-am ambiții și nici nevoi, că nu mă păcălesc singur desenând «cu sensibilitate și talent» uși care nu se vor deschide niciodată pe ziduri netede de labirint îmi dă o șansă unică, sau poate vestigiile stranii ale propriei mele minți, așa cum îmi apar ele în șirul nesfârșit de seri în care, pe când se întunecă progresiv în camera mea tăcută, creierul îmi răsare asemenea lunii și arde din ce în ce mai tare. Văd atunci pe suprafața lui palate și lumi ascunse...*” (p. 95)

„Kafkianizarea” îl conduce pe autor înspre un elan sado-masochist autodestructiv și nimicitor. Nou Gregor Samsa al unei camere dincolo de ușile căreia nu ascultă nimeni, proful de la 86 deambulează victimar printre oameni mărunți („fauna” de la școală și cartierul în care aceasta este situată ocupă aproape toată cartea), face apologia textului brut, necizelat („*M-am întrebat de-atâtea ori de unde vine aversiunea mea pentru roman, de ce m-aș fi disprețuit atât de tare dac-aș fi scris romane...*” – p. 276), se alintă pentru privilegiul de a fi fost târât în categoria ne-scriitorilor („*tocmai fiindcă nu sunt scriitor, eu simt că am ceva de spus*” – p. 53) și, mai presus de toate, simte la tot pasul că este un „ales” („*Am avut, de când mă știu, un puternic sentiment de predestinare. Prin însuși faptul că am deschis ochii în lume m-am simțit un ales*” – pp. 98-99), că e „*altfel decât toți scriitorii lumii*”. (p. 53) Cu alte cuvinte, *Solenoidul* se întreabă, la modul ucronic, ce ar fi fost Mircea Cărtărescu dacă n-ar fi devenit celebritatea pe care o știm astăzi. Numai c-o face cu *uneltele scriitorului deja consacrat*, prin retroactivare alexandrinizantă, proful de la 86 fiind pus în categoriile aceluși MC care a scris deja *Orbitor*, care a umplut globul cu cărțile sale, ceea ce face ca, tehnic vorbind, *Solenoid* să fie o mare mistificare de sine, decantată din orgoliul ucronic al anonimității. Una obținută prin retroactivare, dar tot mistificare se cheamă că este.

Dintre puținele dezvăluiri de culise care au precedat apariția cărții face parte și sugestia că titlul volumului ar fi fost ales *post festum*, dintr-un set de 200 de opțiuni posibile, spre deosebire de *Orbitor*, unde titlul a precedat trilogia. Personal, am toate motivele să nu-l cred integral pe autor, „*mecanismul metafizic*” al solenoidului, îngropat sub fundamentele casei pe care o cumpără scriitorul de la fantastul inginer Nicolae Borina, pentru a capta un „nod energetic” primordial cu extensie paranoidă („*orice metafizică e, de fapt, paranoia*”) intrând în roman chiar în prima sa parte (pp. 80-81), pentru a rămâne o prezență constantă până la sfârșit. Un titlu mai bun, ofertant și prin ineditul ezoterismului tehnic, cu greu putea fi ales, fiindcă solenoidul exprimă chiar mecanismul generativ al textului, scris la intersecția dintre vis, abulie solipsistă, fantasmă și halucinație, de către un autor care vorbește deschis despre „*ambiguitatea esențială*” a scrisului său, care este aceea a unei „*nebunii ireductibile*”. „*A înțelege* – precizează scriitorul, pentru a circumscrie corect apartenența textului la paranormal – *înseamnă-ntotdeauna a pătrunde în altă minte*”, prin intermediul unui portal de absorbție: „*teroaarea și enigma nesfârșită-ncep din momentu-n care, contemplând un obiect, ești sorbit de el și aruncat într-o minte inumană, cu totul diferită de-a ta și pe care o numești, cu toată ambiguitatea cuvântului, sacră, adică străină, aparent arbitrară, capabilă de miracole și de-absurdități, ce te poate hrăni și te poate strivi din motive la fel de obscure*.” (pp. 752-753; subl. îi ap. autorului) „Manierismul” acestei minți – aceasta e o idee la care autorul manuscrisului abstruz revine adeseori – corespunde substanței spongioforme a universului, în interstițiile căreia – asemenea neuronilor – canalele

și canaliculele labirintice se intersectează aleatoriu în toate direcțiile, sfidând orice logică de organizare: „*Suntem corzi înfășurate pe corzi înfășurate pe corzi, straturi peste straturi de cute-ale spațiului și timpului și energiilor, de la zâmbetul quarcilor cu neputință de izolat unui de alții la cel al bosonilor și fermionilor, de la zâmbetul atomic la cel molecular, cu contorsiunile lor tridimensionale, de la substanțe vii ultra-super-hiperorganizate, inflorescență desfăcându-se mirific în pofida legilor statisticii și-ale termodinamicii, la marele și biruitorul zâmbet al cunoașterii de sine.*” (p. 786)

Universul ca holarhie, așadar, apud Arthur Koestler – numai că toate acestea le știam deja din *Orbitor*. Inginerul Nicolae Borina – ucenic dâmbovițean al marelui Tesla –, care-i vinde autorului casa în formă de vapor de pe strada Maica Domnului, întocmește, scrupulos, o hartă energetică a Bucureștiului subteran, dând structură de rețea convingerii sale cum că Pământul se compune din „*puncte de mare intensitate (noduri) și, dimpotrivă, puncte inerte (ventre)*” (p. 80), și-și construiește casa deasupra unui asemenea punct nodal identificat în „*țigăniea*” (pe atunci...) a Colentinei, în adâncimea căruia îngroapă un solenoid, adică un captator de energie: „*Acolo, în țigănie, pe locul-ăla viran, era zona magică. Am simțit-o de cum am ajuns. Imediat am perceput o liniște pură ca albul zăpezii, liniștea de dinaintea apariției urechii, de dinaintea noțiunii de sunet. [...] Sau poate liniștea de dinaintea apariției lumii.*” (p. 80) Naratorul *Solenoidului* își consumă viața căutând „zonele magice” ale universului, „nexusurile” unde se face racordul, inaccesibil rațiunii comune, cu „a patra dimensiune”, care eliberează eflorescențele energetice majore ale lumii, convertindu-le în magie, vis, halucinație semi-lucidă și – acesta este un racord foarte important pe ansamblul volumului – „hazard” metafizic: „*Ai cunoscut o femeie numită Olimpia, și după câteva minute deschizi un dicționar de pictură la pagina cu Olympia lui Manet, apoi, în două ore, pe stradă, vezi o firmă: «Florăria Olimpia». Sunt noduri de sens, plexuri ale sistemului neural al lumii, care-i unifică organele și evenimentele, indicii pe care ar trebui să le urmezi până-n pânzele albe, și ai face-o dacă n-ai avea prejudecata stupidă a realității.*” (pp. 211-212)

Să ne reamintim, preț de o mică pauză asociativă, că viața ca „fugă” (în sensul glisajelor controlate ale muzicii lui Bach) îl preocupase obsesiv pe I. P. Culianu în anii săi de formare ieșeano-bucureșteană, atunci când își publica primele proze prin reviste, reunite ulterior în volumul *Arta fugii*. Obsedat până la extincție – spunea Umberto Eco - de „a patra dimensiune”, accesibilă, între altele, prin intermediul magiei, tot Culianu va fi acela care va transforma „nodul”, lacătul, în efigie spirituală personală la maturitate, așa cum vedem între altele, în *Toz grec*. Cărtărescu nu e, prin urmare, complet izolat, într-un asemenea areal de preocupări, în interiorul optzecismului românesc, *Solenoidul* având avantajul de a aprofunda, prin caracterul său de jurnal ficționalizat, câteva indicii menite să cristalizeze obsesia. De pildă, autorul își amintește că, pe vremea copilăriei petrecute în Ștefan cel Mare, el lega peste tot – inclusiv pe clanță

–, din rațiuni aparent inexplicabile, maniacale, noduri din sfoară, chipurile pentru a împiedica intruziunea celor din afară. Un „nod” major, kafkian, care l-a ținut paralizat și continuă s-o facă, este angoasa: Toată viața – scrie autorul – i-a fost frică („*frică pură, izvorâtă nu din gândul la vreo primejdie, ci din viața însăși*” – p. 70), convertită ulterior în timiditatea decantată din singurătate și chiar în „*siderofobie*” (frica irațională de stele). Kafkian ca structură psihică achizitivă („*mi-am trăit viața în camere de tortură*”), s-a simțit mereu „captiv”, inclusiv în universul senzorial al trupului și minții, căutând halucinant să „evadeze” din carapacea care i s-a impus, „nodurile energetice” pe care le aminteam având, în principal, rolul de a-l propulsa eliberator într-un univers suprasenzorial, metafizic. Obsesia scrisului cotidian, trăit *ca eliberare*, de aici vine. Și, tot de aici, prezumția că scrisul captează „nodurile energetice”, că e atras de ele, că reprezintă o *chemare* privilegiată, misterică, accesibilă doar acelor care știu „să vadă”, adică inițiaților.

Sub acest aspect, *Solenoid* este un roman al elevației energetice, al căutării sinelui metafizic, așa cum fusese, de altfel, și *Orbitor* în primele sale două volume. Mecanismul însuși al scrierii textului indică dinamica de *Graal* personal a *questei*: în mod invariabil, „aventura” lui Cărtărescu începe la nivelul eului, cu episoade din viața sa personală – așa cum spuneam, *Solenoid* este, în esență, un jurnal ficționalizat, convertit, către final, în eschatologie –, pentru a se deschide ulterior, prin intermediul halucinației, al vertijului, visului sau chiar al „nebuliciei”, spre sinele metafizic, la care ajungi prin racordarea la „nodurile energetice” întâlnite în cale. La nivelul de pornire, al eului biografic, avem suprafețe, forme, semnificații cât de cât inteligibile, solide. O viață mărunță, în general, cu scenarii adesea automatizate, cum e drumul cotidian cu tramvaiul până la școală sau urcarea treptelor înspre clasă, cu catalogul ferfenițit sub braț. La celălalt nivel se situează destructurarea acestei măruntenii, prin intermediul – am citat deja pasajul, pe care-l reluăm ușor alterat – „*fisurii-n smalțul altfel uniform și neiertător al lumii*”. Așa cum am văzut deja și-n *Orbitor*, scriitorul urmărește cu predilecție declanșarea ca atare a „motorului paranoic” – câteodată biologic, alteori epidemic, chiar thanatic, când face o vizită la Institutul de Medicină Legală „Mina Minovici” – , atunci când se produce „fisura”: la nivelul trupului, al pielii, al vieții de fiecare zi, la nivelul lumii. Imaginația lui Cărtărescu aparține, înainte de orice, corozivului, parazitului halucinant, ruginii care mușcă insidios din fier, dându-i la iveală slăbiciunea. După categoriile lui Bachelard, e un imaginar acvatic, disolutiv, numai că racordurile sale urcă mult în sus în timp, până la ferverile apocaliptice ale postmodernismului. După categoriile lui Sloterdijk, el e un cinic: corozivitatea interesează în ambele cazuri, nu diferența de concept sau nume...

Așa cum se întâmplase deja în *Orbitor*, visceralul joacă, aici, un rol privilegiat. „*Pentru că nu sunt scriitor – notează autorul Solenoidului –, am privilegiul*

*insondabil să scriu dinlăuntru manuscrisului meu, înconjurat din toate părțile de el, surd și orb la orice mi-ar distrage munca de ocnaș. [...] Aici, în pântecul manuscrisului, rătăcind prin intestinele lui, întortocheate, ascultându-i straniile bolboroseli, îmi simt libertatea, îmi simt și însoțitorul ei obligatoriu: nebunia.*” (p. 500) Consecința cea mai importantă a acestui „sentiment” de straniețate insidioasă e monstificarea, adică perceperea lumii ca pe un „*organism monstruos*” abstruz, gelatinos sau spongios, ale cărui tentacule, organe interne rapace și celule atotdevoratoare se întind peste orice margine, fără posibilitatea de a fi îngădite. Onirologia lui Cărtărescu e „monstruoasă”: sfidează logica, percepția cuminte a realului, chiar oamenii din jur, propunându-ni-se ca dezordine în stare pură, atavică, atemporală, așa cum și „rețelele energetice” la care se racordează eul său își au sorginea în „supa metafizică” originară pe care o caută Nicolae Borina. Sub acest aspect, *Solenoid* e un roman deopotrivă cosmogonic și eschatologic, dând glas unei convingeri cu care autorul ne obișnuise deja în *Orbitor*: lumea se naște doar pentru a muri, singura justificare a celor ce sunt fiind aceea a amânării extincției finale. Manuscrisul ca atare al romanului se explică – așa cum spuneam – doar eschatologic: în intenția celui care îl scrie, adică al profesorului de română de la Școala nr. 86, el e consemnat nu pentru a fi citit de către altcineva sau publicat, ci doar pentru a fi, în cele din urmă, aruncat în foc, după ce își va fi devorat toți actanții, inclusiv pe autor.

O subtilitate de sens și de structură se adaugă acestei cosmologii, ea reprezentând, probabil, și calea înspre care autorul se va orienta după ce se va trezi din coșmarul receptării ambigue, strepezite a *Solenoidului*. Menționam deja că, dincolo de cataclismul bucureștean din final, romanul propune și o porțiță post-apocaliptică de scăpare, plasându-și protagoniștii în proximitatea izbăvitoare a unui schit păduratic, situat în afara Capitalei. Soluția schitului e dată de nașterea unei fete, de *naștere* în general: doar ea este în stare se amâne apocalipsa. „Nașterea” continuă a textului brut, necizelat, de către autorul care o consemnează face parte din același registru. La fel e și cu restul: fierul e fier nu pentru că e solid sau pentru că susține ceva, ci fiindcă e în stare să „nască” (să genereze) fervoarea paradisiacă a ruginii. Nimic nu seamănă mai mult cu scrisul cărtărescian decât un experiment de parazitologie efervescentă: microbi din care se nasc alți microbi, larva care devine crisalidă și apoi fluture etc.

Circumscrierea „motorului paranoic” al monstificării reprezintă, sub aspect epic, punctul de rezistență al *Solenoidului* – el fiind, de altfel, singura justificare pentru care romanul se lăbărțează dincolo de 800 de pagini, asemenea unui Tiamat care s-a-ntins la soare în brațele Mardukului tandru, sosit la întâlnirea belicoasă în mod amnetic, fără plasa de care vorbește mitul. Inclusiv caracterul de roman eschatologic al *Solenoidului*, ilustrat prin cataclismul bucureștean descris în ultima secțiune, derivă din acest „mecanism paranoic” al monstificării, al expandării universale

infinite, justificarea psihanalizabilă a mecanismului aflându-se într-o „frică” pe care Cărtărescu o invocă obsesiv în diferitele secțiuni ale cărții, și anume frica paroxistică de neant, ceea ce înseamnă, evident, și inversul acestei temeri, adică faptul că golul sau neantul îi macină la tot pasul ființa autorului, funcționând ca „umbră” a tuturor lucrurilor pe care le întreprinde: „*Am înțeles prima dată atunci că nu fălcile, colții, ghearele, cângile, acele monștrilor bestiali, nu fantasma sfâșierii trupului meu atât de fragil erau sursa neliniștii mele continue, ci golul, nimicul, nevăzutul.*” (p.71) Pentru a compensa această angoasă, scriitorul multiplică debordant, prin aglutinare sau prin glisaje halucinatorii și onirice, episoade de viață, detalii, experiențe, imagini, percepții, unele reale, altele doar fantasmatic, propunând în cele din urmă o plenitudine personală abstruză, spasmodic întinsă, asemenea unei pături de care s-a tras în toate direcțiile, deasupra tuturor cavităților pe care viața le-ar putea naște.

Fervoarea identificării și a descrierii acestor monstrificări reprezintă, în opinia mea, cea mai validă realizare a *Solenoidului*, sub aspect epistemic și compozițional. Ea începe cu imersiunea visătoare a elevului sau profesorului în dioramele de la școală, continuă, în timpul unei vacanțe, cu răsfoirea fascinată a unui tratat de parazitologie, găsit întâmplător în fundul unui dulap, intersectează solenoidul lui Borina și credința acestuia în nodurile energetice ale cosmosului, se află la baza includerii în roman a unor biografii consumate la marginea subțire dintre genialitate și fantasmă (Borina, Mina Minovici, Nicolae Vaschide), se racordează apoi, pornind de la *Tămul* lui Ethel Lilian Voynich și de la tesseractul inventat în familia ei, la criptografia faimosului manuscris renascentist Voynich („*sistem labirintic de iazuri și căzi*”), aflat acum la Yale, sfârșind, în cele din urmă, cu colecțiile de lamele biologice și cu studiile despre acarieni ale straniului bibliotecar bucureștean Palamar (al cărui unic client e autorul), care nu se sfiește să-și experimenteze pasiunea parazitofilă pe propria piele, pentru a studia „eflorescența” nașterilor abstruze, infinite „la purtător”.

...Acesta e, de altfel, și momentul în care se cuvine să avertizăm cititorul că textul începe cu... împăducherea autorului pe când era profesor de română la o școală din Colentina, acestea fiind, de altfel, și paginile la care – am auzit un zvon perfid... – mulți cititori au aruncat oripilați cartea din mână, regretând cei 75 de lei pe care i-au dat pe ea într-un moment de entuziasm monden contagios, declanșat de graba lui Liiceanu de a decreta că ne aflăm în fața uneia dintre cele mai mari cărți de literatură pe care planeta mai este în stare să le producă. Nu e așa, desigur: *Solenoid* e o reușită minoră în comparație cu primele două volume din *Orbitor*, paradoxul eșafodajului său friabil constând în faptul că „schelele”, pe care autorul le caută preț de 250 de pagini în preambulul romanului, fuseseră deja ridicate, dar nu aici, ci într-o cu totul altă parte.

## Daniel VIGHI

### Mircionele cel dintotdeauna

Dintotdeauna Mircea a fost cel mai bun. Din studenția optzecismului literar, Mircea Cărtărescu a fost premiantul numărul unu, și spun asta fără urmă de răutate, fac o constatare care ține de un fel de ordine naturală a judecății axiologice. Talentul este o întâmplare ontologică dată de la Ăl de Sus sau din potrivirea ADN-ului. Oricât te-ai screme nu iese mai mult. De unde Pronia nu a dat, nu ai ce să pretinzi, zic unii mai fataliști. Alții zic că nu-i deloc așa, că prin muncă multă iese până la urmă treaba. Mai înțelepții dau din cap cu aplicație și zic că e nevoie și de una, și de alta. Ca să-ți iese trebuie și har. Musai și efort pe măsură. Oricum ar fi, Mircea le-a împlinit pe toate natural. De la ontosul literar. Noi, colegii de clasă optzecistă, dacă am fi corecți, lipsiți de ipocrizie (cum nu suntem, tot pe cale naturală) ar trebui să spunem limpede că ne măsurăm mediocritatea și gradul mai mare sau mai mic de ratare literară prin barometrul oferit, tot natural și fără ostentație, de același Mircione. El este Ăl Mare. De fapt nici un scriitor din istoria literaturii române nu și-a dominat cultural-estetic așa de autoritar generația și epoca precum Mircea Cărtărescu. Vasile Alecsandri a fost Cel Mare până la Eminescu, numai că autoritatea lui era una mai degrabă de stimă, nu de ordin estetic. Eminescu a fost mare, dar nu a domnit în timpul vieții, domnia lui a crescut după. În interbelic a fost să fie un soi de echilibru pluralist al valorilor: Arghezi, Blaga, Barbu sau Rebreanu, Sadoveanu, Camil. În generația '60 a domnit Nichita o vreme, după care a cam feștelit-o, a mai scris chestii pe placul puterii, s-a îmbătat cu tot felul de neica nimeni din raftul al treilea al literaturii. Marin Preda de după *Întâlnirea din pământuri* și *Moromeții* unu, a feștelit-o pe alocuri și dumnealui, ba cu puterea, ba cu filosofări nepotrivite. O să spun o gogomanie și o să-l aduc în discuție pe Dimitrie Cantemir. Doar el, numai că nu a prea avut cu cine concura. Doar acesta, și doar din punct de vedere al VIZIBILITĂȚII AFARĂ! Mircea Eliade nu se pune, proza lui nu e capăt de lume, prin urmare este istoric al religiilor. Cioran a scris o proză sapiențială foarte faină într-o limbă de mare ștaif care nu este cea din discuție, prin urmare nu se pune nici el. Mi-ar plăcea tare mult să-l așez în lista domnitorilor pe Eugen Ionescu dar din aceleași motive ca acelea ale lui Cioran nu se pune nici acesta.

Să vedem acum în ce constă și care sunt temeiurile domniei axiologice a lui Mircea Cărtărescu. Ca să fiu limpede, o să mă rezum la o hermeneutică cu aplicație pe mediocritate-mi, ca să îngân vorba eminesciană. Eu m-am născut în lumea literară în anii de început ai optzecismului de după Colocviul de la Oradea, patronat înțelept de fie iertatul Laurențiu Ulici prin 1978, dacă bine îmi aduc aminte. Pe atunci mă caracteriza un respect deosebit față de LITERATURĂ: chestiune tipică mediocrului provincial. Am vrut să scriu ceva în proză despre cum devine lumea: din lume, ficțiune. Cum gardul de lemn și banca din parc,

tot din lemn, devin obiecte de hârtie. M-am scremut enorm, am polizat, am șters, am aruncat la coș, m-am luptat cu epitete, cu metafore, cu verbe ale acțiunii și verbe ale stării, am scos la spațiu în ficțiune eroul principal și după multe scremete au ieșit povestirile cu strada depozitului – complet uitate astăzi. Între timp problema a rezolvat-o Mircea, natural, elegant, zâmbitor: a scris *Levantul* – o minunată poveste despre cum se poate construi Omul de carton din Omul istoric prin deconstrucție, ironie de-a lui Rorty, colaj livresc pe model pop art de-al lui Warhol. „Mă, ce fain”, am bâiguit în mediocritate-mi, „ăsta da scriitor”, mi-am spus și nu m-am lăsat, m-am scremut mai departe doar, doar iese. Sigur că Mircea Cărtărescu (dar și subsemnatul) am fi putut avea în vedere, în raporturile noastre cu literatura, să o dăm dracului, să dăm cu ea de toți pereții, să-i mototolim pretențiile, să o facem ghemotoc și să o aruncăm la coșul de gunoi de sub birou. Așa au făcut Gherasim Luca, Trost, Tzara. M-a tentat și pe mine să scap așa de respectul față de literatură și, în felul ăsta, să fiu liber de ea, scriind-o. Mircea Cărtărescu a fost toată vremea fără sindromul pe care l-am numit în secret *păguboasa scăpare în nădragii în fața mării literaturi* – un sindrom care te subordonează prin respect mediocru și provincial. „Măi, să fie, ce lucru încurcat”, mi-am spus și m-am scărpinat în cap ca Stanley Laurel când face una groasă dinaintea grăsanului Oliver Hardy. Eu eram tentat să apuc pe căile anarhismului avangardist ca să scap de respect, Mircea Cărtărescu a fost mai de centru-dreapta, a practicat parodia și ironia cordială prescrisă de Rorty ca terapie a eliberării. În *Levantul*!

Mi-am zis în barbă: să fie el liber, mai liber, din cauză că este mai cult și mai citit, eu doar demagog al culturii, un fariseu mincinos, mormânt văruiț? Ca să scap de mediocritate-mi, am psalmodiat vorbele lui Isus cu gândul la propria-mi impostură culturală: „Vai de voi, cărturari și Farisei fățarnici. Pentru că voi curățiți partea de afară a paharului și a blidului, dar înlăuntru sunt pline de răpire și de necumpătate. Fariseu orb! Curăță mai întâi partea dinlăuntru a paharului și a blidului, pentru ca și partea de afară să fie curată. Vai de voi, cărturari și Farisei fățarnici. Pentru că voi sunteți ca mormintele văruițe care pe dinafară se arată frumoase, iar pe dinlăuntru sunt pline de oasele morților și de orice fel de necurătenie. Tot așa și voi, pe dinafară vă arătați neprihăniți oamenilor, dar pe dinlăuntru sunteți plini de fățarnicie și de fărădelege. Vai de voi, cărturari și Farisei fățarnici... șerpi, pui de năpârci ! Cum veți scăpa de pedeapsa gheenei?” (Mat.23:13-33).

Sau să fie el liber față de literatură pentru că s-a născut și a trăit la București, eu la Lipova, județul Arad? Oricum ar fi, mai este ceva de spus pe lângă cultură, și originalitate, și talent, și muncă. Mircea Cărtărescu scrie literatură cu gândul la literatură, nu la cititor, își permite adică, să fie liber și față de cititori. Este adică modern. Nu scrie postmodern, așadar nu stă la masa de brad cu gândul la rating și cu toate astea bate toți postmodernii care se luptă să vândă mult și trag cu ochiul cititorului, doar-doar îi fac pe plac minunatei sale leneveli care-l trage spre lectura de tramvai. Cu toate astea, *Solenoid* poate fi văzut citit în metrou, deși, Doamne iartă-mă...! cum să-l citești taman acolo?

Când vede toate aste fapte de vitejie ale audienței, scriitorul de generație, muncit de mediocritatea ratingului, dă fuga la părintele Proclu și-i ascultă muștruluiiala: „Mândria nu-i a oamenilor sănătoși, ci a celor bolnavi. Pot să zboare și pe sus, să aibă aripi, dar dacă socotesc că-s puțin mai buni ca alții, îi cea mai mare cădere. Pentru un gând ca acesta, Sfinții Părinți au plâns zi și noapte pentru ceasul morții și ceasul Judecății, și când le-a ieșit sufletul, le-a ieșit în pace, liniștit, pentru că ei și-au mâncat iadul prin pocăință”. ([www.cuvantul-ortodox.ro](http://www.cuvantul-ortodox.ro))

Și cu toate astea, cum să se liniștească optzecismul de viermele cel neodihnit al dorinței de succes măcar pe un sfert din cel al premiantului clasei. Dacă nu un sfert, atunci mai puțin, și tot e ceva!

În ce mă privește, odată cu generația, mai am câțiva ani până la pensie, trag nădejdea că atunci voi fi în sfârșit liber, pensionat din truda de a fi cult, din cauza de a fi inteligent zi și noapte, din muncile marketingului și din gheena dorinței de audiență, din pricazul lui a fi ceva care n-ai fost niciodată. În câțiva ani voi fi la margine, atunci voi putea pune în faptă extraordinara evadare a lui Rimbaud care și-a băgat picioarele în tot. Atunci, liber, mă văd de pe acum mergând, în sfârșit, cu bețele de pescuit în gara Radna, în drum spre Alimanul Popilor, pe Mureș, spre Păuliș, unde n-am mai fost din liceu. Liber ca Rimbaud – negustor în Africa.

Cu toate astea ceva, ceva îmi zice că nu se va întâmpla așa, că totul este o reverie scurtuță: „băi tipule,” îmi strigă din dosul urechilor LITERATURA: „tu – mediocru fiind din naștere, n-o să faci așa ceva, vei rămâne să scrii mai departe, să te scremi, doar, doar iese ceva cu gândul la, desigur, Mircionele cel dintotdeauna”.

## Gellu DORIAN

### Mircea Cărtărescu, motiv de invidie?

Mircea Cărtărescu este cel mai invidiat scriitor român. De aia nu este bine să fii în față într-o literatură ca a noastră. Sau este bine, cine știe! Dar asta ar fi din partea celui scriitor un soi de masochism. Dacă ar fi să ne uităm prin jurnalul lui Mircea Cărtărescu, publicat cam devreme, am putea spune că în el, de copil, se sădise un soi de sadism. Dar ce copil nu chinuiește măcar o dată un bărzăune, un șoarece, o muscă acolo, ceva, dintr-un instinct primar, până își dă seama că nu e bine. Tot în jurnalul său, Mircea Cărtărescu își analizează aceste instincte, pe care apoi le vedem și în romanul *Orbitor*, unde astfel de stări sunt justificate prin proiectul grandios al romanului, unde viața, nu numai cea a personajelor sau cea a autorului, ci cea privită în general, este întoarsă pe toate fețele. Prin urmare, să fii cel mai invidiat scriitor român, totuși, nu este la îndemna oricui. Ceea ce-l face pe Mircea Cărtărescu deosebit de toți ceilalți scriitori români talentați – de la regretatul Mircea Nedelciu la fericitul și liberul Adrian Alui Gheorghe, ca să mă opresc doar la optzeciștii veritabili – este faptul că el nu gîfîie ca alții după glorie, după locuri în care pasămite se face

literatura adevărată, se bate pe nicovală cât e caldă și se toarnă în potcoave de aur pentru cai năvălași. El mai întîi de toate face literatura să fie cu adevărat, apoi gloria îl caută pe ici și pe colo, pe la târguri, pe la diverse mari edituri din lume, pe la juriile care sunt atente la marea literatură a lumii și, mai ales, la individualitățile ei. Și Mircea Cărtărescu asta a reușit să-și impună, fără prea mari eforturi de management personal, individualitatea. Cînd și-a dat seama că nu poate să se impună cu poezia, pentru că adevărul este din păcate acesta, că poezia nu se mai face vizibilă ca pe la începutul secolului XX și hăt spre anii optzeci ai aceluiași, ci ea dă doar carata talentului celui ce-o practică cu încredere, ca pe o artă rară și totuși la îndemîna oricui – ceea ce a făcut-o să piardă din interes, mai ales după valurile în tsunami făcute de veleitarii scăpați de sub control pe la edituri de nișă și pe site-urile net-ului, Mircea Cărtărescu, cu distincția și tenacitatea lui, s-a consacrat declarat prozei și abandonului față de poezie. Proză a scris el concomitent cu poezia din prima carte, *Faruri, vitrine, fotografii*, dar pe atunci a scris și *Poeme de amor*, scria și *Levantul*, scria *Totul*, scria *Nimicul*, dar ce nu scria Mircea Cărtărescu, nu doar cu talentul său deosebit, ci cu știința facerii literaturii. Și așa a devenit lider-ul generației '80, cea mai mare grupare literară de valoare din istoria literaturii române. *Cenaclul de luni* l-a propulsat astfel. Nicolae Manolescu a avut rolul adunării unui număr de poeți talentați, pe care i-a lăsat să se bată între ei, pentru a-și ascuți talentul pînă la performanțe demne de invidiat, emulative, dar și atrăgătoare de ochi vigilenți și urechi ascuțite, ceea ce a făcut ca intenția celui mai important critic literar din a doua jumătate a secolului XX și început de secol XXI, Nicolae Manolescu, să fie țugușată și pusă sub lupă. Dar asta n-a însemnat că liderul Mircea Cărtărescu nu și-a continuat treaba. Așa cum și-au continuat-o Florin Iaru, Traian T. Coșovei, Mariana Marin, Călin Vlasie, Ioan Stratan, Daniel Pișcu, Bogdan Ghiu, Al. Mușina, Romulus Bucur, Magdalena Ghica – ca să amintesc doar pe cîțiva dintre cei ce gravitau în jurul acestui cenaclu -, alții și alții, unii mai mult, alții mai puțin, cum li s-a părut că li se deschide sau li se închide perspectiva. Mircea Cărtărescu, pe lîngă Traian T. Coșovei, a părut cel mai puțin disperat și sigur pe destinul lui literar. A publicat normal și înainte de 1989, cu mici sincope (dacă ar fi să mă iau după două interviuri de ale lui, unul de dinainte de '89, în care spunea că volumele lui au apărut așa cum le-a predat editurilor, și altul de după '89, în care spunea că nu toate cărțile i-au apărut așa cum le-a dat editurilor, ci au fost pe ici și pe colo cenzurate, aș înclina să-l cred pe cel din al doilea interviu, că altfel nu se putea pe vremea lui Ceaușescu!). Dar nu sincopele fac opera lui Mircea Cărtărescu, ci ceea ce a apărut în fața cititorului. Și Mircea Cărtărescu a apărut mult și bine în fața cititorului. Norocul lui a constat, în primul rînd, în marele lui talent și în al doilea rînd în faptul că Editura Humanitas, cu mirosul fin al lui Gabriel Liiceanu și echipa, a pus mîna pe el și nu l-a mai scăpat. Cred că doar o singură carte de poeme, antologia *Dublu CD*, a apărut la altă editură, mi se pare la Brumar. Să fie acesta principalul motiv de invidie, peste care Mircea Cărtărescu a trecut, se vede, cu oarecare nepăsare, dar și cu mici reacții, cum ar fi acelea de abandon al spațiului literar matern, cu fugă

peste Ocean, cu declarații bosumflate, cum că nu este iubit de confracți, de cititorii din România, și așa mai departe, pe cînd – am și scris asta într-un editorial din revista „Hyperion” – el nu avea nici un motiv să fie supărat pe lumea din jur, deoarece lumea îl iubește, este prezent în manuale, este prezent în tezele de licență, este prezent în tezele de doctorat, în conștiința românilor, dar nu este prezent, din păcate, în viața literară de la noi, nu este văzut la șezători, la lecturi publice, la întîlniri cu cititorii, la sesiuni de autografe, cum ar face-o dacă o editură din U.S.A. l-ar invita să stea o săptămînă în rețeaua de librării Barnes & Noble pentru a da autografe? Dar ce o săptămînă, ar sta și o lună, numai să facă pe plac editurii și agentului literar. Dar în țară, de ce n-o face? Sau poate că ar face-o, dacă ar exista așa ceva, dacă ar exista instituția agentului literar, nu numai a PR-ului, care te fugărește în cinci minute, pe tine scriitor care-ți lansezi o carte acolo, de la standul editurii organizat la cele două mari târguri de carte de peste an din București și la altele cîteva din țară. Deci, Mircea Cărtărescu nu trebuie invidiat, nici compătimit, ci citit, așa cum nu fac mulți dintre cei care-i poartă de grijă, nu colegial, ci dușmănos. Dar lecția asta el a învățat-o foarte bine și scrie mai departe așa cum trebuie să facă orice scriitor care contează. Și Mircea Cărtărescu este scriitorul care contează!

## Daniel CORBU

### Postmodernismul cu program bine stabilit

Pe vremea cînd nimeni nu știa ce este postmodernismul (cel coborât în literatură din veselul integralism și încruntatul textualism!), cînd o frumoasă băguială atingea cu aripa tandră criticii români dornici de a se arunca în apele ademenitoare dar tulburi ale unui nou concept, Mircea Cărtărescu știa. Nu presupunea, afirma.

Mic la stat, mare la sfat, cu priviri inteligent sfredelitoare, politicos, moderat și săritor în relații de prietenie stabile sau întâmplătoare, avîntat și înverșunat în discuții teoretice despre artă, iubitor de Edit Piaf, Ginsberg, Madonna, Mondrian, Ferlinghetti, Cristian Vasile și de sejururi la țară, Mircea Cărtărescu (născut la București, în 1956, în prezent profesor la Facultatea de litere din București) așează de vreo cincisprezece ani încoace o „nesimțire metafizică” față de viața literară, izolându-se într-un *tour d'ivoire* dintr-un cartier bucureștean (lecția americanului Salinger e bine învățată?!), de unde coboară doar pentru a preda cîteva cursuri de literatură la Universitate, de a mai oferi o carte nouă de proză editurii „Humanitas” sau pentru a pleca să admire încă o dată continentul lui Whitman și Poe.

De o impresionantă cultură poetică și o excelentă stăpînire a teoriilor și noilor tehnici poetice, la *Cenaclul de luni*, condus de criticul Nicolae Manolescu, Mircea Cărtărescu a devenit repede un lider de opinie. Cum spuneam, nu aproxima, afirma cu claritate. Pledînd pentru o nouă viziune asupra poeziei și pentru o schimbare

a limbajului poetic, el a scris în acea perioadă (revista „Echinoc”, nr. 11-12, 1979), în ancheta *Dreptul la timp*, un text considerat de către comentatorii fenomenului *manifestul noii generații poetice*, text ce cuprinde idei aplicate în totalitate doar de autorul pledoariei și destul de parțial de către congeneri. Iată un fragment: „Fiecare poem tinde să devină o lume în care se întâmplă cât mai multe, în care se scot cât mai multe efecte speciale, în care se trec în revistă cât mai multe istorii. În poem se concentrează, într-o fabuloasă opulență, cât mai multă substanță și cât mai mult spirit”. Într-adevăr, Cărtărescu e cel care aplică programul-manifest din 1979. El cultivă chiar de la debut (*Faruri, vitrine, fotografii*, Ed. Cartea Românească, 1980), poemul baroc, poemul cu ample rostogoliri verbale, cu vers bogat de coloratură aspră, poemul caleidoscopic, holografic, poemul ca spectacol total, cuprinzând atât tragedia cât și farsa, vodevilul, pantomima, recitativul.

Poezia lui Mircea Cărtărescu uimește, de asemenea, printr-o extraordinară forță a limbajului; „*verbul nostru a învățat șmecheriile chimiei industriale*”, spune el într-un poem din *Faruri, vitrine, fotografii*. Cuvintele se rostogolesc în volute, eliberând energii, dând naștere unui adevărat vertij verbal: „*nu mă scoateți din acest univers/ nu mă scoateți dintre sârmele acestor coroane/ nu mă scoateți de sub bocancii cu ținte ai lumii/ din ghearele ilustrate ale aparatelor/ de fotografiat viscere/.../ lăsați-mi în stomac sticla fierbinte a ghillotinei/ desfaceți-mi craniul și coaseți cu liță/ purtați-mă-n lesă, într-o lesă de fier și de nervi/ umpleți-mi maioul de sânge, dar nu mă scoateți/ din acest univers*”. Versul, de un prozaism uneori derutant („*Toamna s-a cărăbănit, dracu s-o ia/ și nu mai putem merge la o bere*”) este salvat de această forță a limbajului și de viteza cu care discursul poetic se revărsă în pagină. Poetul s-a decis, de altfel, să ne vorbească cu toate cuvintele limbii române. Iată-i ferma declarație: „*vorbesc cu toate cuvintele/ ci mă auziți/ glăsuindu-vă prin vatelina destrămării aceștii?*” (*Căderea*).

Constructor de mari viziuni (în excelentul poem *Căderea*, care încheie cartea de debut, și în toate poemele din ciclul *Jocuri mecanice*), poetul ne trece prin fața ochilor, cu îndemănare de prestidigitator, într-o alternanță uluitoare de banal și prestigios, o cantitate impresionantă de lucruri și fapte. Impresia e aceea de panoramă, de caleidoscop: „*în sala albastră ca o burtă de balenă ucigașă stroboscoapele alergau în sabaturi, disecții/ fără certificate în hrube de sticlă, renașteri și nașteri/ sub luna femeie de cauciuc pentru melancolia în tricou gri și vernil de bumbac/ sub luna cu venele doldora de taximetre, contorsionată urbană/ .../ fortuna düsseldorf își rotește rochiile reci din brocart și safir și rinichi și plămâni/ în oglinzile roșii ale reflectoarelor în care țăntarii dansau dansurile lor cadrilate, etc*” (*Jocuri mecanice*). Lirica lui Mircea Cărtărescu e o lirică debordantă, e, dacă vreți, ca o cană în care, deși plină ochi, se toarnă mereu.

Tot ciclul de *Georgice* din prima sa carte e o replică dată poeziei idilice. Intrând în acest univers depoetizat, grotesc, civilizată forțat al satului contemporan, întâmpinați, aproape bruscați de o ironie persiflantă,

suntem puși să luăm act de o altă disponibilitate a poetului Mircea Cărtărescu, pe care o va augmenta în celelalte cărți. Dar să nu trecem mai departe fără a cita măcar un fragment din acest segment al primei cărți, în care „*țărânel e pe câmp/ el are și-o nevastă/ nevasta un copil/ copilul un viitor minunat/ primit cadou de întâi april*”, în care „*femeia lui doarme crăcănată după o estetică/ poporanistă*”: „*țărânel singur și râmele/ rujate proaspăt nichelând brazda grasă/ desfundând sicrie antiatomice blindate cu pânze/ nemuritoare de paul klee/ și cu cearceafuri de fier, țărânel din dafin/ se teme de moarte și coasa de ziar/ o aude foșnind sub arterele gliet*”.

Trebuie să spunem că fiecare carte a poetului a fost, la apariție, un eveniment. Mai ales că începând cu a doua carte, *Poeme de amor* (Ed. Cartea Românească, 1983), el își pune în aplicare, cu originalitate și fast ludic, programul postmodernist. De altfel, cărțile de poeme care urmează *Poemelor de amor*, exceptând o carte pentru copii, sunt doar două: *Totul* (Ed. Cartea Românească, 1985) și *Levantul* (Ed. Cartea Românească, 1990).

Tributare programului său fidel de a face *totul* pentru a scrie poezie originală, teribiliste uneori, senzuale, ironice, fantasmagorice, impresionante prin tehnica intertextuală, versurile din *Poeme de amor* suferă de aceeași invazie în pagină a cotidianului. Poetul folosește aceeași tehnică a demistificării: „*lasă-ți lumea ta uitată,/ așterne un strat de pudră peste imperiul tău ieșit ca un coș pe tenul bronzat al amicitiei noastre,/ declară-mă independent,/ să mă descurc cu rezervele mele de manioc, pătate și tapioca,/ convertește-mă în ceva mai puțin dureros,/ învește-mă cu o floarească mai caldă,/ flutură-ți pleoapele ca o scântie electrică și îndoiește-ți genunchiul/ ca să îmi pot pune în fine pe roate/ afacerea mea cu ezități colorate/ în serile acelea care, zice-se, mai revin.../ etc.*” (*Era timpul florilor*). Se poate vorbi, la Mircea Cărtărescu cel din a doua carte, de o probare a sentimentului erotic din toate unghiurile posibile. Și, așa cum afirma Nicolae Manolescu, „*acest superb joc cu toate posibilitățile sentimentului este o punere în încercare a limbajului poeziei de dragoste*”.<sup>1</sup>

Remarcând, din *Poeme de amor*, poemul *Mangafaua*, (confesiune și înscenare caragialiană în torent whitmanian) și *Femeie, femeie, femeie...* (parodie cu limbaj la zi la *Cântarea cântărilor*), cititorul avizat se va fi oprit mai multă vreme la poemul (dramatic!) *O seară la operă*, cu totul ilustrativ pentru tehnica postmodernistă a recuperării prin reluări originale. Iată și intenția, extrasă dintr-o mai lungă confesiune a poetului: „*În concepția autorului, acest personaj (Maimușoiul, n.n) reprezintă spiritul de imitație al artistului tânăr; înainte de a-și găsi o voce originală, el reia stilurile „clasice” ale poeziei care îl precede și pe care el, primul, le iubește și le admiră cel mai mult*”. Prin urmare, un fel de recapitulare, cum făcea și Eminescu în *Epigonii*, dar într-un alt mod și cu multe elemente pretabile stilului ludic și livresc, vizând cititorul perfect instruit. Este o delectare să-i recunoști, deși parodicul e predominant, pe Ienăchiță Văcărescu, Alecsandri, Eminescu, Macedonski, Bacovia, Arghezi sau pe Labiș, într-un discurs liric alert, șocant, fantasmagoric.

Astfel, la apariția cărții *Levantul*, cititorul era pregătit. Cartea a fost considerată un adevărat manifest literar postmodern, „*formidabilă reactivare de forțe latente ale poeziei românești din cele mai vechi timpuri până azi – cum spunea Ovid S. Crohmălniceanu la apariție – în care vedem pe viu cum o întreagă experiență lirică e reluată cu uimitoare inventivitate și lucrează ca să dea un asemenea produs încântător*”.<sup>2</sup>

Cât e forțat și cât e firesc în demersul liric al acestui poet, hotărât să schimbe radical poezia românească? Pentru Cărtărescu, postmodernismul nu e o himeră ci teorie aplicată, o punere în practică. Cunoscător al aproximațiilor despre postmodernism ale lui Ihab Hassan, John Barth, Guy Scarpetta, Vattimo, Lyotard sau Gerald Graff (a și scris o carte despre postmodernism<sup>3</sup>), lipsit de complexe, el a aplicat până la urmă teoria postmodernă a segmentelor recuperatorii și a resemnării, dezvoltată de profesorul francez Lyotard.



Câteva precizări considerăm că se cuvin în finalul acestor considerații despre Mircea Cărtărescu și poezia lui. Există la noi o întreagă panoplie a poezilor la modă, cu particularități și cu o recuzită ușor asemănătoare, cu efecte, glorii sau gloriole ușor de recunoscut între poezii români. Voi semnală doar trei dintre cei activanți în secolul douăzeci: Ion Minulescu, Mircea Dinescu, Marin Sorescu. Dacă moda e tot ce-i primit cu entuziasm pe o scurtă perioadă, știm bine că dansăm la modă, iubim la modă, purtăm veșminte la modă, cântăm la modă, scriem la modă. Minulescu avea o extravaganță și un exotism al textului impresionant, acompaniat în viață de un cabotinism cuceritor, Dinescu o ingenuitate și o spontaneitate bine jucate, iar Sorescu o speculație în sincronizarea sentimentului liric la formule ludice cunoscute în Europa. Cu Mircea Cărtărescu nu se întâmplă chiar același lucru. Extrem de speculativ, ca și poezii în discuție, el pune în practică (trăgând cu ochiul și auzul la tonul și tehnicile generației *beat*) un concept (postmodernismul), încercând sinteza recuperatorie și adăugând, cu originalitate, fast imaginativ și limbaj proaspăt, câte ceva la esența, spiritualitatea și farmecul textelor poezilor dinainte. E mult? E puțin? Din păcate, experimentul a fost aplicat cu predilecție poeziei române scrise până la el. Fie-mi permis să spun că e vorba de un experiment postmodernist limitat, spectaculos, ce-i drept, la nivelul tehnic, dar fără șansa universalității.

În 1990, la apariția cărții sale *Levantul*, Cărtărescu făcea o afirmație care stârnea stupefacție și indignare între poezii și criticii români: „*Consider Levantul o piatră tombală peste poezia română*”. Prin urmare, o nouă carte de versuri, fie și postmodernistă, ca *Levantul*, ar putea trimite în întunericul unei gropi întreaga poezie de până la ea. Poate că afirmația venea dintr-un exhibiționism de neînțeles, sau dintr-o excrescență nefirească a orgoliului. Sau poate că ea are rădăcina în *Sein und Zeit*, unde Heidegger vorbește de necesitatea unei „distrugerii a istoriei antologiei” (adică a gândirii care suprapune ființa peste prezență). Numai în acest sens heideggerian, cu mutație în planul vechilor estetici constituite ca prezență, afirmația lui Cărtărescu ar putea fi înțeleasă.

În ce-l privește pe Mircea Cărtărescu, nu se poate spune că o carte este mai importantă decât alta. A creat, în modul cel mai original, programatic, o nouă atitudine, un frison, un nou ton, un alt mod de a privi realul și, desigur, o tentativă originală de schimbare/împrospătare a limbajului poetic, mai precis a limbajului destul de „stătut” al poezilor modernității ultime, adică a pus în practică (de multe ori cu marele risc de pierdere a profunzimilor poeziei) aproape tot programul estetic al optzeciștilor. În poezia românească a anilor '80, Cărtărescu a creat o breșă și prin ea o școală. Cel puțin 10-15 poezii români au început să scrie *à la manière de...* Era un orizont de așteptare care-și cerea imperios drepturile. Se aștepta breșa. Prin cărțile sale, Mircea Cărtărescu a făcut-o. Zgomotos, impetuos, chiar majestuos.

Vorbirea mea la trecut, în tonul unei evocări, nu e o licență. Odată cu apariția *Levantului*, în 1990, adică pe când avea treizeci și cinci de ani, Mircea Cărtărescu a lăsat de-o parte instrumentele poeziei. În declarațiile de atunci și mai de pe urmă, afirma că și-a încheiat programul, că a spus ce avea de spus în poezie. Sunt douăzeci și trei de ani de când s-a ținut, într-adevăr, de cuvânt. N-a mai scris poezie, dar poemele au circulat în antologii: *Dragostea* (versuri, Ed. Humanitas, 1994), *Dublu CD* (poeme, Ed. Humanitas, 1998), *Poeme de amor* (Ed. Humanitas, 1998), *Poeme în garanție* (Ed. Casa Radio, 2005), *Nimic* (2012).

Luându-și în serios cariera de prozator, nedespărțit și în acest gen literar de tehnicile postmoderne, Mircea Cărtărescu a devenit un reper în proza românească și un scriitor de top european, cu o carte de proze scurte, *Visul* (apărută și la Paris în 1992, la Barcelona, în 1993), romanul *Travesti* (tradus rapid în franceză, olandeză și în italiană, la Editura Volland, Roma, 2000), cu o excelentă trilogie romanescă, *Orbitor*, deja tradusă în limbile de circulație, chiar și în suedeză. Mircea Cărtărescu este în acest moment, datorită cărților de proză, cel mai tradus și mai cunoscut scriitor român optzecist.

<sup>1</sup> Nicolae Manolescu, *Poeme de amor*, România literară, anul XVI, nr. 18, Buc., 1983.

<sup>2</sup> Ovid S. Crohmălniceanu, fragment din textul de pe coperta a patra a cărții *Levantul*, Ed. Cartea Românească, Buc., 1990.

<sup>3</sup> Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, Buc., 1999.

## Lucian VASILIU

### Cărtăresciada

La aproape 60 de ani ai cărturarului... cărtăresc, putem vorbi despre o... mirciadă!

Sunt un privilegiat în dialogul cu sărbătoritul nostru celebrat acum, lăsat/ lansat! la... vatră literară transilvană!

Prietenia noastră se pierde în negura vremurilor, vorba voltairianului junimist ieșean Vasile Pogor! Totuși, încercând o reconstituire, ne-am văzut și ne-am plăcut, ne-am ascultat și ne-am promis continuitate de prin anii 1973-74, la cenaclul „Junimea”, din podul Universității bucureștene, pod cultural matinal-duminical animat de reformulatul, insolitul domn profesor *Ovid S. Crohmălniceanu*.

În 1972, absolvent de liceu bărlădean, dădeam admitere la Facultatea de Drept din București. Căzui, fusei respins, pe fond de dosar al tatălui meu (preot interbelic de țară, absolvent de teologie cernăuțeană în anii 1930!).

Devenit școlar la Postliceala de Biblioteconomie, frecventam asiduu bibliotecile, muzeele, străzile vechi, cenaclurile bucureștene.

*Ana Blandiana* îmi răspunsese favorabil la „Poșta redacției” (revista „Contemporanul”), iar *Ioanid Romanescu* mă debutase cu poezie în august 1973 în „Convorbiri literare”.

La „Junimea” lui *Ovid S. Crohmălniceanu* aveam să-l aflu nu numai pe foarte junele *Mircea Cărtărescu* (preocupat mai ales de poezie și de SF – pe atunci), ci și pe regretații *Ioan Flora*, *Mircea Nedelciu*, *Cornelia Maria Savu*, *Gheorghe Crăciun*, *Sorin Preda*... Toți eram tineri și șturlubatici!

Astfel, malul Dâmboviței ne deschidea paginile lui *Lautréamont* („Cântecele lui Maldoror”) și ale lui *Apollinaire* („La chanson du mal-aimé”)... Eram în plin *mal du siècle*... Se publica greu, viața culturală se afla sub presiune politică din ce în ce mai stresantă. Strângeam rândurile, cei de la „Echinoc”, de la „Dialog”, cei de la cenaclurile mai răsărite din țară. Ascultam „Europa liberă”. Ne scriam...

Exemplar în acest sens, prietenul *Aurel Dumitrașcu* (avea doar 35 de ani când a pornit pe Calea Lactee...). Am publicat recent, cu *Gellu Dorian*, la editura „Junimea”, volumul „Aurel Dumitrașcu, Epistole inedite (1979-1990)”. Îl regăsim și aici, în mai multe rânduri, pe autorul „Orbitorului”...

De la *Mircea Cărtărescu* am în arhivă două epistole. Una din 14 ianuarie 1981: îmi expediase „Faruri, vitrine, fotografii”, volumul de debut pe care l-am comentat în „Convorbiri literare”, aprilie 1981, începând cronică astfel: „*Mircea Cărtărescu* a publicat extrem de rar în presa literară (de semnalat un excelent grupaj în „Echinoc”). Cartea lui, „Faruri...”, e un volum de poezie matur, personal și profund...”

În prima lui epistolă, expediată mie (la repartitie, preferasem malul Dâmboviței malului Bahluiului!),

scria: „Dragă *Lucian*, mai trebuie să-ți mulțumesc pentru numărul din «Dialog» pe care mi l-ai trimis...”. Eram pe atunci bibliotecar, student la română-franceză, redactor al revistei „Dialog” a Universității „Alexandru Ioan Cuza”. Frecventam alt (nou) cenaclu „Junimea”, de la Muzeul Literaturii (sediul de la Casa „Vasile Pogor”), atelier de creație coordonat de criticul de la „Convorbiri literare”, *Daniel Dimitriu*.

*Mircea* era născut la 1 iunie 1956. Mă atașasem, cum să zic, suplimentar, de cărtărescianul valah și grație faptului că se ivise pe lume în aceeași zi cu tatăl meu, Ștefan (îl pierdusem în vara anului 1971, după infernalele Teze P.C.R., care îl marcase în mod fatal – ca spirit prin excelență interbelic!). De câte ori îi sun la telefon (și *Ioana-Dana Nicolaie* este născută tot pe 1 iunie!), mă gândesc la indicibilul meu părinte! Eu aveam 17 ani, el doar 63 când a trecut la Domnul...

A doua epistolă cărtăresciană (în care îmi mărturisea, încă o dată, că scrie pe rupe, cu program intens – literatură, nu și misive...) este datată 22 oct. 1981. Îmi confirmă că a primit cartea mea de debut „Mona-Monada”, îmi descrie pregătirile pentru al doilea lui volum „Poeme de amor” și lansează o întrebare și o ipoteză de lucru: „Ce mai e pe la Iași? Tare aș trece iarna ce vine pe la voi! [...]. Iarna în Iași e ceva cu totul deosebit.”

*Mircea* a ajuns la Iași de mai multe ori, inclusiv la Colocviul Național de Poezie (18-20 oct. 1978), desfășurat și în Aula „Eminescu” de la Biblioteca Fundațiilor Regale. Când, moment memorabil, *Laurențiu Ulici* invită, pe nepregătite, 16 tineri poeți, din toată țara, într-un recital ad-hoc: *Romulus Bucur*, *Mircea Cărtărescu*, *Traian T. Coșovei*, *Radu Călin Cristea*, *Emil Hurezeanu*, *Florin Iaru*, *Ștefan Mitroi*, *Ioan Moldovan*, *Viorel Mureșan*, *Aurel Pantea*, *Mircea Petean*, *Ion Stratan*, *Elena Ștefoi*, *Lucian Vasiliu*, *Matei Vișniec*, *Călin Vlășie*... La vociferările unor participanți, *Laurențiu Ulici* intervine: „Nu le luați acestor copii șansa unică de a citi în fața Dumneavoastră aceste poeme!” (pentru detalii vezi cartea lui *Constantin Parascan* „Cum i-am cunoscut... Portrete literare”, Iași, editura „Convorbiri literare”, 2004).

În 1981, grație invitației lui *Traian T. Coșovei*, vom „citi” în Cenaclul de luni trei ieșeni: *Liviu Antonesei*, *Nichita Danilov* și subsemnatul. Incomozi, explozivi, insurgenți. O seară în care amicitia cu *Mircea* și alți admirabili juni intelectuali se consolida (poeți, prozatori, scriitori – într-un cuvânt).

După decembrie 1989 ne-am revăzut în câteva rânduri, doar noi doi, la câte o bere retrasă la o terasă dâmbovițeană. Sub semn dublu: *Eminescu* și *Caragiale*...

În 18-19 oct. 2002 l-am invitat la Iași. La o întâlnire cu publicul de la sediul muzeelor literare (Casa junimistului ludic *Vasile Pogor*) și la o relaxare pe malul *Prutului*, la recent inauguratul muzeu al familiilor *Negruzzi* (pașoptiști, junimiști, interbelici). Fotografiiile stau mărturie. Am selectat doar patru, dovadă documentară că malul Dâmboviței s-a reunit cu malul *Bahluiului* și cu malul *Prutului*, într-o autumnală, binecuvântată zi junimistă...

Cea mai recentă întrevedere (plus fotografie... optzecistă care circulă pe Internet) s-a petrecut în amfiteatrul cărților de la Gaudeamus cu ocazia lansării opului de la editura „Nemira”, antologia „111 cele mai frumoase poezii ale generației '80”, ediție admirabilă datorată criticului literar *Cosmin Ciotloș*...

Cu opera lui Mircea Cărtărescu Bucureștii sunt altceva, iar literatura română a făcut pași consistenți către europenitatea contemporană.

Tu ești Mircea? La șaizeci?! Fie-ți anii șoimi azteci!

## Nicolae LEAHU

### Poezia domnului Mircea Cărtărescu

#### 1. *Feeria banalului*

Negurile realului și scenariile poetice alunecând frecvent în cinism și grotesc, dominante la poezii *realismului aspru*, se rarefiază sau dispar cu desăvârșire pe celălalt versant, al realismului spectacular. Euforiile tinereții exuberante învâluie, la Mircea Cărtărescu, panorama orașului iluminat intens de „Regele Soare” (v. vol. *Totul*) sau, nopțile, de miile de stele, becuri, beculețe, sclipiri și licăriri ce transformă orașul într-un miraculos joc de artificii.

Iritat de lecturile inadecvate ce i s-au făcut poeziei lui Mircea Cărtărescu, poetului atribuindu-i-se „nejustificat de precipitat, etichetele sordidului, insignele de campion al pegrei și al derizoriului, ștampila banalității, certificatul ironiei și al umorului în chenar negru, de sorginte suprarealistă”, Traian T. Coșovei nota cu amar și cu o deplin îndreptățită nedumerire: „Este de mirare, pentru cititorul de bună credință, cum un univers poetic feeric, luxuriant, strălucitor, plin de profunzimi, dar și de suprafețe metaforice sclipitoare (...) a fost împins încet pe coridoarele reci ale periferiei existențiale, înghesuit în rigolele pline de dejecțiile secolului hipertehnicizat și alienant. Să nu fi avut, pînă acum, nimeni curiozitatea de a explora latura luminoasă, candidă, visătoare a tînărului poet?”

Prolog discret al volumului *Totul*, poemul *Geneză* al lui Mircea Cărtărescu sugerează nașterea cosmică a omului ca *privire*. Trecînd peste fantasticul „întîmplării”, metaforă și strategie compozițională în egală măsură, peisajul vast și luminiscent al unui București feeric deschide fascinantul spectacol al formelor urbane, cu o toponimie recognoscibilă, dar fără detalii descriptive concrete: *Peste Bucureștiul cu ziduri și glorii/ răsăriseră sorii:/ era cîte un soare de jasp și zăpadă/ peste fiecare/ fantomatică stradă,/ cîte un soare portocaliu/ peste Grădina Icoanei și Cișmigiu,/ un soare de seu/ storcînd/ umbre din Ateneu,/ globuri de sticlă și majolică/peste parcajele de lîngă Țandărică,/ bile, cercuri, sfere,/ curburi/la Băneasa, peste păduri,/ și chiar un soare albastru/ peste o musculiță de alabastru/ bîzînd într-un ferometal./ Și erau și sori de cașmir,/ de fistic, de Tuborg, de vulpi, de coral,/ încît orice bloc din Floreasca/ sau Colentina/ își avea deasupra lumina.*

Urmează miraculoasa sinteză a elementelor biochimice care face posibilă „nașterea” omului, după care:  
... *la cea dintîi dungă albastră a dimineții/ brusc omul deschide ochii.*

Al doilea poem din vol. *Totul*, *Îmbrățișarea* (textul liminar al ciclului intitulat *Viziuni*), traduce extraordinarul efort al ființei umane de a lua în posesie lumea: *abia prăvălit din cuptor/ mi s-a făcut foarte dor/ și am întins brațele/ să cuprind universul ca așele./ Degetele le/ țineam rășchirate/ oasele suflecate/ dar lumea îmi țîșnea din unghii, în părți, ca un foc/ și nu se lăsa încercuită deloc...*

Sesizăm, negreșit, aici, aerul conceptual-ludic al textelor, dar și nestăvilitul elan al omului de a-și adjudeca lumea în singura îmbrățișare „totală” care îi este hărăzită ființei „invite în lumină”, cum spunea Blaga. Asemeni periplului eului rimbaldian în *Velierul beat*, modelul indiscutabil al poemului *Ninge peste Gara de Nord*, privirea poetică încearcă să cuprindă întregul continent, lumea de dincolo de geana iluzorie a orizontului: *...vedeam acum, înălțîndu-mă ca în vis/ scutul european, de la istanbul la paris/ vedeam orașele tremurînde,/ giubea cu giubea/ de la tunis la novaia zemlea...*

Structurat pe motivul romantic al călătoriei exotice, volumul *Totul* înregistrează *spectacolul parodic al formării* poetului pînă la pragul căsătoriei, consemnat cu ironie în poemul *Pace și realism: ...mi-e frică de viață, maturitatea/ mă încolțește unde dracu să fug? Pe cine să iau de nevastă?/ (...)* *bat la mașină. Nu îmi simt inima. Nu îmi cunosc creierul./ E pace, pace și realism./ Sînt o oglindă purtată de-a lungul unei oglinzi.*

Ultimul vers este o splendidă metaforă a subiectivității ce reflectă și se autorefectă în imensa oglindă a existenței. Interferența de imagini rezultate din acest dialog al „oglinzilor” subliniază delirantul spectacol al textului poetic. Filmul realului, cu accente biografice mai limpezi, continuă în volumul *Dragostea* (1994), dedicat mai ales iubirii în căsnicie și bucuriilor paternității. Cu o tradiție fragmentată și firavă totuși, oferind posibilități minime pentru declanșarea spiritului parodic al autorului, ambele teme își revendică felii groase din „tortul” existenței. În *Zepeline peste Piața Bucur-Obor*, existența se înfățișează vederii poetului, deghizat în cineast, ca o vietate leviathanică, precum:

...*grăsana lui Fellini, țîșoasă, țestoasă, briliantină,/ stroboscopică, proaspăt fardată, cu sclipici pe la/ pleoapele grele, cu sudoare pe gît, cu pandantive din/ cranii scalpate, cu sticlute pline de mosc înfipte în pori,/ cu zece mii de șerpi veninoși împlețiți peste păr/ ca o cununiță de premiant, cu verighetă de sînge, cu/ măsele de ipsos, cu o sută de mii de țîțe de capră/ sub bluza de garofiță/ ducea sub braț un video, mesteca radiații/ iar eu o filmam ca pe ceva în care nu poți să crezi/ ca pe ceva în care nu poți să nu crezi...*

Retractînd afirmațiile anterioare și relativizîndu-și propriul discurs, Cărtărescu „filmează” existența, urmărind cu atenție apariția simburelui conceptual care îl obsedează: femeia, întruchipare mitică, imaginată ca ploaie de lacrimi, fertilizînd și erotizînd întreg spațiul, trezind la viață „zeii infernului”, înviindu-i pe „Seth

și Stoiciu (!, un alt redutabil mînuitor optzecist de marionete mitice – n. n., N. L.) și Krishna”, pînă vedenia ia contur și din halucinantă harababură a cotidianului se alege o certitudine: „sînt din nou îndrăgostit, cum nu mai fusesem de cinci ani”.

## 2. Erosul (dragoste ± amor)

Comentînd procesul de autohtonizare a postmodernismului, arătam, în *Poezia generației '80*, că Mircea Cărtărescu recunoaște influența încă activă pe care o exercită modernismul asupra noii poezii, optzeciștii propunîndu-și, după el, să se debaraseze de „tentația de „a sugera” în loc de „a spune””. Sau, insistă poetul, „măcar trebuie să devenim conștienți de fundătura în care modernismul a adus poezia”. Rezulta de acolo necesitatea de a orienta poezia pe calea „strategiilor orale”, de a potrivi vocea poetică pe aceeași lungime de undă a auditoriului contemporan, educat la școala casetofonului și a imaginilor video, în definitiv, se conturează un program poetic „ce ține cont enorm de public” și gîndește postmodernismul nu ca pe un „concept”, ci ca pe o „necesitate reală”. Am reaminti, în acest context, că pentru Alexandru Mușina „poezia exprimă, comunică o *realitate* (textul poetic nu numai e o *finalitate*, ci un *mijloc*), iar persoana poetului devine sistemul de referință, instanța ordonatoare, în locul *limbajului* sau al transcendenței („goale” sau „pline”)”. Două consecințe importante decurg din aceste intervenții teoretice. Prima: dependent încă de modelul poetic modernist, pe care îl reia cel puțin parodic, optzecismul nu se sustrage complet poeziei de limbaj; a doua: recuperînd biografia poetului, optzecismul reduce în discurs emotivitatea nealterată a instanței emittente, ceea ce, măcar parțial, reabilitează funcțiile tradiționale ale scriiturii erotice. A considera, prin urmare, asemeni lui Gheorghe Perian, că poemele lui Mircea Cărtărescu „nu sînt destăinuirii ale unui îndrăgostit, ci fapte de limbaj”, adică texte irelevante în ordine sentimentală, înseamnă a eluda atît încercarea optzeciștilor de a trece în regimul lui „a spune”, re-reglînd rostirea pe o anumită undă de inteligibilitate, înseamnă a ignora tentativa optzeciștilor de a răsturna relația, dominantă în modernism, „dintre poet și limbaj, dintre text și realitate”, cît și faptul reîntoarcerii autorului în ipostaza de sistem de referință „în locul limbajului”. Altceva e că în ecuația poeziei „texistenței” intervine un pregnant accent ludico-ironic, expresie a relativismului postmodern (cărui nu-i lipsește și un distinct spirit conciliant, post-dihotomic), conștient de limitele discursului și ale ființei, de sfîrșitul „poveștilor legitimate” și de *slăbirea* „structurilor puternice ale vieții emotive”. Descriind noțiunea de „slăbire”, Gianni Vattimo dădea și acest exemplu, foarte potrivit inclusiv contextului discuției noastre: „... cavalerul medieval cucerește dragostea damei în duel, în timp ce poetul provensal în loc să se dueleze scrie poezii și-și pune spada în slujba unei puteri mai înalte, mai complexe și deci mai puțin nemijlocite, supus medierii diplomației și a instanțelor juridice etc”. Inexistentă ca problemă a ființei, cînd este pură instinctualitate, într-un anumit moment, sau sentiment terorizant, în altul, dragostea ajunge în modernitate un obiect de cunoaștere

rațională, pentru ca postmodernitatea, cu a ei conștiință totalizantă, să regîndească ulterior atît erotismul și sexualitatea, cît și retoricile care exploatează cultural aceste surse de mister/ „mister” (inclusiv, mediatic).

Banalizată de cinematograf și televiziune, de artele plastice și literatura pornografică, concurată de focarele unui „erotism cu rază de acțiune internațională și intercontinentală”, cum îl vedea Julius Evola încă în 1958, în *Metafizica del seso*, dragostea, ca sentiment poetic, își pierde misterul original (sincer sau jucat, ritualizat), specific poeziei premoderniste, dar și puritatea abstractă din poemele lui Lucian Blaga sau Nichita Stănescu. Ceea ce a rămas în postmodernitate din istoria *romantică* a iubirii este deopotrivă un efort de recuperare și refacere, de revizuire și relativizare parodică a discursului erotic în conjuncție cu o *prezență sentimentală*, poetul, rostitorul, acesta însă fiind copleșit de universul fantasmatic al unui pansexualism insubordonabil, ori de necesitatea de a supraviețui ca entitate morală într-o lume ce macină neîncetat zidul dintre inocența erotică și perversitate. Or, o spune și Georges Bataille, „Erotismul este în conștiința omului ceea ce, în el, pune în cumpănă ființa”. Deși nu dispăre din orizontul ființei, la fel cum „Dumnezeu e mort” doar în „retorica jocurilor de limbaj”, dragostea, ca și sentimentul religios al omului, nu mai are astăzi, ca să spunem așa, o tensiune wertheriană, devenind pentru poet nu numai o problemă existențială, ci și una de literatură, de limbaj, de reflecție. Postmodernismul dorește să concilieze aceste contrarii, în intenția de a-i reda cuvîntului acoperirea sentimentală cuvenită, iar sentimentului iubirii întregă putere de exprimare a logosului, de la extazul mistic la ironie și parodie. Nu toți poeții optzeciști urmează această cale, dar cei care o fac – Mircea Cărtărescu, Alexandru Mușina, Florin Iaru, Marta Petreu, Lucian Vasiliu, Gheorghe Izbășescu ș. a. –, au acreditat deja o impresie certă că erosul poetic românesc a cunoscut o nouă schimbare la față.

Oscilînd, așadar, între limbaj și existență, între comedia amorului și o perfect stăpînită dramă sentimentală, de la apariția fiorului erotic la micile bucurii de familie ale cuplului, poezia lui Mircea Cărtărescu demonstrează, metodic, fascinanta oglindire a sentimentului iubirii în retorică și a retoricii în sentiment. Nu întîmplător, în a sa „trilogie optzecistă”, volumele *Poeme de amor* (1983) și *Dragostea* (1994) flanchează *Totul* (1985), astfel sugerîndu-se dubla proiectare a sentimentului, o latură ludico-ironică (amoroasă) și alta gravă, a dragostei implicînd profund trăirea poetului. Aceeași fluctuabilitate asumată o întîlnim și la Alexandru Mușina, în *Aleea Mimoszei nr.3* (1993) și *Tea* (1998); în *Mona-Monada* (1981) și *Verile după Conachi* (1990), la Lucian Vasiliu sau în *Ulise al orașului* (1994), la Gheorghe Izbășescu; în poezia lui Traian T. Coșovei, Florin Iaru, Romulus Bucur, Gellu Dorian, Rodica Drăghinescu, la basarabenii Vsevolod Ciornei, Nicolae Popa, Iulian Frunțașu etc. Eugen Simion surprindea printre primii la autorul *Poemelor de amor* mișcarea poemului de dragoste între „adorajie și ironia adorației”, atitudini divergente, desigur, dar compatibilizabile, la limită, pentru că poetul „trăiește

în contingent și feminitatea nu este decît o întrupare a contingentului”. „Muză” și „fufă” în același timp, femeia este un strălucit pretext de demitizare retorică, poetul înlăturînd ludic veșmintele și podoabele somptuoase pe care i le-a atribuit femeii istoria poeziei, pentru a-i dăruia altele, nu mai puțin fastuoase, din garderoba postmodernității (pulovere, tricouri, bluze, furouri etc), ceea ce nu înseamnă retrogradare, ci un mod de a adecva mitul erotic la proporțiile actualității. O demitizare care nu exclude mitizarea, pentru că iubita cărtăresciană se poate identifica, metaforic, cu orice: „tu ești grădina zoologică în cizme de antilopă?/ tu ești magazinul cocor lopătînd spre țările calde,/ ești bulevardul magheru îngropat sub zăpezi” (*Pe cînd mă bărbieresc*). Femeia apare ca o creatură ce aglutinează realul și fantasticul, o identitate spirituală și o proiecție scripturală. Astfel, întruparea mitică din același text este totodată o „domnișoară, ba nu, profesoară! deloc domnișoară, dar tovarășă profesoară!” ce-și are serviciul la „școala de tip nou din pantelimon”, iubită de copii și spunîndu-le „conjugări și povești”, îndrumîndu-i „să-și pună panglicuțele și să aducă maculatură”... E și firesc, prin urmare, ca doi filologi îndrăgostiți să-și poată inventa un limbaj erotic puternic literaturizat, jocul iubirii fiind și un joc al comunicării, un argou de alcov („amorul nostru a fost ca o bomboană învelită în staniol:/ dulce dar ceva scîrțîia foarte tare...”). Fantezismul și ironia colorează pitoresc discursul, despărțindu-l categoric de idilismul și tragismul erosului eminescian, de platonismul erotic al primului Argezi, cel care își visează iubita „logodnică de-a pururi, soție niciodată” sau de erotismul abstract al poemelor stănesciene, ca să ne limităm la cele mai cunoscute modele lirice ale iubirii, citați cu toții, răstălmăciți sau parodiați cu o fervoare ce face din Mircea Cărtărescu cel mai spectaculos poet român al amorului și al iubirii. Parodia, de altfel, este un vehicol eficient al ironiei în dialogul implicit sau explicit al poetului cu reperele anterioare ale poeziei de dragoste. Nici unul dintre autorii consacrați ai temei nu scapă ironiei cărtăresciene, de la poezii Văcărești și Conachi la Alecsandri și Bolintineanu, Eminescu și Macedonski, Argezi, Blaga, Barbu și Bacovia, la Nicolae Labiș, Nichita Stănescu și, mai ales, la Leonid Dimov și Emil Brumar, textele cărora sînt traversate pe toate direcțiile de un neastîmpărat spirit caragialesc, aliaj de rostire savantă și vorbire de mahala, sublim ghiveci adunînd la un loc toate speciile, stilurile și locurile comune ale liricii de dragoste. Arta parodiei, ca mijloc de control critic asupra tribulațiilor dragostei în istoria poeziei românești, se cristalizează în volumul *Totul*, unde aflăm cel puțin cîteva parodii vizînd poezia lui Mihai Eminescu și Ion Barbu. De exemplu, *Ciocnirea* parodiază *Dorința* eminesciană, personajul postmodern afirmînd un vitalism titanic și o poftă erotică de o îndrăzneală ce umilește grațioasa și visătoarea invitație „în codru” a îndrăgostitului romantic, prizonier mai mult al iluziei și al virtualităților erosului. Încercînd să telefoneze iubitei, dar lipsind legătura, personajul lui Cărtărescu trage de firul telefonic pînă apropie, „metru cu metru”, cele două cartiere și cele două inimi într-o

îmbrățișare incandescentă, „arzînd cu trosnete, ca dați cu benzină”. Activismul erotic postmodern își etalează astfel libertatea de manifestare și, deci, superioritatea față de așteptarea mistuitoare sau lamentațiile dulcege ale eroului romantic. O parodie cu adresă este și *Poema chiuveței*, aici poetul zeflemisind în marginea motivului iubirii imposibile, ilustrat de Mihai Eminescu, în *Luceafărul*, și Ion Barbu, în *Riga Crypto și lapona Enigel*. Dragostea chiuveței pentru „steaua galbenă”, care, la rîndu-i, iubește „o strecurătoare de supă/ din casa unui contabil din Pomerania” este, în același timp, un mod de a parodia mitul romanesc al „triumfului” nefericit. Rezistînd supliciului sentimental, dragostea se stinge în apele străvezii ale lucidității și chiuveța îi face, în cele din urmă, o „propunere” mușamalei. Pragmatismul postmodern rezolvă fără „migrene” și complicații sfișietoare crizele erotice de tip romantic. De visuri de amor, ascunzînd un bovarism notoriu, este bîntuită și poezia *O motocicletă parcată sub stele*. Invidioasă pe „stăpîni” care sîmbăta o încăleacă și merg la motel să facă dragoste, motocicletă nutrește și ea gînduri de amor liber, fiind gata să iubească pe oricine: un „stecker” dintr-o vitrină, un cactus... Reciprocitatea lipsind, ea nu se sinucide totuși, ca Madame Bovary sau ca tînărul Werther, împăcîndu-se cu gîndul că tot ce o înconjoară (drumul, vîntul, dealurile, asfaltul etc.) ar putea să fie adevărata ei „dragoste”. Oricum, își spune motocicletă: „asta e consolarea mea, e meseria mea, e dragostea mea”.

### 3. *Levantul, o epopee a poeziei*

Poemul *Levantul* de Mircea Cărtărescu este o creație care a beneficiat într-un mod strălucit de explorarea disponibilităților intertextului (în formele lui manifeste de pînă la 1987-1988) de către întreaga generație, dezvoltîndu-le și aprofundîndu-le. *Levantul* condensează acel extraordinar elan de căutare și aproximare de către optzeciști a operei care să contopească reprezentarea realului (antitotalitar, exprimat alegoric, aici, ca revoluție antidespotică), a eului biografic (Auctorele) și a Marelui Text al literaturii de la Homer la teologii medievali, artiștii Renașterii, enciclopediștii francezi, Shakespeare, Hugo, Byron la Borges, R. Barthes și Ihab Hassan, pe de o parte, și de la Dosoftei, Miron Costin, Ion Neculce, Ion Budai-Deleanu (al cărui spirit, alături de cel al lui Eminescu, citat cel mai ades, este unul tutelar), Bolintineanu, Anton Pann, Bolliac, Mureșan, Heliade, Alecsandri, Eminescu, Macedonski, Coșbuc, marii poeți interbelici la Nichita Stănescu, optzeciști și Mircea Cărtărescu însuși. Toate aceste surse și altele, mai puțin pregnante, irigă din plin, pe toate culoarele posibile, subteranele și suprafețele textului, făcînd din *Levantul* un poem în care intertextualitatea însăși, ca principiu generativ, pare să dea impresia de valorificare pînă la limita epuizării. Primită entuziast de critică și – fapt semnificativ – ca nici o altă operă importantă a optzecismului, aproape ignorată de comentarii-poeti (!), cartea a suscitată și numeroase suspiciuni. Cel mai vehement în acest ultim sens a fost Cezar Ivănescu, care susținea, într-un interviu,

reiterînd o afirmație mai veche (din 1980) că este vorba, de fapt, „de cariera unui plagiator, ce toată viața lui nu a făcut decît să plagieze pe alții (...), un poet care niciodată nu (și-a găsit propriul stil, propria manieră”. Deși oarecum izolată, ca asprime a verdictului, „lectura” lui Cezar Ivănescu interesează pentru că exprimă o *mentalitate* mult mai vastă, insuficient pregătită pentru a accepta intertextualitatea ca modalitate de producere a discursului. În Basarabia, pe această temă se discută uneori în termeni și mai duri... dar cu aceeași nedorință de a descifra, cu răbdare, semnificațiile gestului poetic.

Gîndită ca o „jucărea”, ca o epopee „dă fistic și de halva”, ca un joc și spectacol poetic de larg consum, *Levantul* este, în aprecierea lui Nicolae Manolescu, un poem „distractiv și instructiv, poeticește profund, de un mare lirism, care întinde pe dedesubt epicul, și tehnicește impecabil, colosal repertoriu de figuri literare, poezie și istorie a poeziei românești, literatură foarte serioasă și comedie a literaturii...”. Deschisă fără nici un fel de restricții către toată istoria poeziei românești, pe care o trece prin filtrul unei sensibilități ludice, dar și pentru toate straturile productive ironic ale limbajului, de la extrema lui patetică și solemn mistică la rostirea argotică sau de mahala, epopeea impune ca principiu de construcție poetică dialogul implicit și, mai ales, explicit cu speciile, stilurile, autorii, toposurile, miturile, temele și motivele poeziei noastre dintotdeauna. „Istoria” narată și „epoca” în care acționează personajele sînt umile pretexte în raport cu posibilitățile alegorice, ludice, ironice și parodice pe care le înstituie acestea, adevărata „tramă” a operei fiind sugerarea pe spații întinse a aceluși sentiment de prag, de sfrîșit la care a ajuns poezia (*poemul* sau *textul*, cum preferă să spună optzeciștii), în căutarea unor noi forme de expresie. „Conștient de procedeele întrebuintate”, Cărtărescu le exhibă sau le camuflează cu o îndemînare suverană. Epopee și metaepopee în același timp, poema este un grandios *montaj* (iar poetul *știe* acest lucru: „poemul e și unul de montaj”) de citate și forme poetice ale trecutului, subordonate unei regii de o rar întîlnită putere de improvizație și imaginație. Deși pare excesiv în perspectiva parodică, utilizînd în mod curent citatul, pastașa și aluzia culturală, nimic nu este... abuziv în poem, cititorul recunoscînd, în cele din urmă, excesul ca pe un principiu de funcționare a Mecanismului textual. Mizînd pe memorie (care dinamizează branșarea la Marele Text) și elaborare (dispunerea scenelor, alternarea secvențelor metapoetice cu cele biografice, onirice sau decis parodice), *Levantul* exploatează la maximum spontaneitatea și căutarea, ambele atitudini suplinindu-se cu eficiență. Andra Bruciu sesiza cu subtilitate că „refăcînd (...), Mircea Cărtărescu încearcă să sugereze ecoul fiecărei opere în corpul istoric constituit al literaturii și în sine însuși”, funcția poemului devenind astfel una de cutie de rezonanță a modului cum se repercutază în timp, într-o conștiință încărcată de formule și modele lirice, diacronia poeticității, pusă într-o ordine simultană. Spectacol total al „interglosării”, *Levantul* ține într-o continuă stare de tensiune vechile concepte ale poeziei (parodie, pastașă, unitate stilistică și de gen), amestecînd epicul, liricul și

dramaticul (vezi mai ales varianta din *Anexă la Cîntul al unsprezecelea*) și, în ultimă analiză, așa cum au făcut-o poate numai John Barth și Umberto Eco, pentru romanul postmodernist, arată că – deși trăind o fază crepusculară – sursele poeziei și ale interesului pentru poezie nu s-au consumat nicidecum pînă la capăt, ceea ce reprezintă o vehementă negare a refrenului „Totul s-a spus”.

*Cîntul al șaptelea* – în care N. Manolescu găsește „apogeul intertextualității” din *Levantul* – conține „dialogul” poetului cu marile modele ale poeziei românești. Nu lipsesc însă nici referințele parodice la mari poeți ai lumii, la optzeciști sau la... Cărtărescu însuși. Astfel, privind în „globul de cristal” (care este și titlul primului volum de versuri al lui Ion Bogdan Lefter), un fel de „pahar fermecat” și piatră filozofală în același timp, Manoil pătrunde în HALUCINARIA, țara imaginară a poeziei, „Unde norii au schelete, turlele au rochi de bal/ Lunele au gene-albastre, încurcate, ca-n Nerval./ Ale frunzelor aripe-s vene, ochii lor vitralii-s/ Șoldul apelor domoale volutuos e ca-n Novalis./ însuși cerul e un pîntec, soarele-i un ombilic./ Subt pămîntul ca de sticlă sînt petale, ca în Tiek...”

Vizita poetului pe tărîmul celor șapte corifei (Eminescu, Arghezi, Barbu, Bacovia, Blaga, Stănescu și... Cărtărescu) este prefațată de un poem româno-latinizant („Dilecta sum cetate, quae Domnul o deplînge./ Omnipotentul acvil que svoală colo-n cel/ Sum oglindirea mundeii.”), evocare detașat-ironică a mitului originilor daco-romane, a însuși spiritului poetic ce sălășluiește în grotle Halucinariei. Pînă și întrebarea ce i se iscă „parcă nu din sine” lui Manoil, „obîrșia își află, nu în minte ci în sînge...”

Texte subtile, amestecînd cu rafinament specificul prozodic, lexical și imagistic al poezilor vizați, cele 6 „poeme” rostite de „statui” (mituri ale poeziei românești) bat tot atîtea efigii parodice. Al șaptelea (deloc întîmplătoare și situarea călătoriei în Halucinaria în cîntul pus sub semnul aceleiași cifre, șapte, simbol al împlinirii creației lirice românești) poem reproduce începutul *Levantului*, mirîndu-l nespus pe Manoil, căruia îi aparțin versurile („- Dar acesta-mi știe gîndul!”). Prezentarea lui... M. Cărtărescu este o excelentă îmbinare de autoparodie și orgoliu creator, mitul conținîndu-și antidotul (demitizarea) chiar în embrion:

*Pe aceasta însă nu poți tu nicicum a o privi./ Căci nu-i dat să vază ființa pe acel ce-i dădu nume/ Și-mpregiurui ca o mantă plăsmui un vac și-o lume./ De aceea îți pun palma mea de peatră și de vînt/ Preste pleoape; dar ascultă și nu pierde un cuvînt./ Căci e ultimul poetic însemnat din vacul cari/ Va să vie, și cu dînsul, om ajunge la fruntari./ Mai încolo ce-o să fie, lanșeput dă nou mileniu./ Nice Domnul o cunoaște, nice înger; nice geniu...*

Univers închis, ferecînd Auctorele, Lumea și Textul într-un spațiu al verosimilului, virtualului și imposibilului, *Levantul* sfrîșește, borgesian, în carte, în cartea care naște lumi și tot ea și le devoră, nefiind niciodată în pierdere, dimpotrivă, sporindu-și consistența și rafinamentul.

Remarcabil, în poem, este și plonjeul eului auctorial în ficțiune. Forțînd frontiera dintre real și

fantezie, pentru impunerea la noi a conștiinței literare postmoderne, Auctorele (alteori numit Scribul sau Poeticul, după modelul lui Budai-Deleanu) sparge pielea convențiilor scripturale, implicându-se în destinul personajelor, răstălmăcindu-le trecutul sau anticipându-le viitorul, ironizându-le și manevrându-le ca pe niște marionete în teatrul scriiturii sau chiar participând alături de personajele sale la acțiunea epopeii pe care chiar el o scrie, când mâna lui Manoil, poetul și Revoluționarul, îl smulge de la masa de scris, trăgându-l cu violență în universul fantasmagoric al cărții. Culme singulară a postmodernismului românesc, sintetizând într-un efort de alchimist al limbajului istoria parodică a stilurilor poetice anterioare și experiențele textualiste ale optzecismului, *Levantul* suspendă frontiera dintre eu, lume și text, contopindu-le în totalitatea ludică a existentului, fantasticului și virtualității. Conștiința artificiei („Filologos, cari deștul cerci a pune pe dantea (...)/ Nu pricepi că în poema-mi totul este artificiu?”), îl cheamă pe Cărtărescu să deconspire, într-o glosă metapoetică, statutul scriitorului în text: „Lumi create, lumi creează:/ Scriitoru-i personaj/ Ce la rîndu-i se-ntrupează/ în prințesă și în paji” (*Cîntul al zecelea*). Referindu-se la „înclinarea spre biografism” a autorului, Florin Manolescu preciza că aceasta se află „în strînsă legătură cu acțiunea poetică de citare a tuturor etapelor „punerii în text”. Știm, sublinia criticul, unde a fost scris *Levantul*, în cît timp, cu ce satisfacții și cu ce dificultăți”. Nici un poet optzecist nu a exploatat cu o eficiență comică mai mare pentru text decît Mircea Cărtărescu disponibilitățile biografismului, viața poetului constituindu-se deopotrivă într-un pandant și un mijloc de stimulare a ficțiunii. Deși se știe stăpîn omnipotent al scriiturii, poetul face în același timp jocul captivului întinderii urieștii a Literaturii, văzută ca o fascinantă rețea intertextuală luminată de aștri. Drept urmare, Auctorele cărtărescian se caracterizează cu umilință, în *Cîntul al doilea* („Eu, un scrib ce nici o rază nu-mi încondeiază chipul”), pentru ca în continuare din patosul interogativ al neîncrederii să se înalțe tot mai ferm orgoliul de a se lăsa provocat la o competiție cu marile spirite ale literaturii române și universale.

Instalat confortabil într-o dispoziție ludică și parodică, ce rezolvă tranșant orice complex de inferioritate, Auctorele se amestecă printre „aștri”, croindu-și o partitură biografică ce nu-și refuză nimic din deliciale autorefectării. Autoironia ține însă mereu în frîu vanitatea genialoidală, coborînd-o în... bucătărie, unde își scrie autorul opera: „Uf, s-a dus și cîntul ista. Ostenit sînt peste poate./ O să treacă oare anul pîn-o să le văd pe toate/ Isprăvite (...)/ La ce bun? Doi ani din viață pentru astă jucărea.../ Uneori îmi pare vană, alteori mi-e dor de ea/ Și citesc la întîmplare... Nu știu, nu știu ce să spui./ E întîi april din anul ,88. Prea soare nu-i” (*Cîntul al optulea*). Vocea Auctorelui bornează pas cu pas discursul, creștînd răbojuri („Să țiu minte că poemul e și unul de montaj/ Și să mut îndată scena cu întregul ecleraj/ în palatul larg de marmuri străvezii cu bolte-nguste/ Unde, șade Zenaida ca un fluture de fuste”) sau îndeamnă secundanții: „Mașiniști, la manivelă! Derulați un nou decor!” (*Cîntul al treilea*). Recuperînd

vechiul ceremonial al adresărilor către cititor, Auctorele nu-i cruță însă răbdarea, mai și luîndu-l în zeflema („Cetitoare mult iubită ce cu filele aceștii/ Sprijinești, să vezi mai bine, cercevelele fereștii (...). Și cu deștul de la dreapta întingînd în adevăr./ Țișoara ți-o coprinde scînteioși cîrcei de păr...”). Mai mult decît o întorsătură politicoasă de condei, în vederea cîștigării simpatiei cititorului, adresarea către acesta ia un aer teoretic nedisimulat, trecînd repede într-un „dialog” pe tema înnoirii conținuturilor literaturii postmoderne în raport cu tradiția: „Și dreptate ai, copilă, căci nu este nici o gramă/ Din a lumii scrieri toate să nu aibe melodramă./ Toți sîntem melodramatici de scurmăm adînc pre sub/ Rînjetul inteligenții...” (*Cîntul al patrulea*).

Maxima tensiune a relației autor-text se produce, cum arătam mai sus, în momentul cînd mâna lui Manoil îl trage pe poet în interiorul scriiturii. Auctorele, surprins, pierde chiar darul versificării, trecînd, peste numai trei versuri de la încleștare, la ritmul prozei: „Tu nu ești de aici, tu nu ai ce să cauți aici! Tu ai alt grad de realitate, Doamne, și totuși ce labe viguroase! Ia te uită, poetul, visătorul, Doamne, de ce m-am apucat de povestea asta, ce m-o fi găsit, cînd toți sînt înnebuniți de actualitate, cînd se scrie poezia cotidianului, coborîrea poeziei în stradă, cînd – uf, mă sufoci – toată lumea s-a plictisit de metaforă imagine stil încărcat, ornamente, ciubucării, păianjeni, drace, numai o epopee orientală îmi mai lipsea, care să mă țină paralizat doi ani și care – trosc! Era o ceașcă scumpă, 60 de lei, o... hm...”

„Tras” sub „valuri”, „galaxii” și... „stele”, Auctorele nu reușește să lase decît acest scurt bilet pentru cei rămași – cine dacă nu cititorii?! – în cîmpul realului:

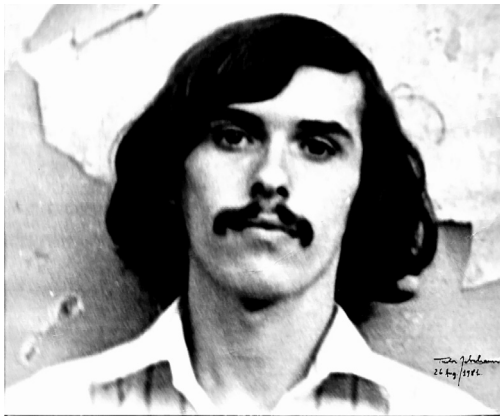
„EU, MIRCEA CĂRTĂRESCU, AM SCRIS/ L E V A N T U L / ÎNTR-UN MOMENT GREU AL VIEȚII MELE, LA/ VÎRSTA DE TREIZECI ȘI UNU DE ANI, CÎND./ NEMAICREZÎND ÎN POEZIE (TOATĂ VIAȚA MEA/ DE PÎNĂ ATUNCI) ȘI ÎN REALITATEA LUMII ȘI ÎN/ DESTINUL MEU ÎN ACEASTĂ LUME, M-AM/ HOTĂRÎT SĂ ÎMI OCUP TIMPUL CLOCIND O/ ILUZIE.”

Ajungînd un „personaj neînsemnat”, autorul se interoghează autoironic și enunțiativ: („Mă întreb ce trup gigantic stă în locul meu la masă/ în bucătăria unde la mașină scriu acasă”) sau își contemplă, în chip bufon, condiția „ficcională” („Subt arcadele dă stele Manoil și eu, minusculi./ Vii, dar răsăriți din literi condeiate în opusculi...”).

Între poezii de factură intertextualistă (nu numai de la noi), Mircea Cărtărescu a dus probabil cel mai departe și cu o virtuozitate copleșitoare dezideratul situării simultane a eului în existență și în text. Tezismul teoretic (inclusiv al poezicii „textistenței”) se întruchipează în *Levantul* într-o practică poetică de excepție.

#### 4. Poetul Q-Vetei

Mai subțire, mai nălțuță, croită după un criteriu postmodern, dar tot lirică, oftînd silențios, suspinînd etanș... Oh, Q-Veta, ce rea e gura lumii! Mai rea ca borta vîntului luînd făina bietului personaj din pumn! Să *lente festina* însă, cum spun eu și merge vorba, merge!, orice-



ar ricana cultivatorii de limbă literară de pe cheiurile Dîmboviței.

Gara auto Bălți, leagăn al revoluției proletale. Gara e invadată de hunii sonori ai cîntecului popular armenesc „Ce timp frumos, armenios!”, tradus probabil cu paloșul de Ioan Vodă cel Cumplit, într-o clipă de liniște, cînd îl mai lasă Hasdeu, monografistul, să-și tragă răsufierea în țevile de eșapament. Cerșetorii intră și ies din autocar pe aceeași ușă. Recitesc „Totul” pentru a mie una oară, mai dihai ca Borges „Insula comorilor”, plus că și criticilor mei trebuie să le dau o mărturie autobiografică. Îmi spun apoi pe-un ton declamativ: „Naratorul e poet!” Verific Dex-ul navetistului: „Așa și este!” Nici doric, nici ionic, nici corintic. Dar nici elenistic. Poetic, deci.

Cum e Bucureștiul oare, acum, acolo unde n-ajung cifre pentru numărul țigaretelor, unde Vadim e Albă-ca-Zăpada opoziției și țărăniștii veșnic tînăr și ferice, unde Quintus lunge epigrame scrie, unde nimeni nu narează mai fluent ca G. Țepelea de mazili și de răzeși, iar Vasile smulge fresce din a timpurilor bezne, ca să dea autografe în orașul dă pă Bâc, unde Textul eroinei chiloței-i scoate-nct ca să nu se rumpă - drace! - a bumbacului textură la războiul desuet țesuți pe zece (x 10), cu floare brodată parcă de mîna de artizan...maică, nu-l făcuși oltean pe cal mîndru, dobrogean. Cînd atent, priviți în zare, nici o umbră n-au de pată, personajul se apucă de tricoul *Sturm und drang*, tare *drang*, dar și de bată ca ce este să divulge paginii că Ginsberg însuși scris-a de hemoroizi că sînt boate ipocrite și mișei adînc perfizi, în al său poem ce-a fost publicat la Satu Mare, și-i citit și la Soroca și la Neagra, neagra Mare, în Constanța, tanța-clanța țarului numit Goroh.

Pe chiuveță, dinspre pruși se reflect-un punct, o stea, dară staru-i estompată dă gaura din perdea, nici prea mare, nici prea mică, tocmai bună de vădzut cum în Ferentari așteaptă la cel'lalt capăt de cir o fat' a lu' Trandacir, dînsa zbirniit s-audă de-aparat, dă telefon cu receptor, pus în furca mîne care va clădi fînul pă scîrtă, pă căpiță sau pă stog. Ca s-o vadă, căci i-e dor, de-un cuvînt gîndit anume, cînd el trage, firu-duce-o-șatră-n casă cu țambalagii, scripcari, cincii cobzari și opt dobari; Pușkin după dînșii vine, favorit cu favoriți; Loteanu cu a lui șatră ce un glob au cucerit; MÉRimée, Alecsandri, camarazi romantici foarte; Lorca, struna cu romanțe; Bizet, portativ cu note; Arghezi, strîngînd din colțuri suavi flori de mucigai; Miron Rad' Paraschivescu,

filomelă andaluză muntenește îngînd... Cîte, o! s-au spus atunce/ O, cîte atunci s-au spus!/ Dar așa, ce lucru mare/ Că-ntr-o zi s-au întîlnit și că Manoilul Mircea cu ursarii au doinit de Carmen și de Zamfira, de Vasile Porojan, de Aleko și de Rada ce plînge cu pandișpan și se miră și Brumarul cum Dolhasca a ajuns cu ars... arta culinară de chinezi chiar mai presus...

Stă Q-Veta fără apă, robinetu-a gîlgîit, de amor îi este sete, de aer, diamanțel, Mircea îns' e infidel: despre kitsch a scris?, a scris!, precum și despre Lolita, Garofița și Pis-pis, despre „Thot” el „Totul” scrie cu mașina, țacațac!, mai bine să-ți dai un gaur', curgă apa pă podea...

## Iulian BOLDEA

### Fața și reversul scriiturii

#### *Reveria ca luciditate*

Poet, prozator, teoretician, Mircea Cărtărescu parcurge domeniile literaturii cu dezinvoltură, cu firesc și aplomb, fără nicio umbră de artificiu sau de afectare. Nota atît de personală a textelor sale poetice rezultă de multe ori din ciocnirea sentimentului și a ideii, a gândirii și afectelor, din coincidența tuturor contrariilor posibile. În volumul de debut, *Faruri, vitrine, fotografii* (1980) regăsim elemente din recuzita manierismului (figura oximoronului, toposul labirintic, verva cosmogoniei, cultivarea tehnicii *trompe l'oeuil*). Verva demitizantă, capacitatea și voința de a dezamorsa modelele și temele prestabilite, de a desacraliza e evidentă în *Poeme de amor* (1983). Aici, iubirea e transcrisă nu în registrul gravității și al solemnului, ci, mai curînd, în grilă imaginativ-ironică sau parodică. De-ritualizarea sentimentului și a femeii iubite se produce printr-un limbaj de un prozaism premeditat, în care cuvîntul se definește pe sine printr-o concretitudine brutală. Cu toate acestea, dragostea e mai curînd o comedie a cuvîntului, un efect de halou parodic al limbajului, iar translația imperceptibilă a afectelor pare consecința unor transplanturi de cuvinte cu iz arhaic ori elementele de argou (“să ne iubim, chera mu să ne iubim per tujur/ ca mîne vom fi pradă inundațiilor, surpărilor de teren bețiilor crâncene/ ca mîne un ieri cu labe de păianjen de fân îți va umbla în cărlionții de florio ai coiffurii/ zăpăcindu-te, ambetându-te”). Într-o astfel de ambianță îmbibată de arome livrești, cotidianul e durat din referințe bibliografice, iar ființa poetului e articulată din reflexe ale cărților citite. Fantezist și ironic, manierist și parodic, Mircea Cărtărescu străbate cu voluptate vârstele poeziei, într-un elan de o derutantă specularitate: în oglinda textului, paradoxală și labirintică, se străvede mereu, ca într-un palimpsest suav-alegoric, un fel de carnaval textualizat, din care nu e absentă tentația ludicului, exercițiul barochizant împins spre absurd, ce face translația spre lumea imaginarului, cu ecouri, încrîngături și avataruri multiple.

Dominoare, în *Levantul*, sunt sonorile și formele lexicale arhaice, prin care se evocă lumea fabuloasă a

orientului, cu contururi fluide și cu o mecanică trepidantă a metabolismului propriu, de o diversitate policromă, exorbitantă ca ritm și alcătuire. Fantezia, virtuozitatea și frenezia cu care Mircea Cărtărescu demontează vechi resorturi, ticuri, limbaje ale literaturii sunt inepuizabile. Lumea reală, ca și parafraza ei ficțională, se întretaie aici, într-o multitudine de ipostaze și de accente, carnavalești ori ludice. „Comedia” literaturii este asumată din unghiul unor revelatorii jocuri ale limbajului, care convoacă în pagină farmecul, rafinamentul arhaic sau, dimpotrivă, coloratură neologistică a unei limbi inventate, cum observa N. Manolescu. Cuvinte din sfere semantice diferite se întâlnesc, se întretaie și se contaminatează reciproc, într-un spectacol lingvistic de o exuberantă vitalitate. Epopee cu o tramă complicată și cu un limbaj savuros, *Levantul* poate fi considerat și un text cu valențe metatextuale, în măsura în care poetul retranscrie liniile de forță ale istoriei poeziei românești, din perspectivă ludic-ironică și parodică. Dexteritatea stilistică a autorului e uimitoare, ca și stăpânirea desăvârșită a unor registre ale limbii de o deconcertantă diversitate. Imaginea *auctorelui* așezat față în față cu lumea ficțională pe care el însuși o manipulează, insertul livresc, jocul neconținut între text, intertext și metatext, fac din *Levantul* un poem în care comicul și parodicul, pastișa și ironia se întâlnesc pentru a configura o comedie a literaturii rescrisă în grilă postmodernă. Deloc întâmplător, referindu-se la modul de articulare a imaginarului poetic cărtărescian, Radu G. Țeposu observă că „ochiul autorului e avid, înfrigorat, vede enorm și adună în pagină infinitatea fragmentelor percepute, care se mișcă enigmatic, hiperbolic ori microscopic, precum într-o plasmă. Impresia de harababură ontologică, de aglomerare fastuoasă sugerează și un mod al imaginației: voind să fie realist în observație, poetul e un fantezist în reprezentare. Precizia, minuția hiperrealistă cu aparență de descriere pozitivistă împing detaliile spre incertitudine, spre explozia convulsivă. Imaginea finală e de percepție delirantă, de misterium tremens. Observația și descrierea voit neselective sunt forme de recuperare a omogenității prin cumul, prin aglutinare fabuloasă. Viziunea e stilul”. Poetul procedează, cu consecvență, la o desacralizare a limbajului poetic, dar și a lumii pe care o evocă. Intenția de a desolemniza resorturile propriului univers poetic se înfăptuiește prin inserția unui limbaj denotativ, de strictă actualitate, cu termeni preluați din viața cotidiană, cu „obiecte” lirice de o irepresibilă banalitate. Poezia lui Mircea Cărtărescu este cea mai viabilă înfăptuire a optzecismului, prin translațiile real-imaginar, prin vocația fragmentarului și tentația totalității, prin inserturile livrești și verva unui limbaj ce se construiește și deconstruiește pe sine cu dezinvoltură.

#### *Un labirint în palimpsest*

Proza lui Mircea Cărtărescu, cea mai apreciată și mediatizată dimensiune a operei sale, se definește prin excursuri ale himericului, arome ale autobiografiei și irizații poetice. Întâlnirea imaginarului narativ cu proiecțiile anamnetice ale copilăriei dezvăluie (în *Visul*, în *Travesti*, dar și în capodopera *Orbitor*) spații

îmbibate în nostalgie, locuri cu înfățișări stranii sau ritualice. Fascinează aici capacitatea scriitorului de a recupera imagini matriciale, simboluri paradigmatică, ecouri ale originarului. Spațiile copilăriei au, din această perspectivă, aspectul unor labirinturi în care e camuflat trecutul ființei, rescriind un timp cu miresme cvasimitice și cu reflexe onirice, ce seamănă cu imaginile aleatorii ale suprarealismului: „Blocul se afla în stadiul de finalizare. Era lipit la un capăt de o construcție care m-a neliniștit întotdeauna din cauza crenelurilor și foșoarelor, a perspectivelor infinite pe care le-am regăsit la Chirico, și pe toată partea din spate, dinspre moară (altă clădire medievală, de un stacojiu sinistru) blocul avea întinse încă schele ruginite. În spatele blocului, pământul era răscolit de șanțuri de canalizare, care ajungeau pe alocuri la o adâncime de peste doi metri. Acesta era terenul nostru de joacă, despărțit de curtea morii printr-un gard de beton. Era o lume nouă și plină de ascunzișuri, murdară și ciudată, pe care noi, vreo șapte-opt băieți între cinci și doisprezece ani, o luam în fiecare dimineață în stăpânire și cercetare, înarmați cu pistoalele de apă, de doi lei, pe care le cumpăram, albastre și roze, de la «Scufița Roșie», magazinul de jucării care exista pe atunci la Obor, Oborul vechi, adevărat, și în care mirosea întotdeauna a petrosin” (*Visul*). Figurile umane au, și ele, răsfrângeri ludice sau onirice, iar prototipul dublului este emblematic pentru arhitectura de ansamblu a imaginarului narativ, un topos recurent, obsesiv („În capul meu, sub bolta țestei, se află un omuleț care seamănă perfect cu mine: are aceleași trăsături, se îmbracă la fel. Ce face el, fac și eu. Când el mănâncă, eu mănânc. Când el doarme și visează, eu dorm și visez exact aceleași vise. Când el mișcă mâna dreaptă, o mișc și eu pe a mea. Pentru că el e păpușarul meu. Dar bolta cerului nu e decât țeasta unui copil uriaș, care și el seamănă perfect cu mine: are aceleași trăsături, se îmbracă la fel. Ce fac eu, face și el. Când eu mănânc, el mănâncă. Dacă eu dorm și visez, el doarme și visează același vis. Pentru că el să miște mâna dreaptă, este de ajuns să mișc mâna dreaptă. Pentru că eu sunt păpușarul lui.”).

Prima parte a romanului *Orbitor*, *Aripa stângă*, are aceeași tectonică paradoxală, multiplu postulată; ea se naște din magma autobiograficului, cu descinderi în abisalitatea ființei (regressus ad uterum, retransarea în elementaritatea genezică a universului), dar conține și o fișă de personalitate a unei copilării revoluate. Geografia imaginarului reiese, așadar, din reculul în originaritate, din apelul la registrul oniric al ființării și din metamorfozele neîncetate ale imaginarului livresc, cu arabescuri figurale multiple, cu glisări spațio-temporale, sau interferențe paradoxale ludico-ironice. Inventarul de figuri umane, portretistica fragmentară, febrilitatea descrierilor, fascinația originilor – sunt domenii de excelență ale prozei lui Cărtărescu. Imaginea mamei, de pildă, hiperbolizată, are forța de sugestie a unui mit, a unei proiecții gigantice, copleșitoare: „Apărea în poemele mele mama, pășind pe șoseaua Ștefan cel Mare, mai înaltă decât blocurile, răsturnând camioanele și tramvaiele, strivind cu tălpi uriașe chioșcurile de tablă, măturând trecătorii cu fusta ei ieftină de diftină.

Toată fereastra se umplea de marele ei ochi albastru, de sprânceana ei încrunțată, care mă umplea de teroare.” Reconstituirea figurii materne se realizează și prin prisma contemplării minuțioase, cu detalii exasperant de precise, a protezei dentare, un excurs în infrarealitate („Am ridicat proteza deasupra capului meu, și dinții au prins să sclipească galbeni ca flacăra de sare, pe când gingiile au dispărut, topite-n culoarea identică a înserării. «Ah, mamă», am șoptit în nebunia acelei tăceri. Am rămas câteva minute privind în lumina tot mai întunecată proteza, până când, amurgul devenind stacojiu ca sângele venos, aparatul dentar căpătă un fel de lumină interioară, de parcă un gaz ușor fluorescent ar fi umplut arcul gingiilor de cauciuc. Și-n jurul lor se alcătui, fantomatic, mama. Întâi scheletul transparent ca pielea puricilor de baltă, ca o radiografie verzuie, catifelată, delicată. Craniul cu petele mari ale ochilor și cele mici ale foselor nazale, cușca toracică, fluturile translucid al oaselor iliace, tuburile gelatinoase ale mâinilor și picioarelor și degetelor”). Imaginea Bucureștiului este, de asemenea, desenată cu instinct al detaliului proiectat hiperbolic, cu detentă hiperrealistă a viziunii, prin aglomerare de reflexe ale unui Referent ambiguu, jumătate concret, jumătate vis, relativizat de instinct parodic și ironic, chiar dacă nu este exclusă din această ecuație narativă nici acolada nostalgică: „Cât vedeam cu ochii, Bucureștiul, ca o machetă de sticlă umplută cu sânge, se-ntindea cu acoperișurile lui fantastice: ouă imense, donjonuri, turlele Mitropoliei, burta de cristal a CEC-ului, bilele din vârful hotelului Negoiu și ale clădirii ASE-ului, ciupercile sucite ale bisericii ruse, aisbergul încastrat cu antene parabolice ala Palatului Telefoanelor, ca piciorul în proteză al unui copil cu poliomielită, falusul Foișorului de Foc, totul înțesat de un popor de statui înfățișând gorgone și atlași și cherubini și Agricultura și Industria și toate Virtuțile și pe Seneca și pe Kogălniceanu și pe Bălcescu și pe Rosetti și pe Vasile Lascăr, univers contorsionat de calcar și ipsos și bronz, acoperit de zăpadă.”

Remarcabilă e, în această ordine, a narațiunii poematice, glisante, mereu refăcute și desfăcute în articulațiile sale subtile, figura labirintului din *Mendebilul*, o reconfigurare febrilă a raporturilor dintre real și suprarreal, dintre vis și realitate. Cărtărescu, un „arhitect de vedenii angelice sau coșmarești” (Dan C. Mihăilescu), recompune substanța onirică a universului dintr-o perspectivă relativizantă și precisă totodată, prin exercițiul unei fantezii luxuriante. În aceste condiții, visul reconstruiește, în fond, un autoportret labirintic, pus în abis, al naratorului, pentru care existența este, în fond, *textistență*, refulare a trăirii în imaginar sau formă esențială de inițiere, modalitate de accedere spre Centrul ființei. Visul ce amorsează fabula este unul simbolic, cu imagini și metafore ale închiderii, cu mecanisme ale refulării și cu un glissando imperceptibil al percepției dinspre văzut spre nevăzut, dinspre inocență spre vinovăție („Am visat acum vreo două luni că eram închis pur și simplu într-un borcan, dar într-unul tăiat parcă în cristal de stâncă. Mă învărteam de colo-colo prin borcanul care din când în când scăpăra curcubeu și priveam cu mare mulțumire prin pereții săi lumea fluidă,

pâlpătoare, din jur. O pasăre venea lopătând dinspre munții îndepărtați și, pe măsură ce se apropia, se lăța arcuindu-se pe pereții curbi. Când s-a apropiat foarte mult, i-am văzut ochiul migdalat, uriaș, întinzându-se ca într-o lupă și brusc, cuprinzându-mă din toate părțile. Mi-am acoperit fața cu un sentiment îngrozitor de rușine și plăcere. Când am privit din nou, am observat că în peretele borcanului, care scânteia nebunește, apăruseră contururile subțiri ale unei uși. M-am repezit spre ea îngrozit de gândul că ar putea să fie deschisă. Dar am respirat ușurat: un lacăt enorm, moale, ca de carne, atârna în ușă”).

Să mai observăm că timpul e o componentă tematică esențială a prozei lui Cărtărescu. Ce este REM (din nuvela omonimă) decât un spațiu-timp în care se intersectează toate visele viețuitoarelor, în care se reunesc cronologii și suprafețe derutante, reflecții ale imaginarului dintre cele mai diferite, iluzii și fantasmе, simboluri și metafore, toate adunate într-un mecanism utopic, jumătate sacral, jumătate real: „Unii susțin că REM ar fi un aparat infinit, un creier colosal care reglează și coordonează după un anumit plan și într-un anume scop, toate visele viețuitoarelor, de la visele de neconceput ale amibe și ale brândușei, până la visele oamenilor. Visul ar fi după ei adevărata realitate, în care se revelează voința Divinității ascunse în REM. Alții vad în REM un caleidoscop în care poți citi deodată întreg universul, de la geneza până la apocalips”. De altfel, metamorfoze bruște, translații nefirești între planuri, glisări între condiții ontice antinomice se petrec peste tot în *Orbitor*, roman al exaltării scriiturii, al imaginarului reduplicat și al recuperării identității ființei prin reculul în vis, ficționalitate, eros. În același timp, nu se poate ignora faptul că sentimentul dominant din multe proze este acela de nostalgie grea, de imposibilă întoarcere într-un trecut edenic, arhetipal („Rămânem așa, gemeni reflectați unu-n altul, transmigrând unu-n altul, mixând amintiri și dorințe, organe și cupole [...] până ce redevenim ce de fapt fuseserăm întotdeauna, ce nu încetaserăm nici o clipă sa fim: unul singur”, citim în *Frumoasele străine*). Proza lui Mircea Cărtărescu impune, în confluență cu poezia, un ton, o viziune și o arhitectură interioară de incontestabilă unitate. Imaginea unui palimpsest cu irizări plurale și inomabile se impune; e vorba de un palimpsest din care rezultă făptura paradoxală a unei ființe ambigue în căutare de sine și în căutarea unei alterități dominante („Puse la un loc aceste texte dau imaginea unei singure ființe: când bărbat, când femeie, copil, adolescent, adult, un monstru inocent și pervers, în care se unesc toate, o creatura formata din nenumărate unghiuri ce se întâlnesc într-un singur punct unde ea pulsează”). Proza lui Mircea Cărtărescu e cea mai durabilă și mai valoroasă înfăptuire a literaturii române de după 1989.

#### *Solenoid – scriitura de dincolo de limite*

Într-o carte de tipul și natura *Solenoid*-ului, a încerca să găsești și să valorizezi imperativele prozei realiste (tramă, fabulă, personaj, planuri orchestrate logic etc.) e curată pierdere de vreme. E vorba aici de un cu totul alt concept de proză, ce mizează pe

structuri, forme și registre poematice, cu o articulare aluvionară a imaginarului. Verva speculativă, revelațiile imaginarului și miza metafizică înlocuiesc observația pur realistă, construcția articulată cu precizie sau iluzia verosimilului.

Cea mai bună încercare de definire, sau de circumscriere a cărții lui Mircea Cărtărescu - prin inventarierea a ceea ce *nu este*, mai întâi, iar apoi prin aglutinarea de calități, reprezentări și efecte - o oferă Vasile Popovici: „Nu există termeni critici adecvați pentru aproximarea ciudățeniei create de Mircea Cărtărescu. Nu e un roman, nu e doar o carte, nu e o creație, adică un obiect construit, solid și definibil. E o forță în mișcare, o energie pură, ce-l utilizează pe autor, pe narator și pe cititor ca pe niște medii. Suntem luați în primire de un suflu, de o stihie de dincolo de aceste pagini și purtați vertiginos prin mizeria lumii comuniste din care am ieșit și nu prea, prin ceruri și pe sub pământ, prin lumile nervaliene *de dincolo de porțile de corn și de fildeş* ale visului, prin trupuri de insecte, prin substanța gelatinoasă a embrionilor, prin zonele inomabile ale dumnezeirii, prin peisaje dezolante sau feerice, prin stări de beatitudine și deznădejde și durere, prin lacrimi, sânge, reziduuri animale și praf stelar.”

Cu o substanță eterogenă, ambiguă, cu paliere și dimensiuni poliedrice ale imaginarului, într-o scriitură dezinvoltă și paradoxală, ce reunește claritatea și vobletele metaforice, *Solenoid* e o carte în care miza nu e plasată atât pe drama unui intelectual ce trăiește într-un timp agonice, lipsit de orizont - „Aveam douăzeci și cinci de ani și nici un viitor pe pământ. De un an eram profesor în fundul Colentinei, de unde știam (știu și acum) că aveam să ies la pensie” -, cât pe epopeea condiției umane în genere, dereglată de seismele Istoriei, în căutarea propriei identități și a propriilor argumente și legitimări ontologice sau etice. Scriitura însăși este, în această carte, împinsă parcă dincolo de limitele ei, descentrată și neomogenă, onirică, ezoterică sau realistă, livrescă și de o halucinantă concretitudine. Desigur, e imposibil să descifrezi toate palierele semantice sau simbolice ale romanului, mobilitatea construcției epice exprimând ineputabilă deschidere a ochiului vizionar al naratorului, atent și la realitatea din imediata viețuire (școala de periferie, cu exemplare umane de toate soiurile), și la reverberațiile amintirii, sau la imersiunile în zonele abisale ale ființei.

Se regăsește și aici spațiul predilect al imaginarului cărtărescian (Șoseaua Ștefan cel Mare, cu zona adiacentă), loc unde se află unul dintre solenoizii care alimentează un univers misterios, alcătuit din coincidențe, revelații și reverii ale imaginarului magic, din întâlniri și sedimente de spații și timpuri, cu traiectorie ocultă, cu carnația fantasticului foarte pronunțată. Între incipit-ul brutal, cu tentă grotescă („Am luat din nou păduchi, nici măcar nu mă mai miră, nu mă mai sperie, nu-mi mai provoacă greață. Doar mă mănâncă. Lindeni am tot timpul, îi tot scutur când mă pieptăn în baie: oușoare de culoarea sidefului, lucind negricios pe faianța chiuvetei. Rămân destui și între dinții pieptenului, pe care-i curăț apoi cu perișca de dinți veche, cea cu coada mucegăită. N-am cum să nu iau păduchi – sunt profesor de școală de

periferie”) și frazele din final („Acum, în câteva clipe, voi da foc și-acestor foi deasupra prăpastiei Voi privi o vreme cum fulgii de cenușă coboară, în spirale largi, spre adâncul ei insondabil. Apoi o să plecăm către răsărit. Am vorbit cu Irina și știm ce vom face. Vom trece, pe marginea șoselei, dincolo de comuna Voluntari și, către Afumați, vom intra-n păduricea de stejari unde cândva culegeam ghindă. Ne-așteaptă acolo capela ruinată, care va fi, cum am știut de când am găsit-o, ultima noastră locuință. Acolo, între pereții ei dărăpânați și acoperiți de fresce, ne vom muta, acolo ne vom iubi și ne vom crește fetița, acolo vom îmbătrâni împreună. Îmi voi împinge, acolo, adânc, capul în apele visului, iar Irina se va topi ca amurgul în pieptul meu. Vom rămâne acolo pentru totdeauna, la adăpost de înspăimântătoarele stele”) se instalează de fapt hiatus-ul între așteptare și iluzie, între resemnarea abulică și speranța neconfiscată de luciditate.

Ceea ce s-a subliniat, poate nu îndeajuns, în legătură cu *Solenoid*, este întretăierea de lumi posibile, încrângătura de identități ontice și de referințe textuale, din care se naște acest imens mecanism ficțional, cu metabolismul lui indiscernabil, cu structurile sale inomabile, cu halucinantele sale poteci, căi de acces, inervații ale sordidului și miraculosului. E un univers cu mii de înfățișări, de forme și dimensiuni, de la spațiul comunist, al damnării și inerției (figurat de umanitatea joasă de la Școala generală nr. 86), la teritoriile fluctuante ale visului, cu energiile sale subtile, ce culminează în dinamica ocultă a Solenoidului, de la regresivitatea în infrarealitatea imundă, la imaginerile mântuirii prin accederea la sens și imagine primordială, prin care se oferă o amplă deschidere spre panorama destinului umanului. Imagini derutante, *tari*, sunt cele ale căderii, ale damnării, ale disoluției, prin care este desenat, în aquaforte, chiar profilul infernului umanității, în care se consumă viața a miliarde de făpturi ce caută un sens nesperat, un înțeles de neînchipuit, o logică predispusă la absurd, mai degrabă decât la coerență și raționalitate. Operă cu structură și natură hibridă, dominată de un flux abundent de imagini, ipoteze ficționale și figuri halucinante, *Solenoid* alternează imaginile abisalității și cele ale înaltului, hedonismul scriiturii și confesiunea, notația pregnantă și revelația nesperată, captivitatea solipsistă în propriul eu și nevoia de eliberare prin detentă vizionară. În fapt, în cartea sa, Mircea Cărtărescu așează, în oglinzile ficțiunii și ale visului, alternativele posibile ale propriei existențe, dominată de alegeri, opțiuni, șanse și neșanse („În fiecare clipă a vieții noastre facem o alegere sau suntem suflați de-o adiere de vânt, mai curând pe un culoar decât pe altul. Linia vieții noastre reale se-ntărește în urmă...”).

Poezia din *Solenoid* e de necontestat; există aici multe pagini de lirism pur, în care cuvântul se îmbracă în ținuta festivă a marii poezii, sugerând plastic și încorporând subtil ideile în carnea metaforei și a simbolului (Un exemplu, doar: „Fiecare ființă pe care ne-o amintim e ca o statuie într-o piață publică, la răspântia unor lungi bulevarde spațiale, temporale și psihice”). Călătoria spre adevăr este, așadar, o călătorie spre centrul indescifrabil al Eului, un itinerariu inițiativ,

sacrificial, în care jertfa e cea mai potrivită cale de acces către mântuirea de sine. Fascinat de înalt, eul coboară ritualic în străfundurile propriei ființe, pentru a-și regăsi adevărul, legitimitatea și rostul simbolic adânc. Acesta e sensul ultim, poate, al unei cărți impunătoare în toate privințele, prin care Mircea Cărtărescu își revelează o nouă dimensiune, o nouă identitate, de incontestabilă anvergură.

*De cealaltă parte a oglinzii*

Jurnalul, prin definiție, gen literar (auto) mistificator, greu creditabil, cunoaște încă o perioadă fastă a receptării. E drept, cu cât argumentele de verosimilitate, de adevăr ale exercițiului egografic au un desen mai insistent conturat, cu atât cititorul resimte mai multă mefiență, descifrând în arhitectura scriiturii manipulări de sensibilitate și imagine. Și apoi: câtă legitimitate – din perspectiva autenticității - are un jurnal intim făcut public, sau scris în vederea publicării? Prin chiar intenționalitatea expusă sau presupusă, jurnalul e vrăjire și desvrăjire, dezvăluire de sine și camuflare, mistificare și autentificare în simultaneitate. În jurnalele sale, Mircea Cărtărescu notează consubstanțialitatea trăire-scriitură în termenii unei ecuații ce exprimă fisurile identității, cu fracturi ontologice, blocaje sau aporii, o identitate cu contururi incerte, ce glisează mereu înspre nedeterminat și retransare nostalgică spre trecut („Sunt jurnalul meu. Nu mă identific nici cu carnea și pielea mea, nici cu amintirile mele, nici cu imaginea mea în oglindă, nici cu numele meu atât de total cum mă identific cu paginile astea, caietele astea”). Pagina de jurnal, convulsivă, tensionată, refractară la orice model de trăire, din *Zen* (2011) înregistrează mutații de tonalitate, de registru afectiv, de la expresia exaltată (din primele jurnale) la mesajul deceptiv, crispat, convulsiv de acum, deplasare de accent observată chiar de către diarist: „Ce imensă diferență între vechile mele jurnale (cele dinainte să fac, să zicem, 40 de ani) și cele mai recente! Primele erau triumfaliste chiar și-n deznădejde, celelalte –perate chiar și când viața pare blândă cu mine. Acum sunt în acel moment când am ajuns la marginea cea mai îndepărtată a minții mele, atât de îndepărtată că am uitat, pe drum, de ce înaintez. Am adunat pe drum atâta experiență, încât nu mai pot face nimic cu ea, fiindcă fiecare grăunte de cunoaștere se anulează cu toate celelalte: ca să faci ceva trebuie să știi puțin. (...) De altfel, dintre toate speciile literare – hai să zic mai bine: dintre toate felurile de a scrie – jurnalul e cea mai absurdă. Mâna ta stângă dă bani mâinii tale drepte. Notezi, pentru tine, ceea ce tu însuși știi de fapt mult mai bine decât cel care notează, căci durerea e autentică, pe când «mă doare» e o convenție”.

Pe de altă parte, jurnalul lui Mircea Cărtărescu promovează o dialectică a camuflării și a expunerii, impunând o distanță semnificativă între aparențele trăirii cotidiene și „esența” personajului care se „arată” pe sine în oglinda acestei scriituri abundente, fragmentate și descentrate. De altfel, scriitorul însuși pune sub semnul interogației legitimitatea unei cunoașteri a adevărului fapturii care se dezgolește pe sine în pagina diaristică, sugerând, însă, subliminal, un amplu spațiu

al nevăzutului, al nearătatului, al abia bănuțului: „Cel care-mi citește jurnalul nu intră în viața mea, și nu (doar) pentru că orice text mistifică viața. Dar pentru că sensul jurnalului meu nu e de a-mi dezbrăca inima-n fundul gol, ca la doctor. Adevărata mea viață nu e accesibilă cuvintelor. Cochilia nu este și nu reprezintă viața melcului”. Dincolo de detaliile, numeroase, ale existenței concrete, dincolo de gesticulația curentă sau de recurența unor date ale biografiei exterioare, jurnalul lui Mircea Cărtărescu dezvăluie avatarurile unei conștiințe ultragiutate, complexul unei gândiri expuse angoasei degradării, obsesiilor solitudinii, ale crizei de creație și ale bătrâneții. Notațiile sunt adesea dezabuzate, agonice, lipsite de suflu, de iluzie sau orizont. Din aceste însemnări torturate orice voință de putere pare a fi fost evacuată, în timp ce conștiința degradării, a îmbătrânirii, a sterilității și epuizării e din ce în ce mai acută („Aștept pe scaunul meu de mușama adaptarea la bătrânețe”; „De la un timp, aproape toți oamenii pe care-i întâlnesc sunt mai tineri decât mine. Și, de fapt, nu-i mai întâlnesc pe ei, ci deferența lor față de cineva nu doar mai în vârstă, ci aflat în altă căsuță taxinomică”; „o minte indolentă și boantă”, „Scrișul nu mi-a adus decât ruina minții și povara asta nesfârșită din inimă. Acum arborii vieții intră în toamnă”). Universul oniric, viața familială, registrul lecturilor, odiseea scrisului – sunt, de fapt, palierele tematice ale acestor pagini de jurnal consistente și paradoxale, pagini ce fac din tema crizei creatoare punctul de pornire și finalitatea ideatică a mecanismului textual.

Excesul de grandoare, de orgoliu ce i s-a reproșat scriiturii autobiografice, este mereu relativizat de un grăunte de umor sau de o insinuare autoironică („Dar știu acești oameni ce au primit? Cu ce au plecat acasă?”; „Să mai scrii după *Orbitor*? Ce anume? Simplu: altceva, cu totul altceva. Căci s-a mai scris după fiecare carte scrisă vreodată, s-a mai scris – nerușinarea absolută – după *Biblie*.” sau „*O<sub>3</sub>* este asemenea «slavei lui Dumnezeu» coborâte din cer: impenetrabilă, incasabilă”). Deseori jurnalul consemnează dramele și vulnerabilitățile celui condamnat să scrie, să *se scrie pe sine*, cu dificultate, cu migală și caznă („Scriu zilnic de parcă mi-aș ispăși o pedeapsă. Literatură pe viață. Scriu de parcă în ziua-n care nu aș scrie n-aș căpăta de mâncare, sau mi s-ar închide conducta cu aer. Nu din bucuria inimii, ci de frica pedepsei. Așa nu poate ieși decât ceva ce miroase a ranced, a silit, a făcătură”). Sunt notate paginile de grație, de inefabil, de feerie a imaginarului, dar și paginile lipsite de har. Diaristul înregistrează atât fraza inspirată, expresia sugestivă și plastică, cât și platitudinea, enunțul inexpresiv, notația banală, starea afectivă cu relief ontic pregnant, beatificanț, dar și plictisul, spleenul, decepția sau deprecierea identitară drastică („Sunt acum doar apele negre, oglinda neagră deasupra căreia nu se preumblă nimic. O oglindă într-o lume vidă, cu nimic de reflectat” sau „Eu nu mă mai am, sunt propriul meu văduv, care-și duce năuc viața lui de supraviețuitor”).

Însemnările lui Mircea Cărtărescu pendulează între incertitudinile asupra propriei scriituri („Scriu înspăimântător de prost, cum aș scrie dacă aș fi complet decerebrat”) și reacția la adresa celor care contestă

valoarea operei sale („De douăzeci de ani mă hărțuieți. Am scris tot timpul pe un fundal de rânjete ironice și disprețuitoare. Tot timpul am simțit împotrivirea, neîncrederea, bârfa, invidia, ipocrizia voastră. Paginile astea, proaste și inutile, pe care le veți cita în cronicile voastre ca noi dovezi de imoralitate și paranoia adunate la dosar, n-au decât un sens: să las aici încărcătura de suferință, să pot merge mai departe eliberat de ura voastră și de frica mea de voi”). Cronicile la *Orbitor 3* dovedesc, scrie diaristul, „ura, brutalitatea, cretinismul”; criticii sunt „cei care mi-au batjocorit cartea [...] de parcă fiica mea ar fi fost violată”, iar articolele lor sunt „detestabile”. Jurnalul ne face martori și la lecturile scriitorului (Hrabal, Gogol, Radu Petrescu, Borges, Virginia Woolf, Nabokov etc.), la obiceiurile sale culturale, astfel încât scriitura autobiografică, impregnată de livresc, saturată de efluviile cărților, predispune spre o anume hegemonie a imaginarului, sau spre o coabitare a regimului lucidității cu dinamica de tip oniric a imaginarului, prin care diurnul și nocturnul își arogă o poziție de echilibru și compensare. Rețea instabilă de goluri și plinuri, de densitate estetică și de expresie poemătică, de așteptări și promisiuni, *Jurnalul* lui Mircea Cărtărescu își asumă miza unei autenticități - jumătate mimate, jumătate reprimate -, în care se reflectă imaginea agonală a unei crize de creație desenate în tonuri crepusculare și alienante. Am încercat, în aceste notații succinte și disparate, să pun în lumină fața și reversul scriiturii inepuizabile a lui Mircea Cărtărescu, așa cum se revelează și se reinventează aceasta în poezie, proză sau diaristică, embleme ale aceluiași eu în continuă, efervescentă căutare a sinelui și a propriilor sale limite.

### Bibliografie critică selectivă

Academia Română, *Dicționar General al Literaturii Române*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2004; Bodi, Andrei, *Mircea Cărtărescu, Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Ed. Aula, Brașov, 2000; Boldea, Iulian, *Istoria didactică a poeziei românești*, Ed. Aula, Brașov, 2006; Cistelean, Al., *Al doilea top*, Ed. Aula, Brașov, 2004; Crohmălniceanu, Ovid S., *Al doilea suflu*, Ed. Cartea Românească, Bacău, 1989; Diaconu, Mircea A. - *Poezia postmodernă*, Ed. Aula, Brașov, 2002; Grigurcu, Gheorghe, *Existența poeziei*, Ed. Cartea Românească, București, 1986; Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică - Lista lui Manolescu, Poezia*, Ed. Aula, Brașov, 2001; Micu, Dumitru, *Limbaje lirice contemporane*, Ed. Minerva, București, 1988; Negoșescu, I., *Scriitori contemporani*, Ediție îngrijită de Dan Damaschin, Ed. Dacia, Cluj, 1994; Nițescu, M., *Atitudini critice*, Ed. Cartea Românească, București, 1983; Perian, Gheorghe, *Scriitori români postmoderni*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1996; Pop, Ion, *Jocul poeziei*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2006; Sasu, A., *Dicționar Biografic al Literaturii Române (A-L)*, Paralela 45, București, 2006; Simion, Eugen, *Scriitori români de azi, vol. IV*, Ed. Cartea Românească, București, 1989; Țeposu, Radu G., *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar*, Dacia, Cluj-Napoca, 2002.

*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).*

## Gheorghe GLODEANU

### Fascinația lumilor ficționale

Spre deosebire de ceilalți „optzeciști”, Mircea Cărtărescu (n.1956) se apropie de proză după ce și-a făcut un nume greu de egalat în poezie, devenind, indiscutabil, o figură de prim-plan a generației sale. Deja narațiunea intitulată *Păianjeni de pământ* cu care cel etichetat drept poet era prezent în antologia *Desant '83* anticipa un prozator autentic, vocație confirmată ulterior de o serie de volume proză scurtă și de romane precum *Visul* (1989), *Nostalgia* (1993, ediție integrală a lucrării *Visul*), *Travesti* (1994), *Orbitor. Aripa stângă* (1996), *Orbitor. Centrul* (2002), *Orbitor. Aripa dreaptă* (2007), *De ce iubim femeile* (2004), *Frumoasele străine* (2010), *Solenoid* (2015) etc.

Apărut în 1993, volumul *Nostalgia* reprezintă versiunea integrală, necenzurată, a volumului de nuvele fantastice intitulat *Visul* din 1989. Principala modificare operată în noua ediție se referă la apariția unui prolog intitulat *Ruletistul*, inexistent în versiunea princeps a cărții. El are în frunte un *motto* din Tudor Arghezi, care introduce în relatare motivul cărții și cel al timpului: „Deschid cartea, cartea geme./ Caut vremea, nu e vreme”. Narațiunea propriu-zisă se deschide cu niște versuri din Eliot, în aparență fără legătură cu subiectul expunerii. Cel care spune povestea *Ruletistului* este un scriitor ratat, ajuns la sfârșitul carierei sale. După o activitate literară de șase decenii, acesta privește înapoi



și își judecă opera cu maximă luciditate, iar bilanțul nu este deloc optimist: tot ce a scris după vârsta de treizeci de ani nu a fost decât o penibilă impostură. În maniera scriitorilor autenticiști din perioada interbelică, personajul-narator a vrut să spună despre sine totul cu o liminară sinceritate. Concluzia la care ajunge este aceea că s-a autoiluzionat și că „*literatura nu e mijlocul potrivit prin care poți spune ceva cât de cât real despre tine*”. În confesiunile sale, bătrânul prozator denunță iluzia realistă și definește literatura ca teratologie deoarece, de la primele pagini pe care le așterne pe hârtie, „*în mâna care ține stiloul intră, ca într-o mânășă, o mână străină, batjocoritoare, iar imaginea ta în oglinda paginii fuge în toate părțile ca argintul viu, așa încât din bobitele lui deformante se încheagă Păianjenul sau Viermele sau Famenul sau Unicornul sau Zeul, când de fapt tu ai vrut să vorbești pur și simplu despre tine*”. Bătrân și singur, personajul-narator afirmă, în mod paradoxal, că doar visul îl mai reflectă în mod realist. Pentru cel confruntat cu iminența morții, scrisul dobândește o vădită funcție soteriologică. Personajul regretă chiar că nu a fost credincios, că nu a avut crize de îndoială și de tăgadă, deoarece scrisul cere dramă și drama „*se naște din lupta chinuitoare între speranță și deznădejde, unde credința are un rol, îmi închipui, esențial*”. Alte idei vizează inutilitatea artei, caracterul ei convențional: „*Am scris câteva mii de pagini de literatură – praf și pulbere. Intrigi conduse magistral, fanteze cu surâsuri galvanice, dar cum să spui ceva, cât de puțin, în această imensă convenție a artei? Ai vrea să întorci pe dos inima cititorului, iar el ce face? La ora trei termină cartea ta, și la patru se apucă de alta, oricât de bună ar fi cartea pe care i-ai pus-o în brațe*”.

Pentru scriitorul ratat de până atunci, povestea extraordinară a Ruletistului se transformă, în proiectul său de nemurire, într-o ultimă șansă de supraviețuire prin intermediul artei. Narațiunea propune o nouă estetică și o nouă tipologie a personajelor. Deși anterior cele mai multe figuri care au populat cărțile sale au fost inventate, ele au părut copii ale realității. Situația Ruletistului, în schimb, este răsturnată, deoarece este vorba de un personaj real, cunoscut de către narator, cu toate că povestea acestuia este fabuloasă. Scriitorul își asumă rolul unui martor implicat în evenimente, pe care ulterior le povestește cititorilor săi: „*Deci, nimeni drag, Ruletistul a existat. Și ruleta a existat. Nu ai auzit nimic despre ea, dar spune-mi, ce ai auzit despre Agatha? Eu am trăit vremurile neverosimile ale ruletei, am văzut prăbușirea averilor și acumularea averilor în lumina de fiară a prafului de pușcă*”. Experiența neverosimilă a durat timp de zece ani, perioadă suficient de lungă ca să îl marcheze decisiv pe personajul martor și povestitor: „*Timp de mai bine de zece ani, ruleta a fost pâinea și circul iadului nostru senin*”.

Ceea ce aduce nou Mircea Cărtărescu este modul ingenios în care îmbină textualismul optzecist cu autenticismul interbelic, redescoperit la alte coordonate de proza generației '80. Prozatorul și dublul său implicat în text refuză în mod programatic iluzia realistă. Ca urmare, el nu scrie un Bildungsroman de o mie de pagini („*o schelărie ramificată enorm, un Babel de*

*hârtie*”), mulțumindu-se să rezume, în câteva rânduri, etapele existenței personajului său insolit. Codul realist tradițional este refuzat și atunci când se face portretul Ruletistului. După ce surprinde principalele trăsături ale personajului, naratorul intervine în text, relevând presiunea exercitată de „*ticurile*” literaturii mimetice din secolul al XIX-lea: „*Doamne, ce tentat sunt să fac aici și puțină hagiografie, să-i arunc o lumină transfinită pe obraz și să-i pun o văpaie în ochi!*” Alteori, în aceeași manieră neconvențională, personajul-narator afirmă: „*Nu, mi-e imposibil să vorbesc despre el la modul realist. Cum să înfățișezi realist o parabolă vie? Orice tertip, orice întorsătură sau automatism stilistic care aduce cât de cât a proză mă deprimă, mă îngrețosează*”. Narațiunea se caracterizează prin existența a două serii de meditații paralele: cele despre artă și cele despre Ruletist. În felul acesta, există o concurență permanentă între text și metatext, între relatare și meditațiile asupra literaturii. În ceea ce privește narațiunea propriu-zisă, Mircea Cărtărescu știe să învâluie evenimentele într-o atmosferă de taină. De altfel, alegerea unui subiect insolit, crearea unei atmosfere neobișnuite apropiate relatarea de coordonatele fantasticului. Fascinația puternică exercitată de jocurile de noroc nu i-a lăsat indiferenți pe marii scriitori ai lumii, începând chiar cu modelul dostoevskian. Tema nu este nouă, dar Mircea Cărtărescu știe să aleagă aspectul cel mai dramatic pe care îl poate prelua jocul de noroc: ruleta rusească. Cel care își riscă viața în această confruntare inegală cu destinul potrivit este denumit Ruletistul. Personajul-narator redă extrem de bine mirajul spectacolului, un miraj care a schimbat propriul său destin. Povestitorul trece în revistă regulile jocului, după care insistă pe performanțele neobișnuite ale personajului său, care își câștigă faima prin faptul că a reușit să distrugă jocul tragic cu moartea jucându-l la perfecțiune. Spre deosebire de jucătorii care și-au riscat viața pentru bani, amicul povestitorului devine Ruletistul de profesie, care se joacă de dragul competiției chiar și în momentul în care depășește criza materială în care a trăit timp îndelungat. Mircea Cărtărescu și-a însușit foarte bine poetica povestirii, știe să capteze interesul cititorilor săi, ba mai mult, reușește să îl mențină tot timpul treaz prin gradarea conflictului și prin introducerea unor pauze ce întârzie declanșarea deznodământului. Astfel, relatarea insistă pe felul în care Ruletistul amplifică suspansul spectatorilor prin introducerea unui număr tot mai mare de cartușe în revolverul ce devine o întruchipare a destinului. Punctul culminant al evenimentelor este atins în momentul în care jucătorul, forțând soarta la limită, nu mai are practic nici o șansă de supraviețuire. Se ajunge, astfel, la o mitizare a personajului, a cărui aureolă de glorie va fi totuși demistificată prin explicațiile oferite în final. Acum aflăm că, de fapt, șansa diabolică a personajului s-ar datora, în mod paradoxal, lipsei sale totale de șansă din viața cotidiană. Dar povestirea poate fi văzută și ca o parabolă privind însăși dispariția naratorului atâteștiutor din literatura tradițională. Relatarea are un caracter circular prin faptul că, în final, personajul-narator revine la meditațiile sale despre condiția textului. Prozatorul ne avertizează asupra

faptului că ficțiunea este locul unde imposibilul devine posibil. Acest lucru justifică prezența unui asemenea personaj insolit precum Ruletistul. Încheierea reprezintă o nouă metaforă textuală și insistă asupra faptului că autorul renaște întotdeauna la lectura cititorului, opera sa fiind văzută, în manieră argheziană, ca un veritabil testament: „Așa îmi închei și eu crucea și giulgiul meu de cuvinte, sub care voi aștepta să revin la viață, ca Lazăr, când voi auzi vocea ta puternică și clară, cititorule. Închei, pentru ca lespede să aibă un epitaf și cercul să se închidă, cu versurile lui Eliot, pe care atât le iubesc: «Dăruiește, Doamne, pacea Israelului/ Celui care are optzeci de ani și nici un viitor pe pământ»,».

Prologul este urmat de trei narațiuni (*Mendebilul*, *Gemenii*, *REM*), reunite sub genericul *Nostalgia*, titlu care dă și numele volumului. Seria este deschisă de relatarea intitulată *Mendebilul*, care în volumul *Visul* purta titlul *Jocul*. În fruntea textului se găsește un motto din poezia *Trecut-au anii...* de Mihai Eminescu, care vorbește de problema timpului și a efemerității condiției umane. Ca și în istoria insolită a Ruletistului, narațiunea este spusă la persoana întâi singular de către un personaj martor și actor. De data aceasta, este vorba, însă, de un povestitor fascinat de lumea viselor, pentru care barierele dintre real și imaginar devin extrem de labile. De altfel, relatarea se deschide cu afirmarea predispoziției pentru vise a personajului-narator: „Visez enorm, colorat în demență, am în vis senzații pe care nu le încerc niciodată în realitate”. Extrem de repede, meditațiile despre universul lui Oneiros se transformă în niște considerații despre condiția scriitorului și cea a scriiturii. Există la Mircea Cărtărescu o subtilă împletire a narațiunii cu comentariile metatextuale, realizate astfel încât acestea din urmă să nu îl deranjeze pe cititor. Autorul dorește să trezească și să mențină viu interesul lectorului său, nu să îl îndepărteze printr-un exces de comentarii de factură po(i)etică. Prozatorul nu abandonează povestirea și nu aspiră la formula radicală a romanului scrierii unui roman. Naratorul lui Mircea Cărtărescu se definește ca un prozator de ocazie, care nu scrie decât pentru sine și pentru câțiva prieteni. În viziunea acestuia, visele plictisesc într-o povestire, alcătuiind doar o metodă comodă și învechită de punere în abis. Adept al esteticii autenticității, naratorul implicat în text se prefacă că refuză prestidigitatia, trucurile adesea ieftine specifice scriiturii. În realitate însă, el se dovedește tocmai un vânător de efecte, un povestitor care și-a pierdut inocența și care profită de naivitatea cititorilor, de nevoia firească a acestora de relatări (mituri) și de senzațional. Cunoscând bine poetica povestirii, Mircea Cărtărescu știe să acapareze de la bun început interesul cititorului. De aici și următoarea afirmație emblematică: „Deci nu încerc să fac o punere în abis, ci vreau doar să iau lucrurile de la început, pentru că sunt convins că, și în viață, și în ficțiune, începutul dă tonul”.

Relatarea se deschide cu transcrierea unui vis insolit, un vis până la care personajul narator duce o viață anostă și nu crede că în umila sa existență s-a petrecut ceva ce ar merita să fie scos la lumină. Textul lui Mircea Cărtărescu prezintă trei coordonate esențiale:

realul, imaginarul (visul) și metatextualul alcătuit din numeroasele comentarii asupra condiției scriiturii. Pe urmele lui Mircea Eliade, narațiunea ridică problema amneziei și cea a anamnezei, întâmplările povestite găsindu-se sub pecetea memoriei. Ca urmare, scrisul devine echivalentul anamnezei, al unui proces de recuperare fragmentară a unor evenimente onirice. Există diferențe semnificative între momentul trăirii visului și cel al consemnării acestuia. În clipa în care încearcă să noteze întâmplările insolite pe care le-a trăit pe vremea copilăriei sale, naratorul constată faptul că memoria sa se dovedește imperfectă și că a uitat o serie de detalii semnificative. De fapt, visul se transformă pentru naratorul lui Mircea Cărtărescu într-o incursiune în lumea mirifică a copilăriei. Intenția lui nu este aceea de a scrie o povestire tradițională, ci „un soi de *relatare, o mică și sinceră cronică*” a celei mai ciudate perioade din existența lui. Eroul acestui fals roman-cronică nu are decât șapte ani (cifră simbolică), vârstă pe care o are și personajul-narator. Visul devine pretextul reconstituirii unor experiențe decisive trăite cu douăzeci și unu de ani în urmă. El trezește orgoliul unui narator „fără înșușiri”, adevărat prizonier al banalității cotidiene, care se simte fericit descoperind brusc faptul că ar putea avea și el niște lucruri interesante de povestit din propria sa existență. Plonjarea în lumea visului devine pretextul reconstituirii romanului unei vârste, cea a copilăriei. Este vorba însă de o altă imagine decât cea întâlnită în operele lui Ion Creangă, Ionel Teodoreanu sau Constantin Chiriță. Fascinații de mistere și de subsolurile marilor imobile, personajele lui Mircea Cărtărescu seamănă mai degrabă cu copiii de pe strada Mântuleasa din narațiunea cu același titlu de Mircea Eliade. Relatarea conține două repere temporale majore: prezentul în care se visează și trecutul reconstituit prin intermediul plonjării în sfera imaginarului. „Eroul” cronicii lui Cărtărescu merită toată atenția, deoarece a marcat pentru totdeauna „*destinul tuturor copiilor care se jucau pe atunci în spatele blocului meu de pe Ștefan cel Mare*”. Prozatorul prezintă gașca de copii, o gașcă ce avea o ierarhie strictă, bazată pe principiul forței fizice. Ea pare a fi versiunea redusă la scară a celebrei cete de hoți a lui Bozoncea, din romanul *Groapa* de Eugen Barbu. Personajele sunt înfățișate cu poreclele și ticurile lor caracteristice, naratorul prezentându-se drept Mirciosu, așa cum era supranumit în acea perioadă. Acesta explică și titlul narațiunii, care este împrumutat de la porecla unuia din copiii de pe bulevardul Ștefan cel Mare: „*Și, era să uit, Dan Nebunul, căruia îi pusese Mimi o poreclă ciudată, despre care nici până acum n-aș putea spune de unde venea și cum a trecut prin mintea greoaie a lui Mimi: i-a zis Mendebilul*”.

Ca și în *Patul lui Procust* de Camil Petrescu, există două nivele ale relatării, povestirea și comentariile naratologice, adică textul și metatextul. De altfel, subtilul joc între text și metatext caracterizează în mod simptomatic proza lui Mircea Cărtărescu. În paralel cu narațiunea propriu-zisă, acesta își continuă și meditațiile de factură metatextuală, a căror prezență nuanțează viziunea artistică a prozatorului. Astfel, deși introducerea se dovedește excesiv de lungă, autorul

ne previne că nu dorește să își plictisească cititorul cu o povestire pitorească. În calitatea lui de profesor de limba română, personajul-narator știe că, potrivit clișeele specifice relatării tradiționale, orice compunere trebuie să aibă o introducere (în care se arată timpul, locul și personajele acțiunii), un cuprins și o încheiere. Prezentarea celor din gașcă și a preocupărilor lor specifice are rolul unui fundal în măsură să pregătească apariția adevăratului protagonist care este Mendebilul. Circumscriind profilul spiritual al acestuia, naratorul se abate de la filonul „*bătut și răsbătut al copilului-erou, care se sacrifică pentru o idee sau pentru o cauză nobilă*”. În evoluția personajului insolit, există două momente distincte. Într-o primă etapă, acesta reușește să impună alte reguli în interiorul grupului, cucerindu-și tovarășii de joacă prin intermediul povestirii și determinându-i astfel să renunțe la Vrăjitoaca, jocul lor preferat de până atunci. Tronul pe care este așezat povestitorul devine simbolic, întruchipând ascendența spirituală a personajului. Din anti-modelul de până atunci, el devine un adevărat model, iar meditațiile sale se transformă într-un autentic cod etic al cetei. Armonia din interiorul colectivului se sparge în momentul sosirii unui negustor de mărunțișuri, care le dezvăluie copiilor aflați în pragul adolescenței câte ceva din tainele eternului feminin. Revelarea feminității echivalează cu descoperirea unei alte lumi, inaccesibilă până atunci, și tot acum începe și demitizarea povestitorului.

Narațiunea se încheie cu noile meditații despre scris ale povestitorului. Acesta afirmă că scrisul i-a modificat activitatea cotidiană și l-a schimbat ca om. Mai mult, condiția relatării oscilează mereu între realitate și vis. Scrisul începe cu transcrierea unui vis și devine sinonim cu transcrierea activității sale onirice în caietul său de vise.

Finalul mai înseamnă recursul la o convenție literară străveche, cea a manuscrisului găsit. Cărtărescu știe să mențină ambiguitatea textului, păstrând echivocul asupra naturii întâmplărilor. Și cum o interpretare rațională este refuzată, scriitorul păstrează o porțiță deschisă către fantastic, un fantastic întreținut și de bogata activitate onirică a personajului-narator.

Prin amploare și atenția acordată construcției, narațiunea *Gemenii* reprezintă un adevărat roman în roman. Titlul este dat de semnul zodiacal, care devine un excelent pretext pentru a introduce motivul dublului și pentru a se sugera ideea travestiului, a schimbului continuu al identităților. De altfel, trimiterea la mitul lui Narcis plasează povestirea lui Mircea Cărtărescu în proximitatea fantasticului: „*Uneori ne simțeam ca doi gemeni strânsi unul în altul într-un uter colorat halucinant, lipsit de deschidere, gemeni cărora orice naștere le este de la început refuzată. De altfel, atât Gina cât și eu suntem născuți în Gemeni, în iunie, la câteva zile unul după celălalt. Mă uitasem prin nenumărate horoscoape, vulgare de tot sau cu pretenții științifice, și toate erau de acord într-o privință: nici o legătură de dragoste nu poate dura între doi gemeni, care își sunt suficienți sieși și au nevoie de o zodie foarte puternică, Taur sau Scorpion, care să-i poată smulge acestui narcisism*”. Narațiunea are o structură circulară,

în sensul că relatarea propriu-zisă este precedată de un prolog și se încheie cu un epilog ce reia, într-o nouă versiune, imaginea inițială. Semnificațiile acestora ni se dezvăluie abia în final, când aflăm motivele sinuciderii celor doi protagoniști. Dacă uvertura și încheierea sunt prezentate din perspectiva unei instanțe supraindividuale, în schimb narațiunea propriu-zisă se realizează la persoana întâi singular, fiind alcătuită din confesiunile unui personaj narator și actor. În cazul introducerii, travestiul reprezintă o tentativă de recuperare a condiției inițiale, cea de femeie, în timp ce epilogul sugerează eșecul metamorfozei bărbatului în femeie. Nu întâmplător, confesiunile personajului narator se deschid cu o parafrază din *Metamorfoza* lui Kafka, unul din numeroasele modele livești ale narațiunii, un model rescris într-o manieră personală. De aici următoarea afirmație de efect: „*După o noapte cu somn agitat, o gânganie îngrozitoare se trezi transformată în autorul acestor rânduri*». *Cam așa aș începe, răsturnând fraza de început a Metamorfozei lui Kafka, povestea pe care m-am gândit să o scriu aici, dacă aș vrea s-o public*”. Hoffmann, Nerval, Novalis reprezintă alte modele livești ce vorbesc de propensiunea pentru fantastic a prozatorului. Ca și în cazul acestor reprezentanți de marcă ai romantismului, scrisul nu reprezintă nici pentru autorul implicat în text al lui Mircea Cărtărescu pretextul de a spune o povestire, ci posibilitatea de a exorciza o obsesie. Redactarea textului are loc la o distanță de 10-12 zile de evenimentele strării de care cititorul încă nu are cunoștință. Scrisul are rolul de a ordona trecutul și de a-i conferi o semnificație, ceea ce echivalează pentru personajul narator cu însăși recucirarea vechii sale identități. Narațiunea se găsește sub semnul memoriei proustiene, o memorie în care realul se amestecă mereu cu imaginarul. De altfel, următoarea afirmație vine să apropie textul lui Mircea Cărtărescu de literatura fantastică: „*Simt că nu voi fi în stare să scriu nici un cuvânt despre ceva incidental, neimplicat în obsesie, în himeră*”. Fantasticul cultivat de Mircea Cărtărescu nu este însă un fantastic de tip doctrinar. Prozatorul rupe cu tradiția prozei onirice românești ce se axa pe manifestarea insolită și brutală a supranaturalului în miezul realității cotidiene. Fantasticul lui Cărtărescu seamănă, însă, mai mult cu visul suprarealiștilor, în care imaginarul se găsește în imediata vecinătate a realului, trecerea de la un plan la celălalt realizându-se în mod imperceptibil. Cu alte cuvinte, imaginarul poetului își lasă amprenta și asupra universului fabulos al prozatorului. De altfel, Andrei, personajul narator al întâmplărilor, afirmă că are o „mentalitate de visător neglijent”. Scriitorul nu insistă în mod excesiv pe dimensiunea onirică, dar ea e mereu prezentă. De aici și frecvența cu care revine motivul oglinzii. O altă imagine șocantă este aceea când personajul-narator își întâlnește dublul pe stradă. De altfel, schimbarea identităților face ca însuși autorul confesiunilor să fie pus sub semnul întrebării: „*Ce cuprind paginile astea pe care le-am înșirat pe noptieră și pe cearșaf? Sunt ele opera mea, sau opera ei? Mai pot discerne ce e al ei de ce e al meu?*” Recursul la fantastic atinge punctul culminant în momentul aventurii insolite trăite de către cei doi protagoniști în incinta Muzeului

Antipa. Trezirea la viață a exponatelor sub regimul nocturn al imaginarului are valoarea unei reînțarceri a lumii în haos, reînțarcere urmată de renașterea la o nouă condiție.

Narațiunea propriu-zisă reprezintă o nouă incursiune proustiană în trecut, tema predilectă a prozatorului. Mai exact, pentru a-și justifica prezentul insolit, personajul narator își reconstituie copilăria și anii adolescenței. Mircea Cărtărescu are meritul de a ști să reconstituie cu fidelitate farmecul unor vârste succesive, vârste ale formării ce nu sunt scutite de deziluzii și de momente de acută criză sentimentală. Multe din ideile exprimate par împrumutate din *Romanul adolescentului miop* de Mircea Eliade. La un moment dat, romanul adolescenței este și datat. Astfel, din însemnările de jurnal ale protagonistului aflăm că povestea de dragoste dintre Andrei, personajul-narator, și Gina se petrece în anii '70, când cei doi erau în ultima clasă de liceu. „*Eu sunt un om care scrie*”. În felul acesta se definește autorul confesiunilor, cel care reconstituie, sub imperiul memoriei proustiene, crizele adolescenței sale. Textul relatării conține două serii de metatexte. O serie de comentarii apar în notele zilnice ale îndrăgostitului care își consemnează drama în paginile jurnalului. Jurnalul constituie însă o oglindă deformată a evenimentelor din cauza „manierismului livresc” al celui care notează evenimentele pe care le trăiește pe măsura desfășurării lor. O altă perspectivă este aceea a prezentului, când personajul narator își scrie narațiunea pe baza însemnărilor de odinioară. Elementul șocant constă în faptul că Andrei își prezintă aventura erotică în momentul în care substituirea celor doi protagoniști a avut deja loc, el preluând înfățișarea exterioară a Ginei. De aici constatarea șocantă a personajului-narator: „*M-am trezit transformat, transferat în Gina*”. Dintre modelele livești ale acestei insolite povești de dragoste putem aminti *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu și *Jocurile Daniei* de Anton Holban. Mitologia iubirii este zugrăvită într-o manieră neconvențională, Mircea Cărtărescu realizând o versiune postmodernă a *Liceenilor*.

Experimentul dobândește un caracter mai accentuat în narațiunea intitulată *REM*. Fenomenul cunoscut sub numele de Rapid Eye Movement trimite la activitatea onirică nocturnă, la mișcarea rapidă a pleoapelor din timpul somnului. Dar *REM* dobândește și conotații sexuale, deoarece mai înseamnă și „visul umed al adolescenților”, adică trimite la activitatea sexuală nocturnă a acestora, erecțiile nocturne la bărbați și lubrifierea vaginală la femeie.

De altfel, puternica originalitate a lui Mircea Cărtărescu constă, și de această dată, în felul în care îmbină poetica povestirii cu incursiunile în sfera fantasticului și a visului și cu experimentul naratologic. De altfel, prin dimensiunile sale mai puțin obișnuite, narațiunea intitulată *REM* dobândește amploarea și complexitatea unui veritabil roman în roman. Ca de obicei, textul este construit pe mai multe etaje care comunică între ele, conferindu-i o complexitate ce nu se poate regăsi în povestirea de factură tradițională. Textul este privit în oglindă, relatarea fiind dublată mereu de

comentariile de factură metatextuală, act narcisic ce sugerează impresia de punere în abis. Narațiunea se deschide cu prezentarea unei biblioteci situate într-o mică garsonieră de la periferia capitalei. Descrierea reflectă o voluptate aproape balzaciană a detaliului, dar scopul nu este acela de a se crea iluzia realistă, ci de a se facilita plonjarea în inima misterului. Autorii evocați (o serie de maeștri incontestabili ai prozei fantastice precum Cortázar, Márquez, Jan Potocki sau Marcel Brion), reprezintă tot atâtea modele spirituale pentru o literatură în care realul se găsește mereu în proximitatea imaginarului. Dacă în romanul de tip social decorul, locuința reprezentau spații simbolice ce spuneau totul despre cei care îi populează, în imaginarul lui Mircea Cărtărescu biblioteca este cea care reflectă în mod fidel condiția spirituală a personajelor sale. În plus, evocarea colecțiilor de carte și a revistelor de odinioară este în măsură să contribuie la reconstituirea atmosferei spirituale a deceniilor opt și nouă.

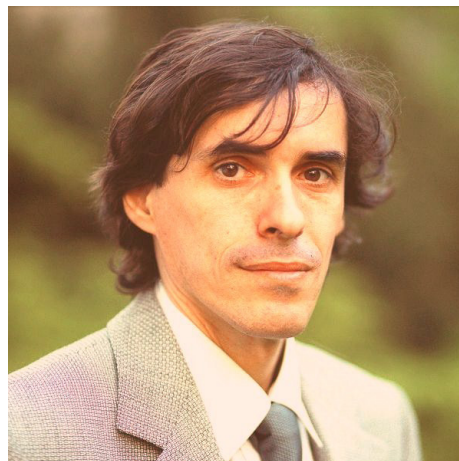
În esență, avem de-a face cu o serie de povestiri în povestire. Narațiunea-cadru (rama) este rostită de către un narator nonconformist, care își asumă o perspectivă insolită asupra întâmplărilor și care, rând pe rând, se poate identifica cu toți protagoniștii întâmplărilor. De altfel, expresia „*Mă uit mai bine, ca să v-o pot descrie*” redă reacțiile personajului martor și narator pus în slujba cititorului. Personajele principale ale relatărilor sunt Svetlana (supranumită Nana), o tânără de 34 de ani, și Vali, un student filolog cu 11 ani mai tânăr. Datorită diferenței de vârstă, cuplul reiterează modelul livresc din celebra peliculă cinematografică *Vă place Brahms?* Ceea ce rămâne interesant la eroii lui Mircea Cărtărescu este faptul că sunt niște scriitori profesioniști, adică indivizi care cunosc mecanismele creației și care au o vădită propensiune pentru imaginar. Pe patul procustian al iubirii lor, cei doi relatează câte o experiență existențială decisivă, care i-a marcat în mod deosebit. Dacă Vali reconstituie experiența erotică pe care a trăit-o alături de Maria (cea supranumită „Bloody Mary”), în schimb Nana realizează o incursiune în trecut, în anii '60, pe vremea când avea doar 12 ani. Există o puternică fascinație a copilăriei în proza lui Mircea Cărtărescu, fascinație explicabilă prin faptul că ea reprezintă o vârstă fabuloasă, când omul are acces neîngrădit la lumea imaginarului și se facilitează pătrunderea în inima fantasticului. De altfel, vârstele succesive la care se oprește Mircea Cărtărescu (copilăria, adolescența, maturitatea, mai puțin senectutea) sunt deosebit de importante deoarece reprezintă tot atâtea maniere distincte de a vedea lumea.

Mult mai amplă decât cea a lui Vali, relatarea Svetlanei (cea supranumită Nana) constituie atât o mirifică incursiune în universul copilăriei, cât și o tentativă de a explica titlul insolit al narațiunii. În elucidarea acestuia, scriitorul recurge la o ingenioasă tehnică a insinuărilor și a gradației. El știe să trezească și apoi să mențină treaz interesul cititorilor săi. Mai întâi se pomenește, ca din întâmplare, de *REM*, pentru ca pe urmă aluziile să fie tot mai frecvente. La un moment dat, se vorbește de *REM* ca de o veritabilă curte a miracolelor, unde timpul nu mai curge și viața reală devine un fel de

limb al morții. Cea care se întoarce în mod obsesiv la acest concept este Nana, care, prin intermediul povestirii, reconstituie experiența fabuloasă pe care a trăit-o pe vremea copilăriei la mătușa ei Aura, undeva la periferia Capitalei. Jocul magic al celor șapte fete de-a Reginele pe parcursul a tot atâtea zile reprezintă o modalitate de a plonja în lumea imaginarului. Cele șapte zile ale jocului sunt dublate de cele șapte experiențe onirice ale eroinei, o autentică Alice în țara minunilor. Visul alcătuiește, în aceste povestiri, o inițiere în fantastic și o cale de acces către absolut. Acest lucru ni se dezvăluie în dialogul dintre fetița și uriașul Egor: „*Visele se vor lega, dacă tu ești, și te vor duce singure la REM. Altă cale nu există*». «*Dar ce este acolo?*» *I-am întrebat nerăbdătoare și cam iritată de insistențele lui de a-mi vâri REM-ul pe gât. «Acolo, mi-a răspuns el privind pe fereștriuca de lângă el spre zarea care se și acoperise cu un văl de aburi roșietici, acolo este totul»*”. Fascinația copilăriei, cultul visului, incursiunea în mitologie, prezența unor personaje mitice aproprie narațiunile lui Mircea Cărtărescu de cele ale lui Mircea Eliade. Alternanțele succesive dintre vis și realitate caracterizează extrem de bine povestirea rostită de către Nana. Mai mult, bun cunoscător al poeziei fantasticului, prozatorul, pentru a deveni cât mai convingător, oferă numeroase dovezi ale realității experiențelor onirice trăite de către personajele sale. Incursiunile în sfera visului reconstituie cele șapte zile ale creației în planul imaginarului, după care are loc renașterea într-o nouă lume. Dar Mircea Cărtărescu recurge și la tehnica povestirii în povestire prin relatarea gigantului Egor despre neamul său fabulos. Acesta este maestrul spiritual care o inițiază pe copilă în lumea fantasticului și tot el dezvăluie condițiile necesare pentru ca cel ales să pătrundă în REM: „*Vezi, ca să ajungi acolo, trebuie ori să fi plecat din Tibet, acum șapte sute de ani, ori să visezi cele șapte vise ale scoicii mele. E ca un fel de cifru al unei case de bani. Tu ai nimerit primele două cifre. Poate că ești făcută să le găsești și pe celelalte*”.

Meditațiile despre misteriosul REM sunt reluate, cu și mai multă intensitate, peste câteva pagini. Cititorul află acum că micuța Nana era aleasa deoarece ea este cea care visează visele, în timp ce uriașul Egor și mama acestuia sunt niște preoți ai REM-ului. Ceea ce îl leagă pe gigantul fabulos de fetița de 12 ani este accesul la imaginar. Acesta a reușit să își păstreze „glanda copilăriei” (timusul), ca urmare are posibilitatea de a rămâne la vârsta poveștilor și de a pătrunde în vis, de a fi „cetățean al visului”. Dar explicațiile vehiculate despre semnificațiile conceptului insolit sunt extrem de diferite. Astfel, pentru unii, REM-ul ar fi „un aparat infinit, un creier colosal care reglează și coordonează, după un anume plan și într-un anume scop, toate visele viețuitoarelor”. După aceștia, visul constituie adevărata realitate, o realitate în care se revelează voința Divinității. În viziunea altora, REM-ul ar fi „un fel de caleidoscop în care poți citi deodată întregul univers, cu toate amănuntele din fiecare moment al dezvoltării sale, de la geneză până la apocalips”. Potrivit acestei perspective, REM-ul este un fel de *El Aleph* magic, asemenea celui descris de Jorge Luis Borges. După unele opinii, există

un singur REM, în timp ce după altele, există câte unul pentru fiecare om. Dacă REM-ul este o Mântuire sau o Damnațiune, acest lucru îl află singur fiecare individ.



Pătrunderea personajului în REM, după o inițiere îndelungată în sfera visului, reprezintă punctul culminant al narațiunilor. Este momentul când Nana, protagonistă întâmplărilor, se întâlnește cu autorul paginilor pe care le trăiește într-o scenă de factură pirandelliană. Scena se dovedește semnificativă deoarece marchează nu numai întâlnirea, ci și suprapunerea realului cu imaginarul. Act narcisic prin excelență, Mircea Cărtărescu se introduce pe sine în textul narațiunii sale, amplificând meditațiile despre scris cu imaginea celui care elaborează, aplecat deasupra mașinii sale de scris, narațiunea intitulată REM. Alt element insolit, narațiunea este discutată de către autor și de personajul acestuia, prin asemenea meditații, REM devenind romanul scrierii unui roman. Tot acum ni se oferă o nouă explicație privind originea titlului. Chiar dacă cititorul este tentat să caute semnificațiile ezoterice ale cuvântului, REM nu este altceva decât ceea ce rămâne dintr-o inscripție mai lungă de pe un afiș sfâșiat. Asemenea literei F din opera lui D. R. Popescu, REM poate fi o silabă magică de la care se poate forma orice cuvânt. De altfel, sintagma „*Atunci am știut că visez*” exprimă suprapunerea realului cu imaginarul în percepția despre lume a personajului-narator. Alte propoziții exprimă aceeași confuzie dintre vis și starea de veghe pe care o trăiește eroina lui Mircea Cărtărescu: „*Deodată mi-am adus aminte de foaia de calendar pe care mi-o dăduse tânărul din REM. Am despăturit-o. Era data de 3 mai 198... [...] Abia atunci, privind data de pe filă, încă ghemuită în patul umed, am priceput o parte din infinita prezență a REM-ului. Nu fusese deci cu totul un vis, deși nu fusese cu totul nici realitate. Primisem o foaie dintr-un calendar care avea să apară cu peste douăzeci de ani mai târziu. Atât știam, și deja aveam de ce să mă îngrozesc. Nu puteam gândi mai departe, nu mai eram în stare să discern dacă încă mai visam sau eram trează*”.

Un alt pasaj esențial este acela în care personajele comentează narațiunea. În felul acesta, textul se transformă, din nou, în metatext. Concluzia Svetlanei (adică a Nanei ajunsă la maturitate) este aceea că „*noi suntem REM-ul*”, că lumea în care trăiește e o ficțiune și că ei sunt doar niște eroi de hârtie născuți în imaginația

autorului. Dar meditațiile personajului nu se opresc aici, deoarece el pune totul în abis, considerând că și autorul „*nu este decât un produs al unei minți mult mai vaste, din altă lume, ea însăși fictivă. Și el, da, sunt sigură acum, caută cu înfrigurare o Intrare către acea lume superioară, căci visul nostru, al tuturor, este să ne întâlnim Creatorul, să privim în ochi ființa care ne-a dat viață*”. Dar, asemenea unui virtuos al fantasticului, prozatorul nu ne oferă niciodată răspunsurile definitive, dimpotrivă, știe să păstreze echivocul asupra întâmplărilor. De aici prezența unor noi metafore textuale privind natura misteriosului fenomen, în măsură să ofere o serie de sugestii interesante chiar și în privința titlului cărții: „*Dar, vai! Poate că REM-ul nu e totuși nimic din ce cred eu despre el. Poate că el e doar un sentiment, o strângere de inimă în fața ruinării tuturor lucrurilor, în fața a ceea ce-a fost și nu va mai fi niciodată. O amintire a amintirilor. REM-ul e, poate, nostalgia. Sau altceva. Sau toate acestea deodată. Nu știu, nu știu*”.

În ciuda proiecțiilor neîntrerupte în sfera imaginarului, Mircea Cărtărescu își construiește textul cu migală, seria aparent labirintică a povestirilor în povestire fiind atent regizată. De aici construcția circulară sugerată de revenirea la planul inițial. Finalul este și el simbolic, deoarece vorbește atât de nașterea Himerei, cât și de refuzul acesteia de către o minte lucidă, ce încearcă să se opună proiecției în imaginar.

Îmbinând în mod reușit proiecția în fantastic cu comentariile de factură metatextuală, narațiunea are un caracter experimental mai pronunțat decât celelalte texte ale volumului. De altfel, Mircea Cărtărescu este mai mult un vizionar, un suprarrealist, decât un autor de proză fantastică tradițională. Naratorul postmodern intervine periodic text, anunțându-și în mod ironic cititorul că sare peste episoadele intime sau cu suspans. Există aici o atitudine vădit demistificatoare la adresa prozei de factură tradițională, a omniscienței auctoriale. Iată un bun exemplu în acest sens: „*Aici, drag cititor, mă tem că, fără să vreau, îți voi da o grea lovitură. Și anume, n-o să-ți povestesc și n-o să-ți descriu nimic din ceea ce văd că se întâmplă în patul dreptunghiular pe care acum, ieșit din creierul cam încins al lui Vali – am uitat să-ți spun că așa se numea tânărul blond cu barbă aurie – îl văd în întreaga sa desfășurare, cu formele sale de relief, craterile și seisme sale*”. Naratorul postmodern intervine periodic cu remarcile sale acide la adresa cititorului său prezumptiv: „*Asta durează atât de mult, încât, drag cititor, mă simt dator să-ți umplu cu ceva așteptarea*”. În locul descrierii, lectorului i se cere să își imagineze din propria lui experiență ceea ce autorul dorește să povestească. Este vorba aici de un nou pact încheiat între autor și cititor, acesta fiind luat colaborator la actul creației și având șansa de a se transforma, la rândul lui, în personaj. Este vorba de o altă vârstă a scriiturii, dar și a experienței umane, prezentate altfel decât în narațiunea precedentă.

Este semnificativ apoi și faptul că toți protagoniștii întâmplărilor (Nana, Vali și Egor) cochetează cu scrisul, ca urmare, pot alterna povestirea de factură tradițională cu comentariul metatextual. În felul acesta, textul se

prezintă ca o permanentă țesătură între povestire și comentariu. Vali este prezentat drept autorul povestirii *Ruletistul*, povestire recomandată cititorului care parcurge cartea într-o lectură inversă în răstimpul cât ține scena de dragoste cenzurată. Merită să mai reținem meditațiile naratorului despre poezie și proză. Preferințele sale se îndreaptă către proză deoarece, spre deosebire de poezie care reprezintă o exprimare a sinelui, proza constituie o oglindire a celorlalți: „*Nu-mi plac substanțele din care se filetează poezia: prea miroso a eter, a oță de unghii. Prea trebuie să mănânci din tine, ca Nastratin Hogea. Prozatorul adevărat mănâncă din alții*”.

Alte reflecții despre problema scrisului îi aparțin uriașului Egor. De altfel, fiecare personaj-narator reprezintă un alter ego al scriitorului. Personajul fabulos redescoperă ipostaza demiurgică a artei și a artistului și visează ca prin opera sa să i se substituie universului: „*Nu, nu vreau să ajung un mare scriitor, vreau să ajung Totul. Visez neconținut la un creator care, prin arta lui, să ajungă cu-adevărat să influențeze viața oamenilor; a tuturor oamenilor; și apoi viața întregului univers, până la stelele cele mai îndepărtate, până la capătul spațiului și-al timpului. Iar apoi să se substituie universului, să devină el însuși Lumea. Numai așa cred că un om, un artist, și-ar putea îndeplini menirea. Restul e literatură, colecție de trucuri stăpânite mai bine sau mai rău, bucăți de hârtie mazăgălită cu gudron, pe care nu dă nimeni doi bani, oricât de geniale ar fi rândurile de semne grafice, care, curând, tot nu vor mai fi înțelese*”. Nu altfel procedează Mircea Cărtărescu în volumul de versuri intitulat *Totul* din 1985. Conștientizând faptul că nu poate deveni Totul în sfera creației, dar simțind acut nevoia de a se exprima, personajul se revoltă împotriva destinului potrivit, reluând la infinit pe pagina albă a manuscrisului său cuvântul *nu*. Același gest îl va repeta, în finalul narațiunii, și Svetlana-Nana.

Epilogul seriilor narative are un titlu modificat. Dacă în volumul *Visul* el se intitula *Organistul*, în noua ediție a cărții el se numește *Arhitectul*. Narațiunea are în frunte un citat din Thomas Mann, potrivit căruia problema esențială este cum să răzbați, „*cum să sfărâmi crisalida și să devii fluture?*” În cazul lui Mircea Cărtărescu, depășirea banalității cotidiene se realizează prin refugiul în sfera visului. Nu altfel se întâmplă lucrurile nici în narațiunea *Arhitectul*. Relatarea are două părți antitetice și reprezintă, în esență, povestea unei metamorfoze. Mai scurtă ca întindere, prima parte ne prezintă viața domestică a arhitectului Emil Popescu și a soției sale, Elena. Cuplul duce o existență redusă la automatismele zilnice, iar visul lor suprem este acela – după tiparele epocii – să își cumpere un autoturism Dacia. De altfel, după ce prezintă existența șablonardă a celor doi, naratorul postmodern nu își poate reține remarcile pline de malițiozitate la adresa personajelor sale.

Problema esențială se dovedește, și în această relatare, metamorfoza, zugrăvită în partea a doua a textului. Mircea Cărtărescu este puternic influențat de Franz Kafka, dar narațiunea conține și alte ecouri livrești. Ca și în cazul lui Grobei, cunoscutul personaj

al lui Nicolae Breban, existența predestinată a arhitectului este perturbată de un element insolit. În cazul lui Emil Popescu, acest eveniment este provocat de imperfecțiunile mașinii sale, al cărei claxon se blochează, stârnind mânia vecinilor. Banala întâmplare duce la metamorfoza radicală a personajului, declanșând puternica pasiune a arhitectului pentru claxoanele muzicale. Pasiunea este susținută și de o teorie insolită privind colaborarea dintre șofer și mașina lui. Lucrurile încep să frizeze absurdul în momentul în care sunt schimbate funcțiile mașinii. Aceasta nu mai este folosită pentru deplasare, ci pentru comunicare. Ca urmare, în locul bordului și al volanului este instalată o orgă pe care arhitectul-muzician începe să exerseze. Lucrurile insolite nu se opresc însă aici. Ca într-o povestire fantastică de Mircea Eliade, Emil Popescu începe să redescopere, pas cu pas, momentele semnificative din întreaga istorie a muzicii. Pe de altă parte, efectul de *mise en abyme* este asigurat de comentariile unui muzician de profesie numit simplu Profesorul, care își consemnează observațiile într-un jurnal. Terente, țiganul lăutar, se dovedește a fi un intermediar între cei doi. În esență, Mircea Cărtărescu rescrie, în registru parodic, mitul lui Orfeu. Narațiunea abordează problema posturii demiurgice a creației, sugerând posibilitatea salvării omenirii prin cântec. În bună tradiție suprarealistă, relatarea se încheie printr-un tablou ce dobândește dimensiuni cosmice.

Îmbinând cu talent poetica povestirii cu frecvențele incursiuni în fantastic și cu comentariile de factură metatextuală, Mircea Cărtărescu realizează unul dintre cele mai ingenioase experimente narative întâlnite în proza românească de azi.

## Mihaela URSA

### Mircea Cărtărescu revisited

Când scriam despre Mircea Cărtărescu în 1999, îmi intitulasem capitolul „Portret al artistului înainte de maturitate” (*Optzecismul și promisiunile postmodernismului*). Oarecum simetric, într-una dintre primele cronici ale celui mai recent roman al scriitorului, *Solenoid* (Humanitas, 2015), Ioana Pârvulescu semnala acum „portretul artistului la maturitate, când pune în cauză totul” („Solenoid. Țipătul vieții”, *LaPunkt.ro*).

Este limpede că manifestarea acestei maturități artistice în volumul abia apărut a refăcut prim-planul culturii române, cu atât mai mult cu cât față de Mircea Cărtărescu nimeni nu păstrează o distanță neutră. El se află fie în centrul celor mai intense și mai fidele pasiuni, fie la originea unor la fel de furtunoase detractări și resentimente. Unii (cititori și scriitori deopotrivă) îl consideră un privilegiat al sistemului de promovare culturală de la noi. Alții (mai ales cititori fideli) îl transformă într-un exemplu de proastă gestionare instituțională a unei valori naționale pe care alte culturi ar așeza-o în centrul unui *brand* de țară. În plus, om de carne și sânge fiind, scriitorul s-a manifestat și pe

arena publică, nefăcând niciun secret din opțiunile și fidelitățile sale, într-un mod care i-a făcut pe detractori să-i amestece scrisul cu simpatiile politice și să le justifice pe unele prin altele.

Unde se află, atunci, adevăratul Mircea Cărtărescu și, mai ales, există un „adevărat Cărtărescu” în realitate? Calapodul Marelui Scriitor nu i se prea potrivește, cel puțin așa spun cei care îl cunosc oricât de puțin și în afara cărților lui. Nu perorează monologic și nu te ascultă, ca la lecție, din creația lui. Nu monopolizează discuțiile prietenești, chiar dacă simpla lui prezență îi intimidează din principiu pe participanți. Este generos cu alți scriitori, nu își folosește influența simbolică pentru a obține lucruri și premii, nu și-a încurajat compatrioții să-l nobelizeze în speranțele lor de reprezentare națională. În fine, nu așteaptă smirnă și tămâie. Atunci de ce este, cu toate că nu își asumă acest rol, cel mai important scriitor român din clipa de față? Să aruncăm o privire asupra felului cum a evoluat nu doar creația lui, ci – mai ales – percepția despre ea.

#### *ADN-ul levantin*

Senzația că urmează schimbări imprevizibile în poezia românească o oferea Mircea Cărtărescu, alături de Traian T. Coșovei, Florin Iaru și Ion Stratan, încă din debutul colectiv din 1982, *Aer cu diamante*. Într-o altfel de lume decât a noastră, volumul ar fi devenit o cartecult, cam cum a fost *Howl*, al lui Allen Ginsberg, pentru americanii generației *beat*, pentru că descria cu fidelitate zorii unei noi vârste de creație artistică.

Dar prima sa carte cu adevărat uluitoare a fost *Levantul* (1990), un lung poem versificat și rimat. El imită atât epopeea eroică (de fapt eroic-comicul *Țiganiadei* lui Budai-Deleanu), cât și întregul parcurs al poeziei românești de până la optzeciști. Din *Manoil* și din *Elena*, romanele lui Bolintineanu, nemaicite decât de specialiștii în literatură veche, Cărtărescu preia personaje pe care le poartă, cu toate aventurile unei călătorii cu corabia, spre „Levantul ferice”. Pe drum, ele întâlnesc nu numai libertatea, adevărul și iubirea, ci de-a dreptul Poezia. Eminescu, Bacovia, Arghezi, Blaga, Barbu, Nichita Stănescu apar într-o scenă ca niște uriașe statui vorbitoare, care își trădează identitatea după tipul de discurs, după mărcile poetice. Ochiul lui Cărtărescu însuși li se ivește din nori personajelor lovite de sentimentul numinosului, încremenite de groaza revelării Creatorului.

Când a apărut *Levantul* eram în primul an de facultate și am simțit pe viu cum volumul a trecut repede granițele unei simple receptări literare. Scris într-o limbă română de vârstă pașoptistă, cu un umor nebun, *Levantul* era citat tot timpul printre colegii mei, studenți la Litere, care vorbeau în citate din poem, cum protagoniștii din *Solenoid* vorbește în citate din autorii preferați. În loc să rădă de cineva care purta blugi cu petice de piele roșie, îl numeau „moimăța Ercul/ cu buci roșii pe șezut”. În loc să se salute când se întâlneau pe culoare, unul striga: „Ești ingles? Răcni Iaurta când zări pe Manoil”, iar celălalt răspundea: „Nu-s ingles, rumân îmi spune și să mor rumân eu voi”, după care replicile

continuau până se împotmolea cineva: „-But you speak perfectly English, zise grecul minunat./ -Well, I studied once at Cambridge, grai junele bărbat./ -Cambridge? Zău? Nu minți tu oare?”

Nu mai cred astăzi că mecanismul poetic din *Levantul* trebuie asociat mai ales cu ludicul, în ciuda delectării vizibile cu care poemul e scris și pe care o provoacă. Ideea lansată de Cornel Regman (*Dinspre „Cercul literar” spre optzeciști*), că jocul ar fi „ocupația predilectă” a autorului, este injustă, pentru că gratuitatea jocului este improprie în contextul dat. Mai degrabă, așa seamăna acum *Levantul* cu un teren de testări pentru marile explozii vizionare ale cărților viitoare. Sunt multe lucruri impresionante legate de *Levantul* cărtărescian, unul dintre ele fiind mărturisirea autorului că l-a scris ca în transă, ca și cum i-ar fi fost dictat, aproape fără nicio ștersătură, în ciuda arabescului lingvistic, cultural, muzical pe care se bazează. Cea mai importantă realizare din volum mi se pare însă faptul că ne anunță un scriitor atipic. Toate obsesiile, visele, referințele viitoarelor cărți sunt deja înscrise în *Levantul* la fel cum tot ceea ce ajunge o ființă complexă e înscris în spirala ADN-ului său. Dar mai ales, *Levantul* ne deprinde cu un alt fel de a citi, ne educă urechea, dar și sensibilitatea culturală, pentru un alt fel de „ofertă” a literaturii.

Acesta este lucrul pentru care ar trebui să-i fim în primul rând recunoscători lui Mircea Cărtărescu: că ne-a eliberat din închisoarea unor așteptări minore. Nu cred că este singurul scriitor care a reușit acest lucru, dar cred că este unul dintre cei mai radicali. În spațiul restrâns al acestui text nu mă voi referi la poezia lui Mircea Cărtărescu, deși cred că ea se află în centrul oricărei proze pe care o scrie. Păstrând dependența autorului de poezie ca pe o constantă majoră, să ne întoarcem spre proza lui și să rezumăm câteva reacții.

#### *De la Nimic la Totul*

Trebuie să spun din capul locului că mi se pare foarte trist să-l cunoști, cititor fiind, pe Mircea Cărtărescu doar din *De ce iubim femeile* (2004) sau din *Frumoasele străine* (2010) care nu sunt decât jucăriile ingenioase pe care orice scriitor respectabil ar trebui să le poată scrie. Publicul care nu citise Cărtărescu până la ele le-a primit cu entuziasm, pentru că aveau umor, naturalețe, inteligență. Mă tem că unii au și răsuflat ușurați la gândul că e atât de simplu și de reconfortant-amuzant să-l citești pe acest scriitor despre care criticii spun că ar fi ultraerudit. Criticii au sancționat căderea din înaltul viziunii în gregaritatea „cărții pentru toți”, cu superbia care îi face pe români mai refractari decât alte culturi la ideea de literatură populară autohtonă. Cred că și unii, și alții s-au înșelat: nu înțelegem Cărtărescu dacă înțelegem doar *De ce iubim femeile*, după cum nu pricepem nimic despre proteismul unui scriitor dacă îl credem obligat să-și propună numai cărți mari, nu și cărți delectabile pur și simplu. Dar nu despre aceasta este vorba neapărat.

Cele mai relevante reacții la Cărtărescu sunt de văzut în raport cu marile sale cărți de proză: *Nostalgia* (apărut în formula cenzurată în 1989, cu titlul *Visul*, și

reeditat complet în 1993), trilogia *Orbitor* (1996-2007), și impresionantul *Solenoid* (2015). Nu mă voi opri aici la reacțiile elogioase, deși ele au fost majoritare în critică. Au salutat viziunea, capacitatea de invenție imaginativă, sondarea unor lumi ficționale care se deschid unele în altele, amestecul visului în scenariul realității, trimiterile fertile la literatura scrisă până la el, muzicalitatea aparte a limbii.

Două reproșuri mi-au rămas în minte. „Este totuși prolix” - a formulat Dan C. Mihăilescu, inițial într-un interviu televizat, prilejuit de apariția primului volum din *Orbitor*. „Nu poate fi repovestit pe scurt” - au strâmbat din nas diverși cititori și scriitori pe tipic realist. Cred că ambele vin dintr-un singur viciu de lectură: acela de a înțelege ideea de „roman” exclusiv ca „invenție ficțională amplă, cu desfășurare epică de durată și personaje bine conturate prin intermediul întâmplărilor prin care trec”, adică după una dintre cele mai didactice definiții care se pot da genului. Or, în teoriile romanului, există mai multe școli de gândire: realității în sens strict - care mizează pe reprezentare, acțiune și personaje, apoi cei care recunosc „romanul de idei” sau ficțiunea bazată pe opinii și contemplație, care pun accentul pe construcție, și în fine, postmodernii și experimentalistii - pentru care „roman” se numește orice primește, prin voința autorului, acest statut convențional. Romanele lui Cărtărescu *nu trebuie* să se poată repovesti pe scurt, ele nu sunt „despre ceva”, iar oribilele rezumate prin care este predat în școală nu fac decât să deformeze percepția viitorilor cititori, atât cu privire la cărțile autorului, cât și cu privire la ideea de roman în general. Mult mai profitabil mi s-ar părea să fie *descrie*, la fel cum am descrie un experiment chimic dacă am fi poeți.

Problema este însă că, deși teoreticienii romanului se străduiesc să precizeze aceste distincții, publicul larg lucrează de obicei cu una singură. Cititorul majoritar presupune că o singură înțelegere a romanescului este nu numai corectă, dar și „autentică”. Cititorul prost, ca și începătorul într-ale scrisului, presupune că toată lumea așteaptă același lucru de la roman și că, dacă este *bun*, romanul trebuie să răspundă mereu acelorași universale întrebări. Aș risca să spun că de eroarea reducăționistă nu scapă nici cititorul „profesionist” (sintagmă prin care îl înțelegem de obicei pe cel care se exprimă despre ceea ce citește în mod avizat, apelând la un instrumentar teoretic). Drept dovadă, ajunge să privim câteva istorii ale romanului, pentru a vedea că sunt, frecvent și impropriu, istorii ale romanului realist, evaluând totul după principiul reprezentării. Încăpățănarea cu care Mircea Cărtărescu insistă, la apariția *Orbitor*-ului, să-și numească trilogia „carte”, nu „roman”, ar trebui să ne spună și ea ceva despre capcanele de receptare.

Schimbând coordonatele, acuzele de ilizibilitate cu care a fost întâmpinat *Tristram Shandy*, al lui Laurence Sterne, la finalul secolului al XVIII-lea, sau *Curcubeul gravitației*, al lui Thomas Pynchon, la apariția lui - nu mai înseamnă astăzi nimic. De ce am aplica filtrul restrictiv al lecturii lineare sau „epic coerente” tocmai unui roman contemporan?

*Dincolo de optzecism*

Este adevărat că școala de proză din care s-a desprins Mircea Cărtărescu, ca vârf de generație și apoi creator de sine stătător, exploatează mai ales puterile literaturii de a genera literatură. Chiar și atunci când vorbesc despre experiențele profesorilor de la țară, când relatează călătoriile navetiștilor, optzeciștii așază greutatea reprezentării pe rețeaua textuală a bibliotecilor lor interioare. Această particularitate i-a asociat cu textualismul și a făcut să se vorbească, cu un termen forjat chiar de autorul *Solenoidului* de acum, despre „textistență” din proza lor – în majoritate, proză scurtă. Așadar, până la un punct, evoluția scriiturii lui Mircea Cărtărescu este istoric justificabilă. Dar cu adevărat demn de atenție este ceea ce se întâmplă după punctul respectiv, pentru că – așa cum foarte puțini scriitorii reușesc, indiferent de epocă sau de cultura din care vin – autorul *Solenoid-ului* face un salt de nivel, de natură să antreneze modificări culturale care nu îl mai privesc.

O primă explicitare este oferită chiar de imaginea solenoidului ca obiect, care face în mod realist saltul de nivel de la materie la energie. La fel cum solenoidul este mai mult decât suma părților sale, fără ca vreuna dintre ele să-l poată aproxima satisfăcător, tot așa cartea este mai mult decât suma poveștilor sale, fără ca vreun fir narativ să o poată rezuma fără să o falsifice. După cum solenoidul creează un câmp magnetic pornind de la niște conductori de electricitate bobinați în jurul unui invizibil corp interior, tot așa cartea creează un câmp de fascinație pornind de la câteva mecanisme care funcționează deja „electric” în cărți anterioare ale scriitorului. De aceea, nu cred că avem, în cele 837 de pagini din *Solenoid*, o altă voce, după cum susține chiar autorul în interviuri. Mai degrabă, utilizarea vocii știute s-a modificat. Descoperim un altfel de uz al aparatului fonator și alte posibilități glotale, să spunem.

Mircea Cărtărescu nu scrie niciodată de la zero, numărându-se mai degrabă printre scriitorii care *rescriu*, nu doar tematic, ci inclusiv la nivel de scenă și de imagine. Ca de fiecare dată în cazul cărților sale, avem în față romanul unei metamorfoze (Kafka și gândăcii lui măriți la scara singularităților umane și divine sunt prezențe recurente, la tot felul de niveluri, după cum erau recurente și în cărțile anterioare). Reductiv, deși corect spus, *Solenoid* este jurnalul lui „ce-ar fi fost dacă” - dacă autorul, care trăiește „o viață în întregime onirică”, nu ar fi ajuns un scriitor cunoscut, dacă prima lectură din „Cenaclul Lunii” s-ar fi încheiat cu o desființare girată de Marele Critic, dacă ar fi posibil să trăim simultan pe ambele fețe ale monedei în rotirea existenței („căci orice alegere e un scandal”), dacă am putea ieși din închisoarea realului, din limitele propriului corp.

Privite retrospectiv, cărțile de până acum au fost doar declarații de intenție în parcursul către Tot, proiecte de uzurpare a demiurgiei prin viziune. *Solenoid* pune însă în practică soluția, algoritmul totalizant, tehnologia eliberării de limitele „firescului” prin conștientizarea *celeilalte dimensiuni*. Or, cum altfel să putem intui existența acestei fantasme, dacă nu prin exercițiul unor *anomalii*.

*Magnetism și electricitate*

În *Solenoid*, ființa de hârtie își învinge bidimensionalitatea de îndată ce are intuiția, dacă nu conștiința, celei de-a treia dimensiuni. Pe rangul următor, obiectele tridimensionale sunt proiectate, prin zumzetul și vibrația solenoidală, într-o realitate cu patru dimensiuni: „Globul de păpădie trebuie la rândul lui rotit, într-un plan inimaginabil, ca să devină față de sferă ceea ce sfera este față de discul plat. Sensul se află în hipersferă, în inombabilul obiect străveziu rezultat din bobârnacul dat sferei din cea de-a patra dimensiune.” Acumularea de tensiune duce spre o singură implicație: aceea că umanitatea însăși are dimensiuni ascunse sau, mai precis, că există dimensiuni pe care umanitatea nici nu le bănuiește, pentru că îi lipsește capacitatea sau poziția observatorului. Într-o paranteză aici, trimiterea la *Sărmanul Dionis*, mai ales la scena observării lumii altfel cu fiecare dintre ochi, este mai mult decât o reverență făcută lui Eminescu. Este o recuplare la traseul romantic de acolo, pentru a-l rescrie altfel.

Senzația protagonistului că este unul dintre „aleși” (facilitată de întoarcerea și rescrierea poveștii gemenilor androgini din *Travesti*), deschiderea unor ferestre revelatorii, care pot fi înțelese atât ca visări, cât și ca propulsii spontane în aceste dimensiuni suplimentare, transformările bruște ale personajelor (vezi înlocuirea primei soții cu „altcineva”), ca și misterioșii vizitatori sunt cele mai simple indicii ale acestui parcurs de conștiință secret. Tot ce ține de „întâmplare” în text, tot ce este legat de epic în sensul cel mai strict, are de a face cu detectivistica dimensiunilor suplimentare (e drept, metafizică în cele din urmă). Starea de căutare și starea de întrebare sunt dominante: „Întotdeauna mi-a fost frică, mereu am privit nu obiectele, ci realitatea din spatele lor, realitatea în sine, cu o oroare paroxistică: De ce sunt aici? De ce mintea mea țese lumea ca o suveică? Ce-nseamnă toate astea?/.../ Cine m-a încuiat în această țesătură dementă de quarci și electroni și fotoni?” Obiecte rătăcite sunt recuperate în memorie, profesorii școlii 86 caută intrarea secretă în fabrica veche, care este locul unei vieți alternative, *pichetiștii* se află în permanentă surescitare și nemulțumire față de lucruri ce par fizic implacabile, solicitând - fără să obosească - *altceva*, scriitorul este paralizat de angoasa că nu va citi bine semnele și că nu va găsi ieșirea. După Doru Căstăian, *ieșirea* este obsesia centrală a romanului, gândită atât ca evadare în sens gnostic, dar și ca găsim a adevărului, ca „vedere față în față, nu *per speculum et in aenigmate*” („Despre ontologia *Solenoidului* sau grădina universurilor ce se bifurcă”, *BookHUB*).

Dar cum poți să cauți dacă nu știi ce? Care sunt hărțile credibile și care hărțile mincinoase? Mare parte din căutare se desfășoară în pivnițele subconștientului, în tenebrele visului, în întunericul subteran al unor construcții suprarealiste.

Cheia nu este atât existența solenoidilor plasați în nodurile energetice ale unui București fabulatoriu, cât *anomalie* – punctul de tulburare a câte unei logici previzibile. Când parcursurile se schimbă brusc, prin

crăpăturile existenței se întrezărește improbabilul. Când unul dintre gemeni moare la naștere, celălalt îi trăiește viața, când un scriitor cunoaște confirmarea și succesul, celălalt îi preia ratările. La alt nivel, când schimbăm fundamental nu numai perspectiva, ci scara observației, sarcoptii și colepterele, paraziții și arabescurile epidermei au puterea de a schimba firul micro-poveștilor în care figurează sau de a influența definitiv înțelegerea destinului observatorului. Nu este întâmplător că *muzeul* este un topos favorit, exponatele animându-se conștient când creierul observatorului se cuplează, osmotic, la fiecare dintre ele. În fine, când extindem sensul literaturii către tot ce a consemnat vreodată biografia, invenții științifice, vise sau doar elucubrații nebunești descoperim tipare de sens și geometrii imposibil de văzut altfel.

Rezultatul este declanșarea unei tânjiri fără leac după ceea ce nici nu poate fi gândit ca scop, ori instalarea disperării că, oricât de importante și de pline de miez ar fi aici, lucrurile nu mai înseamnă nimic *dincolo*: „Grozăvia de a fi în lume, frica mea animalică în fața nimicului vieților noastre, se arăta atunci în toată disperarea sa.” Nicolae Manolescu citea foarte grăbit acest tip de construcție în descendența lui Eliade sau Camil Petrescu („Fratele meu geamăn, scriitorul”, *România literară*). Poetica eliadescă a antiromanului sau poetica autenticității, așa cum o definește Camil Petrescu, nu au nimic în comun cu poetica anti-gravitațională sau cu vizionarismul neoromantic al lui Mircea Cărtărescu. S-ar fi putut, eventual, discuta, despre analogii cu Thomas Pynchon, mai ales cel din *Curcubeul gravitației*, dar aceasta este, deja, o altă pistă, pentru un eventual studiu aplicat.

„A scrie despre” sau „a scrie cu”

Este adevărat că o arhitectură recuperatorie se află la baza acestei noi invenții de autor: poveștile familiei, știute din jurnal sau din romanele anterioare, se rescriu altfel, propria biografie își păstrează jaloanele, dar alege acum, în mod voit, celălalt drum. Redescoperim mărturisiri din *Jurnal*, povești din experiența de profesor debutant la o școală de periferie, dialoguri de cancelarie, arhive reale și inventate despre personalități uitate ale lumii Bucureștilor, pagini introspective despre nebunie, ipohondrie și paraziți ai corpului uman. Lumile „dân lumi dân lumi”, statuile providențiale, de obsidian, ca și boltirile de cristal peste realități existente, gata să plesnească înspre altele, încă neștiute, visul care face bucle în trezie („real e și visul, reale sunt și primele amintiri, reală - cât de reală! - e și ficțiunea”), unirea gemelară, siameză, a stării onirice cu starea de absolută luciditate – toate acestea sunt încă acolo, în noul roman cărtărescian, familiare nouă încă din *Levantul* sau din *Orbitor*. Ele și-au pierdut însă caracterul stabil, fie și precar, pentru a pluti liber și lent către noi condiții de existență.

În mod paradoxal, la nivel de conținut, *Solenoid* e monomaniacal, obsedat de dezvoltarea unui centru de existență căruia nu se îndoiește. La nivel formal însă,

totul e în aer, nicio gravitație a vreunui centru de sens nu atrage o poveste mai mult decât alta, nu ancorează o configurație mai mult decât altele. Asemenea Bucureștiului plutitor, construcția cărții însăși este flotantă – și aici Manolescu avea dreptate să vorbească despre caracterul ei amorf, deși nu intuia că acesta ar putea fi programatic, nu rezultatul ratat al unei ipotetice geometrii: „Așa trebuia să fie literatura ca să-nsemne ceva: o levitație deasupra paginii, un text pneumatic, fără niciun punct de atingere cu lumea materială. Știam că n-aveam să scriu nimic care să fie îngropat în foaie, îngropat în șanțurile și canalele ei asemenea unor sarcoptii semantici, așa cum scriau toți povestitorii, toți autorii de cărți «despre ceva». Știam că nu trebuie să scrii cu adevărat decât Biblii, decât Evanghelii. Și că destinul cel mai mizerabil de pe pământ e al celui ce și folosește propria minte și voce ca să rostească vorbe care nu i-au fost niciodată dictate și puse în gură: falșii profeți ai tuturor literaturilor.”

Marea modificare o găsim însă chiar în miezul acestei cărți pline de alte cărți, de autori, inventatori sau vizionari, care pretinde că povestește destinul celui care a renunțat la scris și la literatură. În plus, acesta jură la un moment dat și să se răzbune „pe toți cei ce mi-au batjocorit poemul și mi-au distrus viața”. Pe vremuri, aspirația către Tot îmbrățișa la Mircea Cărtărescu exclusivismul pactului faustic, autorul jurându-și (vezi *REM*) că s-ar fi lăsat jupuit de viu pentru a-și oferi pielea drept copertă cărții în care ar fi putut să scrie Totul. Până la un punct, termenii rămân aceiași: „timp de zece ani uitasem să respir, să tușesc, să vomez, să strănuc, să ejaculez, să văd, să aud, să respir, să iubesc, să râd, să produc celule albe, să mă apăr cu anticorpi, uitasem că părul trebuie să-mi crească și că limba, cu papilele ei, trebuie să guste mâncarea. Uitasem să mă gândesc la soarta mea pe pământ și să-mi caut o femeie./.../ Eram albastru din cap până-n picioare, puțeam a cerneală așa cum alții put a tutun.”

Moartea profeticului Virgil, strivit de talpa zeiței Damnării, ca o muscă din care iese „o zeamă galbenă și roșie”, nu este suficientă pentru a-i câștiga îndurarea. La capătul romanului, ofranda manuscrisului care reprezintă ultima justificare a existenței scriitorului este făcută pentru a cerși mila necruțătoarei zeițe, pentru a dobândi șansa iubirii și a fericirii. Altădată, noul Faust ar fi mers până la capăt pe coarda creației spirituale, intelectuale, dar acum suntem avertizați de la bun început că avem în față confesiunea unui creator care se și răzbună pe sine: „de-atâția ani, mă răzbun pe singura ființă care, legată și neputincioasă, un simplu preparat anatomic viu, făcut pentru tortură, mi-a fost dată pe mână pentru totdeauna: eu însumi”. Un faustianism răsturnat îi aduce, la finalul cărții de acum, scriitorului care a sacrificat totul, mult mai mult decât ceruse: nu fericirea sau creația, nu iubirea sau scrisul, ci pe toate laolaltă, unite în veșnicia conjuncției, „în apele visului”. În orice altă regie, scena ar părea jalnic butaforică. Faptul că ea păstrează palpitul realității și tensiunea coșmarului din care ai norocul să te trezești se datorează numai construcției cărtăresciene și frazării lui hipnotice.

*Obiecte imposibile și iluzii optice*

*Solenoid* rămâne un obiect imposibil în geometria literaturii pure și simple. El se alătură altor „încercări disperate, ale unor minți vizionare, de-a exprima inexprimabilul, a percepe imperceptibilul și-a intui neintuitivul”. Ca să devină posibil, coerent și profund, el reclamă credința într-o altă dimensiune conceptibilă (vezi frecvența încăpățanată cu care autorul recurge la analogii precum cea din definiția *teseractului*, care este pentru cub ceea ce este cubul pentru pătrat). În această visată dimensiune, nu numai că viața și visul își corespund fără opoziție, dar literaturii i s-au imprimat curentul, energia, vibrația și vertijul creației de carne, sânge, creier, spirit și dragoste.

Literatura lui Mircea Cărtărescu nu se rezumă să se achite de sarcina obișnuită a literaturii, aceea de a ne pune în contact cu lumi imaginare, cu experiențe pe care nu le putem trăi în realitățile fatal limitate, cu transformarea posibilului în probabil. Cumva, ea reușește să tulbure toate granițele și lipește, în simultaneitate, lucruri care se întâlnesc foarte rar față în față. Rezultatul mi se pare asemănător recreării științifice, în condiții de laborator, a unor contexte cruciale, dar la care nu vom putea asista pe viu niciodată, în genul experimentelor care reproduc (*mutatis mutandis*) începutul universului sau primele zile ale vieții pe pământ. Cam în sensul acesta merge ambiția marilor romane ale lui Mircea Cărtărescu – o ambiție uriașă, pentru care e nevoie de un curaj pe măsură, al posibilei ratări. De aceea, cei care cred că scriitorul nu scrie despre viață, ci doar despre cărți, se înșală amarnic. Eventual, confundă „scrisul despre viață” cu mizerabilismul sau cu minimalismul sau – ce păcat! - cu realismul. A scrie despre felul cum viața interioară a celei mai mărunte ființe cugetătoare este o arhitectură mai complexă decât a oricărui univers imaginabil nu mi se pare puțin lucru.

Au dreptate însă cei care afirmă, încurajați de declarațiile autorului însuși că, dincolo de postmodernismul de suprafață sau de formulă, Cărtărescu este de fapt neoromantic. Cum altfel am putea explica faptul că arhitecturile sale romanești sunt toate centrate (postmodernismul este anti-centrist) și că în centrul fiecăreia locuiește, supremă, nostalgia? Tot în neoromantism se află și răspunsul la o întrebare pe care mi-am pus-o adesea: de ce este Mircea Cărtărescu foarte citit, în ciuda dificultăților anti-reprezentationale pe care le ridică textele lui, în ciuda țesăturii de referințe la alte cărți, la propriul jurnal, la momente din istoria civilizației, la invențiile fractalice? De ce face săli pline la orice conferință? De ce nu există român care să nu-și dea cu părerea despre el și textele lui? De ce volumele lui sunt printre cele mai furate din librării? Să fie vorba despre manipularea unui *star-system* bine pus la punct? Să fie doar rezultatul snobismului generalizat, care ne face să asumăm ca personale valori elitiste?

Pentru că refuz să dau credit teoriilor conspiraționiste, cred că mare parte din succesul său la public se datorează unui efect de *recunoaștere*. Recunoaștem, în cărțile lui, depozite familiare: vechile cărți ale Bibliei și, mai ales, apocrifele gnostice. Apoi

Blaga, cu eterna lui aspirație de a reveni la întunericul nenăscutului și de a se elibera de închisoarea cărnii. În fine, pe Eminescu cel din *Sărmanul Dionis*, cu care Cărtărescu își schimbă constant figura, într-o dinamică de șurub sau de sondă vizionară.

Această senzație de familiaritate este tocmai condiția care mă interesează. Dacă ea nu ar exista, cărțile lui Mircea Cărtărescu ar rămâne încă un frumos și insolit experiment literar. Faptul că ancorele acestea există le transformă însă în generatori culturali. Am fi destul de ipocriți dacă, în epoca în care toată lumea deplânge moartea lecturii așa cum o cunoaștem, am refuza să acceptăm serviciul pe care ni-l face literatura lui Cărtărescu. Altfel spus, datorită cărților lui se va scrie altfel în cultura română.

Ceva definitoriu pentru lumea noastră e distilat în *Nostalgia*, în *Orbitor*, în *Solenoid*. Unii cred că e vorba despre disperare, alții, despre absența mântuirii, alții - pur și simplu despre ceea ce ne face oameni dincolo de cursul de suprafață al existențelor noastre. Fiind complet lipsită de virtuți profetice și bazându-mă doar pe observarea unor mecanisme pe care și alte epoci le-au văzut la lucru, pot afirma că mutația nu va veni nici din prestigiul simbolic al omului social Cărtărescu, nici datorită validării sale cu premii și distincții literare. Mai degrabă, transformarea va veni natural, pentru că nu te mai poți întoarce la un mod de a înțelege lucrurile dacă le-ai văzut, măcar o dată, dincolo de zona ta de confort și, cu toate acestea, purtătoare de frumusețe și adevăr. E un dat, nu o alegere.

**Radu VANCU****Mircea Cărtărescu. Nostalgia umanului****1.**

Am tot pomenit acea frază a lui Andrei Pleșu – îmi e însă imposibil să-mi amintesc exact din ce text al lui e – care stipula că e mai înțelept să nu ai încredere în artistul care prea ține să arate a artist, în pictorul care își poartă cu prea mare ostentație *imago*-ul de pictor, în scriitorul care ține să arate ca o ilustrație a intrării „scriitor” din DEX. (Parafrazez, desigur, nu aceasta era litera textului lui Pleșu – însă spiritul ei cam pe aici se mișca.) Fiindcă prin excesul ostentației exterioare respectivul încearcă să compenseze un deficit intern corespunzător. Nu se simte suficient de artist pe dinăuntru, și atunci încearcă să se legitimizeze ca artist cu „dinafara”. Vedeam verificarea ideală a acestei teoreme în persoana lui Mircea Ivănescu – mare poet, ba chiar unul dintre acei trei-patru poeți români care au schimbat cu totul scrisul de după ei (cam așa zice Al. Cistelean undeva, și are perfectă dreptate), Ivănescu nu arăta totuși absolut deloc a poet. Dacă îi puteai bănui vreo ostentație, aceea nu era a artistului – ci a *everyman*-ului, a celui mai obișnuit dintre muritori, pe care nici cel mai expert ochi nu-l deosebea *qua* poet dintre ceilalți.

În ce-l privește, Mircea Cărtărescu pare să pună în criză, la prima vedere, teorema lui Andrei Pleșu. El

chiar arată a poet, poți ilustra cu una dintre fotografiile lui deja mitice, deja arhetipale, intrarea „scriitor” din DEX (ba și din Duden, Longman, Larousse și cum s-o mai fi numind dicționarul suedezilor). Gesticulația lui publică e, adesea, aceea a unui poet contras integral în propria-i ficțiune, de a cărei realitate e categoric mai convins decât de realitatea realității; numai cineva care nu conde realului un grad existență prea ridicat poate să-l subordoneze într-atât de programatic ficțiunii, cu o consecvență întinsă pe decenii întregi; abstragerea lui în literatură e atât de radicală, încât Mircea Cărtărescu este unul dintre foarte pușinii scriitori care poate să spună, fără să cadă în fanfaronadă sau bombasticism, că se regăsește total în acea frază în care Kafka spune: „Eu n-am fost niciodată altceva decât literatură”. Deși scrisul lui nu are aproape nimic în comun cu Kafka (exceptând această sistematică punere a realității în subordonare față de literatură), Cărtărescu poate asuma în deplină onestitate și cu deplină acoperire modest-orgolioasă frază kaskiană: de la început până azi, de aproape patruzeci de ani încoace, Cărtărescu nu a fost în fond decât literatură, tratând socialul cu toate ale lui ca pe o biată maimușărire a literaturii. Succesul literar n-a însemnat pentru el decât, aproape tautologic, succesul în scrisul de literatură, adică posibilitatea de a scrie cărți bune, și frumoase, și adevărate; tot ce ține de extensia socială a acestui succes a fost pentru el *maya*. A refuzat, prin urmare, așa cum scria recent Mihaela Ursa, orice concretizare socială a enormului său capital simbolic.

La a doua vedere, Cărtărescu e totuși o confirmare a sentinței lui Andrei Pleșu. Acest poet care arată a poet nu se comportă, totuși, ca unul; de atâtea decenii încoace, nimeni nu l-a văzut pe Mircea Cărtărescu într-un acces de genialitate isteroidă, ca atâția dintre scriitorii noștri nașionali; e greu de imaginat, dimpotrivă, un om care să se poarte mai atent și mai îndatoritor cu ceilalți; nu-ți vine ușor, adică, să-ți imaginezi pe cineva mai normal, fie el scriitor sau nu. Apoi, poetul acesta halucinat de propriile viziuni s-a putut totuși desprinde de ele încât să țină, aproape un deceniu întreg, săptămână de săptămână, un cenaclu cu studenții lui de la Literalele bucureștene din care au ieșit vreo zece-cincisprezece scriitori excelenți – putem număra pe degetele unei jumătăți de mâini scriitorii care au mai avut generozitatea aceasta de a-și rupe atâtă din propriul timp. În fine, acest mare halucinat a scris, de asemenea vreme de un deceniu, de asemenea săptămânal, editoriale despre starea nașunii, încercând mereu să fie de partea aceleiași normalități – democratice, de data aceasta. Pe cât de exemplară e literatura lui Mircea Cărtărescu în anormalitatea ei genială, pe atât de exemplar e omul eponim în normalitatea lui firească. Sau, spus altfel, dacă literatura lui Cărtărescu ilustrează exemplar umanul în zonele lui abisale, omul Cărtărescu e o ilustrare de asemenea exemplară a umanului în suprafața lui socială.

Într-o modernitate europeană în care atâția dintre scriitorii mari au fost smintiți, apucați, demonizați, pricini de poticnire pentru societatea care-i produsese și pe care, la rândul lor, o produceau, un astfel de exemplu precum al lui Mircea Cărtărescu e cu atât mai prețios. E de mirare că l-a putut produce o societate profund

virusată, cum a fost România sub comunism și în primele decenii post-comuniste; și e în același timp o mare șansă – produs *împotriva* unei astfel de societăți bolnave, genul de scriitor reprezentat (nu exclusiv, dar cel mai strălucitor) de Mircea Cărtărescu lucrează pentru însănătoșirea ei.

Iată așadar prima atipie, cea publică, a lui Mircea Cărtărescu: exemplificând poetul arhetipal, el nu se poartă totuși ca un poet – cel puțin nu în felul în care credea psiheea europeană, de la Platon încoace, că se poartă poeții – *recte* disruptiv, distructiv, cataclismic. Dimpotrivă, așa cum demonstrează tot comportamentul public al lui Mircea Cărtărescu, poetul poate fi – chiar și halucinat mai peste marginile iertate, chiar și simțind enorm și văzând monstruos, chiar și prăpăstios ca vechii hinduși și romanticii germani la un loc – un herald al normalității, un punct *origo* al moderației, un Mare Disciplinator, complet diferit de tipologia artistului modernist (pe care Pessoa, cum știm, îl vedea drept Marele Indisciplinator).

Grație acestui gen de atipie, artistul își umanizează profund nu doar literatura, ci și acțiunea socială. Nu vrea doar să facă mai frumoase cuvintele tribului, chiar cu prețul evacuării umanului din ele, așa cum clama Mallarmé; ci le vede frumoase tocmai în măsura în care *păstrează* umanul din ele.

Atipiile de genul acesta sunt profund benigne – fiindcă profund umane. Văd în scrisul lui Mircea Cărtărescu, și în acțiunea lui socială deopotrivă, o *recuperare extensivă a umanității*. Iar documentul cel mai înalt (dar și cel mai profund – nu degeaba *altus* desemna în latină atât altitudinea, cât și adâncimea) al acestei recuperări a umanității, al acestei nostalgii a umanului e *Solenoid* – despre care, însă, voi scrie aici ceva mai jos.

## 2.

O altă atipie privește modul în care Mircea Cărtărescu a refuzat cu încăpățănare să-și asume traiectoria obișnuită a poetului român: în general, literatura noastră a avut poeți așa-zicând „de explozie”, care au dat ce aveau mai bun în primele două-trei cărți, iar apoi au trăit o viață întreagă din dividendele gloriolei inițiale. Exemplele contrare sunt pușine, și cu atât mai meritatorii. Mircea Cărtărescu este una dintre ele; debutat *en fanfare* drept copil teribil al poeziei române de la începutul anilor '80, declarat ca atare de cel mai influent și mai autoritar critic al acelor ani, confirmând de la o carte de poezie la alta pronosticul lui Nicolae Manolescu, Cărtărescu a umplut repede contururile locului preeminent care-i fusese trasat în tabloul de grup al generației '80. Ar fi putut foarte bine să se mulțumească și cu această, în definitiv, atât de importantă preeminență printre poeții optzeciști. Cu excepția lui, toți ceilalți poeți optzeciști de primă mână au făcut-o. (Romanul satiric târziu al lui Alexandru Mușina, deși excelent, nu face totuși cât o carieră de prozator.)

Însă atipiile lui erau deja active în el; refuzul acesta de a intra în schema prestabilită, refuzul aprioricului, să-i zicem așa, își începuse lucrarea. În

anii aceia ai gloriei poetice inițiale, Cărtărescu scria deja proză, în paralel cu poemele care-i apăreau în cărți. Extraordinarele nuvele din *Nostalgia*, apărute mutilate de cenzură la finalul anilor '80, erau deja scrise pe la 1981-1982. Încât nu greșim dacă spunem că poetul diurn Mircea Cărtărescu era dublat de la bun început de un prozator nocturn; desigur, prima lui manifestare publică (a prozatorului) e cea cu *Păianjeni de pământ*, din *Desant 83*, surprinzătoare pentru ceilalți – deși Ovid S. Crohmălniceanu și Mircea Nedelciu i-au simțit natura de prozator veritabil și l-au încurajat să scrie proză mai departe. Însă originile prozatorului Cărtărescu sunt conturate cu ale poetului – fie că ne referim la proza din jurnalul început în 1977, fie la cea ficțională propriu-zisă, începută pe la 1980, se vede limpede că ceea ce noi percepem azi drept o convertire post-revoluționară la proză a poetului Mircea Cărtărescu e doar un efect optic retrospectiv, datorat cronologiei strict editoriale. În ceea ce privește scrisul lui Mircea Cărtărescu *per se*, el era de la bun început dual – poetul și prozatorul coexistau din prima clipă, și instinctul fiecăruia dintre ei nu-l lăsa pe celălalt să intre în inerție.

Într-un fel, geamănul pierdut despre care vorbește mereu Cărtărescu în proza lui este tocmai acest *celălalt* din propriul lui scris; poetul și prozatorul sunt la el gemați în spirala dublă a ADN-ului, mereu oglindită în ea însăși, și se comportă precum doi condensatori care se încarcă reciproc, se activează și se tensionează reciproc de fiecare dată când trece curentul prin unul dintre ei. Atunci când poetul „are de lucru”, prozatorul-geamăn se activează instantaneu, încât poemele ajung deseori narațiuni ample, întinse pe câteva pagini, ba chiar pe câteva sute de pagini uneori (ca în cazul *Levantului*); eposurile acestea, de la cele miniaturale la epopea propriu-zisă, sunt proză în exact aceeași măsură în care sunt și poezie. În măsura în care înscrie imagini policolore și hipnotice, și în care operează cu intensități nespecifice prozei, ele sunt poezie; însă, în egală măsură, ele spun adesea o *poveste* cu cap și coadă, adesea memorabilă, adesea la fel de policoloră și de hipnotică precum imaginile geamănelui-poet.

Câtă vreme Mircea Cărtărescu a publicat ceva ce părea numai poezie, dat fiind că o anumită narativizare a liricului era deja o anomalie tipologică acceptată de către critica noastră, lucrul n-a părut șocant; apoi, *Visul/Nostalgia* a fost de asemenea primit fără senzația unei inadecvări generice, fiindcă nuvelele fantastice și vizionare aveau o tradiție nobilă și unanim celebrată la noi, de la Eminescu la Eliade – cu care a și fost neîntârziat comparat de critică, deși n-are nimic în comun cu cel de-al doilea (e drept că sursele străine, de la Sabato la Cortázar, ce să mai spun de Fuentes și Pynchon, pe care Cărtărescu îi citește în acei ani în franceză și îi cronichează în *Viața Românească*, erau mai greu de sesizat în imediatul izolaționist de atunci).

Însă, atunci când a început să publice ceva ce părea numai roman, adică de la *Travesti* încolo, cu toate că materia ficțiunii lui era aceeași, inadecvarea a părut deodată șocantă în ochii multora – fiindcă, de data aceasta, tradiția criticii noastre era quasi-unanim împotriva „romanului poetic”, pe care n-a știut

niciodată cum să îl trateze. Criticii, chiar și cei mai buni, au ratat întotdeauna întâlnirea cu acest obiect straniu – de la felul în care Călinescu îl citește pe Blecher până la cronică complet ratată a lui Nicolae Manolescu la *Solenoid*, în care bucățește cartea pe „teme” și „motive” și se miră că nu-i găsește astfel rostul, se poate scrie o carte întreagă privind inadecvarea criticilor români la romanul poetic. (Încât nu e de mirare că a fost nevoie ca o poetă, adică Irina Mavrodin, să scrie o carte despre acest obiect amfibiu, la fel de antipatic criticii noastre la începutul acestui secol pe cât era și în secolul trecut. Dincolo de succesiunea ideologiilor propriu-zisă, evoluția în critică e un *trompe l'oeil* la fel de iluzoriu ca și aceea din literatura propriu-zisă. Ceea ce, de fapt, e o altă confirmare empirică a faptului că și critica e tot literatură.)

Cu alte cuvinte, s-a văzut în succesiune ceea ce de fapt funcționa în concomitență: în structura artistică a lui Mircea Cărtărescu, prozatorul nu a succedat poetului, ci au coexistat de la bun început, concurându-se și capacitându-se reciproc. E adevărat că, de la un punct încolo, poetul cu pricina n-a mai publicat volume *proprement dits* de poezie – însă asta numai fiindcă a găsit modalitatea artistică de a exprima simultan cele două șiruri gemene ale lanțului dublu. Din momentul în care a descoperit cum poate trece în bidimensionalul paginii pluridimensionalul propriului ADN, adică de la *Orbitor* încoace, Mircea Cărtărescu n-a mai scris poezie fiindcă nu mai avea nevoie să scrie *numai* poezie; după cum nici *Orbitor* sau *Solenoid* nu sunt *numai* proză; ele sunt simultan poezie și proză, sunt gemenii prezenți simultan fiecare în corpul celui alt, sunt exprimarea în concomitență a dualității artistice originare a lui Cărtărescu. De asta e absurd reproșul, făcut de unii critici mai conservatori, după care *Orbitor* sau *Solenoid* nu sunt proză; sigur că nu e *doar* proză, după cum *Levantul* nu e *doar* poezie; formula lor ambivalentă e cel mai exact corelativ obiectiv al ambivalenței originare a lui Cărtărescu. Și, dacă arta înseamnă găsirea corelativului obiectiv cel mai adecvat resurselor tale interioare, atunci formula ambivalentă, ambiguă, impură, gemenată, pluridimensională de la *Orbitor* încoace (sau poate chiar de la *Levantul*, cum s-a văzut mai sus), întrucât reprezintă cel mai plener structura artistică originară a lui Mircea Cărtărescu, e și punctul cel mai de sus al artei lui.

### 3.

Dintre atipiile acestea benigne, una la care țin poate cel mai mult e cea care îl face pe Mircea Cărtărescu să vrea să se reinventeze neîncetat. La finele anilor 80, el era deja unul dintre liderii generației lui poetice, cu un univers propriu deplin individualizat, cu un limbaj poetic care era deja un *trademark*, era influent și ca doctrinar al poeziei („poezia realului” a fost, alături de „poezia cotidianului” a lui Alexandru Mușina, unul dintre cele mai influente două sloganuri teoretice ale optzecismului). Pentru aproape oricine altcineva, acesta ar fi fost un capăt de drum, o binemeritată consacrare drept poet esențial al probabil celei mai consistente

generații de poeți din întreaga noastră literatură. Nici unul dintre ceilalți câțiva mari poeți ai optzecismului n-a avut impulsul (i-aș putea zice persiflant „mâncărimea”, de n-ar fi vorba de o demonie *tale quale*) de a începe un alt drum, complet nou, de a își scoate propria lume din fățâni, așa cum a făcut-o Cărtărescu. De la sfârșitul anilor 80 începe, aproape fiecare nouă carte a lui a fost o astfel de reinventare, de violentare a imaginii anterioare pe care o aveam despre el, fără pic de răgaz:

- *Levantul* reinventează cărtărescianismul pe cu totul alte coordonate decât întreaga lui poezie de până atunci, de la *Faruri, vitrine, fotografii* (1980) până la *Totul* (1985), înlocuind hiperrealitatea cu miriade de fețe a poemelor unui București feeric-postmodern cu butaforia hipnotică a unei epopei săpate în halva, sistând producția acelu limbaj poetic straniu și aproape implauzibil de divers și de munificent, oricum de o noutate absolută, pentru a elabora altul, deopotrivă de straniu, originând într-un fel de variantă beta a unui muntenism literar inexistent istoric, de asemenea de o noutate absolută;

- *Visul/Nostalgia* abandonează bucla deschisă (și închisă) de *Levantul* și arată un nuvelist grav, autoscopic, ba chiar autohipnotizat, reamintindu-și în transele lui acele jocuri inițiatice ale copilăriei care pun în abis și în criză universul (adică spațiul, timpul și cauzalitatea), încât ne face să observăm cu ochi măriți de *stupor* și fascin că porii realității sunt nu goi (asta știam deja din fizică), ci plini de ectoplasma fantasticului, așadar un prozator fără nimic din ludicul și citaționismul enorme din poezia anterioară;

- *Travesti* e, din nou, exterior buclei deschise de *Nostalgia* – și inițiază o buclă nouă, a unei proze explorând dislocări identitare majore, cataclisme geologice ale psihicului petrecute în cuaternarul copilăriei, care va fi reluată și amplificată în *Orbitor* – însă ambele bucle, și cea din *Nostalgia*, și cea din *Orbitor*, vor fi reluate și amplificate în *Solenoid*;

- prozele din *De ce iubim femeile* au fost, apoi, chiar mai șocante pentru comunitatea literară decât fuseseră, la vremea lor, celelalte reinventări ale lui Cărtărescu – dacă i s-a iertat poetului liric să devină poet epic, dacă i s-a iertat poetului să se preschimbe fără preaviz în prozator, dacă i s-a iertat până la urmă prozatorului păcatul excesului de gravitate (cu mare greutate, ce-i drept), ceea ce a apărut cu adevărat de neiertat comunității literare autohtone se pare că a fost proza seducției lejere, debutonate, *glossy* pe stil *Elle* sau *Cosmopolitan* din această carte construită în cea mai mare parte din povestiri și eseuri publicate în reviste cu coperte lăcuite și policolore. Orbiți de gelozie pentru succesul cărții, puțini au mai avut ochi să vadă că, pe de o parte, și povestirile acestea aparent ușurele erau la fel de policolore și de seducătoare ca revistele care le găzduiau – și că erau, de fapt, artizanatul delectabil al unei mâini de maestru; și, pe de alta, exigențele inuman de ridicate ale asprilor judecători pierdeau din vedere exact *umanitatea* caldă și emoționantă a acestor bucăți în a căror execuție își găsea odihna *celălalt*, geamănul, enormul prozator al acelei umanități torsionate și autoscopice din *Orbitor*. De fapt, *De ce iubim femeile*,

ca și ulteriorul *Ochi câprui al dragostei noastre*, sunt o cartografiere a versantului diurn al umanității, delectabil și relaxat, mai asemănător în fond cu ceea ce pretinde vulgata postmodernă de la proză. Cărțile de acest gen ale lui Cărtărescu sunt echivalentul în cheie postmodernă al micilor romane fermecătoare cu care Thomas Mann, de pildă, alterna marile lui construcții epice;

- *Enciclopedia Zmeilor*, la rândul ei un astfel de mic op fermecător, un alt artefact delectabil al relaxării, e de asemenea ceva cu totul nou în scrisul lui Mircea Cărtărescu, atât de surprinzător, încât n-a fost niciodată tratat cu seriozitatea care se cuvinte – critica l-a etichetat prompt drept „literatură pentru copii”, ceea ce echivalează pentru prejudecata noastră critică de fapt cu o declasare, și acolo l-a lăsat. Însă cartea e, nu doar stilistic, ci și ca germinție imaginativă, fără egal în literatura noastră, o capodoperă (nu sunt sigur că una doar minoră);

- *Jurnalul*, pe care Cărtărescu repetă că îl socotește trunchiul, axul central al operei lui, și care trebuie să aibă proporții monstruoase, de vreme ce a fost început în 17 septembrie 1977, adică de aproape patruzeci de ani, este, prin cele trei segmente publicate pe care le știm (acoperind intervalul 1990-2010), poate cea mai amplă operațiune de imagine de până acum a lui Cărtărescu. Primul volum, cuprinzând perioada 1990-1996, a iscat un scandal enorm – pentru care mi se pare emblematică reacția unui devot al scriitorului, îl numesc aici pe Dan C. Mihăilescu, care se declara în deplină sinceritate meduzat de figura lui Cărtărescu, așa cum reieșea ea de aici: egocentrată, narcisică, obsedată de propriul scris, retras complet din social, luptându-se mereu nu doar cu propria umbră (cu, adică, junele eponim care scrisese cândva, mâncat de paranoia și singurătate, *Nostalgia* și *Levantul*), dar și cu cei mai mari dintre cei mari, de la Dostoievski la Kafka și de la Pynchon la Márquez. Valurile de indignare mi s-au părut atenuate la al doilea volum, iar la al treilea aproape inexistente. Însă cred că nu s-a înțeles că imaginea aceasta este, la rândul ei, un efect, o construcție, o ficțiune – pe care Cărtărescu o construiește așa cum și-ar construi orice proză; iar dacă efectul de autenticitate e atât de copleșitor încât ne meduzează și ne hipnotizează în egală măsură, aceasta nu se datorează decât tehnicii extraordinare din adstratul prozei acesteia înșelătoare, care pretinde că ne arată doar cum se face literatura, când de fapt ea însăși e literatură.

Am enumerat, iată, șase astfel de reinventări radicale – și aș fi putut forța numărul lor, trecând aici și alte *personae* literare ale lui Cărtărescu, precum aceea din proza critică, de pildă (din *Visul chimeric* și *Postmodernismul românesc*, unde autorul se comportă *très en académique*, dar și din *Pururi tânăr, înfășurat în pixeli*, unde, atunci când scrie despre alți poeți, e mai aproape de badinajul criticțional, deopotrivă erudit și ludic, al americanilor), sau aceea din proza socială și politică, adică din editorialele și comentariile politice la zi, ținute săptămânal vreme de zece ani – aceste sute de texte au fost, la vremea la care au fost scrise, cel mai vizibil strat al literaturii cărtăresciene; acum, la doar câțiva ani de când scrierea lor a fost sistată, e îngropat la adâncimi geologice, și nu știu cât de curând va fi

dezgropat. Probabil că autorului, vulnerat profund de anumite reacții la ele, această trimitere a lor în subteran îi convine; însă așa zice că e nedrept față de stilistica acelor texte ca ele să rămână mereu acolo. Și nu spun aceasta fiindcă ar fi vorba de un stil eufuistic, de o inventivitate lexicală abnormă, cu imagerie emberlificotată etc. etc.; ci taman dimpotrivă, fiindcă aici, dovedind o imediată adecvare atât la natura acestor texte, cât și la aceea a publicului, Cărtărescu își inventează un stil de o transparență totală, fără farafastăcuri culturale sau lingvistice (mă înnebunește publicistica atâtor scriitori care țin să arate publicului cât de scriitori sunt ei, ratând mereu claritatea discuției de dragul unor floricele stilistice), pledând mereu pentru o etică socială și politică pe măsură de transparentă. E, cred, singura zonă a scrisului lui în care e un aticist deplin – probabil fiindcă nevoia de claritate etică i-a contaminat articolele și stilistic. Dincolo de orice opțiuni politice, n-ai cum să nu admiri această claritate, etică și stilistică deopotrivă.

Nu insist însă suplimentar – cred că e limpede deja că avem atât de multe reinventări ale lui Cărtărescu, atât de multe *personae* ale lui, încât abia faptul că putem recunoaște în orice text al lui *signatura* specifică e cu adevărat mirabil. Și, în plus, arată cât e de neîntemeiată acea lamentație a unora după care Cărtărescu n-ar face decât să se repete la nesfârșit în scrisul lui. Da, e adevărat, scrie mereu despre el, ca orice mare solipsist; dar scrie atât de diferit, alternând atâtea *personae*, reformulându-se și reinventându-se neîncetat, încât cine vrea să vadă și știe unde să se uite va găsi o inventivitate încântătoare.

#### 4.

Pentru Cărtărescu, la fel ca pentru orice artist manierist, *e del poeta il fin la meraviglia*, cum zicea cavalerul Marino – iar pentru Cărtărescu această voință de insolitare perpetuă a cititorului are loc la toate nivelurile scrisului, de la cel capilar, al imaginii halucinate și halucinante, până la cel holistic, al cărților întregi ca atare, ba chiar al succesiunii lor. Zadie Smith făcea, într-o conferință de la Columbia University din 2008, o distincție între două tipologii de scriitori: unii ar fi micro-managerii, bibilind maniacal imaginea și „sunetul” textului, construindu-și cu o disciplină desăvârșită cărțile (începând mereu construcția casei de la fundație, cum zice autoarea britanică) și publicând două-trei cărți perfecte în timpul vieții – Flaubert ar fi aici scriitorul paradigmatic (și Matei Caragiale, am zice noi, sau Blecher); ceilalți ar fi macro-plannerii, transcriind în dicteu automat frază după frază, pe hectare întregi de hârtie, concoctând astfel universuri întregi, fără să aibă timp sau dispoziție pentru rafinate și calofilii, începându-și deseori casa de la mijloc (deși fac deseori planuri ale ei) – aici, Balzac e patronul absolut (sau Rebreanu, am adăuga, sau Breban). E ușor de văzut că Mircea Cărtărescu pune în criză distincția scriitoarei britanice – el e și un micro-manager emițând rafale ba chiar tsunamiuri sadea de imagini meravigliose (se cunoaște școala lui Voronca, dar cu un plus evident de organizare a fluxului de imagini la Cărtărescu), dar și un macro-planner elaborându-și universul din cărămidile unor trilogii sau al unor romane de opt sute de pagini.



Cărtărescu e, altfel spus, un hibrid implauzibil, care n-ar trebui să se țină sau să existe, între un manierist și un confesiv. E musai să precizez imediat că, atunci când spun „manierism”, folosesc termenul în sensul lui real, împământenit de Hocke acum aproape șaiszeci de ani, adică, folosind chiar cuvintele lui Hocke, prin manierist înțeleg acel „om problematic” căutând, printr-o „estetică abisală”, mântuirea, fie în sens mistic, fie măcar într-unul cultural. Nu altul e sensul căutărilor lui Cărtărescu în toată literatura lui, de patruzeci de ani încoace – mirajul lui e posibilitatea mântuirii printr-o „estetică abisală” care, în cazul lui, se suprapune cu o înțelegere a literaturii ca un tip special de confesiune, foarte permisivă sub raport stilistic, putând merge de la iluzia mărturisirii în pagină directe, netrucate, ca la jurnal sau ca în interviuri, până la iluzia asumată *qua* iluzie, ca alunecare perpetuă și hedonică de semnificații, din *Levantul* sau din *Enciclopedia zmeilor*. E un hibrid foarte rar nu doar în literatura noastră, ci în toate literaturile lumii, și se cade prețuit ca atare – nu doar pentru raritatea lui, dar și pentru dificultatea pe care o presupune. E foarte ușor să falsezi într-o asemenea formulă, iar iluzia se spulberă imediat, suspendarea voită a neîncrederii încetează. Scriitorul trebuie să fie mereu atent atât la cheia manieristă, cât și la cea confesivă a propriului text; ele trebuie să se țină amândouă – și, în consecință, lui îi va veni de două ori mai greu să-și facă arta. N-ar fi rău să aplicăm, în evaluarea literaturii, acel principiu al „notei din plecare” de la patinajul artistic sau de la gimnastică, unde evaluarea are drept criteriu aprioric gradul de dificultate al execuției intenționate.

#### 5.

Am enumerat mai sus șase (sau chiar opt) *personae* diferite ale scrisului lui Mircea Cărtărescu, unele dintre ele corespunzând unor reinventări radicale. În ordinea prozei ficționale, *Solenoid* e cea mai recentă și cea mai spectaculoasă dintre ele – fiindcă nu e doar o reinventare, ci și o *summa*, o revizitare a prozei anterioare, ducând până la capăt atât bucla deschisă de *Nostalgia*, cât și cea din *Travesti/Orbitor* și depășindu-le în a doua jumătate a romanului prin deschiderea unei alte bucle, fără vreo precedentă recognoscibilă (fie și embrionar) în literatura

anterioară a lui Cărtărescu, închizând așadar spirele de până acum ale solenoidului ficțiunii lui și deschizând altele. Dar să nu anticipem.

Romanul e construit din 51 de secvențe, urmând o anumită epică vagă, dar putând funcționa și independent. De asta nici nu le spun capitole, fiindcă asta ar putea duce cu gândul la un epic simili-realist – ci secvențe (și poate ar fi fost și mai nimerit să le numesc module). Primele 19 secvențe sunt curat *Orbitor* 4, probabil de asta spune Mircea Cărtărescu la lansarea de la Gaudeamus că romanul decolează greu, după pagina 250. E și nu e adevărat: pe de o parte, nu decolează deloc greu, dimpotrivă, se citesc cu aceeași plăcere ca cele mai bune fragmente din *Orbitor* paginile acestea de început, transcriind mica existență a unui profesor de română la o școală periferică a Bucureștiului din anii '80; pe de alta, senzația autorului care voia să înceapă ceva cu totul diferit de *Orbitor* trebuie să fi fost aceea că înaintea în gol, că merge cumva prin (sau chiar) sub aceeași apă.

Așadar, cu aceste 19 secvențe inițiale, avem o splendidă *coda* la *Orbitor*, o prelucrare cu aceleași instrumente a aceleiași materii. Abia odată cu secvența 20 începe desprinderea de gravitația ce părea infinită a *Orbitorului*. Până atunci, autorul încercase să se desprindă cu ajutorul unui truc narativ – acela al imaginării unei istorii contrafactice în care tânărul student la Literele bucureștene, citind poemul *Căderea*, e „ras” de colegi și de Marele Critic care patronează cenaclul, renunță subsecvent la literatură și rămâne profesorul a cărui viață tocmai o citim. Acest joc al negării eiului, al kenozei autodestructive, nu duce însă narativ prea departe; meritul lui e că face posibilă scrierea jurnalului acelui scriitor ratat, iar *Solenoid* e chiar acel jurnal; așa încât jocul contrafactual face posibilă intriga romanului, nu și desfășurarea lui propriu-zisă.

Această secvență 20 rupe, la pagina 276, șirul istoriilor de cancelarie sau de clasă, rupe *spira* lor (care vine din *Orbitor*) și inițiază brusc alta – comentând o viziune dintr-un jurnal al lui Kafka despre „stăpânul viselor, Isahar” și „Hermana, stăpâna amurgului”, trecând apoi la o viziune a Judecății de Apoi în care Tolstoi, Mann, Joyce, Márquez prezintă cu mândrie în fața Tronului capodoperele lor, făcuți însă apoi de rușine de Domnul, care îi întreabă „prin care dintre ele s-a ridicat pleoapa frunții de pe ochiul creierului”, „prin care dintre ele creierul a început cu adevărat să vadă”, încât și maestrul, și cititorii înțeleg că nu-s cu nimic mai prejos mie de anonimi care, „umili în zdrențele lor”, vin în fața Tronului cu „jurnale rupte, arse, înghițite, -ngropate în vuietul timpului”, sau milioanele care au scris „doar cu lacrimi, cu sânge, cu substanță P, cu urină și adrenalina și dopamină și epinefrină, direct pe organele lor ulcerate de frică, pe pielea lor escoriată de extaz”. O astfel de piele de om „scrisă cu litere infectate, supurând, din cartea ororii de a trăi” vrea să fie *Solenoid* – o carte a unuia dintre milioanele de anonimi terciuți de istorie, înecat în oceanele ei de sânge, prizonier într-un imperiu al răului istoric (comunismul) și personal (ratarea), dar căruia nimeni, nici măcar răutatea istoriei, nu-i poate lua dreptul de a-și transcrie creierul pe corp, adică pe

propria piele.

E modul cel mai radical, chiar etimologic, adică cel mai aproape de rădăcina propriei ființe, de a depune mărturie. În *Halima*, se spunea despre poveștile esențiale că erau mărturiile care se cuvneau scrise cu acul pe colțul pleoapei, pentru a le avea mereu înaintea ochilor. Toate culturile cunosc, în fond, această practică a transcrierii unor mărturii identitare pe propria piele – Frobenius le-a găsit, cum știm, peste tot, în Europa, în Africa, în Oceania ș.a.m.d. Nu există o *asumare* mai literală a sensului propriu decât aceasta. La Cărtărescu, asumarea aceasta e chiar mai totală – nu doar din perspectivă cantitativă, *recte* a transformării întregi suprafețe a epidermei în manuscris, ci mai ales din perspectiva schimbării destinatarului: cel care va citi epidermele-manuscris nu mai e un alt om, ci chiar Dumnezeu. Pentru Mallarmé, lumea exista pentru a sfârși într-o carte – pe care un cititor estetic (sau domnița „întinsă leneșă pe canapea”, ar zice un poet mai de-al nostru) o citește delectându-se; pentru Cărtărescu, acizii istoriei fac manuscrise din bielele noastre epiderme – pe care un Dumnezeu estetic le citește, găsindu-le (măcar atât să sperăm) delectabile. După cum se vede, Cărtărescu trece estetica modernistă într-o teodicee postmodernă deopotrivă compasională și ironică.

Iar de la secvența 20 încolo, teodiceea aceasta începe să se închege tot mai consistent, tot mai imaginativ, tot mai fantast de la o secvență la alta. După scena Judecății de Apoi, câteva zeci de pagini ramasează din jurnale consemnările apariției „vizitatorilor”, a acelor ființe reale și inconsistente pe care uneori naratorul le surprinde încă imerse în realitate la trezirea dintr-un vis; „vizitatorii”, la fel de reali ca realul pur și dur, îl privesc preț de câteva zeci de secunde, apoi se fac disparenți. „Vizitatorii” sunt excrescențe în real ale unei lumi suprapuse imperfect peste ele – așa cum morții sunt excrescențe în real ale unei lumi imperfect suprapuse peste cea vie – încât de aici se trece natural la povestea cu Mina Minovici și cu institutul de medicină legală, care se leagă natural de studiile monomaniacale asupra spânzurării ale lui Nicolae Minovici, de aici se ajunge la extraordinara, pynchoniana poveste a manuscrisului Voynich, care se desfoliază într-o questă a obiectelor tetra-, penta-, hexa- și infinit-dimensionale, rimând cu visele lui Nicolae Vaschide ș.a.m.d.

Toate lucrurile acestea atât de disparate se leagă, fac sens, intră în silogism, aproape de la sine; la suprafață, cum ziceam, pare o paranoia de tip pynchonian, un exces de sens care încheagă realul la fel de implauzibil și de eficient cum încheagă picioarele de porc piftia; însă, în profunzime, coerența aceasta a semnelor lumii la Cărtărescu nu are același sens ca la Pynchon. La american, imaginația care unește tot ce e mai disparat pe lume e sarcastică, construiește structuri de coerență altfel imposibile *just for fun*, ca amuzament extraordinar de inventiv și de hipnotic, aidoma unui iluzionist de geniu care-ți dă senzația că, prin ce face, prin sfidările la adresa cauzalității, corijază indigențele lumii, erorile ei de construcție, „the inherent vices”, ca să parafrazez un titlu pynchonian. La Cărtărescu, așa cum ziceam, e vorba mai degrabă de o teodicee,

de o încercare de a înțelege de ce există răul, cum e cu puțință și care e scopul lui – pe cât de dispartă e lumea cu tot răul ei, pe atât de disperat e efortul de a o înțelege, de a o topi într-o coerență care să facă totul cristalin, *y compris* răul. Cum se repetă de câteva ori de-a lungul celor 51 de secvențe, *Solenoid* e o carte despre mântuire. Iar epicul cărții, așa cum se naște el de la secvența 20 încolo, e o goană tot mai accelerată înspre salvare – și înspre apocalipsa finală.

Iar pasajul cel mai intens, chiar în sens liric, al acestei queste a mântuirii, *vibrato*-ul ei cel mai sfâșietor, e acela din secvența 45, când un solenoid SF face posibilă trimiterea naratorului în lumea sarcoptilor râiei, pentru a încerca să le ducă mesajul mântuirii creștine. Altfel spus, cel ce va intra în lumea aceea a sarcoptilor râiei, crescuți special într-acest scop de către un bibliotecar pe degetele lui pline de scabie, va trebui să fie un Mesia al lor – nu doar să le transmită mesajul mesianic, dar să-și și asume destinul mesianic, martirajul și expierea. Nu am insistat întâmplător mai sus asupra semnificației epidermei-manuscris din secvența 20; aici, în episodul „Mesia sarcoptilor”, pielea devine literal manuscrisul pe care cuneiformele râiei joacă textul esențial al Vestirii și al Mântuirii. E un efort al unei mântuirii generale (simetrică generalității răului), nu doar al uneia personale, e o compasiune sfâșietoare (*y compris* în sens propriu) pentru tot universul, inclusiv pentru acela al acarienilor și al scabiei, venită direct din compasiunea universală a lui Origene, din credința lui în apokatastază, adică în necesitatea ca un Dumnezeu bun să ne mântuiască pe toți, poate chiar și pe diavol.

Secvența 45, care duce la capăt fabula epidermei-manuscris, e de fapt, în intensitatea ei tragică (fiindcă misiunea mesianică eșuează), un poem – înrudit cu poemul Marelui Inchizitor al lui Ivan Karamazov. E o variantă de o stranie obsedantă a acelui poem dostoievskian, în care Isus nu se întoarce printre oameni, ci printre sarcopti – pentru a eșua în acea lume subumană, după cum eșua și la Dostoievski, în cea umană. Acolo, în a cincea carte a *Fraților Karamazov*, în discuția cu fratele lui în care îi prezintă poemul Marelui Inchizitor, ateul Ivan îi propune misticului Alioșa următoarea dilemă: „Închipuiește-ți că ți-ar fi dat să clădești cu mâna ta destinul omenesc spre fericirea tuturor, ca lumea să se poată bucura în sfârșit de liniște și pace, dar că, pentru a ridica această construcție, trebuie neapărat, e absolut necesar să ucizi în chinuri o singură făptură plăpândă, bunăoară pe copilașul acela care se bătea cu pumnisorii în piept, să pui la temelie construcției lacrimile lui nerăzburate. Spune-mi, ai accepta în aceste condiții să fii tu arhitectul?”

Firește, Alioșa refuză cu groază pactul; iar cutremurarea lui în fața prezenței răului în lume, de neînțeles și de nejustificat, e cutremurarea care animă neîncetat *Solenoidul*, de la secvența 20 încolo. Iar această compasiune universală, această forță de a ieși din propriul creier vulnerat pentru a empatiza cu un alt creier suferind, ba chiar și cu sistemele nervoase inferioare ale acarienilor, e nouă la Cărtărescu. Literatura lui de până acum era, așa cum repeta în interviuri și în jurnale, o cartografiere a propriei minți, o hașurare a

limitelor propriului craniu. „Literatura mea e creierul meu” – nu știu dacă a formulat-o undeva atât de contras, dar aceasta era axioma originară din care au ieșit miile de pagini de literatură policoloră, hipnotică, adictivă – și solipsistă.

Ca toți marii romantici, de care e atât de legat, Cărtărescu e și el un solipsist, convins că lumea există numai ca proiecție a sinelui propriu, singurul care are cu adevărat existență (*solus ipse*), sau în orice caz singurul cu existență strict verificabilă. Literatura lui de până la *Solenoid* îmi pare a fi aceea a unui solipsist care se străduiește să creadă că lumea există. *Solenoidul*, în schimb, e documentul extraordinar al unui solipsist care știe că, împotriva tuturor probabilităților, lumea există. Și care, lucru rarissim printre solipsiști, poate avea empatie cu celelalte insule izolate etanș de restul lumii (ca și el însuși).

E, în sensul aceasta, nu doar cea mai umanistă carte a lui Cărtărescu; dar una dintre cele mai umaniste cărți pe care le știu. Ernesto Sábato salva într-un fișier toate documentele care-i puteau reda încrederea în umanitate – o știre despre cineva care și-a riscat viața (sau chiar a murit) pentru a salva pe altcineva, filmulețe în care animalele (sau uneori chiar oamenii) se dovedeau capabile de compasiune etc. Nu știu ce s-a ales de acel folder după moartea lui Sábato; ar fi mare păcat să se fi pierdut. Dar, dacă ar fi să începem noi un astfel de folder, *Solenoid* ar fi una dintre piesele lui de rezistență. Te poți întoarce la „Mesia printre sarcopti” de la secvența 45 cum te întorci la Chopin, sau la Tarkovski. Oricât ai fi de terciuit, după ei, încrederea îți e iar intactă.

## Marian Victor BUCIU

### Critica literară în *Jurnalul* lui Mircea Cărtărescu

#### *Criticul – nomina odiosa*

Numele de critici sunt extrem de puține și totodată de rare, în mia și jumătate de pagini ale primelor trei volume din *Jurnalul* lui Mircea Cărtărescu. Când apar, par mai curând că i-au scăpat. Lasă că nici „clasele” de critică și de critici nu ajung fixate. Cum nu știm ce formule, eventual metode, critice acceptă, pentru sine, dar, de ce nu?, și pentru alții. Dar să nu spun mai mult, eventual greșit, despre ce și cum citește. Asta ar fi de scris într-un alt eseu.

Peste cine am dat, nominal, așadar, în cele trei jurnale?

La 10 mai 1990, se poate citi: „Simion, care e pe contra, și de care sunt stânjenitor, penibil de mult legat”. Să fie vorba despre Eugen Simion? Dar nu despre critică, presupun, ci despre politică e vorba. E. Simion era atunci apolitic implicat. Dar M. Cărtărescu, el cum se poate spune că era? Poate un fel de politic neimplicat. Formule cam forțate, trebuie să recunosc.

În postură critică există în două rânduri, la trei ani distanță, altcineva. O dată: „Iorgulescu: «Poetul M. C. e mort.»”, (14 iulie 1991) A doua oară, după ani și ani:

„Iorgulescu, în reaua lui credință, avea totuși dreptate: sunt la o grea încercare.” (26 nov. 2004) Ca poet, s-a înțeles. Dar nu survine aici o contradicție, în a avea dreptate din rea credință?

MC se descalifică nonșalant ca universitar recent, atunci când, la 14 iulie 1993, notează că *Emblemele rațiunii* de Jean Starobinski este o lucrare „insipidă”. Faptul se leagă, chiar foarte rău, de hulirea teoriei literare și a practicantilor ei, inclusiv printre colegii care predau la Facultatea de Litere. Spre deosebire de critici, teoreticienii nu au făcut scandal. Cum ar fi titrat ziarele: *MC alungă teoreticienii? Ce-ar fi ei? Minerii gândirii, căzuți iremediabil în contemplativitate?*

Un coleg de generație, Vasile Popovici, scrie despre *Lulu*: „Pozitiv, fără cine știe ce entuziasm...” (26 sept. 1994). Ce înțelegem, că pentru MC critica ce-i e adresată va fi entuziastă sau nu-l va atinge deloc?

La 4 sep. 1995 îl visează pe N. Manolescu, „poate mai arătos în visul meu decât a fost vreodată”. Iată că frumusețea vine dinspre scriitor înspre criticul, totuși, obsedant, de neajuns: „Nichi mergea în fața mea, atât de repede, că nu-l puteam ajunge.” Iar la 25 nov. 2008: „Istoria lui Nichi, imensă și crudă. Cum m-aș fi simțit dac-aș fi fost trecut, ca atâția, la «autori de dicționar», menționați doar cu numele?”

Cruzimea lui MC, diaristul, există, se pare, chiar în această hotărâre a sa, de a omite numele. Le lasă eventual în sarcina viitorilor căutători în (legătură cu) opera lui. Și să adaug că, nu mai știu unde, MC a notat că N. Manolescu a decis că e cel mai important (sau mare) scriitor român de după al doilea război, iar asta, cum l-a asigurat criticul, indiferent de ce va mai scrie din clipa confesională. Și atunci, se deduce, scriitorul prim postbelic s-ar fi putut opri din scris. Dar el nu se lasă, doar puterea creatoare îl mai lasă, din când în când, cum o recunoaște singur. În timp și nu în loc există un scriitor.

Anterior, la 6 febr. 2008, jurnalul notează întâmplarea „fiziologică” despre V. A., autorul de „critică pasabilă”, deopotrivă al unei cărți despre M. Preda, cândva „băiat de treabă (...), vesel, mândru de oarece asemănare, mai ales la voce, cu Nichi Manolescu”. Iar acum, „ratat” total.



E transparentă într-adevăr anonimitatea gazetarului, titrat mereu pe ecranul televizorului și ca scriitor, ba mai întâi scriitor, care devine acum exponentul teribil al relei receptări, în egală măsură, al ignorării și ignoranței scriitorilor universali, autori de capodopere între capodopere. „Dar totul e posibil când inginerul literar și artistic declară ca pe niște truisme că Homer, Dante sau Shakespeare sunt simboluri goale, căci în realitate nu-i mai citește nimeni.” (4 iunie 2002)

Doar o inițială, nici măcar un prenume (ca Tania), P., la 25 aug. 2007: „O cronică brutală, scrisă de un om vestit prin lașitate și care, de-aceia, ia poze de luptător de circ ca să-și dovedească independența și curajul, chiar și împotriva prietenilor și celor cărora le datorează destul, nu m-a lăsat să dorm două nopți. Îți datorez, dragă P., două nopți de tristețe și suferință, repet, și te datorez și-ți mulțumesc pentru ele, căci suferința e întotdeauna un filon care se deschide la suprafață.” Lunga insomnie, bănuiesc că generată de un critic tânăr, s-a consumat atunci la bloc, într-un apartament de numai 64 de metri, la etajul 6. Locul poate fi, ca atare, și el, un detaliu. Măcar omenesc, dacă nu artistic.

Iar la 22 feb. 2008, un alt răspuns (ori contra-atac) dat jurnalului, la un atac, de bănuț, tot „junimist”. „Când în aceeași săptămână îl lauzi pe Buzura și mă umpli pe mine de espectorațiile tale, cum să te mai creadă cineva? Cum să te dai drept altceva decât ce ești cu adevărat, un Simion al doilea, mai prost?” În formulă de pamflet, prin pasișă întoarsă spre parodie, după autorul român preferat al criticului sus-numit, despre care e atât de greu să spui aici că iese bine, ori, cum o spune termenul prezent, prost. Și nu este o chestiune doar de text. Dar și de context: cel la care se face trimitere criptică a trecut de la Simion la Manolescu. Va ajunge el și un Manolescu al doilea, „mai prost”? Poate ne va spune Cărtărescu în a patra ori a cincea carte din *Jurnal*.

#### *Literatura – dispariție sau distracție*

Într-un fel fundamental, o rea revoluție a marcat, sau poate a demarcat, literatura română, după schimbarea pervers benefică de regim politic, social, economic, cultural de la 22 decembrie 1989 în România. Sau nu? În ce măsură da, în ce măsură nu? Grea dilemă, reflectată în interesul cât mai larg. Pentru Mircea Cărtărescu, aserțiunea cu care am început nu are nimic dilematic. E certă. La 27 septembrie 1991, notează în *Jurnal* (iar din el nu vom ieși aici) că „literatura a dispărut”. Prea sigur ca să fie ceva cu adevărat sigur. Exagerează retoric și simptomatic, o va face și sistematic. N-o fi dispărut literatura, după anticipări (post)hegeliene, la noi, dar a fost acoperită, ea, un fenomen de continuă descoperire – aidoma soarelui de nori. În treacăt fie spus: nori provocatori de emoție artistică, literară, chiar și pentru observatorul decepționat al *dispariției* literaturii. Literatura nu mai există în textul și rostirea deopotrivă speciale și publice. Cel puțin așa pare. Măcar așa îi apare unui autor *literaturocrat*. Nimic de reproșat, *literaturocentricului*, dacă el nu afectează și nu incurcă alte domenii de existență și, firește, comunicare.

Cu o lună mai înainte, diaristul constatase o transformare de producere și receptare: „literatura

– fundamental un mijloc de distracție...” (28 aug. 1991). Îi surprinde literaturii calea de jos, aceea a superficialității. Imensă și gravă pierdere la producere, enorm și fals câștig la receptare. E vorba despre infra-literatură, sub-literatură, peri (nu para!)-literatură și, oricum, nu propriu-zis literatură. Scriitorul ajunge acum profund afectat, luat de valul antiliterar, se zbate ca să supraviețuiască, iar literatura rămâne modul său de a se mântui de (și în) această existență. Și ce-i apare în minte, cu puțin înainte de a constata că dispăre literatura însăși, distrasă în exclusivă distracție? „Mă așez la masa de scris, deși am uitat literatura...” (31 aug. 1991). Amnezicul literar caută și salvează literatura, el, după înțelegerea culturii, dar iată că și a „profesiei” sale, ca fiind ceea ce-ți mai rămâne după ce ai pierdut totul. Criză totală. Depășire eroică. Moartea în sensul nemuririi, poate? Un moft, o exagerare, dar iată spre ce duc. De la zero la infinit. Distrugere și reconstrucție. Sfârșit și reînceput. Încercare de învins. Sau măcar de convins. Iată o temă recurentă în jurnalele sale. O temă vitală. Poate o temă pentru toată viața sa?

M. Cărtărescu se vrea scriitor așa-zis... propriu-zis, pur, în sensul cel mai restrâns, iar pentru el, adânc. Se dezvăluie drept scriitor de poezie, aproape exclusiv, făcând concesiile de a scrie și proză, o anume proză. Dar, pe cât vrea și poate, o proză nedesprinsă de poezie. Teatru nu, nu și nu, este genul pe care îl îndepărtează în modul cel mai scurt și neargumentat. Iar dacă stilul rămâne în mod esențial potrivit în scris, atunci el scrie așa cum i se potrivește. Adevărea devine fundamentul, pe ea depune totul, restul, propria literatură. Că ajunge să scrie și o proză mai distractivă sau publicistică, aceasta chiar și de el însuși detestată? E și drama sa. Ca și aceea de a „face” exegeză ori chiar teorie, pentru o carieră profesională, universitară, profund detestată, agreată de el doar ca unica slujbă de întreținere, până la urmă, omenească.

#### *Teorie și (d)evaluare literară*

Teoria, din tot scrisul literar, i se pare lui Mircea Cărtărescu (extrem de) detestabilă. „Teoretizează” el, însă, antiteoria? Nu, o practică doar în jurnal, temporar pe ascuns. E oripilat de ea, asta da, el, care nu ajunge un refuzat de accesul teoretic și teoretizant.

Dar nu este lumea lui aceea, a teoriei. Are rău, un rău exteriorizat, de ea. Organismul său creator nu-i secretă anticorpi pentru a-i rezista. E nevoie să se îndepărteze de teorie, după ce a cunoscut-o, de bine, de rău, până la urmă foarte rău, și chiar a conviețuit în ea, cu ea. Și iată ce-a aflat, în definitiv, la 9 aug. 1991: „Lumea teoreticienilor literari e groaznică...”! Dar de ce ar fi lumea aceasta a teoreticienilor periculoasă, și nu doar teoretic, dar mai ales practic, în scopurile ei? „Dacă într-adevăr crezi în literatură, teoria literară nu poate deveni scopul vieții tale.” Teoria disimulează deci o practică, un scop. Se dă drept ceea ce nu este și nu poate fi, se dedă nerușinat și ridicol la așa ceva. Este, adică, o impostură. Așa apare teoria în reprezentarea sa, din perspectiva lumii și a voinței sale de reprezentare. Mai ales din perspectiva voinței sale de reprezentativitate.

Nici măcar teoretic, teoria nu este așa, i s-ar putea răspunde, cu multă și întemeiată argumentație. Dar nu de pe poziția, refuzată de el, de a voi să fii doar teoretician. A fi teoretician, crede în modul consecutiv și sugestiv Cărtărescu, înseamnă a fi împotriva literaturii cu adevărat creatoare, ori chiar a cenzura creația literară, pervertind-o tot printr-un fel de limitare sau anulare. Dar în abstracție, nu în distracție. Ce contează? Extremele se confundă pentru el, literatorul exclusiv poetic, limitat și intensiv poetic. La data notată deja, Cărtărescu aduce și o motivație de alungare a teoreticienilor din lumea (minunată a) literaturii în lumea lor „groaznică”. Ei, nefericiții și, până la urmă, falacioșii teoreticieni, nu cunosc „frumusețea disperată și explozivă” a literaturii? Din contra, i s-ar putea replica. Tocmai ei disperă într-o frumusețea înnoită, ei fac să explodeze repetiția nediferențiată. Iar unii se nasc, renasc, drept creatori veritabili, pe această cale. Ori comit sacrificiul de a-i naște și moși pe alții, mai recunoscători decât căutători ai literaturii care îi detestă și-i alungă.

M. Cărtărescu, în marea sa credință în literatură, perseverează în a fi călăul unor (im)perceptibili călăi literari și, foarte curând, la 14 aug. 1991, avertizează superb și superlativ: „cel mai mare pericol pentru literatură este teoria literară”. De rândul acesta, el încearcă să convingă, ipotetic și teoretic, într-un mod ingenios personal, subiectiv, dar trebuie să notez că și subiectivist: „teoria literară, pretinzând că face abstracție de valoare și neputând, de altfel, explica valoarea, instituie valori, valori de concept, de foarte multe ori neadevărate”. Nu e tare enunțul, cu totul susținut, deloc clătinat? Nu chiar. Spre aproape deloc. Întâi că nu la teorie se referă. Doar la o anume teorie. De fapt, la un anume mod de a o înțelege, ori mai curând de a nu o înțelege. Dar de a o reprezenta, voluntar, pur personal. Enunțul cu pricina ignoră teoria reală, aceea care descoperă valoarea, la modul cauzal și final. Asta pentru antiteoretician nu există. Dar există împotriva sa, împotriva potrivirii sale, voit și potențial limitate. A unei voințe de scriitor, cum se prezintă, disperat și exploziv, dar și intuitiv, implicit (ba chiar explicit, neoriginal, conjunctural, profesoral, vezi postmodernismul său) teoretic. Reproșează el, aici, teoriei că nu poate explica valoarea? Bine, dar nici critica nu poate, și mă refer la critica veritabilă, estetică: chiar Titu Maiorescu a constatat cât de greu este de argumentat esteticul! „Nu e lucru ușor (am recunoscut-o de la început) a argumenta în materie estetică.” (*În chestia poeziei populare*), recunoaște Maiorescu la sfârșit de carieră.

În jurnalul, său publicat din șapte în șapte ani (1990-2010, deocamdată), într-adevăr antiteoretic, spontan, sincer, autentic(ist) – deși undeva în volumul doi se dezvăluie o anumită prelucrare a întâiului volum pentru a eventuală publicare a sa –, M. Cărtărescu ajunge la o depășire a esteticului. La 30 oct. 2008, notează că scrie „O carte de fragmente, de amintiri punctuale, un mozaic al minții mele, al clipelelor trecute fără consemnare, dar care acum... Și singurul criteriu: *interesantul* (s. m.). Să nu știu ce vreau să fac, să fiu eu însumi surprins de «outcome»”, 394. Indirect, cel puțin, esteticul apare pus în paranteză. Autenticității au

apropiat enorm scrisul factual sau documental de scrisul ficțional. Iar Cărtărescu îi continuă, într-un *vizionarism autenticist*, autobiografic, cel mai potrivit sieși, cum a intuit și săvârșit în scrisul lui cel mai izbutit. Dar să trec peste depășirea ipotetică a esteticului, dificil de argumentat și pentru fondatorul criticii estetice românești, T. Maiorescu. Linia interesantului este, dacă nu opusă, atunci măcar diferită, de aceea a esteticului. Ipoteza ar fi că interesantul trăiește mai mult decât esteticul. Se transmută mai greu. E mai bine fixat în personalitatea sau paradigma personalității creatoare. Și iată-l pe M. Cărtărescu, fără să o (re?)cunoască, fixat pe linia lui E. Negrici (doar interesantul rezistă, esteticul piere, cum crezuse și Zarifopol), și deraiat, virtualmente cel puțin, de la linia lui N. Manolescu (esteticul este nepieritor, chiar dacă se metamorfozează). Rămâne poate calea sintetică: interesantul este singurul estetic care rezistă? Dar nu înseamnă a relativiza interesantul, a-l despica în două, într-o parte perisabilă (pseudo-interesantul), iar o altă parte perenă?

Revin binevoitor la ostilitatea fără rest față de teorie a lui M. Cărtărescu. Teoria poate fi falsă, rătăcitoare? Dar câtă literatură nu este la fel? Există, desigur, și o teorie rea, dar asta nu înseamnă că teoria în sine reprezintă răul pentru literatură. Valorile de concept (iată că M. Cărtărescu însuși află o tangență a teoriei la valori) nu sunt întotdeauna, însă doar de „foarte multe ori neadevărate”, cum, iată, formulează pe limba sa. Falsa teorie nu ar fi altfel de judecat și condamnat decât falsa literatură. Dar despre groaznică lume *literară*, fără legătură cu aceea a „groaznicilor” teoreticieni, Cărtărescu, în jurnal, se va plânga mult, tare și des. O vom vedea aici. Răul discurs incriminat, ilustrat, neapărat, dar și de el susținut, va fi simulat sau disimulat critic. Groaznică devine lumea literară și prin marșul ei critic, înapoiat...

#### Critica criticii

O întrebare elementară se impune: ce anume vrea M. Cărtărescu de la critica literară? Iată o întrebare potrivită pentru cineva care scrie și, prin actul de a scrie, i se adresează, îi testează (dez)acordul. El nu exclude critica. Poate că nu exclude nici teoria, doar pare a o face, așa cum s-ar teme un medic de bolile propriilor bolnavi, scriitorul trăind și în, și din, îndeletnicirea de profesor de literatură? El nu este, însă, nemulțumit de critică, de o foarte mare parte din ea, care i se aplică sau doar pare, crede el, că i se aplică. Nu alungă critica din cetatea literelor, doar o refuză, în măsura în care o descoperă incorectă. Se expune, de fapt, criticii, ca unul care vrea să scrie „ceva care să mă-nfoare, care să existe”, nu să aibă succes convențional, dar să fie „viu și contestat” (20 sept. 1993). Suficient de viu, de constant viu, nu i se va părea nici lui însuși. Contestat va fi constant, chiar masiv, dacă judecăm după propriile reacții notate aici. Un monograf, încă așteptat, va fi obligat să citească dosarul său critic, în foarte atentă confruntare cu lectura lui, de către scriitorul însuși.

Examenul criticii literare românești nu este cel ultim, decisiv, privitor la literatură. El îi apare doar tranzitoriu, așa cum e necesară absolvirea unui liceu

înainte de o facultate. Teama, existentă, de critica autohtonă este mobilizată mai cu seamă, înțeleg, de perspectiva de a-i opri cariera extra-națională. Care pare, când este deja începută, că nu devine și posibilă! Citim la 8 ian. 1998: „n-o să am niciodată acces la «succesul internațional»”. Putem suspecta sau nu notația de un anume rost cu rol de stratagemă, cert este că ea *dă bine*, înlătură vanitatea, certitudinea autosuficientă. Și care ar fi calea rămasă în întâlnirea cu critica literară românească, a sa, ca scriitor de limbă română, aparținând la baza literaturii române? O cursă cu obstacole. Cu unele preponderent neașteptate și mai ales nefirești, în optica sa de scriitor-poet, în mod exclusiv, dar care nu și înfrânează și unele autodepășiri, mai puțin sau chiar deloc potrivite. Dar o cursă fără abandon, cu program: „să rezist și să merg mai departe” (4 iulie 2002).

Ce fel de critică (își) dorește? Spus simplu: una superlativ aprobatore.

Atunci când apar „câteva cronici bune la *Orbitor 2*”, el își dezvăluie o mare slăbiciune critică, una, pot afirma, la limita necritică: „am nevoie de dragoste” (29 aug. 2002). Știm, Al. Paleologu a identificat critica cu admirația, de bună seamă acea admirație care își impune selecția valorilor. Dar era el propriu-zis critic, un cititor de autori și literaturi, cum spunea G. Călinescu, aplicând continuu nu-uri și da-uri, ca orice critic care nu judecă sentimental, dar rațional, înglobând afectivitatea în gândire? Nevoia de dragoste afectează critica. Aș spune că afectează creația. Ea explică inegalitatea operei, denivelată canonic, aptă și de altitudine, oricât de puțin obișnuită.

Critica este dată ca și dispărută acum, de M. Cărtărescu. Ea ar fi dispărut tocmai din voința criticilor, care nu mai sunt, cum s-ar cuveni, înainte de orice, autocritici, responsabili, serioși, salvatori și nu omorători ai disciplinei pe care o profesază și nu o oprează. Nu atât literatura, cât ei, criticii, arată el cu degetul, sunt jalnici. Doar aparent au părăsit-o, pe ei s-au abandonat. În comunism, istoria s-a făcut prin literatură? Acum ei cred că e vremea ca literatura să se facă prin istorie. Și caută documentul, fug de ficțiune. „Să nu mai iubești literatura, s-o întâmpini cu ironie și blazare (poezii și romane «elitiste», pentru intelectuali etc., de parcă arta a fost sau o să fie vreodată altceva), să nu-ți pese că și din cauza strâmbăturii tale de nas nu s-a mai scris nimic durabil de zece ani încoace – iată curentul cel mai evident în critica de azi, câtă mai e, împărțit de juni și de îmbătrâniții în rele deopotrivă.” (26 dec. 2002) Sună ca o declarație de război a unui scriitor singur împotriva tuturor criticilor. S-a mai întâmplat și altădată, și cu alții. Dar criticii, cei ce sunt critici, se obiectivează, nu se uzează umoral.

M. Cărtărescu încalcă protocolul literar, nu doar critic, dar mai ales critic, cerându-i criticii dispensă, ca unul care se simte într-un fel esențial, existențial, silit să scrie mult, pentru a (supra)viețui deopotrivă uman și creator. El vrea să câștige literatura, dar și din literatură. Caută prin scris și glorie, și bani. Pentru aceasta primește o anume răsplată.

Se știe (mal)tratat, într-un fel singular, de critică, privită de el fie în bloc, fie maniheist, iar în general ca pe

un spațiu evanescent. Vede critica asemenea publicului: prin perspectiva succesului sau a eșecului, la fel de profund inexplicabile.

La 4 iunie 2003, este tentat să-și afirme, și încă la modul înălțător, căderile, până la un punct, pentru că vocea criticii îl întoarce din acest drum: „Dar am eu dreptul să public cărți slabe? Și are vreun sens?” Desigur, nu are niciun sens să publice cărțile slabe. Autenticist, fidel lui însuși, el vrea să se facă în totul public. Dar nu criticat, nu negat, doar iubit. Înțeles afectiv, nu rațional. Dar critica, aceea reală, nu-l cenzurează aprioric. S-ar spune că tonul critic îl afectează cel mai mult. Acel ton este posibil în critica sadică, urâcioasă, bucurioasă de eșecul celui care are și (mare) succes.

M. Cărtărescu acceptă o critică precum aceea care iubește personalitatea creatoare, cu bunele și relele ei, tolerantă cu cele din urmă, tocmai pentru că există cele dintâi. Tânjește astfel după un fel de paradis justițiar critic.

El se dezvăluie drept un neînțeles, dar, recunoaște, și un neînțelegător cu această neînțelegere de personalitate dăruită în totalitate. Și care pare a se sustrage concurenței, ba chiar a o falsifica, printr-un fel de destin norocos.

În expunere vulnerabilă fiind, față de provincia și provincialismul critic, el devine lămurit tot de critica însăși, în unele rare momente de expresie a acesteia.

Nicoleta Sălcudeanu, în revista *Vatra*, într-un articol apreciat „sincer și frumos”, îi „arată cum stau lucrurile cu imaginea mea în provincie (*sic*)”, adică acolo unde toți îl cred, cam cum îi scrisese de la Iași E. Brumar, adică „dulce amator”, sau cum a scris Nichita Danilov că poetul Cărtărescu este un „Ghiță care guiță pe oliță” (20 iunie 2003). O astfel de critică provincială are exclusiv prejudecata unui scriitor de neluat în serios. Iată, el poate pune această critică în oglindă: rizibil pamfletar, paralelă cu înțelegerea critică reală. Nu știu cât îl distrează (neliterar, necritic) o astfel de neînțelegere, ori cât îl îndurerează. În totul, jurnalul arată un scriitor rareori, mai curând simulat, amuzat de obtuzitatea (când e sigur că asta este) critică, decât un scriitor, deseori, nedisimulat stupefiat, întristat, chiar mâniat, de răul tratament sub care întrevede că s-ar vrea aplicat/aplicat.

Trec anii și, la „20 sept (cred)”, în 2007, înțelege, dintr-un articol de Alexandru Matei, că este atacat de tineri ca fiind un autor „*mainstream*”, un „scriitor (prea) consacrat”, un autor de „carte arogantă” (autoarea nominalizată parțial: Elena V.), de care ei s-au „săturat”. Și răspunde: „nu poți lupta împotriva înaintării în vârstă”. Aceasta nu este critică, este biologie, proprie conștiinței că tinerețea are mai mult viață (înainte, teoretic!) decât maturitatea, de senectute nemaifiind vorba. Tinerii „critici” n-au învățat bine lecția lui de profesor, iar prin această postură a sa el nu se mai întristează, îi apare de ajuns că astfel i se revelează izbăvirea sa ca scriitor. „Articolul, deși detestabil, m-a înveselit deodată, căci pentru mine e un semn, care-mi era necesar, că nu cartea mea e greșită, ci perceperea ei și a mea de către cei care-au învățat de la mine ce este postmodernismul și-l aplică aiurea.” Nu devine critică, desigur, aceea care,

programatic și exclusiv, de-consacră. Ajunge numai ceva prea ușor de ocultat.

Nu doar critica îi e potrivnică, însă, autorului care scrie în propriul jurnal, dar lumea literară întreagă. La 10 septembrie 2003, el chiar pune semn unui război total. Nu este atât singur împotriva tuturor, cât, mai curând, toți îi ocupă singurătatea: „simt tot mai puternic ostilitatea mediului literar de la noi față de mine”. Asta își explică el căderea într-o „criză de nervi cu totul și cu totul patologică”.

Caută potrivire – în scris – și găsește împotrivire – în felul de a fi citit. Lumea care trece drept critică se petrece rapid în relații necritice, aranjate, afective ori afectate, iraționale și neînțelegătoare, evident de neînțeles. Literatura nu mai are răbdare cu timpul sau timpul nu mai are răbdare cu literatura? Oamenii literaturii de acum s-au întors împotriva a ceea ce fac, ori își închipuie că fac. În fapt, „nimeni n-are aici timp să-nțeleagă nimic” (10 nov. 2003).

Dar cel mai critic, anormal de critic, jucăuș-întristat, cu M. Cărtărescu, tot el devine. Cu cât e mai (tr)adus în alte limbi, cu atât se descoperă mai trădat de critica din țara sa. Tocmai ea, critica, îi dă o linie oscilantă și ambiguă. Ea pare a avea inițiativa, îl inițiază autocritic, într-un fel extrem. Și el se apără, exagerându-și în rău poziția. Starea singură pare a-i contura și *conturna* situația. La peste un deceniu după ce constatase dispariția literaturii, deopotrivă din țară și din propria preocupare, rămas fără obiect, el își dezvăluie reaua perseverență poligrafică, manifestată cot la cot, în scrisul comun, cu critica literară de la noi. „Acum sunt cel mai rău scriitor din lume.” (29 sept. 2003) Măcar este din lume, nu doar din patrie. Nu peste mult timp, el se dezgolește, în sensul unor stări de anomalie, pe care se promite să le cuprindă într-o carte aparte, care să-i facă o, desigur, spectaculoasă, parte: „Sunt câteodată un imbecil sinistru, fără limite.” (22 nov. 2003)

Întră într-o adevărată criză anticritică atunci când încrederea în tagma criticilor ajunge egală cu zero, dacă nu se contabilizează integral cu semnul minus. Nu critica, însă, dar criticii sunt desconsiderați, îngrămădiți în categoria jalnică a celor trecuți de la veritabilii glosatori la consumatorii de lectură *glossy*. Autenticistul autor, care-și literaturizează „anomaliile”, nu le adresează jurnalului, încă neadus la capătul nocturn al confesiunilor. „Dar să mă opresc aici, ca nu cumva criticilor să-nceapă să le placă jurnalul-acesta (se știe că le plac doar cancanurile concrete, cu date și nume).” (28 dec. 2004)

Un bilanț de etapă, la „28 sau 28 dec.” 2005, varsă tot veninul asupra criticii, ai zice că tot veninul din toată literatura celor încă în viață, fie persecutați, fie – nu este, evident, cazul său – ignorați. „De douăzeci de ani mă hărțuieți. Am scris tot timpul pe un fundal de rânjete ironice și disprețuitoare. Tot timpul am simțit împotrivirea, neîncrederea, bârfa, invidia, ipocrizia voastră.” M. Sorescu, dizgrațiat de el în cartea (teza de doctorat) despre postmodernismul de pe la noi, a scris pe tema și teama criticii persecutoare un poem, ba chiar un volum: *Tușiți*. Cărtitorii se aflau la el în sală, de unde îi torpilau replicile. Dar poetul Sorescu fusese cel lezat.

Dramaturgului i-a fost dăruită admirația constantă. Pesemne că popularitatea se plătește critic. Iar Critica, în general, este o zeiță geloasă pe oamenii de rând. În particular, criticii înșiși intră și ies, imprevizibil, din rânduri. Chiar și din cele ale lor, scrise.

Cei care vin în literatură, în critică, îi apar lui Cărtărescu răutăcioși cu sine, optzecistul, care nici în generația lui nu se simte prea bine, și el crede că se arată buni sau mișoși cu cei de mai înaintea textualist-postmoderniștilor. Iată, la critici, o nouă alegere tactică. Și-au restrâns frontul: nu mai lovesc de-a valma în toți și, cu un efort mai ic, dau cu unchiu în nepoți. „Printre junii critici dă bine să vorbești elogios despre Agopian și Cosășu, și e de prost-gust să te mai referi la cărți prăfuite ca *Levantul* sau *Nostalgia*, la eșecuri ca *Orbitor*.” (22 mai 2006) Istoria, diacronia ies și ele din timp.

O soluție pentru M. Cărtărescu este aceea de a scrie în răspăr, dar cu program afișat, clar expus. El întoarce reproșul în favoarea sa, ori de câte ori află îndreptățirea. Se declară excesiv într-un fel fățiș, care scoate calitatea frumuseții din cantitatea acesteia. Aruncă deci criticii mânușa, dar mânușa întoarsă. „Într-o cronică provincială, cineva reproșă *Orbitorului* că «provoacă iritarea etalării a prea multă frumusețe deodată». Astăzi, noi n-am mai îngrămădi, ca barochiștii de altădată, minuni peste minuni. OK, o fac tocmai fiindcă n-o mai face nimeni.” (25 ian. 2008) Frumosul nu are limite, critica și măsurarea lui – da, dar în raport cu aprecierea, nu cu producerea.

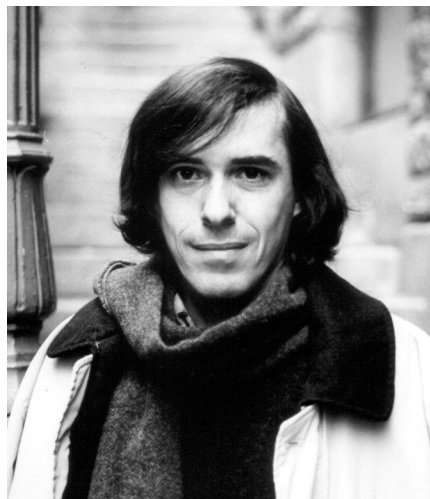
Când îi convine, M. Cărtărescu intră într-un cor larg al celor care și-au început carierele în comunism, unii chiar în miezul regimului, iar acum deplâng reculul creator, determinat nu doar economic, dar și de o economie a mentalității culturale. Anul 2008 adusesse chiar creșteri salariale, urmare a unei politici înșelătoare, dubioase și perdante. Curând va urma criza financiar-bancară mondială, care ne va afecta, și pe noi, românii, printr-o cauzalitate încă foarte diferit explicată. Dar literatura se afundă prin sine. „Se scrie pentru un sezon, istorii literare nu mai există, criticii nu mai au independență și putere. Și schimbarea asta de paradigmă culturală mi-a împins către margine scrisul și imaginea.” (27 aprilie 2008) Literatura nu mai este nici măcar ultima minune, ea, care păruse a fi prima. Răul făcut se răsfrânge asupra tuturor, iată ceea ce scriitorul înțelege, în felul său profund dezaprobat. Cauzalitatea biologică îi apare și acum cea mai clarificatoare. Tinerii devastează castelele (crezând că distrug castele) literare, într-o jurnalistică superficială spre ignorantă. Cărtărescu se descoperă nu doar solitar, dar solidar cu un canon doar teoretic rezistent, practic demolat. „Am fost împins cu brutalitate afară din literatură. E o generație care nu l-a cunoscut pe Moise și n-a văzut cu ochii săi Minunile. Ce mai poate face un om ca mine, care-a făcut deja totul? Tot ce i s-a dat. Mă gândesc la bietul M. H. S., la bieții septuagenari. Vom ajunge cu toții acolo, dacă lucrurile merg bine, dar n-am știut asta până acum 2-3 ani.” (13 sept. 2008.) Totul este un joc simplu sau mai curând un prelungit act batjocoritor. O „revoluție” în sine, frivolă, dar conștientă și inconștientă totodată. La 16 sept. 2008, el află la un critic tânăr în ce fel ar trebui să înțeleagă

ceea ce și lui i se petrece: „nu fi trist, că e tot un omagiu, doar că pe dos”. Omagiu, în critică? Nu sună deloc bine. Ca și dragostea, omagiul falsifică, discriminează pozitiv. Cuvântul, dacă nu este al scriitorului și aparține, totuși, tânărului critic, trebuie primit contextual, nu textual. Conjunctural, colocvial, nicidecum profesional. Dacă-l luăm în seamă, discreditarea domeniului critic, implicat a literaturii, rămâne de ambele părți.

Anul 2008 îl mai provoacă pe scriitor, în linie critică, să se pună și în postura sau impostura lor, a criticilor „noi”. Îi prinde, printr-o analogie aplicată și de G. Călinescu, de pildă lui G. Ibrăileanu, în (im)postura de medici chirurghi, direcționată altfel. Nu glacialitatea tăieturii îi sare lui înainte, dar lipsa acelora de contact, în foiletonistica improvizată, cu pacientul, mai exact cu produsul acestuia, cartea. „Criticii nu fac niciodată disecție, fac vivisecție. (Trebuie scris altfel.) Vreau să spun că, din punctul de vedere al autorului, critica lor e vivisecție pe propriile lor organe.” (3 nov. 2008) Adică, ei, criticii, nu citesc. Doar pe ei se citesc. Textul nu devine nici măcar pretext. Chirurgie narcisistă, iată o „critică” care nu întâmpină, necum să *ospitalizeze* diferențiat. Nu analizează, disecție, separare a ceea ce se cuvine, *prin* operă, dar despărțire *de* operă, iată „critica”, una de solipsistă vivisecție. Un astfel de „critic” aflat pe val se erijează într-un *zoon kritikon*, ajuns acolo printr-o anomalie generalizată.

Anul care vine abia începe, că îl și irită, îl „disperă”, tot așa, „critic”, pe scriitor. Notează, curând după revelion, la 4 ian. 2009: „Mi se năzărise ieri că nu mai vreau să scriu literatură, adică romane pe care să le citească toți gugustiucii care a doua zi (în cazul celor sârguincioși) citesc alt roman și-a treia zi altul, cu voluptatea placidă cu care gurmanzii despoaie oasele de friptura înconjurătoare.” E vorba tot de o iritare, tradusă în noțiuni zoologice, în general organice. „Gugustiucii” nu își aplică vivisecțiile, dar fac disecții, se pare, bizare, consumând (citind) în exces și fără gust, ei tratează totul cu egală plăcere, adică neplăcere, nepricepere, hărnicie pernicioasă. Ocupă spațiul necesar criticii. Cui să se mai adreseze scriitorul de selecție și excepție?!

Dar nu aici există tăria domeniului critic actual atât de rătăcit. Critica capătă forță, nu atât în modul în care se exprimă, cât în modul în care se suprimă. Sinuciderea publică a criticii ajunge felul ei actual de a se „subtiliza”. Criticul ajunge un personaj absurd, care descoperă o comunicare alternativă spectaculoasă. „În asta stă puterea criticilor: ei au viclenia să nu scrie. Cine scrie intră în arenă. Cine nu, ridică doar degetul mare sau îl lasă-n jos, în tribună, la adăpost de lei și de retieri.” (11 feb. 2009) Nu aflăm nume de critici strălucind în obscuritatea de ei aleasă. Diaristul, de regulă, se ferește și el, viclean, să dea nume. Ne provoacă deopotrivă la abducții în marginea iritărilor și mâniilor sale creatoare. În jurnal, numele le numeri pe degetele mâinilor în mia și jumătate de pagini ale celor trei volume de până acum (al patrulea va urma în 2018). Dar mai mult de atât ce se poate face cu critica viclean retrasă, dar nicidecum pasivă? Tot arena cu retieri o face. Pe viața criticului și pe moartea autorului... Critica, la 15 feb. 2009, îi apare drept o „cloacă”. Și mai merită ca să scrii pentru



a încăpea în mizerabila subterană? Da, dacă știi că nu ei i te adresezi, chiar dacă adresa critică, în actualitate, s-a pierdut, rămâne să (di)speri că timpul o va găsi. Deocamdată, critica animalică și *anomalică* omoară, jupoaie, tot ce o depășește. Un Dante, la Iași, ar „fi belit ieri de nu se vedea”. Critica are azi „criterii mai inaccesibile” decât oricând. Ultra-negativă cu valorile, este ultra-pozitivă cu reversul acelora și „laudă cu adevărat cărțile cu adevărat proaste”. În plus, aplică mecanic axioma, potrivit căreia tot ce se vinde nu are valoare literară. Popularitatea ca atare repugnă absolut acestei criticii. Tocmai această critică se vrea populară și popularizatoare. Crede M. Cărtărescu? De fapt, există și o parte a acestei critici care, anti-elitară fiind, amestecă bucuros succesul de public cu factorul canonic.

La 1 aprilie 2009, scriitorul simte, pe propria minte, efectul forței tăcute a criticii, dublându-și, în ceea ce-l privește, negativismul. S-ar spune, în termeni ideologici, că acum critica negativistă se întâlnește cu cea negaționistă. „Lumea literară nu se mai referă la mine, ca și când aș fi dispărut, iar când o face, e doar în sens negativ. Sunt marele prost scriitor al momentului.” Dar el n-a dispărut. Nici literatura, pe care și-a reamintit-o în toți acești ultimi ani. Dar să fi fost zadarnică fuga înaintea ei?

El este un autor de fapt din ce în ce mai *apărut*. Apare nu doar cu cărți, apare în public, căruia îi citește, deloc gratuit. La 1 iulie 2009, după ce citește undeva din *Drumul foamei*, își promite, oportun: „n-am să public cartea asta”. Motivul? Nu se așteaptă de la el o carte „bună și nemaipomenit de amuzantă”. Nici diversitatea nu i se admite! „Eu n-am dreptul să fiu amuzant, sau tandru, sau uman. Eu trebuie să scriu doar în sensul profetismului vizionar.” *Profetismul vizionar*: o formulă în care se prinde și de care se desprinde, se vede, ușor. Și de ce o face? În nici un caz din motivul care începe să circule printre răii săi critici. „La ce bun să scrii? Ca să vină o proastă și să spună că ți-ai schimbat maniera ca să iei premiul Nobel? Ca să vină un cretin și să spună că *De ce iubim femeile* este o jenantă carte de consum? De fapt, se scrie cu adevărat doar cu spatele către public, așa cum te aperi de ploaie și de pumni.” (30 sept. 2009)

Nu e absurd scriitorul care publică ignorând publicul. Mai ales că e vorba de un scriitor care, se pare, nu se mai recitește după ce a fost editat. Provoacă, neînțeles, iată până unde ajunge cu reacțiile. Se poate încă înainta în această direcție? Dar cum? Poate cedându-se „proastelor” și „cretinilor”, despre care *se crede* doar că scriu despre cărți, despre ale sale în orice caz. Ei bine, nu, acest favor nu li-l face. Nu lor le cedează. Smerit, ca un personaj al lui Dostoievski, li se supune, cel puțin pentru un moment, celor care canonesc literatura cu canonul personal și (inter?) național: „Naiba știe, poate că au dreptate” (4 dec. 2009) și cei care cred că nu mai este el, cel care fusese anterior, după volumul I din *Orbitor*, *Levantul*, *Nostalgalgia (Visul)*.

Încheie anul, pe cât se vede, tot întristat. La 20 dec. 2009, tot un bilanț catastrofal: „peste un an” fără nicio referință la cărțile lui. „Cât despre ce-i afară...”? Acolo: „numele meu nu spune nimic nimănui după 30 de ani de delir literar, de care sper că m-am lecutit”. Tot trădat, chiar dacă tradus... Foarte serios glumește diaristul poet – și ca prozator.

Anul 2010 nu-i schimbă constatarea, dar îi mută atitudinea. Imediat ce începe anul, la 4 ian. 2010, tristețea i se bucură: „Nu se mai scrie nimic despre mine, de parcă n-aș fi fost sau n-aș mai fi. Altădată m-ar fi amărât de moarte lucru-ăsta, acum îl găsesc reconfortant. E bine, îmi zic, *no news, good news*.” Decât contactul de un anume fel cu „cloaca” presei critice, mai bine lipsa de contact, ignorarea, fie și una „vicleană”.

Numai că nu pare sincer în această automulțumire. Și din provocat ajunge provocator. Nu uită, dă replica. În primăvară, pe 27 martie 2010, însemnează că într-un interviu „i-am atins pe doi-trei măgari de critici” și a ieșit „scandal: «Cărtărescu desființează pe critici»...”. Ceea ce nu înseamnă totul, aproape că nu înseamnă nimic. Dar „Nu criticii sunt acum problema. Ci că m-a părăsit orice încredere-n mine și orice strop de inspirație.” Ce greu i-a fost, vor afla criticii jurnalului, care desigur că nu vor deveni mai înțelegători – entuziaști, drăgăstoși, cum i-ar dori el. Firește, cu ce te-ncălzește când vânzătoarea din piață de legume îți răspunde, la faptul că prețul ți se pare cam mare, cum că tu nu știi ce grea îi este munca. Iar aici este vorba de consumatorul rațional, cum criticul-scai al scriitorului nu mai este și nici nu mai poate fi.

*Frumoasele străine*, privită autocritic, la 3 mai 2010, vrea să treacă drept „o carte despre care nu se poate spune nimic. O carte ofensivă, ar fi spus W. Mult mai tare mă interesează acum cartea de versuri, *Nimicul* meu atât de prețios, acum, când am pierdut totul.”

Cum așa, să fi pierdut totul, el, autorul unul alte cărți în care voise a cuprinde chiar *Totul*? Ajuns la Totul și Nimicul, repetă și căm ce ar vrea de la critica literară actuală românească. „Scriam mai demult despre exigența absurdă, nebunească pe care o avem când judecăm cărțile și filmele românești, pe care le comparăm doar cu capodoperele absolute și-ncepem să-l urâm fizic, umoral, pe autorul lor dacă ele sunt doar bune, de parcă ne-ar fi înșelat, ne-ar fi

prejudiciat, ne-ar fi făcut de râsul lumii. În schimb, laudăm toate tâmpeniile dacă vin din afară.” (9 iunie 2010) Schimbare de macaz în jurnal. Autorul nu mai acuză lauda cărților proaste, dar deprecierea *de facto* a producției literare (și cinematografice). Și cum? Prin comparație, prin nefericita (reamintesc că Kierkegaard *dixit*) comparație, deplasată în enormitate. *Originalele* noastre cad răpuse de capodoperele universale. În schimb, *traducțiunile* străine nu întâmpină un reproș. De reflectat, în general. Dar dezechilibrul acesta de tratament critic nu mi se pare cultivat, doct sau rațional cultivat. Dimpotrivă.

Pe M. Cărtărescu, critica doar pare a-l citi, și în acest an. La 5 iulie 2010, ridică un semn de întrebare: „a citit vreun critic, cu adevărat, *Orbitor 3*?” Se scrie pe lângă el (și pe lângă cărțile sale), inutil, anul „critic” se și închide aici, în ceea ce-l privește, iar la 1 aug. 2010 notează, în semn de luare la cunoștință, dar mai ales în semn de adio: „Apar cronici la cărțile mele (mi le semnaleză Ioana): nu le mai citesc.” Când notează, dar nu mult după aceea? Greu de crezut în uitarea criticii. Constat după ce și cum scrie autorul de jurnal cu privire la el, la cărțile, la critică și nedemnii ei făptuitori.

#### Critica bună

Și câte de bine începe *relația critică*! Folosesc expresia unui celebru critic, J. Starobinski. Surpriză, însă: neagreat de tradus-trădatul scriitor optzecist, ca să folosesc și „conceptul” decenal al lui L. Ulici, acesta nu doar acceptat, dar și transformat în paradigmă istorico-literară! O relație de îndrăgostit, s-ar spune: Cărtărescu, fiul nominal al cărții, (își) iubește critica și se teme cumplit că i-ar putea fi infidel. E ca un adolescent oarecare, dar care cucerește, incredibil, o femeie frumoasă. El și Doamna Critică! Cât de îndatorat și supus, cavalește, ca în Evul Mediu, i se destăinuiește el, înțelegem și simțim deodată la 6 februarie 1990: „Chinul, tortura de a fi fost ceva și de a nu mai fi. Cronicile entuziaste la *Visul* mă fac să las ochii în pământ.” După reculul „postdecembrist”, la mai bine de un an, la 14 mai 1991, are din nou cronici, „succes” literar și mai ales – fapt care-l bucură cel mai mult – succes social: devine „cadru” universitar. Dar acesta trece drept un paliativ, pentru el, cum se va dovedi, cel obsedat de scris-citit.

Abia peste patru ani, la 24 mai 1995, momentul critic îi redevine favorabil, sau cel puțin este ceea ce scrie la jurnal, așa cum aproape că nu se mai aștepta, după debutul lui: „Câteva semne de apreciere pentru *Travesti* mi-au mai adus inima la loc, deși articolul din *Le Monde* a rămas până acum singurul și unicul (*sic*).” O „critică” așa-zis cordială, iată ce-și dorește, una care să nu-i deplaseze inima, să nu acționeze, retoric vorbind, metaforic, dar metonimic sau sinecdocic. Chiar și el se așteaptă la atacul critic, ca un animal între curse sau ca un militar aflat pe un câmp minat. Un rău așteptat este critica aceasta! Mai curând *neneces*, dacă s-ar putea formula deschis.

Și ce urmează? Un deceniu de pândă fără seducție critică.

În fine, la 27 ian. 2005: „Cronici foarte bune la *Femei*, spre mirarea mea. Azi, Tania, absolut mișto.” Dar nu e de acord cu prenumele critic că viziunile de aici sunt mai vii decât în *Orbitor*, cum crede autoarea (Tania Radu, desigur). Cum ar putea să fie de cea părere critică, nu și-ar anula astfel capodopera? Ceea ce n-ar fi, vorba lui, deloc „mișto”. Ar dori MC ca toată critica să-l ia la mișto? Da, pentru că *miștoul* pentru el nu e ironic, e doar serios, admirativ. Mișto este în fond și formă un cuvânt baroc, unic în felul lui, exprimă deopotrivă (ne)plăcere. Îl iei cum vrei. Ironia generaționistă este la optzeciști serioasă. Acceptă – afirm – formula lui M. Sebastian din eseu *Serios glumești*?

Inima îi tresaltă, probabil, își află locul cel mai potrivit, la 4 ian. 2006: „Cronici foarte pozitive (*sic*), în locuri selecte, la *Nostalgia* americană.” Vine o perioadă fastă pentru diarist și jurnal? La 10 ian. 2006: „de la Denoel un dosar de presă cu cronici excelente (Borges și Joyce al românilor, dè...), totul își urmează drumul infinitezimal de încet...” Faptă critică anulată sau doar umbrită chiar și acum (*Scriitorul și umbra sa*, evident *critică*, cu titlul unui alt critic francez, Gaétan Picon, aș putea spune acestor note?): „Scenariul e mereu același: cronici elogioase timp de o lună, după care – fâss! Cartea nu se vinde, e uitată și totul s-a încheiat. Urmează alta cu aceeași soartă.” Franța însăși este, în punctul critic, capriciosul și primejdiosul punct critic, decepționantă...

Doamna Critică îl învăluie și cu favoruri. „În ultimul timp se scrie bine despre mine, nu știu ce le-a venit, totul e mai destins și mai stenic.” (21 martie 2006) MC e gata să plece ochii de rușine, gândindu-se la critica bună și, ca și în 1990, inspirația secată de prin 2001. „O cronică elogioasă, în Suedia, mi-a strâns inima și mațele: am fost OK cu doar 5 ani în urmă.” (27 iunie 2006) Străinătatea îi devine, critic, acum, familiară, îl primește cam în felul în care, tot el observase, critica românească din periodice elogiază în bloc ceea ce se traduce la noi: „cronici, unele entuziaste, altele doar laudative, mai cu seamă în Suedia (...), dar și în Franța și Bulgaria. Îl ultima a fost o dezbatere în presa culturală: «De ce nu avem un Cărtărescu?»», (12 oct. 2006). Înaintare acum deloc infinitezimală. Un important salt înainte pe câmpul literar, oriunde mai mult sau mai puțin (sub)minat.

În patrie, este oarecum dezgropat ca poet. Și de către cine? Surpriză bună: o face cineva din generația autosuficientă și rea cu celelalte. Atâta doar că e vorba de o critică oblică, dar nu „oablă”, adică pronunțată de un poet. Își adaugă un surogat de critică de identificare *bio-grafică*, tot pe filieră poetică, revendicată mai presus de orice act al scrisului. „M-a bucurat mult un articol cvasi-elogios al unui june poet despre străvechea mea poezie. Deci ceva rămâne, se pare. M-a amuzat, de asemenea, altul care spunea într-un interviu: «Am vrut în adolescență să fiu Cărtărescu»...” (17 nov. 2006).

*Orbitor 3* îi aduce un „triumf derizoriu, temporar”, iar critica nu-l scoate din condiția scriitorului controversat. Acum, „cronicile (...) fac și ele saltul scatologic-escatologic (!, o sintagmă pe care o regăsesc și în *Solenoid*, n. m.). Pagini de analiză excelentă în

câteva dintre ele, semn că nu e totul pierdut.” (17 iulie 2007) Există date în jurnal la care se succed veștile critice bune cu cele rele. Iată, la 22 feb. 2008, de bine, dar nu în patria literară: „fraze uimitoare în marile ziare germane, elvețiene și austriece”. „Afară”, la 30 sept. 2008, la Göteborg „am fost cel mai citat în presă dintre cei 1000 de scriitori prezenți”. O mie? să scriu în litere, pentru că asta este, ar spune tot el, ceva foarte mișto, nu? Și e potrivit să inserez faptul la bunele recepții critice. Însă cam atât, până în anul 2011, cu care va începe *Jurnal 4*. Puțină satisfacție deplină de autor, tradus-trădat, în amar de ani, 21 la număr.

#### Critica rea

Mircea Cărtărescu n-ar spune, cred, că este bună critica rea. Dar el nu crede, după 1990, nici că mai există în România, îndeosebi, critica adevărată, critica-critică, ba chiar autocritică.

Ajunge la 3 martie 1991, când îi spune jurnalului – adresându-i-se uneori chiar la persoana a doua – că a reflectat și găsit câteva puncte (șapte, unele dintre ele cu destule sub-puncte) prin care criticii (cu care la această dată se socotește în luptă, el declarându-se „un luptător”), îndeosebi aceia ai generației sale, refuză să-l vâre în prim-plan. Numitorul comun nu este scrisul direcționat de și spre valoare, dar puterea, aceea de grup, favorizată și de cei care, ca și el, rămân izolați. Critica, în această circumstanță, este în mod fundamental o „făcătură”. Și ce-i de făcut în condiții de „făcătură” critică? Doar de luptat contra puterilor, din răspunerile celui convins de propria valoare, de adevărul fluctuației lui creatoare, care trebuie cunoscută și recunoscută obligatoriu de el însuși.

Perioada e tulbure, rea, nedreaptă de-a dreptul, deopotrivă pentru creație și evaluare. O perioadă eminamente politică, primitiv politică, nu doar pentru politică, dar și pentru cultură sau artă. A *implodat* comunismul, cum s-a spus, cu toate cele pe care le-a condiționat, de bine și mai ales de rău. Se poate spune românește: rău cu rău, dar mai rău fără rău. Nu altfel devine cazul cu literatura. „Totul a explodat și iată-mă nimeni. Nu mai citește nimeni, nu mai scrie nimeni, nu se mai cunosc regulile jocului...” (13 iunie 1991).

Cine mai crede, așadar, în critica adevărată, critica-critică, ba chiar autocritică? Fapta bună cere, tot prin tradiție, pedeapsa cuvenită. De cum i se publică *Nostalgia* în Franța, ia act acut de „înfierare și izolare” (4 august 1993). Ca luptător și rezistent prin propriul scris, soluția pe care o gândește este ca să nu răspundă atacatorilor, chiar să nu-i citească și să nu-i provoace, promovându-și succesele. Ușor de gândit, mai greu de făcut. Are și răbdarea limitele ei. E nevoie să fii în totul informat, ca să înaintezi în bună cunoaștere. Iar cine-și uită izbânzile ajunge poate chiar înfrânt. Programul acesta conține doar un fel de paliative. Pentru presă. Dar poate că nici atât. Jurnalul devine compensator, până la pamfletul reîntremător, la modul subiectiv(ist).

Scriitorul stă, se vede, mult timp, cu ochii pe ce se scrie „critic”. Toate cronicile îi cer în mod „ridicol” ca să depășească sursa literară numită adolescență, notează la 30 sept. 1994. Ceea ce echivalează, ca cerință, cu

depersonalizarea, pe care desigur el nu și-o dorește, dar în mod straniu i se impune, în pofida luptei, a rezistenței prin scris. El este, psihic, ciclotimic, iar creativ, fluctuant. Când prea apropiat, când prea îndepărtat de propriul eu. Înstrăinarea interioară pare chiar mai vie decât aceea determinată din afară de ceilalți. „Ultimele cărți care mi-au ieșit n-au entuziasmat pe nimeni; pe de altă parte eu însumi, personalitatea mea, îmi sunt tot mai îndepărtat și mai antipatic.” (4 oct. 1994)

Mereu crede că în patrie se critică, folosind o celebră propoziție a lui M. Kogălniceanu, persoana și nu cartea. Biologia, pe la noi, bate rău grafia. Din nou, „afară” ține echilibrul „dinăuntru”: tradus fiind, el este mult mai puțin trădat ca scriitor. Acasă, totul e jos(nic), la ultima limită posibilă, îndeosebi în provincie, unde nu există picior de caracter, dacă pot spune așa, întrucât nu avem provincie stendhaliană, iar ridicolul pur elimină orice tratament serios. „Cronici disprețuitoare, rele, răzbunând parcă niște groaznice afronturi, la *Travesti*. Asta în țară, căci *Lulu* a început bine, cu un frumos articol *cum photo* în *Le Monde*. Când nu mă fac să mă sufoc de durere și neînțelegere, cronicile dă pân (*sic*) provincie mă distrează, fiindcă-și arată stângaci mizeria și damful acru, ca gura unui bețiv care te-njură-n față.” (18 aprilie 1995)

Un gol istoric se întinde, ca într-un vers de Bacovia, până peste șapte ani, slabi, foarte slabi, în provocări „critice”. Și ce urmează? Scurt spus: prăpădul. Dar cum victima își mai și provoacă, dacă nu „conduce”, călăul, MC se și așteaptă la ce-i mai rău. Iar cum se spune că de ce ți-e frică nu scapi, scriitor și critic(i) conviețuiesc, în presă, în afara presei, în jurnal. Un recenzent „dintre cei bunișori” scrie despre *Orbitor 2* ca despre „o carte de vacanță”, fără „noutăți” față de *Orbitor 1*. Dar nu acesta este răul cel mare, răul acesta nici nu există, scriitorul există și rezistă: „Vor veni cei veninoși. Dar vor mușca în gol...” (19 iunie 2002). Și MC se repetă, pentru că existența critică i se reia în cerc vicios. Curând, la 4 iulie 2002, aceeași (de)plângere produsă de critică. „În lumea literară de la noi rezistența împotriva scrisului meu a crescut exponențial și e bine alimentată.” Aceasta înseamnă: „nedreptate și umilință”, „cronici incredibile, oarbe și surde, răuvoitoare și distorsionante, sau de-a dreptul neînțelegătoare, ce vin în valuri și nu se mai termină”.

MC rezistă cât rezistă, pentru că adesea el se înclină, se așază la firul ierbii, ceea ce ajunge să fie tot un mod de a exista și în definitiv rezista. Nici când e bine nu mai e bine pentru cel înfricoșat, cu și fără amenințare. O spune la 13 aug. 2002: „cu ultimul număr din *Orizont* constat că nici măcar cronicile foarte laudative nu-mi liniștesc *frica* asta, până la urmă miezul nebuniei și dezamăgirii mele de-acum: teama că n-am să mai pot scrie și că, de altfel, n-am scris nimic adevărat niciodată”. Se pune singur la pământ. Dar nu-și pierde într-un fel tocmai primejdios luciditatea. Nu într-atât, încât să nu înțeleagă care este reala socoteală sau măsură a lucrurilor cu ceea ce teoria (*nomina odiosa*, pentru diarist), a criticii și a lecturii, numește receptarea. „În plus, ultimele mele cărți au fost primite cu o certă lipsă de interes (iar cele dinaintea lor cu

ostilitate și dispreț). De fapt, de la *Orbitor 1* n-am mai simțit aprobarea publică pentru scrisul meu. Adică de aproape șapte ani.” (26 dec. 2002)

Curând i se re-aplică pedeapsa tăcerii, a lungii tăceri, semnul puterii și al vicleniei criticii, al unei critici care își face „datoria” (mai mult rău, la noi, mai mult bine, aiurea) și, vorba sa, se *fâsâie*. „Deja, practic nu se mai scrie despre cărțile mele, fiindcă, probabil, nu mai e nimic de zis: desenat, verificat, notat.” (1 martie 2004)

Ce așteptări, altele, decât cele deja avansate, mai poate el avea de la critică, într-o vreme literară atât de fără măsură sau lege. Iar *anomia*, prin mai toți, impune *anonimia*. Și dacă se scrie despre el, interesul pentru recepție nu mai află adresantul cunoscut. Știe tot ce urmează. E mai cu seamă uitat, blamat, controversat. La 6 iulie 2005, ia act ca despre un altul că „*Jurnalul* ultim are cronici amestecate (...). Numai că nu prea le mai citesc.” În schema de receptare mai identifică, nu tocmai pentru prima oară, un mod viclean și puternic de a fi „clasicizat”. E chiar un fel de a fi clasat. În ceea ce repetă criticii despre el, „E o grabă de a fi prohodit, un zel de a-ți anunța plafonarea și sfârșitul, cu care nu se poate lupta. Sau se poate doar scriind mai bine. Cărțile mele ce răzbesc în afară nu sunt nici ele mai bine primite. Nici n-a ieșit oficial pe piață, și *Nostalgia* americană are deja două croniche condescendente și acre. Nu mai aștept nimic bun.” („19 sau 20 oct.”, 2005) Extincție literară? Deja văzut și cunoscut, pretutindeni? Iar dacă nu le apare previzibil comentatorilor săi, atunci par cu toți că îi inventează un drum nedorit. Cronicile din Franța sunt „confuze, dar elogioase”, notează la 15 dec. 2005, aflat în așteptarea americanilor: „Nimic deocamdată în America.” Și din nou caută să uite ce se mai crede că scrie el, MC, și, cum se încurajează periodic, speră să nu-l mai intereseze nici articolele negative.

Sună deja prea cunoscut? Nu are altceva de constatat: „sunt uitat, desconsiderat, despre mine se mai vorbește doar ironic. Sunt părăsit și trădat de prieteni, nu mă mai citește nimeni, nu mai dă nimeni doi bani pe scrisul meu.” (11 oct. 2006) Și tot așa de cunoscut, în supunerea sa depresivă, mult mai puțin detașată, nicidecum mimată: „Și totul îmi întărește gândul că au dreptate cei ce cred că am ajuns un impostor, că mimez scrisul creativ, că sunt terminat de zece (cincisprezece) ani încoace.” (13 nov. 2006) Niciodată toamna critică nu fu mai urâtă? Nu sunt foarte sigur.

Cumpără, cum notează la 7 sept. 2007, revista „*Obs. cult.*”, cu dosarul critic la noul *Orbitor*, fiind deja edificat asupra a ceea ce va citi: „deși o să regret”. Ce mai constată sunt „Ura, brutalitatea, cretinismul” semnatarilor. Dar cine sunt ei? Ei, bine, ei sunt „haita”, care tot crește. Și-i spune fratelui, dublului (jurnalului), cu siguranță de sine absolută: „Eu voi rămâne cu cărțile mele, ei cu ura și disprețul lor.” Nu aceasta este ultima falangă nedreaptă de cititori profesionali. E, se pare, doar cea care are franchețea dură de a scrie și semna totul. Mai există și cei care au ales *necuvintele tipărite*, aproape chiar și *nevorbirea*, folosind doar degetul, fie ridicat, fie –

se teme în situația sa – coborât. Pentru că: „încă nu s-au «pronunțat» (fără-ndoială obiectiv și fără păreri preconcepote) seniorii războiului subteran contra cărților mele”. Trădare fără tăgadă: s-a „întors” contra lui chiar „lumea” care îi (sau de care) aparținuse. Excluzul se prezintă drept un evadat dintr-”o lume în care eu nu mai vreau să trăiesc.”

Există, am constatat, date în jurnal la care se succed veștile critice bune cu cele rele. Iată, la 22 feb. 2008, de rău, firește că acasă, în țară. Dar luptă, rezistă, înaintează, „fără să mă las intimidat de viermuiala urii, a geloziei literare și-a disprețului din jurul meu”. Sau și mai cuprinzător: „ură, dispreț, snobism, lașitate”. Dar nu răspunde la atacuri de tipul că vinde mult și că de fapt nu strălucește, că are succes comercial facil, că scrie sub nivelul de dinainte. E complet edificat: „de douăzeci de ani încoace”, toți (chiar toți?) o tot țin la fel, iar unul, acum, se repetă în trei publicații, în loc să-l ignore, proiectându-l în starea de instabil echilibru, notată prin formula *no news, good news*. Nimic, acum, de rău, în aproape trei ani cât mai cuprinde jurnalul sfârșit în 2010. Aspră, complicată, nu-i așa, comedia dramatică a criticii celui mai tradus și trădat dintre scriitorii români contemporani? La care colaborează, evident, el însuși.

## Roxana GHIȚĂ

### Cum nu l-am cunoscut pe Mircea Cărtărescu

L-am văzut în momentul în care a început îmbarcarea, m-am ridicat, ca de obicei, printre ultimii, ca să nu stau prea mult în picioare. Aș vrea să știu și azi în ce era îmbrăcat, să pot descrie fiecare nuanță și fiecare cută a materialului, a genții de laptop pe care o ducea pe umăr, fiecare gest voluntar sau involuntar, care ignora că era spionat cu aviditate (sau poate că învățase deja să stea în fiecare clipă cumva la pândă, un reflex automat de apărare împotriva oricărui posibil intrus, pe care-l aduce cu sine celebritatea – îmi imaginam). Îmi amintesc doar fluturarea părului negru, când urca scările avionului. Era deja așezat, într-un loc la fereastră, pe latura stângă, așa cum am trecut eu cu ochii ațintiți asupra lui, spre locul care-mi era destinat, doar câteva rânduri mai în spate (dacă mă ridicam puțin de pe scaun, îi puteam vedea creștetul peste spătarul scaunelor). Inima îmi bătea puternic când am scos capitoul din manuscrisul la care lucram și pe care plănuisem să-l corectez în cele două ore de zbor, punându-l pe genunchi. Știam deja că aveam de înfruntat o dilemă spre care fusesem proiectată cu o forță strivitoare, neegalată decât de improbabilul ei, și că mai devreme sau mai târziu trebuia să fac o alegere. Timidă și cu tendințe vădit sociopatice, accentuate cu fiecare an lăsat în spate, nimic nu m-ar fi putut face să trec peste toate barierele și să mă duc să... să caut ce – să intru în vorbă cu Autorul? Nimic, în afară de coincidența care-mi părea din ce în ce mai omioasă pe măsură ce trecea timpul (coincidențele, aceste imponderabilități care ne

guvernează viața, îmi aminteam cuvintele unui alt scriitor fascinat de întâmplare, mort într-un accident de mașină la câteva săptămâni după ce declarase într-un interviu că nu are rost să-și facă planuri pentru pensie, că ziua de mâine poate arunca oricând orice proiect în derizoriu), coincidența care făcea ca paginile înnegrite cu Times New Roman minuscul, ca să nu se consume prea multe foi la imprimantă, și care acum parcă-mi ardeau pielea prin reiații decolorați, să cuprindă tocmai prezentarea biografiei și a operei lui Mircea Cărtărescu, din cartea de literatură comparată la care lucram constrânsă de o bursă postdoctorală. Acest inimaginabil se produsese și, gravitând acum pe traiectoria lui, mi-am spus că nu aș fi la înălțimea hazardului dacă nu m-aș ridica și parcurge cei câțiva metri care mă despărțeau de Mircea Cărtărescu pentru a-i împărtăși și lui ironia nebună a acelui moment, acest impensabil justificând în ochii mei (și, îmi făceam curaj, va justifica și în ochii lui, *unul umed, căprui, strălucitor sub arcu înalt al sprâncenei, celălalt stins și întunecat*) impertinența de a-i invadea spațiul intim într-un zbor care ar fi trebuit să fie ca toate celelalte, pe ruta Berlin-București (nu se așezase nimeni lângă el, cele două scaune alăturate rămăseseră goale, le pândisem cu suflul la gură – era o altă coincidență asta, care mă favoriza și făcea să mi se spulbere ultimele îndoieli).

\*\*\*

„A vrea să cunoști un autor pentru că-ți place opera lui este ca și cum ai vrea să întâlnești o rață pentru că-ți place paté-ul”, mi-a trecut fulgerător prin minte în timp ce înaintam pe culoarul îngust. Știu că a vrea să cunoști un autor, pentru că-ți place opera lui este ca și cum ai vrea să întâlnești o rață pentru că-ți place paté-ul, iată ce voi spune imediat ce voi ajunge lângă el, bazându-mă pe umorul cinic al lui Margaret Atwood pentru a-mi deschide calea, cu aplomb, spre conversația dorită și momentul în care îi voi pune în față foile capitolului meu, pe care acum le strângeam spasmodic în pumn, în timp ce străbăteam ultimele frânturi de spațiu care mă despărțeau de Mircea Cărtărescu.

(era perfect posibil, și aceste viziuni îmi agitau, simultan, mintea, ca în ultimul moment El, Scriitorul, care acum descria, în *nunc* și *hic-stans*-ul doar lui deschise, cum înaintam palidă de emoție printre rândurile de scaune, ținând la piept foile din care palpita numele său, să decidă altfel, să șteargă din existență această scenă și atunci nu voi mai străbate niciodată acești ultimi centimetri, iar foile mele se vor topi fără urme)

Nu, m-am răzgândit trăgând aer în piept, o să-i spun așa, lăsându-mă repede pe scaunul liber și debitând totul într-un șuvoi care să facă imposibilă orice oprire, știu că *mântuirea nu este pentru toți, nici pentru mulți*, și că nu sunt eu vrednică să rămân singura, unica, nici nu am cerut să fiu aleasă, cea care *capătă premiul, coroana, în timp ce ceilalți cititori au fost azvârliți, unul câte unul, în noapte, au căzut ușori ca fulgii între paginile unor cărți rezonabile, unde ar și rămâne, consumându-și cuminți literatura, laptele și terciul lor de toate zilele*, dar totuși mă aflu aici, în acest avion, fluturând aceste pagini în care am scris despre o carte importantă pentru mine, asta trebuie să însemne ceva, nu-i așa, această miraculoasă

coincidență singură, și ce înseamnă „importantă”, până la urmă, nu știu dacă asta poate fi o dovadă a faptului că, *în feasta mea*, cartea dumneavoastră *a fuzionat cu jumătate din codul ființei mele*, cum ați anticipat că se va întâmpla, dar altfel cum s-ar putea explica, de exemplu, că nu mai pot trece pe lângă nici o statuie fără să o văd cum prinde viață, exact în modul descris de dumneavoastră, sau că nu mai pot privi covorul persan de la mama de acasă fără să mă pomenesc suptă într-un vârtej cosmic, sau, un amănunt în aparență banal, că nu mai pot trece pe lângă nici un leandru fără ca acest parfum, dulceag și amețitor, să nu mă catapulteze, instantaneu, în fața unei case de pe Silistra, unde nu am pus piciorul niciodată, poate că nu înseamnă mult aceste detalii, dar ele stau mărturie, totuși, mărturie pentru faptul că, acum, acest Autor locuiește pentru totdeauna în *mintea mea visătoare*, nu-i așa?

\*\*\*

„Înălțime 181 cm. Greutate 61 kg. Puls 78, după câțiva pași 84. Frecvența respirației 16. Circumferința gâtului 37 cm. Circumferința taliei, în dreptul ombilicului 72 cm. Coloana vertebrală fără modificări. Starea nutrițională generală moderat slabă. Vocea clară și puternică. Culoarea feței palidă, dar sănătoasă. Culoarea părului castaniu închis («negru», conform pașaportului). Piele curată, fără cicatrici, dinți buni. Apetitul și digestia par normale, golirea vezicii urinare de asemenea – ceea ce trebuie să fie demonstrat în fața doctorului («regulat», «galben untos»). Impresie generală: pare mai tânăr decât vârsta.”

Explică ceva din acest raport medical de 6 pagini, din 1 octombrie 1907, care cuprinde, așa cum notează biograful Reiner Stach, o „măsurare atât cantitativă cât și calitativă, quasi criminalistică” a corpului individului care răspundea la numele Kafka, abisul pe care, cu luciditate și precizie inumane, îl construiește scriitura sa? Și totuși vrem să aflăm toate aceste amănunte, le citim cu nesaț, ca și cum cunoașterea lor ar fi o piesă de puzzle fără de care nu am putea pătrunde misterul vieții autorului, acolo vrem să scormonim noi, căutând cine știe ce revelații ascunse, deși am pierdut cu toții, astăzi, acea inocență care ne făcea să confundăm vremelnicul scriitor cu autorul care-și construiește edificiul său literar... Și am pierdut și acea credință în adevărul și coerența unei «Lebensgeschichte» (istorie a vieții), pe care o avea un Dilthey, de exemplu, acest avocat pătimaș al biografiei ca „formă supremă, și cea mai instructivă prin care ni se revelează înțelegerea vieții” (și nu un construct ficțional, cum o știm astăzi prea bine). Totuși, nu am pierdut această curiozitate, dimpotrivă, suntem mai mult decât oricând fascinați de persoana autorului, în această epocă a exhibiționismului total și generalizat, în care «imaginea» unui scriitor se construiește și se vinde ca cea a unui star. Pe măsură ce opera de artă își pierde aura și după ce structuralismul anunțase triumfal moartea autorului, acesta, dimpotrivă, autorul cel hulit, își recucerea câte ceva din statura sa mitică, cine s-ar fi așteptat la asta (e drept, un mitic pe potriva epocii, recondiționat conform imperativelor consumului atotdominator).

Autorul acesta, pe care acum îl privesc cum bate la laptop, cu profilul conturat frumos pe albastrul cerului vizibil prin gemulețul din dreapta sa, ne avertizase că există o consubstanțialitate între trupul lui și cartea pe care o scrie, căci *matrița organelor sale imprimă vieții sale o formă codificată, singura pe care-o poate înțelege substanța cenușie a cititorului*. Prin ea i se trimite acestuia *mirosul părului său și gustul buzelor sale, culoarea ochilor săi și duritatea unghiilor sale*, pentru că toate sunt incluse în acest mare cod unic, în acest codex, în această cartea ilizibilă, această carte. Fie că acceptăm această premisă care împinge creația (și receptarea) literară în zona unui ritual de tip euharistic, fie că o respingem ca pe un simplu joc metaforic, concluzia rămâne aceeași: opera conține totul, și nu avem nevoie de nimic altceva. Este greu, astăzi, să separi setea devoratoare cu care urmărim biografia unui autor de voyeurism-ul imund, pe care Facebook-ul l-a ridicat la normă a vieții noastre de zi cu zi.



\*\*\*

Nu aș fi putut defini expresia din privirea ridicată spre mine, după ce reușisem în sfârșit să băgui un „mă scuzați“, ceva retractil și duios, aproape speriat. Știam deja, pe când mă întorceam la locul meu, că nu voi reveni „puțin mai încolo“, așa cum mă rugase el, jenat, „dacă s-ar putea, acum lucrez la o conferință, trebuie să o termin“. Fusese în ochii lui, așa mi se păruse, un fel de implorare mută, care contrazicea formulele de politețe. Și mă simțeam, brusc, eliberată.

M-am așezat pe scaun, am pus foile, din nou, pe genunchi, și am început să citesc, surâzând: „Născut în 1956, Cărtărescu este un scriitor deja consacrat în momentul prăbușirii sistemului comunist: debutase cu volum personal în 1980 (*Faruri, vitrine, fotografii*), pentru care obținuse premiul Uniunii Scriitorilor, și era un poet reprezentativ, dacă nu chiar vârful de lance al generației optzeciste. Chiar în anul revoluției, Cărtărescu debutează în proză cu un volum de nuvele, *Visul*, din nou recompensat cu un premiu literar, de data aceasta din partea Academiei Române. Reeditat sub titlul de

*Nostalgia*, în 1993, volumul, care este considerat, de unii critici, cea mai bună scriere a autorului până în prezent, face din acesta unul dintre cei mai importanți prozatori de după 1989, iar apariția primului volum din trilogia *Orbitor. Aripa Stângă*, în 1996, îl consacra drept cel mai influent prozator român contemporan.”

## Dumitru-Mircea BUDA

### *Levantul* sau despre lumile virtuale ale limbajului

„– Absolut tot ce ai trăit și trăiești... e făcut dintr-un singur lucru.

– *Atomi*, spuse Lanark.

– *Nu. Tipărituri. Unele lumi sunt făcute din atomi, însă a ta e făcută din semne minuscule aliniat impecabil, ca niște armate de insecte, de-a lungul a pagini și pagini de hârtie albă.*”

A. Gray, „Lanark”, (1981)

Departa de a fi un fabulos experiment ludic de revizitare a vârstelor și registrelor limbii române literare, *Levantul* lui Mircea Cărtărescu e un laborator în care energia inepuizabilă a unei limbi premoderne reinventate e utilizată la maximum, pentru a performa un spectacol stilistic fără precedent. Dar autenticitatea și originalitatea *Levantului* stau, de fapt, în consubstanțialitatea textului și a existenței, Mircea Cărtărescu fiind, de altfel, titularul celebrului termen *textistență*, desemnând coincidența scrisului cu ființa scriitorului. Poetica lui e una profund angrenată în visceralul propriei conștiințe, o expresie a unei stări de hiper-conștiință, de intensă focalizare asupra propriei interiorități. Literatura e sinonimă, pentru Cărtărescu, ființei lăuntrice a celui care o scrie, până la nivelul anatomiei ei celei mai intime – codul genetic al operei și al creatorului coincid, scrisul nefiind, în definitiv, altceva decât o operație de transfer a existenței în virtualitatea scriiturii.

Desigur, limbajul e primul mediu de contact al cititorului cu neobișnuitul experiment de epopee al scriitorului, iar un prim nivel al acestuia e cel arhaizant, plin de prețiozități redescoperite, din cufere ele însele greu de descoperit, deschise cu pasiune de arhivar și puse apoi în acțiune în lumea textului, notându-li-se, permanent, schimbările de metabolism și traiectoriile semantice, efectele stilistice și artificiile. Cu certitudine, nimeni nu poate trece de această dimensiune arhaizantă a limbajului epopeii lui Mircea Cărtărescu fără a fi sedus de strălucirile artefactelor lingvistice pe care acesta le prinde într-o sintaxă la fel de memorabilă. Dar fondul arhaizant e brăzdat cu sânguință de neologisme adaptate cu haz, construcțiile sintactice vechi trebuind, nu o dată, să tragă după ele expresii hi-tech, și toate acestea metodic, iscate strategic, manifest de Auctorele voit indiscret. Această instabilitate a limbajului e un as de glorie pentru *Levantul*, o miză și revanșă deodată. O răfuială cu poezia cotidianului, minimalistă și trăgând înspre facilitate, care domina sfârșitul de deceniu nouă, adică exact timpul scrierii

epopeii, dar și cu poezia „înaltă”, de prețiozități stilistice și de construcție a unei anumite direcții a generației '80.

Limbajul din *Levantul* nu e cătuși de puțin o trădare de sine pentru Cărtărescu, pentru că mecanismele ce îl conduc rămân, fundamental, cele caracteristice tipului său de raport cu realitatea. Al. Cistelean observă, de altfel, comparându-l pe autorul *Poemelor de amor* cu Augustin Pop, ca două extreme ale limbajului optzecist, cum „*fiecare cuvânt intră în poem cu întreaga lui energie*”<sup>1</sup> – fie ea semantică sau istorică, iar observația poate fi extinsă în remarcă la Nicolae Manolescu, conform căreia „*Rareori un poet a fost astfel vorbit de cuvintele sale ca Mircea Cărtărescu. [...] Cuvintele ies, țâșnesc, curg ca dintr-un corn al abundenței; se atrag și se izbesc unele de altele cu zgomot; se rotesc în vârtejuri din ce în ce mai iuți; se lipesc unele de altele ca atomii în uriașe molecule de materie vie; cad, plutesc, zboară, alunecă sau se rostogolesc. Din această vorbire neobosită, arată criticul, răsare viziunea lirică*”<sup>2</sup>.

De altfel, *Levantul* e o paradă a limbajului înainte de a fi o paradă a stilurilor și înainte de a ajunge să fie o paradă a scriiturilor. Istoria din *Levantul* e deci una a limbii înainte de orice altceva, iar limpezimea ei e fracturată programatic de incoerențe bine regizate. Ca și cum limbajul nu mai poate avea o coerență istorică, în diacronie. Nu vom putea citi nici măcar o singură pagină întreagă din *Levantul* fără ca măcar un termen să nu sune, intenționat, fals în partitura migălos compusă până în acel moment, nu vor trece mai mult de 10-20 de versuri fără ca o sintagmă ținând de tehnologie (chiar de aceea literară) ori un nume propriu să nu rezoneze discordant cu ansamblul în care e introdus. De pildă, pe măsură ce, în cântul al șaptelea, în jurul lui Manoil se hașurează cromatica și geografia unui peisaj feeric și antropomorfic, tensiunea limbajului crește și ea, urmând pulsuniile imaginarului, până când, la un moment dat, se ivește un termen științific ce, evident, e în dezacord cu lexicul dominant al construcției:

„*Toate curg, se schimbă toate pe măsură ce se-ncheagă  
Peștele devine soare, soarele devine fragă,  
Umbra, iată, să desprinde de pământ și prinde sânge  
Iar ce aruncasă umbră-n cioburi licurind să strânge  
Fiecare ciob crescându-i aripe dă libeluli...  
Manoil înaintează pîntre moi glomeruli  
Ai copacilor ce-ndată ei să schimbă în fâmei  
Toate îl îmbie lîncezi, da-ntre pulpele de stei  
Ele n-au nimic, doar peatră lustruită ca de ape*”<sup>3</sup>

Ceea ce produce aici cuvântul *glomeruli* nu e accidental, ci cât se poate de atent calculat și intuit de poet. De altfel, putem trata acest caz sub un aspect principal, astfel de „întâmplări” ale limbajului fiind cât se poate de firești în economia textului levantin. Ce se întâmplă, de fapt? Termenul neologic, științific, intră în edificiul clasicizant, arhaic, cu toată încărcătura lui modernă, cu aroma lui tehnologizantă și creează ceea ce am putea numi un salt de nivel lingvistic. Discursul arhaic e forțat să urce pe scara diacroniei fiindcă acel unic cuvânt se amestecă, contrar principiului lui Heisenberg, în lumea lui străveche, iar efectul e exact acela pe care

un călător în timp l-ar putea crea asupra istoriei, dacă ar face evidentă prezența lui în timpul pe care îl vizitează.

*Levantul* e un text virtual (și) în măsura în care el este vorbit într-o limbă inventată, o limbă-simulacru, o îmbinare de artefacte lingvistice în care nimic nu e „adevărat” în sensul de autentic, verificabil sau coerent. Româna epopeii lui Mircea Cărtărescu n-a existat, per ansamblu, niciodată. În limba *Levantului* se întâlnesc și se ciocnesc mai toate tendințele vechi ale lexicului românesc, de la monoftongări la *u* final semivocalic pentru substantivele nearticulate, de la latinismele pașoptiștilor la americanisme ori neoașisme. Invenția fabuloasă din *Levantul* e această limbă română orientalizată, în nouăzeci din procente, și de aici luxurianța neobișnuită a lexicului turcizat, aplicat cu obstinație în versuri. Marele avantaj de pe urma căruia spectacolul profită e acela al maleabilității limbii române ne-normate, pre-moderne, unde toate artificiile sunt îngăduite iar alterările sunt simple tatonări, în joacă, ale limitelor. Ion Bogdan Lefter, care se îndoia, la momentul apariției *Levantului*, de șansele acestuia de a marca poezia românească, îngrijorat de dificultatea limbajului acestuia hibrid, ca și de o posibilă soartă similară cu a „*Divinei Comedii*” (ale cărei ediții trebuie azi înțesate cu interminabile note de subsol pentru a mai fi inteligibile), remarcă tocmai acest aspect de inventivitate extremă a textului: „*O sensibilitate rafinată, erudită, postmodernă, răsuțește în epopeea lui Cărtărescu vorbele în fel și chip, abuzând cu voluptate de posibilitățile extraordinare pe care le oferă o limbă încă nefixată în tipare moderne, flexibilă, dispusă să suporte inovații mici, comprimări de cuvinte și derivări fanteziste, forme gramaticale paralele și dezacorduri hazlii, eufonii ingenui și calcuri trănzite, idilisme arhaizante și exprimări strident-cosmopolite, jocuri etimologice și amestecuri multilingvistice (în spiritul lui... Pound, nu-i așa?!), etc., etc., etc. Ceea ce fusese pentru ai vechi, spune Lefter în continuare, efort îndârjit de limpezire lexicală și sintactică, devine acum exercițiu dexter și sursă de expresivitate, practic inepuizabilă*”<sup>4</sup>.

Adevărul este că imaginarul fulminant, baroc, al lui Cărtărescu, cu răgazurile lui voluptuoase în detaliile cele mai infinitezimale ale lumii ficționale, lărgit la nesfârșit pe orizontala și pe verticala viziunii, nici nu putea găsi un mediu mai propice decât o astfel de limbă virtuală, în care orice pare posibil. Cadrele viziunii trec, pe de altă parte, la o rată de dezvoltare ce pare pe frecvența R.E.M.-ului, a centrului generator de vise, decât pe aceea a raționalității, deși, paradoxal, conștiința din spatele procesului e de o luciditate tăioasă și strălucitoare. Să citim mai jos o altă descriere memorabilă, unde pregnanța detaliilor e susținută de materialitatea seducătoare a limbajului arhaic reinventat:

„*Pă la ceasul dimineții lapte acru, bulzi de unt  
Duc olteni în cobilițe, iar armeni din Trapezunt  
Au adus în piață vase dă aramă ciocănite,  
Icre moi în blide unse pă tarabe sunt lăjite.  
Clopotele dă biserici ortodoxe bat în dungă,  
Să deschide, să închide băierile dă la pungă,  
La zaraful în dugheană, und-pă taleri dă balanțe  
Lei, pistoli, țechini, carboave odihnesc printre fitanțe.  
Întreita ceată cari eu cu ea vă plictisii  
În tot cântul dinainte: palicarii fistichii,*



*Hoții strâmbi ai lui Iaurta, faraonii lui Zotalis,  
Să-ndesa pîn ulicioare, trecea greu, căci matahali-s  
Pîntre murii dă paiantă zugrăvită roz, azur.*

*Nori suciți ca acadele să-nșurub pă ceriul pur...<sup>75</sup>*

E dată aici pe față, într-un sistem de complicități cu Cetitorul care e manifest pe tot parcursul epopeii, o contrafacere a limbajului și a imaginarului, ambele înșurubate pe un cer „pur”. Poemul devine exhibiție de tehnologii lingvistice, făcută cu simț de spectacol și talent regizoral, dar și cu umor hâtru, sec, întors adesea spre un orizont tragic. Limba *Levantului* e plină până la refuz de inversiuni retorice, cu viitorul format după modelul arhaic, de exclamații patetice amintind de lamentațiile preromanticilor. Gramatica e răsucită după bunul plac al „eroilor de papir”, contrazisă, în retorica ei oficială, de registre colocviale ce produc bruiaj. Contrastul dintre formă și sens e unul din cele mai evidente pe care mizează Cărtărescu. Aproape întotdeauna personajele declamă cu gravitate discursuri ce, în definitiv, nu afirmă mai nimic. Limbajul se goleşte ritualic de sensuri, își trăiește, astfel, virtualitatea deplină. Fiecare Cetitor pune, în discurs, ceea ce vrea și poate lua de asemenea orice pofteste. Iată un exemplu cât se poate de grăitor, în momentul când Iaurta, în *Cântul al Unsprezecelea* și ultimul, sare cu gura la Zoe:

*„– Nu știi ce frecați mărgeaia,  
Au crezi, Zoe, că e vodă vreun prunc din cei dă țîță  
Și că are arvaniții ce-l păzește,-n cap târâță?  
Zilnic fac instrucțiuni cu-alebarde și cu pale  
Iar când dau cu pușca bagă glonții pîn inel dă zale.  
N-apuca-vei nice-a scoate vun pistol, și te-i trezi  
În adânce hrube unde niciodată nu e zi  
Și dă unde oase goale să mai scot într-un târziu...  
Este planul meu din toate ăl mai bun și cilibiu.  
Ascultați.”<sup>76</sup>*

Babiloniada limbilor e consecventă, pe de altă parte, discursurilor și exprimă tocmai autonomia și identitatea acestora. Dacă există, în linii aproximative, o limbă totalizantă a *Levantului*, care se întinde de la un capăt la altul al epopeii într-o tonalitate orientalizată pe care o zădărnicesc, fragmentând-o, ici și colo, infuziuni de terminologie modernă și postmodernă, la fel de bine există și ceea ce am putea numi jargoane locale în text, limbi virtuale construite pentru a servi un anumit tip

de discurs. Textul se hibridizează astfel și pe aceste texte subsumate, de mare rafinament al pasișei, în care limbajul cunoaște invariante imprevizibile. Astfel de exemple sunt chiar cele două scrisori ale trădătorului Iancu Aricescu, ce reînnoadă și încurcă o întregă istorie epistolară a scrisului pre românește, cu imprecății și idiomuri interminabile, ce pot oricând face deliciul publicului avizat. Dar și pasișele după întregul canon al poeziei românești, de la Heliade cel latinizant și până la Barbu, Nichita, Arghezi și, desigur, Mircea Cărtărescu însuși, sunt parade de limbaje poetice specifice. Dintre cele mai copioase ca reușită de stil și atitudine, pasișa după Ion Barbu e o capodoperă de limbaj virtual, absolut nul semantic și, tocmai prin aceasta, inestimabil prin potențialul pe care îl oferă scrierii postmoderne. Exclamația retorică e, pe lângă bombasticismul eclatant al lexicului, singura care se reține și care induce un gust aparte al textului:

*„Numit ținut, grup simplu, falsă landă  
La soarele pontifical întors.*

*Plug străveziu în recea Helgolandă  
Văditului, tras cu compasul, tors” etc.<sup>7</sup>*

Hibridizarea lingvistică de acest tip e una determinată tocmai de caracterul hibrid al surselor și al centrelor de putere ale textului. Încetând să mai existe în armonie, ci doar ca expresie a unor conflicte interne pentru întâietate între discursuri disparate, aleatorii și contradictorii, hrănit și crescut tocmai din esența lor, textul *Levantului* e glosarul și tratatul de oficializare a unui limbaj simulat și disimulat deopotrivă, în care orice alianțe sunt posibile, împotriva oricărei încercări logice de ordonare. Shakin Stevens și Ana Blandiana, Byron și Alexandru Mușina, Borges și trupa Phoenix, vorbesc pe rând, dar mai ales deodată și nu la unison, ci în registrele fiecăruia în parte, cu deplina conștiință a diferenței și a inegalității, în *Levantul*.

Limbajele locale includ în varietatea lor manifestă coduri, jocuri de cuvinte magice, ba chiar o retorică a parolelor – cea celebră *Taruki și Paluki!* căreia Florin Manolescu i-a găsit sursa într-o scrisoare a lui Ion Ghica pentru Alecsandri, în care se povestește despre înființarea unei societăți secrete, zisă *Eterie*, absolut similară alianței neobișnuite ce pornește în aventura de eliberare a Valahiei din *Levantul*.

Există, cu siguranță, o tendință antinomică în ceea ce privește limbajul *Levantului*, între demistificarea unui mit al limbajului original și impunerea unei cvasimetafizici a textului. Cu o ostentație suspectă, Cărtărescu reafirmă identitatea dintre ficțiune și realitate și diferența, unica diferență, de nivel ontologic dintre scriitură și lume. Lumea ficțiunii nu e cu nimic inferioară realității, fiind creată prin și de către limbaj, de un Auctore cu prerogative demiurgice.

Hibrid și multi-iradiant, limbajul *Levantului* e o reconciliere tipică a crizei comunicării în postmodernitate, dar și un aproape didactic exemplu de virtualizare a cuvântului, de activare a lui în contexte din cele mai imprevizibile, cu un patos al jocului egalat doar de conștiința ineluctabilă a zădărniciiei. Limba *Levantului* vorbește, pe lângă plăcerea pură a vorbirii, și despre eșec, într-o dialectică ce nu poate fi doar comică,

ci levitează printre marile efigii demolate, visând utopii irealizabile:

*„Ce-aș fi de n-aș scri Levantul, dacă n-aș râvni la tron  
Unde preste iluzorii lumii veghează Metatron,  
Să mă scriu pe mine însumi dacă nu aș cuteza  
Lasă-mă să sap o lume, fie și în acadea, Orbitoare  
fantasie... Altfel nu știu  
De ce viv”*

Scriind despre *Poeme de Amor*, Al. Cistelean remarcă tocmai inversiunea direcției imaginarului lui Cărtărescu, pusă ca soluție a unei aspirații profunde de a dobândi totalitatea unei lumi caleidoscopice: „*Tricoul îmbrăcat de Mircea Cărtărescu, crede Cistelean, e un tricou de integralist pe care nu l-a stărnit un aspect sau altul al realității, efectele ei dramatice, ci însăși polimorfia acesteia. El, continuă criticul, nu are o cale de acces înspre real, ci dinspre acesta înspre himeric. [...] Imaginarul nu-i la el o lume suprapusă realului, ci o intensificare a acestuia, o stare intensivă a notației. Poezia nu mai ia atitudine față de realitate: o trăiește; nu o cântă, nu o descântă, nu o încântă, o respiră. Realitatea este singura atitudine atât față de sine cât și față de iluzie, ideal, himeră.*”<sup>8</sup>

Termenul cheie îl credem a fi, aici, cel de *intensificare a realului*. Într-adevăr, realul ce trece pe retinele lui Cărtărescu e permanent amplificat, tatonat și evaluat din toate unghiurile posibile, supus, în cele mai mici detalii ale sale, zoom-urilor succesive, apropiierilor și îndepărtărilor. Cărtărescu ar vrea, parcă, să vadă, dintr-o dată și din toate unghiurile toate detaliile lumii. Himeric, soluția la real, ar fi, paradoxal, realul intensificat, amplificat la nesfârșit.

Am fi tentați să credem că aceasta e, de fapt, tendința fundamentală a imaginarului lui Cărtărescu: o continuă exacerbare a percepțiilor, o accelerare a mișcărilor oculare până când caleidoscopicul universului e ajuns din urmă de senzorial și devine, astfel, accesibil în integralitatea sa. Aceasta mai înseamnă și că realul însuși coincide cu himericul, în integralitatea sa, iar că aspectul concret al realului e consecința incapacității noastre de a percepe dimensiunea totală a realității decât segmentar, pe suprafețe reduse și aleatorii.

Aceste accelerări sunt predilecte pentru configurarea spațiilor în *Levantul*, beneficiind de o premisă barocă a verticalelor și a grandorii, dublată de viziuni surrealiste ce vin să traducă duratele interne inegale ale conștiinței de sine a textului însuși. Spațiul levantin oscilează și el, în epopee, între o dimensiune globală – un areal balcanic, mediteranean, dominat de simbolistica apei și de mitologia piraterească a aventurii și una a fragmentelor microscopice, concepute după o tehnică a pixelizării, trădând o sensibilitate acut geometrică a viziunii.

Consecvent, peisajul devine virtual, ireal. Nimic din ceea ce Manoil descrie nu pare să fie altceva decât proiecție holografică. Chiar și felul în care se configurează spațiul prin ocean – aparițiile succesive, mișcărilor, par simulacre, aparținând domeniului iluziei, al himerei. Conform convenției, de altfel, Manoil vede

ceea ce Auctorele îi pune pe lentilele lunetei iar pretenția textului este de a fi o infinită exhibiție de virtualități. Spațiul este acolo și este într-un anume fel pentru că așa a fost ticluit, pre-programat să fie, după cum reacțiile senzoriale ale personajelor sunt pre-stabilite.

Spațiile închise, mici, au o construcție în care virtualul se concentrează până în fotonii luminii, parcă, într-o conștiință a celor mai infinitezimale fragmente. Totul e înfăptuit, pe de altă parte, cu omniprezența conștiinței a relativității procedeelelor și cu prieteneasca și ironica ținere în luciditate a Cetitorului, pe care textul o afirmă aproape programatic:

*„În palatele aprinse, pîn balcoane și unghere  
Unde zgîndărește struna deștul unei baiadere  
Care ghiul dă aur poartă răsucit ca un ghioc,  
Liturgia bogăției are ș-astă seară loc.  
E sub țeasta-mi poleită platou harnic dă filmare,  
Unde să înalț decoruri urieșe, solitare,  
Cu brâncovești coloane ca spiralele de cremă  
Și cu loggii ca acelea dă din care o trivemă  
Dogele binecuvântă la Venezia-n San Marc.  
Dară totul e aicea ca la jucării, cu arc.  
Sunt palatele dă șiță, dă carton, și sunt proptite  
Pă din dos cu pari, fațade cu arcade aurite  
Și cu sveltele statue găunoase sunt, minciuni.  
E cu călți umplut, dă ipsos, chiar și cornul sfintei luni.  
Cabluri, șine sunt întinse peste tot și microfoane,  
Reflectoare pune spotul pă cupole și frontoane,  
Camerale dă filmare cu ecranul cât un timbru  
Să pătrund pîn transfocare-n sale ce miros a cimbru,  
Sau în rozele alcovuri unde roze coapse dansă.  
Totul e ca tu, iubite cetitor, să intri-n transă.”*<sup>9</sup>

O mai declarată virtualitate a întregului discurs și a spațiilor e greu de imaginat. Aproape că spațiul e covârșit de tehnologia imaginii și a sunetului, care se întinde lipsită de discreție, afirmându-și primordialitatea. Efectul special și nu culoarea reală e elementul de revelație, ca și indicele cel mai evident de atractivitate.

Pe de altă parte, e notorie metoda de „*transfocare*”, cu termenul ironic al Auctorelui însuși, prin care obiectelor li se pătrunde în atomii cei mai minusculi – inelul de aur, aici, e privit, dintr-o dată, ca un univers, el substituie pentru o clipă, în imaginar, spațiul întreg din jur. De fapt, aici e o altă cheie de viziune pentru spațiul Cărtărescian, care se deformează permanent prin schimbarea focalizării. Pentru o clipă cuprinzând un continent iar în secunda următoare geana unei cadâne, turla încrustată a unei biserici sau o hartă astronomică a cerului, imaginarul cărtărescian nu percepe spațiile decât telescopic, delectându-se mereu cu premisa lor de virtualitate ce îi dă puterea de eternă substituie a întregului prin fragment și viceversa.

Ceea ce trebuie din nou subliniat e faptul că spațiul levantin, fie el globalizant ori redus la detaliul minor, e în esența lui un spațiu textual. Celebra „*nu există nimic în afara textului*” a lui Derrida se aplică de minune principiului de spațiere al epopeii. Sintaxa și întreaga gramatică a ficțiunii e pur textuală, deci manevrabilă, inversabilă, gonflabilă, parafrastică ori incidentă,

asemeni unei fraze dintr-un paragraf al unui text inclus într-altul mai mare.

Paradoxul pe care l-am semnalat e acela al autentificării spațiului ficțional. Cum e posibil, în definitiv, ca un artefact textual să aibă, în ciuda naturii sale regizate, pre-judecate, o autonomie proprie, imprevizibilitate și să pulseze viață? Deși ar trebui să nu poate fi populate decât de personaje fictive, spațiile ficțiunii levantine ajung să fie cutreierate de însuși pasul Auctorelui, iar faptul, contrariindu-l întrucâtva pe acesta, nu face decât să demonstreze apartenența sa personală la himeră. Nici spațiul superior ierarhic al lumii în care Cărtărescu își scrie epopeea, nu e mai real, mai puțin virtual, decât cel al textului. Dimpotrivă, totul e fantasmă, „holon”, cu un cuvânt dintr-o glossă dată ca replică lui Eminescu.

Spațiile sunt, apoi, deschise sau ocluzive, de eliberare totală sau de reclusiune, după cum discursul însuși se metamorfozează. Există un permanent instinct de întoarcere al scriitorului în fața mașinii de scris, în spațiul limitat al apartamentului ce contrastează atât de flagrant spațiului infinit al creației. O lume întunecată, rece, goală, fadă în toate detaliile ei, cea a prezentului, în care epopeea e scrisă, e opusă luminii de mit, fantamei ce înalță sorii celeilalte lumi, a textului De altfel, închiderea și deschiderea sunt permanent prezente, metaforic, în reprezentările la care recurge imaginarul. Astfel, iată cum se închide Cântul al Optulea:

*„Uf, s-a dus și cântul ista. Ostenit sunt preste poate.  
O să treacă oare anul pân-o să le văd pe toate  
Isprăvite? În o sticlă fumurie-o sta macheta  
Dă corăbioară sveltă, migălită cu penseta?  
La ce bun? Doi ani din viață pentru astă jucărea...  
Uneori îmi pare vană, alteori mi-e dor de ea  
Și cetesc la întâmplare... Nu știu, nu știu ce să spui.  
E întâi april din anul '88, prea soare nu-i.  
În bucătărie țacăn la mașina mea de scris...”*

*Arde tare aragazul, nici un ochi nu e închis.”<sup>10</sup>*

Lumea este, la rândul ei, imaginată simbolic ca stând înscrisă într-o sferă, acel glob fermecat pe care Cărtărescu îl pune în centrul simbolisticii sale. Ideea de sferă contrage spațiile, le deformează. În fapt, majoritatea peisajelor sunt astfel văzute încât dau senzația de circularitate a orizonturilor, de rotunjime a marginilor. Privirea însă nu e niciodată fixată pe o direcție – ea e când dinlăuntru sferei înspre afară, când invers focalizată.

Principiul fractalic al imaginarului determină, pe de altă parte, o analogare a spațiilor cu suprafața grafică a textului. Există, la un moment dat, o viziune onirică a lui Cărtărescu ce vorbește tocmai despre un orizont devenit o bandă dactylo a unei uriașe mașini de scris, și aceasta se întâmplă chiar înaintea căderii în text. Dar, mai mult, însăși geografia levantină e dispusă textual, printr-o manieră optică, din înalt, ea își dezvăluie esența scripturală:

*„Două săptămâni rămas-au zaverzii în ostrovul  
Ce în formă e de buche, să-și mai ogoie istovul*

*Și să coase cu mătasă sfișiatul zepelin,  
Roate dau în golf albastru aripioare de rechin”.<sup>11</sup>*

Privirea vizionară, după cum se vede, practică adesea asemenea deplasări pe verticală și își extrage originalitatea tocmai din abilitatea de a simultaneiza perspectivele. Ca eroii celebrei nuvele *Insula* a lui Ioan Groșan, personajele *Levantului* ar putea oricând exclama, iluminate: „E clar, stăm pe o carte!”. Dar, neconștientizând decât atunci când li se permite, tot textual, să o facă, propria condiție de *papir*, ei trăiesc chiar în carte iar existența lor nu e cu nimic mai precară din punctul de vedere al valabilității ontologice decât este cea a Auctorelui sau a Cetitorelui.

Există și spații totemice, spații spre care conștiința și imaginarul se primenesc privind, în care se intră cu evlavie aproape mistică. Un astfel de spațiu este Giurgiul, care e strâns legat de o arheologie a propriei ființe a scriitorului (pe aici intrând în Valahia strămoșii din partea mamei, Badislavii). Giurgiul e un Isarlâk în toată puterea cuvântului, un spațiu arhetipal balcanic ce deține și manifestă acea diversitate extraordinară proprie acestui *promised land* al tuturor posibilităților ficțiunii (unde, spune la un moment dat un personaj, ai putea oricând să te trezești cu covoare zburătoare).

Dacă la Barbu balcanismul pur, cel nastratinesc, era un modus vivendi irecuperabil, Cărtărescu reface Isarlâkul ca dintr-un puzzle știut pe dinafară și încropit cu o vivacitate și o pasiune nebună. Fascinația e la fel de halucinatorie ca a lui Barbu – principiul halucinant al revelației fiind de altminteri explicit pe tot cuprinsul epopeii, fantasma și phantasia fiind, așa cum am putut observa, legile fundamentale ale scriiturii.

Scena e aceea a descrierii orașului Giurgiu, făcută cu ocazia întâlnirii acolo a eroilor revoluționari. Cărtărescu însuși, urmând să ajungă și el erou în propria-i epopee după ce Manoil, personajul său alter-ego, îl va trage de jiletcă în mașina de scris, vede orașul din nacela zepelinului inventat și condus de Leonidas Antropofagul, a cărei soție e omoloaga lui Leonida cel original caragialian. Șocul pe care îl suferă gloata adunată în târg la vederea mașinii zburătoare e pe măsura celui pe care la Ion Barbu îl suferea la vederea caicului. Zepelinul le aduce, creaturilor de hârtie din lumea aceasta de hârtie și cerneală, conform convenției, însuși zeul. La fel ca Nastratinul lui Barbu, nici Cărtărescu nu le va putea vorbi, însă ne va reproduce „gândul său”, ceea ce ar fi vrut să le spună dacă ipoteza comunicării nu ar fi fost anulată din start. Mai mult, Ampotrofagul va decupa printr-un procedeu fotografic bucata de cer cu zepelinul, pentru a șterge episodul din memoria publicului și a-l învălui în mit. Prin spărtură, dacă mai era nevoie să spunem, se va putea zări o clipă ochiul de Dumnezeu al Auctorelui Cărtărescu. Omniprezent carevasăzică. Tehnica de spațializare a lui Cărtărescu e responsabilă de construcția orașului Giurgiu. Ea echivalentă celei a generării de lumi virtuale într-un mediu software, funcționând foarte similar procedeelelor de randare folosite pe computere în crearea spațiilor tridimensionale. Însuși poetul mărturisește procedeele cinematografice, cum le numește el, pe care le folosește

și le chiar dă pe față, arătând în nenumărate rânduri în epopee întregul arierat de camere de filmat ce creează iluzia, fantasma numită „Levantul”. Umorel nu poate lipsi, pentru că reconstrucția e făcută cu o conștiință a relativismului și cu scepticismul tipic postmodern. Cărtărescu știe că Isarlăkul lui va fi un artefact, dar un artefact suficient pentru a reînvia mitul, pentru a-l contraface. Contrafacerea e, riscând să spunem vorbe mari, principala metodă de reconciliere cu istoria și cu timpul irecuperabil pe care mizează postmodernismul. Pagina ar putea fi una dintre cele mai frumoase ale epopeii, ca și reprezentativă pentru plăcerea disperată a lui Cărtărescu de a mângâia cu minuțiozitate exasperantă detaliile. Ceea ce descrie aici Cărtărescu nu e iluzia unui Giurgiu arhetipal, nastratinesc, ci mecanismul însuși al iluziei – de aici numeroasele precizări plastice ale plasării puzderiei de detalii, de aici versul „Îmi iau daireaua și îți cânt: pa, vu, ga, di”, de aici recunoașterea cu suspectă sinceritate a amănuntelor unei biografii personale îndepărtate, a unei obsesii proprii. „Realitatea însă, zicea Cărtărescu nu demult într-o emisiune la radio, și-o dă povestea”, și poate că Giurgiuul acesta de poveste e realitatea ultimă pe care balcanismul o mai poate avea astăzi. O realitate fascinantă însă:

*„Braga bun! Susan! Șerbeturi! Ia rahatul cu fistic!  
Sarailia dă din care miera curge pic cu pic!  
Zahăr candel și smochine, la un ban o mână plină!  
Hai, efendi, vreo o hure cu fund greu, vrei o cadină?  
Au îți face trebuință un barcaz cu pânze late”*

„Levantul” e construit, în multe dintre momentele sale, după o normă hipertextuală. Nu de puține ori Auctorele face caz pe seama rețelei de simboluri ce trimit în locuri îndepărtate ale textului și, la un moment dat, are chiar o intervenție hipertextuală, atunci când, pentru a evita înfrângerea eroilor săi revoluționari, dă câteva pagini ale epopeii înapoi. Însuși numărul paginii, pe care personajele ajung la un moment dat să îl vadă, e, evident, un element de ține de hipertext. La fel, însăși mașina de scris – canalul prin care se poate ieși, dar și intra în lumea epopeii (un canal de transmigrație între nivelele ontologice) e înțeleasă într-un sens hipertextual.

Există, apoi, o mecanică distorsionantă a hipertextului, în măsura (extrem de pregnantă în „Levantul”) în care acesta provoacă și o inversiune a logicii, ori o substituție a acesteia printr-una de alt tip, o logică non-rațională, forțând puțin termenii. Se poate lua aici drept exemplu scena descrisă de Cărtărescu la scurt timp după căderea sa în text, când realizează că personajele se comportă în prezența lui după un canon religios, așa cum, de altfel, i se cuvine pe deplin unui Creator al lumii care acum devine și un Messia coborât în aceasta. Biserica în care intră personajele e, evident, un simbol creștin, dar elementele ce o reprezintă hipertextual sunt alterate, aproape blasfemiator, pentru că Ochiul și Chipul Auctorelui sunt reprezentate într-o iconografie ce inversează și sexele:

*„Am intrat pă sub arcade. Pe păreți, icoane strâmbe,  
Parcă de Soutine văpsite cu vâpselele scâlâmbe,*

*Zugrăvind nu pă Maria cu pruncuțul ei dă poală  
Ci-un bărbat purtând în brațe pruncă dodoloață, goală  
Iar pă crucifixul mare care strejuie altarul  
Nu Isus, ci o fâmeie răstignită e, ce harul  
Îi șiroaie ca și părul ce să-ncreață pân pe șale  
Picurând pe sânuri limpezi în cărcei și rotocoale.  
În triunghiul plin dă umbră dântre coapse și pântec  
Își dășchide-un ochiu pleoapa licărând ca un întântec,  
Ochi ce-au cunoscut vitejii zavergii: același este  
Ce în cântul cincii ivise dântre nouri, fără veste.”*

De altfel, e absolut evidentă o structură vizionară și autovizionară a epopeii, care funcționează intertextual. Aproape fiecare cânt are o cheie autospeculativă ce trimite la structura și condiția ultimă a „Levantului”, atât explicit cât și implicit. Tema care cuprinde totul devine, astfel, cea a poemului abisal, care se hrănește cu trupul și sufletul Creatorului său, conceput fiind din himerele și incoerențele proprii acestuia, din umanitatea lui discordantă și absurdă.

Tema morții își are și ea avatarele virtuale. Moartea însăși, într-o întruchipare gotică, retează capetele a trei călugări mitici, într-o dimensiune simbolică a acțiunii epopeii, și subminează, fără încetare, întregul edificiu virtual, ce rămâne însă etern, mereu reiterabil, cu toți cei din el și, implicit, cu Auctorele și Cetitorul, odată cu fiecare re-lectură. Oprind acțiunea variantei dramatice a ultimului cânt (al unsprezecelea) Auctorul se plimbă, într-o altă scenă memorabilă, printre „personagiile” încremenite, și rostește unul dintre cele frumoase și emoționante discursuri ale textului, pe tema virtualității întregale a universului:



*„Nimic, nimic nu există. M-am născut și voi muri.  
Lumea s-a născut și va muri. Nimic nu e concret și etern.  
Sufăr, luptăm, râdem, gândim în mijlocul unor vârtejuri  
de aburi colorați. Ce rămâne din dragoste, din tinerețe,  
din tortură, din imaginea sclipitoare a unui scoruș de munte,  
plin de boabe roșii, din labirintele primei copilării?  
Rouă colorată pe pereții minții. Nici măcar moartea nu există.  
[...] Am fost un om, am avut ochii negri, fața subțire,  
am fost întâi copil, apoi adolescent, am scris cărți,  
m-am căsătorit și am o fetiță. Îmi amintesc milioane de lucruri.  
M-am agitat, am plâns, am iubit, am gândit, am avut toate  
viciile și toate virtuțile. Am încercat să înțeleg totul.  
Dar viața mi se va stinge și va urma o noapte nesfârșită.  
Nu voi mai fi. De-aceea spun acum tot ce am înțeles trăind:  
Nimic, nimic nu există.”*

Găsim aici, pe lângă explicitarea evidentă a unei teleologii a inconsistenței și himericului, una dintre cele mai șocante expresii ale dramei spiritului uman în postmodernitate. Odată cu virtualitatea întregii existențe, vine și conștiința imposibilității de a trăi totalitatea simulacrelor, integralitatea stărilor și a detaliilor disparate.

<sup>1</sup> Al. Cistelean, în Ghe. Crăciun, „*Competiția continuă. Generația 80 în texte teoretice*”, Editura Paralela 45, 1999, p. 84

<sup>2</sup> Nicolae Manolescu, *Faruri, vitrine, Fotografii*, în *România Literară*, Nr. 3/1981, și în

Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu, Volumul I – Poezia Brașov*, Ed. Aula, 2001, p. 392

<sup>3</sup> Mircea Cărtărescu, „*Levantul*”, București, Editura Humanitas, 2003, p. 101-102

<sup>4</sup> Ion Bogdan Lefter, *În Levant, citind Levantul*, în *Contrapunct*, Nr. 44-45/1990, p. 4

<sup>5</sup> Ibidem, p. 141

<sup>6</sup> Ibidem, p. 177

<sup>7</sup> Ibidem, p. 111

<sup>8</sup> Al. Cistelean, *Poeme de amor*, în *Familia*, nr. 6/1983

<sup>9</sup> Ibidem, p. 174-175

<sup>10</sup> Ibidem, p. 139

<sup>11</sup> Ibidem., p. 118

## Silvia MUNTEANU

### Scrisul – cale regală spre inconștient

Opera lui Mircea Cărtărescu îi oferă lectorului posibilitatea de a lua parte la o permanentă reinventare a Eului creator, redescoperind măștile sale ludice sau ironice într-o poetică a lumilor posibile. Autorul, „original până la stridență”<sup>1</sup>, încearcă să configureze un univers hiperrealist, prefăcându-se ingenuu, pretinzând că ficțiunea reflectă realitatea interioară și exterioră. Astfel, este creată iluzia întrepătrunderii biografismului cu realitatea existențială, rezultând un imaginar fractalic și anamorfic în relație cu tendința de cuprindere a Totului: „În măsura în care granița dintre realitate și ficțiune este tot mai estompată, «ființa de hârtie» care este personajul capătă, la rândul său, un statut incert”<sup>2</sup>. Incertitudinea este amplificată, cu bună știință, de scriitorul care transferă personajelor sale detalii autobiografice, anulând distanța autor-narator-personaj.

Luciditatea scriitorului postmodern reiese din felul în care își dezvăluie mecanismul scriiturii, înfățișând percepției noastre multiple Euri, atent camuflați, sub masca alterității, ironiei și livrescului. Ficționalizarea eului nu exclude, însă, o transmitere subterană a anumitor complexe sau dorințe refulate, plasate și prelucrate la nivelul scriiturii ca o țesătură intertextuală firească, proprie unei estetici care și-a propus să recicleze totalitatea scrierilor de până la ea.

Pentru a înțelege metafora *Totul*, prin prisma căreia se autodefinesc, deopotrivă, Eul cărtărescian și personajele din proza autorului, Nicolae Manolescu a indicat trei posibilități de interpretare: „cosmic «se

afli în toate părțile, fiecare lucru este în toate lucrurile, soarele e în toate stelele și fiecare stea e toate stelele și soarele» (Plotin), filosofic «Totul pe lume-i frumos, neasemuit de frumos pentru că-i adevărat» (Dostoievski) și psihologic «A suferit totul, însă într-o singură clipă desăvârșită» (Kafka)<sup>3</sup>. O altă posibilă interpretare ar fi cea psihanalitică: putem cunoaște într-adevăr *Totul* despre o ființă numai atunci când avem acces la sufletul său; iar calea de acces nu este alta decât inconștientul, în care s-au adăpostit și sălășluiesc în stare latentă visele, dorințele, actele ratate: „procedeu psihanalitic [...] – afirma Menninger – înțește reconstrucția personalității sau mai curând renașterea ei”<sup>4</sup>. Din această perspectivă, am sugerat o posibilă conexiune între singurătate și nevoia de a scrie; sentimentul singurătății și tendința Eului de izolare pot fi considerate o consecință a traumei inconștiente a pierderii fratelui geamăn. Lipsa acestuia a provocat Eului biografic o trebuință accentuată de afecțiune, iar, ca principal remediu, acesta s-a refugiat pe tărâmul ficțiunii, unde s-a produs transferul între Eul biografic și eurile create artificial, copleșite de singurătate. Se pare că Eul incapabil să depășească pierderea suferită în plan social încearcă să se răscumpere la nivel ficțional, arta reușind să satisfacă frustrarea reală de a se fi simțit înjumătățit.

Revenind asupra preocupării obsesive de a scrie, tindem să afirmăm că spiritul creator este potențat în condițiile unei singurătăți extreme, pe care Eul social o experimentează: „Nu vreau să spun că izolarea nevrotică este o condiție prealabilă pentru creație, ci că, sub tensiune nevrotică, izolarea va oferi cea mai bună șansă de exprimare a ceea ce este capacitate creatoare”<sup>5</sup>. Creația devine refugiul și, totodată, adversarul solitudinii prin sentimentul puterii pe care o degajă, generând „la un individ normal de conștiința forței sale superioare, fie această forță fizică sau îndemănare, capacități mentale, maturitate sau înțelepciune”<sup>6</sup>. Trebuința de afecțiune și contact uman se va realiza indirect, cu ajutorul cititorilor, care vor satisface nevoia de a se simți iubit, adulat, înconjurat de admiratori.

Aspirând să atingă absolutul prin creație, să devină aidoma creatorului primordial, ipostaza umană se izbește deseori de limite, se rătăcește în propriul labirint de halucinații și vise, poticnindu-se și admitându-și neputința în cuvinte: „*căci nu pot, nu pot să mai scriu*”<sup>7</sup>. Dar vocația imprimă scriitorului o voință de nestăvilit, sesizabilă prin obstinția cu care scrie în încercarea de a resuscita șipotul imaginației pentru a reintrona totalitatea. Cu cât piedicile sunt mai numeroase, cu atât creatorul se va metamorfoza, arătând triumful creației asupra lui Thanatos, a eternului asupra efemerului vieții. Magnetismul scrisului îl atrage spre muntele sacru (sălașul creatorului primordial) și, pentru a ajunge în centru, trebuie să dezlege enigmele celor două universuri în jurul cărora gravitează: exterior și interior. Ficțiunea se convertește în metafora unificatoare a celor două microcosmosuri, preschimbându-se în acel macrocosmos desăvârșit, sublimat prin procesul de zămislire a operei.

Pentru Mircea Cărtărescu, a fi este sinonim cu a fi scriitor, a exista cu a scrie, a respira cu a crea,

trăind viața ca să poată scrie și scriind pentru a simți că viețuiește: „*Harta trupului deveni harta evanescență a limbajului*”<sup>8</sup>. Scrisul s-a metamorfozat într-o trebuință vitală, încapsulată în întregul său corporal, de aici corporalitatea operei sale, o simbioză între biografism și imaginarul debordant. Imperativul scrisului impune creatorului un standard greu de atins, ceea ce favorizează apariția unei noi tensiuni între idealul propus și capacitatea de realizare: „apare un nou conflict între aspirații compulsive contradictorii, pe de o parte, și un fel de dictatură internă impusă de tulburarea interioară, pe de altă parte. Iar individul reacționează la această dictatură internă exact așa cum ar reacționa la o dictatură politică; se poate identifica cu ea, adică să simtă că este atât de minunat și de ideal pe cât îi spune dictatorul că este”<sup>9</sup>. În aceste condiții, apare identificarea între scriitor și scriitură, așa cum o definește de nenumărate ori Mircea Cărtărescu, considerându-se identic cu textul pe care-l produce.

Idealul spiritual de a atinge Totul transpare și la nivel formal, atunci când scriitorul nu ezită să arate lectorului, imprimând pe coperta ultimului volum din *Jurnal*, scrisul său de mână, cu care adoră să umple pagini peste pagini albe până când manuscrisul este gata. Dacă scrisul poate, așa cum credea Aristotel, să caracterizeze interioritatea omului, atunci caligrafia scriitorului, „ritm grafic echilibrat”<sup>10</sup>, demonstrează că „autorul este sigur de el însuși”<sup>11</sup>, că este convins că va reuși să-și satisfacă orgoliul, „acea atitudine a sa care spune că «nimeni nu poate fi mai frumos, mai capabil și mai demn de succes ca mine»,”<sup>12</sup> sau, cu alte cuvinte, dorința de a fi scriitorul total.

Carierea de scriitor poate fi privită drept o imagine idealizată, care își are rădăcinile în inconștient, de aceea Eul profund transferă tuturor eurilor create (personaje precum Egor, Svetlana și Vali, personajul-narator din *Travesti*, *Orbitor*, *Levantul* ori naratorul din *Frumoasele străine*) trebuința de a scrie ca unică rațiune a existenței. Necesitatea categorică să *fiu în literatură* dă glas strigătului lăuntric al creatorului împătimit de actul de a scrie. Imboldul inconștient se transformă în motorul conștient al creației, însuflețită de nenumărate amintiri și vise, rescrise cu inteligență creativă. Materialul inconștient alcătuiește scheletul operei sale, care va căpăta corporalitate deplină în urma ficționalizării conștiente.

Frazele re-scrise ca urmare a unei intense autoanalize îl fascinează și înspăimântă pe cititor sau interpret, ca altădată pe autorul-narator: „*spațiul și timpul, creierul și sexul, trecutul și viitorul formează Minunea în care agonizăm, orbiți de atâta frumusețe, și-al cărei nume ar putea fi Texistența. Manuscrisul meu este lumea*”<sup>13</sup>. Lexemul *texistență*, pe care scriitorul îl legitimează estetic în textul său, nu constituie o eroare grafică și nici un cuvânt inventat *ad-hoc*, ci trebuie înțeles, în sens freudian, ca un act ratat. Acest act ratat are o natură afectivă și a luat ființă în inconștientul autorului din cuvintele text și existență; deoarece scriitorul Mircea Cărtărescu nu concepe viața înafara scrisului, contopirea celor două sensuri s-a realizat involuntar, astfel încât noul cuvânt *texistență* a fost

redactat în mod firesc, el desemnând spațiul propriu și propice al autorului, creator al universului ideal imaginat ca un paradis uman, care poate fi redus la două atribute: Minune și frumusețe. Înțelegând ficțiunea drept o proiectare a textului ca lume re-inventată pe fundalul realității, autorul nutrește speranța armonizării micro-universului creat cu macro-universul etern și infinit. Opera sa constituie o viziune singulară, proiectată prin condensarea și suprapunerea unor imagini provenite din vise diurne sau nocturne, halucinații, spirit divinatoriu și capacitate de a preface inimaginabilul în imaginabil, ilizibilul în lizibil.

Scriitorul sugerează că opera sa ia ființă din receptarea însemnelor universului lăuntric, pe care mai apoi le transformă în imagini artistice prelucrate pentru a se putea încadra în text: „*Scrisul înseamnă o limitare extraordinară, o restrângere a conștiinței până-ntr-atât încât rupe orice legătură cu lumea. Refaci un uter în jurul tău. Închizi pleoapele și aștepți. E ca în hipnoză: totul dispare, în afară de vocea care comandă și care te hrănește cu voință străină ca un cordon ombilical. Atunci ești tu însuși, când vocea vorbește limpede în tine, iar tu stenografezi înfrigurat*”<sup>14</sup>. Minimalizarea rolului activ al conștiinței presupune conectarea la misterul vieții subterane; de aici, începe aventura creatorului. De la acest spațiu-matrice al cunoașterii abisale și cosmice își revendică scrisul său filiația, reflectând fața nevăzută a ființei – eul profund care își confesează cu înfrigurare viziunile și fantasmale lumii sale.

Preluând întocmai atitudinea și felul de a înțelege creația, Mircea, cel care trăiește în universul ficțiunii, mărturisese că trecutul reprezintă marea portal spre care trebuie să se îndrepte pentru a înțelege ceea ce i se întâmplă: „*Trecutul meu era cheia, semne tulburi îl arătau ca lizibil, trebuia să-ncep odată marea lectură*”<sup>15</sup>. Transferul scriitor-personaj pare atât de real încât suntem tentați să confundăm adevărul realității cu cel al ficțiunii. Nu numai visele halucinatorii, ci și idealurile lor coincid, iar traumele refulate izvorăsc parcă dintr-un trecut comun. Evitând capcana naivității, este necesar să reamintim faptul că scriitorul își supune personajele unui interogatoriu psihanalitic pentru a sublinia totalitatea ființei, să ne facă să înțelegem că binele și răul coexistă în noi, chiar dacă îl ignorăm.

Sub privirea lui Mircea, realitatea vieții interioare este absorbită în textul care va palpita, ca intermediar al abisalului, de trăirile și dramele tănuite: „*Căci pergamentul era viu ca pielea abia smulsă a unui martir și mustea de cerneală și sânge*”<sup>16</sup>. Nimic nu va fi mai real în scriitură decât profunzimea obsesiilor conștientizate. Sinceritatea ficțională este un germen din universul interior al personajelor, în care sunt condensate ecurile grave ale ființei umane, proiectate apoi în lumina exteriorului *orbitor*.

Simpla cartografiere a universului se transformă, sub ochiul Creatorului, într-o sursă de inspirație, încetăținind artistic abjecția și atrocitățile cotidiene, ele purtând însemnul adevărului din realitatea viețuită: „*orgoliul celui care știa că adevărul lumii este al său, că tocmai nimicul, moartea și putrefacția, și ruinele și fecalele și jegul, și suferința și atrocitatea sunt adevărul,*

că lumea este un infern pe care înfloresc mușegaiul precar al paradisului, iluzoriu ca globul de păpădie”<sup>17</sup>. În descendența unui univers arghezian sau baudelairian, scriitorul înfiripă paradisul ficțiunii pe o realitate infernală, atribuind urâtului frumusețea himerică a unui glob evanescent. Înfățișând o lume posibilă, aidoma celei în care trăim, ignorând zădărnicia, mizeria sau moartea, scriitorul resimte orgoliul celui care este în stare să plămădească din nimicul existențial un alt univers verosimil.

Carierea de scriitor nu se poate sustrage unei dominante a poeziei postmoderniste: ironia/ autoironia, așa cum reiese din subtitlul volumului *Frumoasele străine* – (sau *Cum am fost un autor de duzină*). *Autorul de duzină* este scriitorul în genere, cel care aspiră să fie cunoscut dincolo de granițele țării; aventura autorului este evocată într-o notă tragi-comică, dezvăluind modul în care a fost tratat poetul sau prozatorul, ivit dintr-o cultură minoră, pe teritoriul Franței, țara cu o cultură majoră incontestabilă. Turneul de promovare a propriei opere la care participă îl forțează să admită complezența publicului mediocru și dezinteresat de estetic în sine. Umilița interiorizată pe parcursul întâlnirilor cu „grupuscule fremătătoare”<sup>18</sup> este exteriorizată autoironic în paginile scrise, naratorul-autor făcând haz de necaz la modul sublim. Conflictul tacit cu cei care-l pun într-o situație de inferioritate stârnește o revoltă inconștientă greu de stăpânit, care se revarsă doar în paginile scrise: „Tendențele de a umili sunt profund refutate, de obicei din cauză că nevroticul, cunoscând din propria experiență cât de lezat și de răzbunător te simți dacă ești umilit, se teme în mod instinctiv de reacții similare la ceilalți”<sup>19</sup>. Aceste accese de furie, controlabilă ironic, nu exclud existența unor simptome patologice, cum vrea scriitorul să ne facă să credem: „Am ajuns în camera de hotel într-o stare de paranoia totală, bun de pus în cămașa de forță”<sup>20</sup>.

Într-o optică reductivă impusă de contemporaneitate, cariera de scriitor se reduce doar la un titlu onorific. Drept exemplu, este menționat episodul din Italia, când prozatorului i-a fost decernat Premiul Acerbi: „Premiul a constat dintr-o tavă de argint cu care nu știu nici azi ce să fac și o sumă de bani prea modestă ca să merite menționată”<sup>21</sup>. Literatura nu-și dezmente astfel supranumele de hrană pentru suflet. Totuși, scriitorul nu poate trece decât aparent cu vederea peste această lipsă de considerație, făcând abstracție de ignoranța publicului-cititor sau de valoarea materială cu care-i este recompensată munca. În mod vădit, putem conchide că „Ostilitatea refulată acumulată poate de asemenea să apară în explozii mai mult sau mai puțin vehemente, de la iritabilitatea ocazională până la accesese de furie temperate”<sup>22</sup>, prin autoironie, în paginile scrise. Rescriind din amintiri dureroase și transcriind pe hârtia albă, trauma devine mai puțin dureroasă prin terapia dedublării și a ironiei față de Celălalt – cel care povestește. Stăpân al *imperiului de hârtie*, scriitorul va trăi mereu cu speranța supraviețuirii prin artă: „o carte frumoasă [...] triumful vieții unui scriitor”<sup>23</sup>.

A înțelege inconștientul ca pe o altă realitate accesibilă prin actul scriiturii explică așadar proclamarea

sa drept sursă de inspirație inepuizabilă și fertilă sau, mai bine zis „cisterna interioară de aur lichid”<sup>24</sup>, cum însuși autorul îl denumește la modul ironic și subversiv. Natura obscură a acestei realități impune supremația viziunii, unica modalitate de a percepe invizibilul și indicibilul. De aceea, transpunerea viziunilor în cuvinte creează impresia de ilizibil, pe care Mircea Cărtărescu nu ezită să o atribuie textelor sale. Ilizibil înseamnă însă în contextul operei sale încifrat, pentru că mesajul textelor presupune o anume inițiere. Descifrarea mesajului se produce numai după dez-goliri succesive ale sensului cuvântului până a se ajunge la literă, înfășurată parcă la nesfârșit în simboluri ori înțelesuri multiple și ramificate pentru a putea cuprinde acel *Tot* despre care ne avertizează autorul.

<sup>17</sup> Radu G. Țeposu, „Poezia. Cotidianul tragic și bufon” în *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ediția a III-a, Prefață de Al. Cistelean, București, Editura Cartea românească, 2006, p. 80.

<sup>18</sup> Carmen Mușat, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă* (ediția a II-a), București, Editura Cartea românească, 2008, p. 234.

<sup>19</sup> Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, I, Brașov, Editura Aula, 2001, p. 400.

<sup>20</sup> Victor Săhleanu; I. Popescu-Sibiu, *Introducere critică în psihanaliză*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1972, p. 133.

<sup>21</sup> Karen Horney, *Personalitatea nevrotică a epocii noastre* (traducere, preambul și note de dr. Leonard Gavrilu), București, Editura Iri, 1998, p. 76.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 123 – 124.

<sup>23</sup> Mircea Cărtărescu, *Nimic poeme* (1988 – 1992), București, Humanitas, 2010, p. 60.

<sup>24</sup> *Idem*, *Orbitor*, București, vol. I, București, Humanitas, 2007, p. 354.

<sup>25</sup> Karen Horney, *Conflictele noastre interioare*, (traducere, avânprefață și note de dr. Leonard Gavrilu), București, Editura Iri, 1998, p. 94.

<sup>26</sup> Noémi Bombér, *Scrisul și spiritul. Incursiuni în grafologie*, Iași, Polirom, 2000, p. 57.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Karen Horney, *Personalitatea nevrotică a epocii noastre*, op. cit., p. 144.

<sup>29</sup> Mircea Cărtărescu, *Orbitor*, III, op. cit., p. 1323.

<sup>30</sup> *Idem*, *Jurnal*, II (1997 – 2003), București, Humanitas, 2001, p. 45.

<sup>31</sup> Mircea Cărtărescu, *Orbitor*, I, op. cit., pp. 369 – 370.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 370.

<sup>33</sup> Mircea Cărtărescu, *Travesti*, București, Humanitas, 1994, p. 134.

<sup>34</sup> *Idem*, *Frumoasele străine*, București, Humanitas, 2010, p. 142.

<sup>35</sup> Karen Horney, *Personalitatea nevrotică a epocii noastre*, op. cit., p. 134.

<sup>36</sup> Mircea Cărtărescu, *Frumoasele străine*, op. cit., p. 231.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>38</sup> Karen Horney, *Conflictele noastre interioare*, op. cit., p. 49.

<sup>39</sup> Mircea Cărtărescu, *Ochiul căprui al dragostei noastre*, op. cit., p. 117.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 43.

## Bibliografie

- Surse**  
Cărtărescu, Mircea, *Frumoasele străine*, București, Humanitas, 2010  
Cărtărescu, Mircea, *Jurnal*, II, (1997-2003), București, Humanitas, 2001  
Cărtărescu, Mircea, *Nimic poeme* (1988 – 1992), București, Humanitas, 2010  
Cărtărescu, Mircea, *Ochiul căprui al dragostei noastre*,

București, Humanitas, 2012

Cărtărescu, Mircea, *Orbitor*, București, vol. I – III, București, Humanitas, 2007

Cărtărescu, Mircea, *Travesti*, București, Humanitas, 1994

#### Referințe

Bomhér, Noémi, *Scrisul și spiritul. Incursiuni în grafologie*, Iași, Polirom, 2000

Horney, Karen, *Conflictul nostru interior. O teorie constructivă asupra nevroticilor* (traducere, avânprefață și note de dr. Leonard Gavrilu), București, Editura Iri, 1998

Horney, Karen, *Personalitatea nevrotică a epocii noastre* (traducere, preambul și note de dr. Leonard Gavrilu), București, Editura Iri, 1998

Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, I, Brașov, Editura Aula, 2001, p. 400.

Mușat, Carmen, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă* (ediția a II-a), București, Editura Cartea românească, 2008

Săhleanu, Victor; I. Popescu-Sibiu, *Introducere critică în psihanaliză*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1972

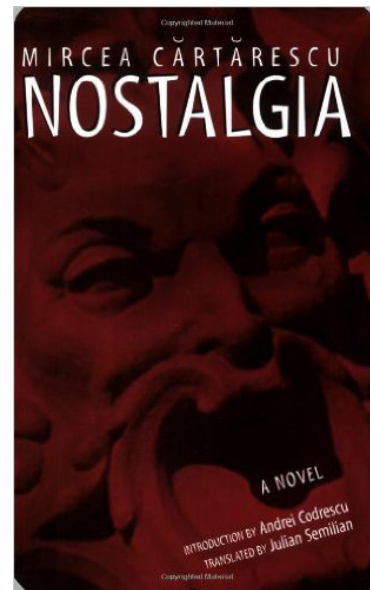
Teșosu, Radu G., „Poezia. Cotidianul tragic și bufon” în *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ediția a III-a, Prefață de Al. Cistelean, București, Editura Cartea românească, 2006, p. 80.

## Leontina COPACIU

### Amprente cărtăresciene în publicistica românească

Mircea Cărtărescu, cunoscut ca poet și prozator (la origine), își începe și activitatea de publicist în anul 2004 la ziarul „Jurnalul național”, unde a publicat săptămânal câte un articol până în 2007. O parte din articolele publicate în anii 2004 și 2005 au fost editate în volumul *Baroane!* (titlul cu referință livrescă directă la pamfletul lui Arghezi împotriva ambasadorului Germaniei din România, publicat în 30 septembrie 1943, în „Informația zilei”). Între anii 2006 și 2008 a colaborat, săptămânal, cu proză memorialistică la revista de publicitate „Șapte seri”. Majoritatea articolelor de aici intră în cuprinsul volumului de proză „Frumoasele străine”, volum apărut în 2010, la Editura Humanitas, din București. În 2007, Cărtărescu a început colaborarea, săptămânal, în zilele de vineri, la ziarul „Evenimentul zilei”, rubrica „Opinii”.

La un an după ce și-a început activitatea de publicist la „Jurnalul Național”, Mircea Cărtărescu a editat o parte din articole în volumul *Baroane!* în a cărei Prefață declară: „...m-am străduit să scriu pentru un public foarte larg în așa fel încât părerile mele să fie nu doar înțelese, ci și, cumva, interiorizate de oamenii care le citesc. E ușor să fii lizibil, e mult mai greu să fii credibil. Dacă publicul acestui cotidian – ca și cel, mult mai divers, al acestei cărți – simte că, atunci când am dreptate și atunci când mă înșel, scriu cu aceeași bunăcredință, având ca ghid doar bietul meu discernământ, înseamnă că nu-mi irosesc vremea degeaba cu niște rânduri sortite să trăiască o zi. Nu mă erizez, prin aceasta, nici în gazetar, nici în analist politic, nici în moralist. Ideologia (de orice fel) nu e partea mea tare”<sup>1</sup>. Scriitorul optzecist, în ipostaza de publicist, dorește să fie credibil prin ceea ce scrie, având, însă, conștiința faptului că se află în imposibilitatea de-a fi infailibil. Este conștient



că spune adevărul, încearcă să analizeze corect situațiile (de orice fel) ale lumii românești, dar știe că, uneori, poate și comite erori prin ceea ce afirmă; se ghidează după propriul discernământ în alegerea afirmațiilor pe care le face, întotdeauna scriind autentic, asumându-și cele scrise, ducându-le până la intrinsec... fapt ce îi determină credibilitatea.

În „Evenimentul zilei”, la rubrica „Opinii”, Cărtărescu scrie articole politice, sociale și culturale, toate având ca tematică situația dramatică a României, țara în care încercăm cu toții să supraviețuim. Într-unul din articole, scriitorul mărturisește motivul deciziei de-a face gazetărie și cel mai trist răspuns pe care și l-a putut da a fost cât se poate de realist și de pragmatic: „ca să pot trăi”. Se poate... Salariul de cadru universitar nu i-ar acoperi cheltuielile necesare (cunoaștem salariile deplorabile din învățământul românesc), iar din publicarea cărților este posibil să nu aibă un venit substanțial (la noi în țară scriitorii nu pot supraviețui doar din drepturile de autor). Așadar, nu ar avea de ce să nu fie veridic faptul că nu are un venit lunar dintre acelea „nesimțite”, astfel încât este necesar să fie și angajatul unui ziar cu puternic răsunet în țară, cum este „Evenimentul zilei”.

Dar nu doar o șansă în plus de a-și câștiga existența îi oferă scriitorului motivația de-a face gazetărie, ci și ideea de a-și exterioriza crezul și de-a se face auzit în conștiința românilor: „câtă vreme ai sentimentul, chiar și iluzoriu, că poți împinge lucrurile spre bine, cât crezi că în mocirla generală există totuși și ceva bun, cât încă poți crede în cineva necorupt, o persoană sau o forță care vrea și poate să scoată din marasm națiunea noastră nefericită, merită să faci gazetărie politică. Chiar știind că pierzi ani ce-ar fi putut fi rodnici, te consolează gândul că vocea ta s-a făcut auzită și a contat, poate, pentru mulți oameni”<sup>2</sup>. La debutul său în gazetărie scriitorul credea în „ceva”, credea în „cineva”; erau motive suficiente de puternice și plauzibile pentru a scrie, întrucât „nu poți face jurnalism politic dacă nu mai crezi în nimeni. Când nu mai poți decât să critici tot ce-i în jur”<sup>3</sup>. Iar în lumea politică a României noastre de azi este foarte greu să mai speri ca cetățean; este foarte greu să crezi că politicienii de acum

ne vor putea salva de la ananghie. Dacă forțăm nota, (conform lor), se pare că poate „să se scufunde lumea și ei (cetățenii României) odată cu ea”, pledând pentru cuvintele liberalului și independentului personaj Ilie Moromete, care face o afirmație în acest gen referitoare la copiii lui, dar într-un cu totul alt context. Îi este foarte greu să mai scrie gazetărie politică având în vedere situația dată, realizând că eforturile sale au fost zadarnice și s-au spulberat precum niște iluzii. În plus, nu vede o legătură între el și acei oameni despre care scrie, fie în favoarea, fie împotriva lor: „ce-au oamenii ăștia cu mine și eu cu ei?”, se întreabă în același articol publicistul. Așa începe tragedia: când nu mai ai încredere și speranță!

Într-un articol cu tematică socială scriitorul Mircea Cărtărescu mărturisește cu sinceritate originile sale, mai exact proveniența sa dintr-o familie săracă. Pe timpul copilăriei, a adolescenței și a începutului maturității a locuit cu părinții săi observând și simțind condițiile dificile în care supraviețuiau membrii familiei sale, cunoscând puținele surse materiale de care dispuneau pentru cheltuielile cotidiene. Mai târziu, la rândul său, și-a întreținut propria familie doar din salariul de profesor timp de 20 de ani, deoarece din scris câștiga foarte puțin. Practic, scriitorul a trăit în condiții austere, a trăit (în) epoca Foamei, a Frigului și a Fricii, fapt care i-a consolidat concepțiile din prezent: „e motivul pentru care n-am putut fi niciodată un om de dreapta sau, mai curând, am putut fi rațional, dar niciodată sufletește. Fără să fiu nici un om de stânga, știu de ce e nevoie de protecție pentru cei slabi, cei fără noroc, fără șanse, pentru cei care nu fac față într-o lume a performanței. Sunt la mijloc între cruzime și populism, fără să ader nici la una, nici la alta”<sup>74</sup>. Datorită acestor convingeri personale nu poate rămâne echidistant sacrificiilor la care sunt supuși (de către conducătorii politici) compatrioții lui.

Cei cu venituri mai mari cu siguranță se pot adapta mai ușor situației economice precare. Dar cât de greu trebuie să le fie celor care sunt nevoiți, sunt forțați mai bine spus, să se sustragă de la cele necesare traiului de zi cu zi! Aici, din punctul de vedere al gazetarului, intervine o altă problemă, și anume: foarte mulți cetățeni ai țării, în ultimii ani, s-au îmbogățit peste măsură fără să se cunoască mecanismele legale ale creșterii substanțiale ale veniturilor acestor oameni; deși, este necesar să se menționeze că unii dintre ei sunt onești și au depus eforturi intelectuale pentru a-și crea condițiile financiare pe care le au acum. Momentan, averea multora dintre aceștia este direct proporțională cu sărăcia (cauzată de veniturile mizere) a multor alți cetățeni ai țării. Statul român nu poate să-i susțină pe aceștia din urmă, dar nici nu ia măsuri contra celorlalți, a celor îmbogățiiți în condiții ilicite. Publicistul este de părere că veniturile obscene ar trebui verificate: „nu cer confiscarea, ci verificarea lor, elucidarea împrejurărilor în care câteva mii de oameni au ajuns putred de bogați prin conspirație securistică, furt calificat și trafic de influență”<sup>75</sup>. În cea mai mare parte toate acestea sunt consecințele corupției (a corupților și a coruptibililor), care, din nefericire, sunt într-o ascendență tot mai mare. Cărtărescu se află în imposibilitatea de-a rămâne în exteriorul acestui sistem de probleme, astfel încât le interiorizează polemizând lucid cu ele. Încearcă să

înțeleagă de ce la noi este prezentă atâta abjecție umană, să găsească o explicație determinantă pentru derivatele lumii românești...

Istoria a fost crudă cu România și cu locuitorii ei... Mai întâi a fost sub tutela otomană, apoi sub oblăduirea regimurilor fanariote, apoi sub pavăza comuniștilor, iar acum, deși se află sub semnul democrației și al libertății, iarăși este împovărată și disprețuită. Parcă a fost în zadar lupta pentru a face din țara noastră o lume civilizată și prosperă. Revoluția ne-a dat șansa de a metamorfoza această țară, dar am ratat șansa, încât suntem la pământ pe toate planurile (politic, economic, educativ, cultural, moral), iar imaginea României peste hotare e grotescă. Cărtărescu se întreabă „ce nu merge?”<sup>76</sup> și mărturisește (în calitate de persoană care călătorește mult în străinătate) că străinii cunosc doar lucruri rele și sumbre despre țara noastră. Asupra românului care trăiește în străinătate planează suspiciunea de hoție, corupție și ineficiență, care au devenit „simboluri” ale statului român. Este de părere că noi augmentăm impresia negativă despre România, negându-ne valorile și renunțând la stima de sine, ajungând deznădăjduiți și umiliți, vorbind despre noi ca despre ultimii oameni, lucru ce nu-l face alte popoare. Crede că este necesar ca poporul român să creadă în valorile lui și să renunțe la ura de sine pe care o are. Trebuie să depășească ura pentru patriotismul mincinos din comunism.

Nu în ultimă instanță, Cărtărescu (ne) amintește din nou de „ura de sine”, scriind un articol în care el însuși este „protagonistul”. În anul 2000, în timpul unei burse la Berlin are o discuție cu scriitoarea poloneză Olga Tolcarezuk despre „moștenirea comună pe care a lăsat-o comunismul României și Poloniei... reieșind în ambele cazuri un peisaj după bătălie: lumi în derută, care nu-și mai găseau reperele, pentru care tranziția era un calvar înspăimântător”<sup>77</sup>. Ura și disprețul față de sine (pentru că e român) a scriitorului, datorită mizeriei din propria-i țară și dezamăgirii față de compatrioții săi, a vorbit în fața acelei poloneze, confundând „comunitatea din care face parte cu o mână de oameni fără scrupule, cu isteria televiziunilor, a instituțiilor care nu funcționează, cu bâlciul cotidian bine întreținut”, vorbind despre „persistența structurilor comuniste și securiste, despre incompetență și corupție, despre un popor bolnav de la care nu poți aștepta nimic bun. Nu l-a ocolit pe Cioran, cu boicotarea istoriei, cu eterna resemnare a unui popor de țărani (în contrast cu polonezii sau maghiarii a căror aristocrație a fost puternică și numeroasă), nu a uitat nici conservatorismul și autismul social al Bisericii Ortodoxe, în comparație cu marele rol al catolicismului în istoria polonezilor, inclusiv în rezistența anticomunistă. Și-a vărsat, cum se zice, tot amarul, toată furia neputincioasă, toată obida de afirmator la degradingolada poporului din care face parte, la neputința sa de a fi altfel decât este, de a trăi altfel decât trăiește: furându-și singur căciula, blestemând capra vecinului, trăgându-și la fund compatrioții în căldarea din iad. Minciună, ură, resentiment pentru orice e nobil și adevărat – asta vedea în jur în fiecare zi a vieții lui, în cloaca asta era silit să trăiască... Un popor fără speranță, am conchis tăios”<sup>78</sup>. În fața acestei atitudini a unui cetățean român, scriitoarea poloneză a semnalat următoarea caracteristică

a românilor: ura de sine, pe care românii și-o atribuie lor, nu structurilor politice sau justiției, nefiind solidari cu propria lor comunitate.

Stilul publicistic al lui scriitorului optzecist se situează la interferența zonei literare cu cea funcțională. Principalele funcții ale stilului publicistic cărtărescian să fie doar de mediatizare a evenimentelor și informativă?... În articolele publicistului bucureștean fuzionează procedeele artistice și de stilizare, referințele livrești și intertextualitatea. Lui Cărtărescu îi este specific stilul pamfletar, dar nu asemenea stilului publicistic pamfletar argezean... nici nu amendează tarele umane, politice și sociale printr-un stil satiric asemenea lui Caragiale... Mircea Cărtărescu este mai reținut în polemică, mai sobru în contestare și mai intelectualizat în expresie....

<sup>1</sup> Mircea Cărtărescu, *Baroane!*, Editura Humanitas, București, 2005, pp.5-6.

<sup>2</sup> Idem, *Tanda sau Manda?*, „Evenimentul zilei”, București, nr. 5926/16 iulie 2010, p. 8.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.8.

<sup>4</sup> Idem, *Râsul la mormânt*, „Evenimentul zilei”, București, nr. 5872/14 mai 2010, p. 12.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p.12.

<sup>6</sup> Idem, *Ce nu merge?*, „Evenimentul zilei”, București, nr. 5986/24 septembrie 2010, p.14.

<sup>7</sup> Idem, *Despre ura noastră de sine*, „Evenimentul zilei”, București, nr. 6046/3 decembrie 2010, p. 10.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p.10.

#### Bibliografie

Cărtărescu, Mircea, *Baroane!*, Editura Humanitas, București, 2005.

Idem, *Râsul la mormânt*, „Evenimentul zilei”, București, nr. 5872/ 14 mai 2010.

Idem, *Tanda sau Manda?*, „Evenimentul zilei”, București, nr. 5926/ 16 iulie 2010.

Idem, *Ce nu merge?*, „Evenimentul zilei”, București, nr. 5986/ 24 septembrie 2010.

Idem, *Despre ura noastră de sine*, „Evenimentul zilei”, București, nr. 6046/ 3 decembrie 2010.

## Marius POPA

### *De ce iubim femeile* – între ironie și „revizuirea” clișeeilor

*Intertextul. Mecanisme „textualiste” ale (auto)ironiei*

Există, în *De ce iubim femeile*, un reflex al naratorului care „assemblează”, în repetate rânduri, clișee pentru a le transforma în discurs (unele înseși fragmente celebre din alte opere), pe care le așază sub semnul ironiei, scoțând la vedere „cusăturile” construcției.

Cel mai adesea naratorul devine ținta unei autoironii „mascate”, transformată subit într-o ironie adresată alterității. Adeseori, discursul debutează printr-o „autodenunțare” („În adolescență aveam tâmpitul obicei de a vorbi în citate, fapt pentru care aveam o faimă cam tristă în liceul Cantemir<sup>(1)</sup>), care primește însă – în realitate – valențe moralizatoare

(„Numai eu, care trăiam doar în lumea cărților, mă apucam și trânteam pe tablă vreun citat din Camus sau din T.S. Eliot care se potrivea ca nuca-n perete cu atmosfera de dezmaț din clasa noastră prăfuită și dărăpănată<sup>(2)</sup>). Clișeul scriitorului „însingurat” și „straniu” este dinamitat astfel prin intermediul unui filtru axiologic, prin opțiunea naratorului de a-i „culpabiliza” tocmai pe aceia care perpetuează un astfel de loc comun („La vederea lui, tipele care stăteau picior peste picior pe catedră [...] nici măcar nu se mai osteneau să se strâmbe sau să pufnească disprețuitor<sup>(3)</sup>).

Este reprezentativ, în egală măsură, mecanismul autoironiei în cazul raportării „explicit” polemice la literatura anterioară, cu ajutorul unor alegorii „persiflante”: „Îi învinsesem, credeam eu, prin K.O. pe Mandiargues, Jean Paul, Hoffmann, Tieck, Nerval, Novalis, la puncte pe Kafka și prin abandon (în runda a șaisprezecea) pe Dimov<sup>(4)</sup>. A ipostazia numele notorii ale literaturii universale într-un scenariu cu totul contrar „convenției” lor obișnuite de reprezentare rămâne un semn evident al unei intenționalități ironice, însă ținta ironiei devine, în realitate, naratorul însuși, de vreme ce întreaga „victorie” se dovedește iluzorie, fiind așezată sub semnul visului: „mă credeam un supercampion al visului [...] Fiecare carte pe care o citeam atunci era o halteră ridicată, fiecare poem era un extensor [...] orice privire [...] un exercițiu de concentrare pentru noaptea care urma, un antrenament pentru o nouă partidă de vis<sup>(5)</sup>.

În plus, o povestire precum *Nabokov la Brașov* (rememorând relația cu Irina, o iubită din tinerețea naratorului) se dovedește relevantă prin maniera în care suprimă, apelând la livresc, „iluzia” tranzitivității. Întreaga istorie – restituită în limitele verosimilității – devine discutabilă printr-una dintre observațiile naratorului, care se (auto)interoghează ironic: „Ce-o face, nenorocita? O avea vreuna din dementele lor misiuni? O fi ajuns chiar un instrument al teroarei? Ea, cea care nu credea în realitate, ea, cea îndrăgostită de Nabokov?<sup>(6)</sup>. Fără îndoială că, ținând cont de titlul narațiunii, ne confruntăm cu un pasaj-cheie, care se instituie nu doar ca o dovadă a autoironiei (câtă vreme naratorul își „proiectează”, astfel, în derizoriu propria



operă), ci, mai ales, ca o dovadă a ironiei adresate cititorului, care nu este altceva, în definitiv, decât o „Irină“ lecturând un „alt fel“ de Nabokov.

În alte situații, ironia naratorială se concretizează prin evocarea unor capodopere „arhetipale“ pentru ideea deconstrucției și a disoluției unei întregi tradiții. Așa se întâmplă, bunăoară, în cazul picturii din *Seara care cade*, pentru care naratorul manifestă un „atașament“ neobișnuit: „Cred că sunt ținut: neori iubesc câte un tablou atât de tare, încât literalmente îmi vine să dau spargere la muzeu și să plec cu el. Era «Le soir qui tombe» al lui Magritte: o fereastră spartă, cioburi lungi așezate sub ea în picioare și soarele de amurg răsfrânt în ele sub unghiuri diferite...“<sup>47</sup>. Deloc întâmplător, „centrul de interes“ al discursului devine – în chip sugestiv – un semn „apocaliptic“, evidențiat, de pildă, prin „fereastra spartă“ și „amurg“, sfârșitul unui model consacrat al creației artistice, iar dubla semnificație pe care o comportă ironia este relevantă, nu o dată, prin simboluri ale polisemantismului de tipul „răsfrângerii sub unghiuri diferite“, simptomatice pentru maniera în care autorul decide să își includă programul estetic în propria literatură.

Pe de altă parte, există o serie de opțiuni ale autorului de a ironiza literatura precedentă (și îndeosebi literatura modernistă, la care se raportează „polemic“) printr-o încercare de explicitare a acesteia în limitele nonsensului, „persiflându-i“ caracterul ermetic și pledând, în definitiv, pentru întoarcerea la tiparele comunicării cotidiene, pe care postmodernismul le-a readus în atenție. Un exemplu exponențial, în acest sens, îl constituie o narațiune precum *Cu urechile pe spate*, titlul anunțând, de altminteri, un clișeu capabil să dinamiteze, în mod sistematic, orice semnificație propriu-zisă a povestirii. Ofertante se dovedesc, mai cu seamă, acele cazuri în care ținta ironiei – realizată prin intermediul clișeului în discuție – devine o operă celebră precum aceea a lui Ezra Pound: „Chiar atunci, la fereastra puternic luminată, începusem să-i vorbesc despre poezie, despre lecturile mele recente din Ezra Pound, îi și citam câteva versuri (cele cu apariția unor chipuri într-o stație de metrou), la care ea, privind direct în halba de bere, îmi răspunsese: «Da... Cu urechile pe spate!»“<sup>48</sup>. Asemenea exerciții „hermeneutice“ care eșuează în construcția de sens sunt emblematice, de altfel, pentru proza scurtă cărtăresciană, ca semnale ale unei relații „combative“ cu limbajul „excesiv“ intelectualizat, în fond, al literaturii moderniste.

Nu în ultimul rând, se dovedește esențială acea opțiune a autorului de a se raporta – sub auspiciile ironiei – la însăși opera sa anterioară (însă doar în aparență), „anulând“ orice credit pe care naratorul îl va fi „oferit“ acestora și transformându-l, subit, în „victimă“ unei „farse“ („Mi-am adus aminte de Ester (care în povestirea mea «REM», scrisă pe când ne plimbam de mână pe cheiul Dâmboviței în fiecare noapte, este cea care, deghizată-n bărbat, a sărutat-o pentru prima oară pe eroina numită acolo Nana, și pe care nici nu mai știu cum o chema în realitate)“<sup>49</sup>). Fără îndoială că decizia de a „suprima“ verosimilitatea discursului rămâne semnalul – cât se poate de direct – al

unei atitudini ironice față de cititor (și nu față de operă, care nu este, de fapt, nimic altceva decât instrumentul ironiei), „derutat“ de acest joc al disimulărilor și al incertitudinii imposibil de rezolvat.

Intertextualitatea rămâne, fără îndoială, unul dintre artificiile predilecte – de factură textualistă – ale autorului, transformându-se într-un instrument fundamental al ironiei naratoriale și într-un mijloc esențial de obiectivare a programului estetic postmodernist, reprezentativ, mai ales, prin raportarea sa „critică“ la trecutul literar.

#### *Ironia ca (re)articulare semantică a clișeelor despre feminitate*

Principalele clișee pe care le ironizează volumul sunt – după cum anunță, de altfel, și titlul – cele despre feminitate, iar ironia se transformă într-un mecanism prolific de resemantizare a acestora, reprezentativ prin procedeele de producere a semnificației pe care le implică.

Un clișeu de tipul „D. era minunată“<sup>10</sup>, de pildă, frecvent conectat feminității, este deconstruit printr-o explicitare – în cheie ironică – a acestei calități care se rezumă la o simplă bizarerie, descrisă însă în amănunt („am scris o dată despre ea că dormea cu ochii larg deschiși“<sup>11</sup>, „mă privea drept în față“<sup>12</sup>, „mă privea mai departe în ochi cu cel mai natural aer cu putință“<sup>13</sup>). Or, printr-un asemenea mecanism, o construcție stereotipă – goliță, prin însăși esența ei, de semnificație – reușește să capete sens tocmai prin elementele insolite pe care naratorul decide, nu întâmplător, să i le asocieze.

O altă situație în care, prin intermediul ironiei, unui clișeu legat de feminitate i se atribuie un conținut singular îl reprezintă o secvență din *Cerceluși*, narațiune care evocă „impactul“ absolut pe care un anumit parfum îl are asupra naratorului: „De fiecare dată îmi propuneam să alerg după fata care mirosea atât de monstruos și amețitor, să o-ntorc de umăr și să o-ntreb [...] «Vrei să te măriți cu mine?»“<sup>14</sup>. Un astfel de reflex autoironic traduce, în cele din urmă, mefiența față de un loc comun care și-a pierdut – în realitate – sensul, acordându-i-se însă, prin originalitatea contextului, o valoare conotativă „funcțională“ din punctul de vedere al esteticii postmoderniste.

Pe de altă parte, atrage atenția, în egală măsură, modul în care este deconstruit clișeul „feminității infantile“, al „iubitei“ arhetipale din copilărie, care poate deveni „sursă“ de inspirație pentru scriitorul de mai târziu (figură invocată, de altfel, nu doar în literatura romantică sau modernistă, ci și în însăși proza cărtăresciană). *Obiectul care mă inspiră* propune, în această ordine de idei, un portret „neobișnuit“ al fetei care îl va „inspira“ pe autorul în devenire („a-naintat spre mine o fetiță de vreo nouă ani, îmbrăcată mizer, împingând un cărucior de copil din imitație de piele albă lăcuită grosolan“<sup>15</sup>), prezența acesteia ajungând să fie – în chip neașteptat – cvasi-obiectualizată („Am închis ochii [...] și după o clipă am simțit în palmă greutatea și răceala unui obiect – cel pe care-l privesc și acum, când scriu la computer aceste rânduri – peste care am strâns degetele“<sup>16</sup>). Este vizibilă, în

acest „scenariu“ cu o certă dimensiune programatică, existența unei ironii îndreptate, în ultimă instanță, spre cititor, căruia naratorul refuză cu obstinație să-i dezvăluie „identitatea“ obiectului<sup>17</sup>.

De asemenea, clișeuul femeii „irezistibile“ este resemantizat, într-o povestire precum *Întâlnire la Torino*, printr-un întreg scenariu narativ, care plasează în sfera supranaturalului toate „calitățile“ feminității absolute. „Pitica“, ghid al muzeului din oraș, de care naratorul este fascinat („privind-o continuu, cu nesaț“<sup>18</sup>), participă la o serie de experiențe senzaționale („Am privit-o levitând, singură, pe culoar [...] femeia ce-mi venea pân-la piept și-a nălțat capul saturnin către mine, s-a uitat în ochii mei și mi-a șoptit «Mircea»“<sup>19</sup>). Trama epică pentru care optează autorul nu se numără, firește, printre posibilitățile „consacrate“ de abordare a temei feminității, însă un asemenea „subterfugiu“ al imaginarului resubstanțiază clișeuul în discuție tocmai prin amestecul – tipic postmodernist – al speciilor literare.

Titlul însuși, de altfel, al volumului – care pare să fie, cel puțin la prima vedere, un clișeu în sine – reflectă intenția autorului de a reda semnificația unui loc comun, fapt atestat de „răspunsurile“ pe care le formulează la această întrebare în ultimul „eseu“ al cărții, unde se distanțează – în chip vădit – de „replicile“ stereotipe la o astfel de chestiune: „pentru că țin minte numele actrițelor și actorilor din filme“<sup>20</sup>, „pentru că nu miros a transpirație sau a tutun prost“<sup>21</sup>, „pentru că poartă un război total și inexplicabil contra gândacilor de bucătărie“<sup>22</sup>. Astfel, o interogație comună – exprimată, inițial, în termenii unui clișeu – este resubstanțiată, în mod original, printr-un text integral, fiind modelul propriu-zis al unui mecanism pe care întreaga carte îl „reiterează“: acela al unei enunțări și al unei resemantizări sistematice a clișeurilor despre feminitate.

*Resubstanțierea clișeurilor narative. Ironia „față cu cititorul“*

În ceea ce privește tiparele narative, ies în evidență o serie de situații semnificative în care acestea ajung să fie „fracturate“ subit. Or, asemenea răsturnări în ordinea diegezei, care infirmă – în chip programatic – orizontul de așteptare al cititorului, sunt, fără îndoială, semne ale unei forme de ironie la adresa acestuia.

*Seara care cade* reprezintă, într-o primă instanță, un caz emblematic în această direcție. Povestirea debutează cu restituirea unei „revelații“ estetice avute în Centrul Pompidou, unde naratorul ajunge să fie fascinat de tabloul *Le soir qui tombe* al lui Magritte, pe care îl și descrie, oferind, pentru moment, certitudinea că toate episoadele narațiunii vor converge spre acest punct (aparent) central al subiectului. Cu toate că această secvență a eposului are toată alura unei intrigii, experiența protagonistului se reconfigurează înopinată, abandonându-se problematica artistică, de vreme ce, în continuare, este surprinsă experiența erotică a gazdelor. Această devenire a acțiunii evidențiază, în definitiv, intenția ironică a naratorului, care „înșală“ așteptările naratarului, orientând firul epic spre un

conținut imprevizibil.

Pe de altă parte, *Diavolul de hârtie* actualizează același mecanism al inducerii în eroare a cititorului, inversând însă ordinea evenimentelor: eventuala experiență erotică a lui Victor și a lui Ingrid, anunțată în permanență pe parcursul operei, nu se produce tocmai într-un punct al narațiunii care ar fi asigurat cititorul de concretizarea obsesiei personajului: „Victor se ridică și se-ndreptă către ușă [...] Ajuns acasă, băiatul stătu multă vreme la fereastră. Privea calcanul casei de vizavi, coșcovit și bătrân, ce abia se mai ținea în picioare, prins cu scoabe ruginite“<sup>23</sup>. Firește că o asemenea dinamică a întâmplărilor semnaleză, în aceeași manieră, intenția naratorului de a „abroga“, spre „surprinderea“ naratarului, parcursul „firesc“ al fabulației, ca o dovadă a faptului că o astfel de strategie este recurentă și extrem de prolifică în „realizarea“ ironiei auctoriale.

O „răsturnare“ reprezentativă în evoluția diegezei propune și *Petruța*, o narațiune care păstrează, până aproape de final, toate premisele restituirii unui eveniment din copilărie, în cheie ludică și perfect verosimilă. Naratorul relatează o întâmplare din clasele primare, când colegii îl șicanau din cauza unui IDR, vaccin care îl făcea suspect de tuberculoză. O singură colegă de clasă, Petruța, îi oferă semne de simpatie, și întreaga povestire pare să evolueze înspre problematica iubirii infantile. Cu toate acestea, epilogul „dinamitează“ întreaga desfășurare a tramei: „Și Petruța, în liniștea clasei, și-a așezat doar ușor palma pe marea pată, mai ușor decât ar fi fost atingerea unui fulg, și atunci pata mea a pălit cu încetul, contururile i s-au șters și culoarea a dispărut în câteva minute sub piele“<sup>24</sup>. Transformarea povestirii ludice într-o povestire miraculoasă este incidentală în logica narativului și contrazice, în mod programatic, expectanțele cititorului, sub auspiciile unei ironii care vizează „obișnuința“ acestuia din urmă cu unele „șabloane“ diegetice.

Nu în ultimul rând, *Irish cream* este o narațiune care „compromite“ miraculosul, urmărind, încă o dată, deconstruirea unui model consacrat al eposului. Textul pledează, inițial, pentru instaurarea atmosferei fantastice, fără a sugera intențiile ulterioare ale naratorului: „Castelul din Annaghmakerrig avea o stafie, atestată de zeci de martori [...] Se pare că prin secolul al șaisprezecelea contesa castelului fusese înjunghiată într-una dintre odăi [...] De-atunci, nu-și găsește liniștea“<sup>25</sup>. Un astfel de clișeu narativ este însă anulat printr-o înlocuire a scenariului fantastic cu scenariul experienței erotice a naratorului (contesa se dovedește a fi, în cele din urmă, una dintre scriitoarele cazate în același complex cultural), ceea ce relevă aceeași ironie a naratorului la adresa cititorului, căruia îi sunt infirmate, din nou, așteptările.

Fără îndoială că „dizolvarea“ clișeurilor narative – extrem de activă în întreaga proză scurtă cărtăresciană – rămâne unul dintre semnalele cele mai concludente ale „depășirii“ tradiției, ale cărei convenții sunt redimensionate – potrivit poeticii postmoderniste – sub egida ironiei.

*Realitatea și ficțiunea în termeni de clișee. Efectele ironiei*

După cum observă Mircea Cărtărescu, „caracterul interactiv al textului postmodern, polifonie bahtiniană împinsă până la consecințe extreme, este [...] sursa principală de ironie”<sup>26</sup>. Situațiile în care naratorul cultivă confuzia între realitate și ficțiune, în care încearcă să-și convingă cititorul că tot ce a citit se integrează în ordinea realului, aduc la vedere diferitele „planuri” de existență pe care le actualizează povestirile. Or, un asemenea exercițiu de „iluzionare” a cititorului (care nu reușește, firește) se dovedește, prin excelență, ironic. De altminteri, mecanismul narativ în discuție este, în fond, însuși mecanismul ironiei, care evocă realitatea sub aparențele contestării realității.

Un loc comun al esteticii postmoderniste îl reprezintă, fără doar și poate, „confirmările” repetate ale naratorului în privința veridicității celor relatate. Pentru *D., vingt ans après*, bunăoară, conține o primă formulare explicită în acest sens: „D. era minunată, și dacă am scris o dată despre ea că dormea cu ochii larg deschiși, lucrul ăsta nu trebuie luat ca o invenție de autor. Chiar așa era”<sup>27</sup>. Banalitatea și verosimilitatea unui asemenea detaliu nu ar fi impus, firește, intervenția adevărată a naratorului, ceea ce constituie un prim „punct nevralgic” al raportului dintre realitate și ficțiune, determinând, în fond, incertitudinea cititorului. Referința la ficțiune („dacă am scris o dată”), pe care naratorul o consideră posibil „suspectă” din punctul de vedere al relației sale cu realitatea, se realizează tot în cadrul unei ficțiuni, fapt ce indică, până la urmă, miza ironică a acestuia.

Același artificiu de ficționalizare este funcțional în „... *A lovely little jewish princess...*”, povestire în care insistențele cu privire la adevărul celor relatate sunt multiple. Întreaga reconstituire a iubirii cu Ester se dovedește extrem de atentă la menținerea verosimilității („printre femeile de la masa cea lungă, mi s-a părut c-o văd pe Ester. Nu era ea, firește, dar una dintre femei avea aerul ei”<sup>28</sup>), însă aceasta cedează tocmai prin obsesia naratorului de a se „asigura” de „încrederea” cititorului: „Nu s-a întâmplat nimic deosebit în tot acest timp. Părinții ei n-aveau pe mână vreun tatuaj de la Auschwitz, ca să-mi salveze povestea de monotonie (de fapt, s-o transforme într-o povestire). Nimic n-a virat măcar în fantastic”<sup>29</sup> (s.a.). În definitiv, filonul textualist pentru care opera optează îi „desființează” – în spiritul unei ironii extrem de transparente – caracterul tranzitiv.

În aceeași ordine de idei, sunt emblematice acele contexte în care naratorul încearcă să își convingă cititorul de adevărul unor evenimente supranaturale. Astfel de istorii – care încearcă să probeze realul unor experiențe suprareale – respectă unele tipare ale persuadării, însă există, totodată, unele secvențe (imediat următoare) care instaurează, nu o dată, un punct de criză în creditarea „faptelor” narate. *Cerceluși* este o povestire elocventă în această direcție: „În acea perioadă am început să am «vizitatori». Deschideam ochii în miez de noapte și îi vedeam: un bărbat sau o femeie stând pe pat, lângă mine, și privindu-mă cum

dorm. Aș putea să-i desenez pe fiecare dintre ei, atât de clar mi-i aduc aminte”<sup>30</sup>. Desigur că întregul „ritual” de convingere a naratorului este unul relativ comun, frecvent întâlnit în astfel de narațiuni, însă pasajul care urmează „suprimă”, în mod neașteptat, verosimilitatea discursului: „Dar ei sunt din altă poveste”<sup>31</sup> (s.n., M.P.). Or, un asemenea semnal al ficționalității operei se așază, negreșit, sub semnul unei indubitabile ironii față de cititor.

Aceiași strategie este prezentă într-o povestire precum *Întâlnire la Torino*, în care o serie de evenimente suprafirești, legate de unul dintre ghizii din muzeu („Ceva cu totul imposibil în toată construcția aceluia corp. Iar fața... în mod sigur nu o față umană. Vag feminină, dar atrasă ca o ciupercă de gravitația lunii [...] Am privit-o levitând, singură, pe culoar”<sup>32</sup>), sunt atestate „definitiv” prin vocea naratorului („Totul a fost real, real, real”<sup>33</sup>). Prezentarea – în cheie hiperbolică și cvasi-ludică – a efectelor unei asemenea experiențe („Sunt năucit și înspăimântat până azi”<sup>34</sup>) sugerează însă o categorică intenție „persiflantă”, ambiguizând, în realitate, percepția cititorului.

Nu în ultimul rând, „indicatorii” ficționalității sunt livrești și revocă, în chip ingenios, verosimilitatea unui discurs care poate părea, altminteri, perfect „credibil” prin propria tranzitivitate. Așa se întâmplă, de pildă, într-o narațiune ca *Nabokov la București*, care evocă, fără a depăși – sub nicio formă – limitele plauzibilului, experiența erotică a naratorului cu Irina, „analepsa” fiind declanșată de o întâlnire obișnuită cu Adriana, sora acesteia. Cu toate că – prin întreaga organizare și reconstituire a evenimentialului – naratorul își convinge naratorul de credibilitatea relatării, există un leitmotiv al textului care – prin recurența sa – „anulează”, în cheie borgesiană, certitudinea cititorului: „Nu crezi că tot orașul ăsta e un joc al minții? Știi, pentru mine nimic nu contează, nimic nu există cu adevărat...”<sup>35</sup>.

Jocul textualist al realului cu ficțiunea – în virtutea „biografismului” pentru care au optat scriitorii postmoderniști – rămâne, așadar, unul dintre nivelurile fundamentale prin care ironia reușește să „acționeze” în cadrul prozei scurte cărtăresciene, alertând permanent cititorul cu privire la provizoratul semnificațiilor pe care opera le poate permite.

<sup>1</sup> Mircea Cărtărescu, *De ce iubim femeile*, ediția a II-a, București, Humanitas, 2005, p. 7.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 130.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> „M-am gândit că ar fi timpul să dezvălui de bunăvoie

ce anume este obiectul meu providențial [...] Într-adevăr, oricât ar părea de neverosimil, de ireal, de pervers (în sensul unei perversiuni mai înalte), obiectul care m-a inspirat întotdeauna [...] este un (continuare la pagina 177) [o pagină care, de fapt, nu există]“ (s.a.) (*Ibidem*, p. 131).

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 105-108.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 167.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 168.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 90-91.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>26</sup> Idem, *Postmodernismul românesc*, ed. cit., p. 101.

<sup>27</sup> Idem, *De ce iubim femeile*, ed. cit., p. 15.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 24.

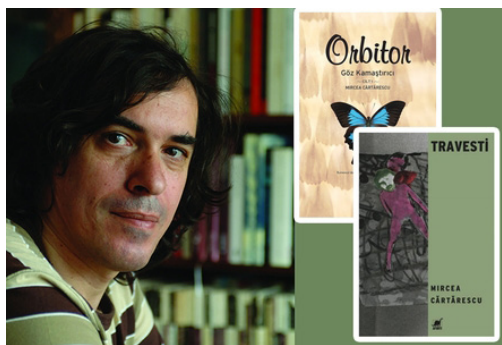
<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 49.



## Bogdan RAȚIU

### Provocări poetice. *Nimic* de Mircea Cărtărescu

Volumul de poezie, *Nimic* (2010), dincolo de orice atitudine pe care poetul a avut-o în fața literaturii, ne descrie un eu care se află în filele autenticității, cu forța lucidității și a revigorării de sine. Totul se află într-o estetică a sincerității reprodusă pe căi bătătorite teoretic, dar și prin negarea trecutului, aflat în orizontul viziunilor infinite.

Despărțindu-se de avântul poetic „lunedist” și apropiindu-se de formula poetică douămiistă, autorul resimte puternic trecerea dintre discursuri, mărturisind schimbarea încă de la început. În acest sens, diaristul Mircea Cărtărescu notează desfășurarea volumului în numeroase rânduri: „acum ceva timp am dat doar două stele *Nimicului*, pe care în dimineața asta l-am răstăcit și l-am găsit mișto, emoționant, aerisit, nervos, așa cum trebuie să fie. Atitudinea e nouă și șocantă, rămânând una de substanță totuși și nu contextuală. E, începe să fie, o carte nouă”<sup>1</sup>.

Acum, afirmă *Nimicul* tot de la masa din bucătărie „sunt în bucătărie, of course/ aici am scris «Levantul», par exemple” (*poemul Gilda*)<sup>2</sup>, iar acest

vers ne conduce spre ultimul cânt al *Levantului*, unde ideea *nimicului* poetic este premeditată sau, din contră, complementară, în unitatea totală a discursului cărtărescian. De fapt, nimicofilia reprezintă împrietenirea cu un nou început, prin estomparea artificialului și prin corporalizarea neantului cu ajutorul unui ochi ce vede esențele vitale, adevărata existență și ordinea cotidiană. Poate fi concepută dual, în spații poetice diferite: fie în poeziile rămase în sertar până acum, fie în pledoaria *auctorelui* M.C.: „Nimic, nimic nu există. M-am născut și voi muri. [...] Dacă nu ești tot universul și dacă universul nu este etern și nesfârșit, tu nu ești și nimic nu există”<sup>3</sup>. Dezarticularea celor două extreme, îl face pe *auctore* să se detașeze de „infinitatea fragmentelor percepute” odinioară și să încerce o dezertare înspre realul dezinhbat și nonșalant, prin care să-și recapete propria imagine. Lucru curios de interpretat, căci atunci *nimicul* devine finalul literaturii, ruperea din marele discurs al literaturii, al autorului legat de muza sa și de actul creației, dar, în același timp, reprezintă și începutul unei noi forme de a face literatură, prin debarasarea de viziunea opulentă din *Totul*, de imaginativul puternic și de jocurile de limbaj intertextuale, cu nerv ironic.

Dar ce poate fi acest *Nimic* și cum se împacă cu geamănul *Totul*? Răspunsul pe care ni-l oferă autorul e următorul: „este fructul a mai multe negativități convergente: sașietatea vizionarismului din celelalte cărți, deprimarea psihică, singurătatea resemnată și, mai ales, eroarea strategică pe care abia acum o înțeleg: *Nimic* ar fi o carte importantă într-o cultură mare, capabilă de inițiative și invenție, și unde o atitudine nouă este imediat bonificată”<sup>4</sup>. Volumul e dublul care întregește imaginea despre lirica lui Mircea Cărtărescu. *Totul* nu există fără *Nimic*; astfel că, abia acum, se poate discuta despre *totul poetic* cuprins de autor.<sup>5</sup>

Sunt „postume din timpul vieții” prin a căror regândire a vieții autorul reface parcă destinul lui Lucian Blaga; sunt două destine măcinate de „duel”, dar care își conștientizează trecerea prin această lume în câmpul iubirii față de aproapele lor, de soție, de copil; începe să conteze tot mai mult căsnicia, mundanul, organicul, prietenii și bucuriile pe care le poți capta în conștiință cu sinceritate totală, scăpând de constrângerile impuse de oricine și de orice. Așadar, cuprinderea întregului (ontic, estetic, moral, metafizic) se realizează complementar prin afirmare și prin negare, pe baza principiului dialectic *coincidentia oppositorum*, tematizat de N. Cusanus și regândit mereu în opera lui M.C., prin fluctuațiile identitare.

Tot în *Levantul*, *auctorele* se întrebă: „Cine să înregistreze imaginea ta, tocmai a ta?” Cine va fi cel care va filma viața mea în tonuri pseudoelegiace? Cine va da curs actului de creare a identității? La toate acestea, e eul din *Nimic*; pentru că acesta e făcut cu camera de filmat în mână, „e un homemade movie mai cinstit decât toate celelalte cărți de poezie ale mele, dar asta e singura ei calitate”<sup>6</sup>. Actul poetic e un extaz<sup>7</sup> al concretului, al lui „aici și acum”, contopind în sine „confesiune, mărturie și creație simultan”.

Pelicula combină confesiunea și autenticul, într-un epos ce coboară în domestic, în propria biografie, în banalitatea Bucureștiului, raportându-se la finitudine. Aici e *El însuși*<sup>8</sup> ca discurs, subiectul poetic își subliniază experiența, redă sentimentul existenței prin notații despre oscilațiile propriului eu, având, aparent cel puțin, o fidelitate totală față de sine. De asemenea, imaginile eidetice redau mobilul interior al autorului, generând sensuri și forme în cuvinte nostalgice și recuperatoare, adică în *pixelii nimicului*.<sup>9</sup> Prin aceștia eul se debarasează de *Tot*, și își determină spațiile de posesiune în care ideea dominantă este negarea și neacceptarea oricărui fapt ce nu ține de realul poetic. Valorii de real i se oferă și valori poetice, tensionale, în care fluctuează *gândirea tare* confesivă, cu cea *slabă*, care redă sensurile adânci ale lumii în plan estetic. Din cele două provine și tensiunea, căci dincolo de meșteșug (de odinioară), „ceea ce dă calitate unei poezii este tensiunea din ea, jocul forțelor sufletești care nasc și susțin «plasma ei».”<sup>10</sup>

După tipicul poezilor biografiei și ai persoanei, acesta este fidel autenticității proprii sensibilității și totodată are forța autoanalizei, a propriei vederi. El își solicită ochiul spre el însuși într-o deplasare a focalizării spre exterioritatea ființei în detectarea fiecărui principiu intim. Dar tot cu același ochi în *& la filmul poetic*, el vede „mai multe culori decât alții” (*Miros cu frunze uscate*), prin care a scos lumea dedublă în viziune, din volumul *Aer cu Diamante*<sup>11</sup>.

Filozofia nimicului<sup>12</sup>, are o tradiție îndelungată, cu definiții diferite, uneori contradictorii. De la Parmenides, Leucippus, Aristotel, G. W. F. Hegel, J.P. Sartre sau Martin Heidegger, fiecare resimte nimicul cu o anumită doză de problematică ontologică. Aceasta se instaurează și aici, prin deschidere spre creare și, totodată spre finitudine, ca dublu conotativ al nimicului, reflectat într-o peliculă *reality*.

De exemplu, pentru Heidegger nimicul provenea dintr-o angoasă în fața morții, iar răspunsul apropiat îl întâlnim și la Cărtărescu în poemul care deschide volumul: *Atunci mi-a căzut fisa că nu mai vreau să fiu nemuritor/ de unul singur;/ că n-aș avea ce face cu nemurirea/ dacă n-ar trăi veșnic și ea, și fetița noastră -/ era ceva cu totul nou pentru mine; doar că de această dată, frica de propria moarte își schimbă sensul, trece asupra celui care provine din el însuși, prin care își ipostaziază ființa mai departe – fiica sa*<sup>13</sup>. Aceste poezii au fost mult timp abandonate, dar sunt imaginea adevărului și a libertății, în care autorul după cum însuși afirmă se recunoaște și respiră<sup>14</sup>.

Autenticul include dispariția altuia, care să îți impună viziuni, idei, trăiri, conflicte; astfel lupta și tensiunile care provocau în trecut imaginarul sunt unite acum în dorința de a coagula coerent identitatea eului în stări și evenimente relevante pentru el însuși: „Nimic nu e altfel decât îmi spun simțurile. Nu există iluzia/ Mintea mea e oglinda plană a lumii (nori peste blocul de vizavi); A fi natural, a nu scrie conform gustului unuia și altuia, a nu te da după nimeni [...] ci, dimpotrivă, a-ți semăna cu fidelitate doar ție însuși; am trăit viața./ am înțeles din ea ce-a înțeles oricine./

acum mă poți omori, totul mi-e indiferent, totul... mi-e frică de suferință/ mă tem de atrocitate/ e slăbiciunea mea, sunt un biet om/ un biet iepure-nspăimântat” (*te rog*). Temerile, neputințele, slăbiciunile eului în acest volum sunt extrem de prezente; există momente când eul revine la analize ale femeilor, ale doamnelor care îi încântă privirea sau prezintă drumul de acasă la școală, diferite întâlniri ce țin de firescul zilelor și, nu în ultimul rând, impune un gând spre moarte.<sup>15</sup> Universalile afective, particularul timbrului poetic, uniunea trăirii cu versul sunt mărci ale unui univers care e construit, după cum am mai spus, ca act clar de sinceritate, de autenticitate și cu aceeași doză de narcisism în fiecare pixel. Dar și în „mi-e milă de mine/ nu mai știu nimic, nu mai înțeleg nimic/ mi-e milă de *șina spinării* mele/ de perșorii și coșurile de pe spatele meu/ mi-e milă de bietul meu encefal/ veștejit ca o floare de soc./ ca o floare de soc ...” din *Poem foarte bun, cu tristeți satanice și un montgolfier al disperării* (s.n.) e un exemplu de zonă narcisică auctorială. Orice negare e o afirmare a eului poetic, conștient de schimbările survenite în imaginarul său de acum. El construiește prin scris, este continua imagine a auctorelui din *Levant*, ce nu își poate lăsa identitatea nici în momentul conștientizării că nu poate cuprinde totul decât printr-o raportare poetică dublă: față de cei din jurul său și prin efortul evident de creare a viziunilor.

*Nimic* se poate traduce printr-o călătorie spațială și temporală spre și dinspre spațiul familiarității. Pactul cu prezentul e un proces ce ține de trecut, antiteza *am fost-sunt*, poate fi revizuită, căci e vorba de cuvântul aflat în conglomeratele viziunii autentice. Fiecare vers conține reminiscența trecutului poetic prin însăși continua negare a acestuia. Versurile sunt de o sinceritate acaparantă, simțindu-se că nu mai există niciun obstacol între trăire, viață și scriitură. Sursele poeticului sunt dorința lui de a nega, pentru a putea afirma regăsirea trăirii depline Totul (plusul) nu poate exista decât în raportare la nimic (minusul), e o complinire a dorinței de a înțelege, de a trăi și de a vizualiza complexitatea ființei în mundaneitatea sa: „am făcut multe imagini la viața mea./ acum le bag în mă-sa de imagini./ trebuia să ajung și aici./ când ai spus totul, te apucă un chef dement/ să spui și nimic./ nimic, nul este poemul ăsta.” Pe de altă parte, *Poem foarte bun...* vine cu violențe de limbaj și o comunicare tipic avangardistă cu cititorul, peste gardul de beton văruiat al „poheziei”: „montgolfier al disperării” – ce rahat emfatic! „tristețea satanică” – imbecil! primește acest poem imbecil, cititorule/ atît de des jignit cu poeme bune./ mi-e milă de tine./ tipesă amatoare de poezie./ adolescent semipederast./ hai, plimbă-ți dosul prin magazine./ cară-te la Băneasa./ lasă dracului cartea asta” (*Gilda*).

Autorul neagă orice dorință trecută care persista altădată în viața sa: femeia, cartea, *Totul*. Constelațiile ofereau autorului șansa și neliniștea de a crea; ele reprezintă „râsu-plânsu” din actul creației, cele care puteau oferi poeticul din spațiul originarității: „Cartea încă nu mi-a apărut/ prietenii nu mă sună (nici n-au la

ce)/ în literatură am fost ceva și acum sînt nimic./ Am privit aseară pe balcon/ stelele. Ce însemnau ele pentru mine odată!/ Acum ce sînt? Punctulețe galbene pe cer.// Tristuț (căci nu mai cred în dragoste, în poezie și în general/ în orice bullshit care m-a fascinat – structura creierului și a lumii/ Dylan Thomas, Arghezi/ Egor și fraza lui Thomas Mann – „totul e să spargi gogoșa, să devii fluture./ să ieși la larg” –/ dup-aia visele și universuri în universuri/ cosmologie și microfizică și chakras și versuri rimate à la Bolintineanu.../ jurnalul, orgoliul de scriitor – bullshit/ s-a dus epoca aia, adio criză)/ Tristuț, deci, pentru că vremea s-a-nchis/ - e deja 9 septembrie -/ cobor în stradă.” Rămâne un poet al livrescului, acum în grilă îndeosebi minimalistă și tranzitivă, cu alte cuvinte un poet ale cărui viziuni se nasc din afectivitatea proprie, din universul de trăiri și imagini native, rămânând în paradigma consacrată: „Nu voi găsi eu fisura./ Nu voi întoarce eu capul din fotografia de grup” (*nori peste blocul de vizavi*). O melancolie dizolvantă a eului stăpânește toate aceste poeme în fața banalității cotidiene, căreia i-a căzut prizonier. Până la urmă, *Nimic* poate fi citit – după cum susține Dumitru Chioaru – ca un jurnal de singurătate asumată, alcătuit din notații simple, aproape complet lipsite de artificii retorice, un jurnal a-literar, preocupat, așadar, să exprime doar autenticitatea trăirii<sup>16</sup>.

Debarasarea de viziune, de „blocurile întregi de napolitane cu cremă”, de monstrul proiectat în intersecție, este intensificată prin căutarea propriei imagini – „să-ntorc camera video (Panasonic allright) spre mine”. Întoarcerea se produce spre punctul prim, spre autenticul original, spre realitatea ființei care îi oferă o stare de echilibru, de confort cu sine însuși - „mă simt ok”. Filmul rulează prin confesiunea sinceră, pixelii atrag privirea oricărui, deoarece se unește realul (cotidian și al ființei) cu poezia; eul e în fiecare pixel al peliculei. Actul dublării realității pe peliculă ține de aflarea de sine care respectă adevărul față de real, („da, mă aflu pe mine în vremuri de necaz” – *Lasă să fie*) față de trecere („s-a sfârșit totul” – *Stelili, frumoașili*), și față de bucuria de se privi pe sine prin celelalte („mă uit la ele: rîd transpirate, ochi în ochi” – *Diapozitiv color în Parcul Circului*)

Cel puțin două episoade te ating. Ele sunt marca sensibilității și a familistului poet. El poate sta la mașina de scris, poate crea, dar nu e ceea ce îl împlinește. Colajul de imagini redă discuția simplă din bucătăria prin care privirea celor doi se unifică, cuplul devine unul, se intersectează treptat sub impulsul luminii albastre a aragazului, iar față de toți ceilalți, care dorm ei reușesc să cunoască prin firescul trăirii straturilor de adâncime, intim legate de lumina pe care o pot prinde de oriunde, în orice spațiu. Astfel oricât de real ar fi cuvântul folosit de autor, el alertează privirea prin pulsiune, sentiment și trăire, pe care le înglobează și le transmite devenind un „câmp de tensiune”<sup>17</sup>: „la lumina albastră a aragazului/ bucătăria noastră micuță se face și mai mică/ ne-mbracă strâns, iar noi vorbim discuții/ și suntem unul singur/ cu adevărat noi suntem unul singur” (*Iarna*). Unul prin contopire rezultă cât se poate „de curând”, se creează,

se construiește permanent într-o a doua unire ce se va produce prin îmbrățișarea celor două fete prin care i se distrug singurătatea și nefericirea. La montaj nu se taie nimic: sunt plimbările cu fiica sa, întâlnirile cu mama și momentele de apropiere paternă. Înainte de a se stoca pe dispozitiv aceste imagini, se oferă la nivel poetic și o înțelegere a actului de negare a trecutului. Nimicul e și optimismul cotidian și neputința de a mai crea viziuni; nimicul e drumul spre final, dar și momentul de creare a unei noi etape, căci în idee platoniciană orice treaptă se finalizează cu un nimic, cu un sfârșit și un început, cu o provocare a destinului pe alte coordonate ale actului de trăire pură.

„Sunt tristuț” e însăși bucuria creației, e starea oferită pe câmpul de luptă al textului, nu e devastatoare ca altădată, nu e acel sacrificiu specific bardului, e un diminutiv al echilibrului între creație și viață. Cuvântul său e tristuț<sup>18</sup> întru creație, nostalgic-tristuț întru găsirea totului, tristuț-fericit căci poate reda libertatea sa cotidiană într-un discurs cu forță și în același timp translucid. Observăm, după cum susține și Cosmin Ciotloș, că Mircea Cărtărescu nu renunță la nostalgie - „tocmai patosul intransigent pe care îl investește în versurile de mai sus e dovada că ruptura emoțională nu s-a produs de fapt.”<sup>19</sup>

Și la nivel conclusiv, eul afirmă „am trăit viața./ am înțeles din ea ce-a înțeles oricine” (*te rog*), iar în poemul *Ce am înțeles trăind*: „viața trece”<sup>20</sup>. Între „a trece” și „viață” totuși există nimicul care umple – sau în termenii lui Bachelard este „neantul dureros al scriiturii”<sup>21</sup>. Cele două cuvinte nu fac altceva decât să ofere o replică originalului sacru pe care îl putem întrevedea prin poezie. Verbul trăirii întuiește existența mai multor stadii: viață, creație în alb și înțelegere a trecerii. Viața ni se oferă, o simțim, dar până a conștientiza *faptul-de-a-fi-în-lume*<sup>22</sup>, se arată și, mai apoi, dispar în neant, obiectele ce ajută la înțelegere. Ele dispar în vid, *se nimicesc* în albul paginii, în punctul original al creației<sup>23</sup>.

Ilustrativă e și pelicula poetică ce încheie volumul – *Occidentul*<sup>24</sup>. E vorba de un autor care s-a deschis vestului prin operele traduse, prin cursurile susținute la universitățile străine, prin concursurile și activitățile literaților care l-au propus ca autor contemporan recunoscut pretutindeni. La nivel poetic, poemul creează o destrămare a certitudinilor prin raportare la spații care stau sub semnul fausticului și al zbuciumului. Poate fi o întâlnire care distanțează percepțiile despre lume, căci eul nimicului a traversat involuntar o perioadă de limitare socială, culturală, economică etc. Eul credea mai mult ca sigur în conceptele vedetă ale vestului, în individualism, activism, voluntarism, încredere în forțele proprii, în afirmarea aptitudinii creatoare, însă întâlnirea cu vestul a produs o experiență a definitiviului, a schimbării: „Occidentul m-a pus cu botul pe labe”. Despărțindu-se doar parțial de spațiul familiar, poemul este un balans între amintirea în detaliu a experienței din Occident și reflecția cu care se împletește, oferind forță și anvergură de *fatum*. Destinul unui eu, care își recuperează poezia, se asumă cu gravitate prin conștientizarea întoarcerii

obiectului poetic oferit odată, prin anularea lui într-o moarte care să modifice substanțial cursul poeziei și totodată să-l amplifice semnificativ, prin cuprinderea spațiilor literare îndepărtate. Prin acest volum autorul se situează în postcărțărescianism: „las altora ce a fost viața mea până azi/ să creadă alții în ce am crezut eu./ să iubească alții ce am iubit eu.”

Discursul poetic este construit pe două planuri: pe de o parte, e descriptivul occidentalofil prin asumarea orizontului spațial; iar, pe de altă parte, actul conștientizator, decizia finală a paradigmei poeticului. Planul secund (doar structural vorbind!) dezvoltă aptitudinea creatoare a poetului printr-o hartă simbolic-parodică. Vizualul, livrescul, ironicul și sinceritatea trăirii și a gestului de cercetare a unei lumi noi devin atributele dominante ale scrisului cărtărescian. El vehiculează în enumerații infinite care au aspectul unui întreg neîntrerupt. Occidentul se definește ca un spațiu complex în care coexistă și sunt în relații strânse omul și mediul. Aceste forme sunt diseminate pe suprafața globului și se pot influența reciproc de la mari distanțe, fiecare ducând o amintire, un gând sau fapte care pot fi subiecte pentru un album foto cu aură thanatică. De ce moarte? „Pentru că am venit înapoi cu un teanc de poze/ și cu moartea în suflet”, pentru că experiențele nenumărate la care este supus un om te fac să îți reconstruiești trăirile și viziunea. În acest sens, autorul recunoștea cu ocazia lansării volumului că un poet postmodern creează și neagă, își definește crezul sub un „nu” care îl afirmă ca o imagine în palimpsest, în care se întrezăresc sentimente, stări de spirit, relații și revelații afective și livrești.

O altă dimensiune a poemului este cea a eului, a raportului său cu lumea și a traiectoriei sinuoase pe care se dezvoltă noua poezie postmodernă. Nemulțumirea și refuzul lumii sale sunt resimțite ca dispariție involuntară: „am fost bun pentru o stabilitate tâmpită/ pentru o uitare adâncă/ pentru un vagin singuratic./ hoinăream prin locuri care acum nu mai există./ oh, lumea mea nu mai există !/ lumea mea nu mai există!/ lumea mea împuțită în care însemnam ceva.” Toată această imagine e produsul unei duble cauze: a unei carențe și a apartenenței la o cultură care nu poate oferi esența unei poetici universale, dar și a unui preaplin care trebuie să se reverse și să se oglindească în măreție: „eu, mircea cărtărescu, sînt nimeni în lumea cea nouă/ există 10 la puterea 38 mircea cărtărescu aici/ și ființe de 10 la puterea 38 de ori mai bune/ există cărți aici mai bune decât tot ce am făcut vreodată/ și femeii căroră li se rupe de ele.” Acceptarea de sine e doar aparentă; prin chiar faptul acestui volum el nu a încetat să-și divulge speranțele, neputințele, imaginea de sine, într-un soi de narcisism aflat în bricolaj în spatele numeroaselor enumerații de obiecte, elemente livrești, stări, nemulțumiri, toate coagulate într-o scriitură narcisică, de autocunoaștere. Poetul încearcă și acum să se definească pentru el însuși, dar nu-și lasă deoparte nici publicul; artistul, scriitorul care trebuie să ofere, e încă o condiție ce străbate întreaga sa ființă, pentru că ești al nimănui și totodată al tuturor, crezi în tot și în nimic, iar poezia?

„[...] poezia cea mai bună e poezia suportabilă./ nimic altceva : doar suportabilă./ noi am făcut zece ani poezie bună/ fără să știm ce poezie proastă am făcut./ am făcut literatură mare, și acum înțelegem/ că ea nu poate trece de prag, tocmai fiindcă e mare./ prea mare, sufocată de grăsimea ei./ nici poemu-ăsta nu-i poezie/ căci doar ce nu e poezie/ mai poate rezista ca poezie/ doar ce nu poate fi poezie.”

Întâlnirea cu o altă lume construiește adevărurile plurale pe care eul le conștientizează: „Occidentul mi-a deschis ochii și m-a dat cu capul de pragul de sus”. Versurile următoare sunt dominate de o metamoralitate provenită din absorbirea și totodată convertirea stărilor „lumii” create până acum: „las altora ce a fost viața mea până azi./ să creadă alții în ce am crezut eu./ să iubească alții ce am iubit eu./ eu nu mai pot./ nu mai pot, nu mai pot.” Raportul eu-altul, printr-o continuă negare, înseamnă a fi pentru Celălalt, a te deschide și a-i lăsa lui ceea ce ai avut, prin însuși faptul că acesta percepe diferența, provocând deconstrucție și (re)construcție creată de atitudinea postmodernă a eului. Banda (pelicula) folosită pentru înregistrarea și reproducerea pe ecran a imaginilor stochează *un sens în stare născândă*, în accepția lui Gaston Bachelard, e încă o meditație asupra a tot ceea ce a stocat de-a lungul timpului, în filmările personale. Și totuși rămâne sub semnul dublului fluctuant, căci autorul produce viziuni și creează autenticitate, căutând și crezând că se află pe sine prin raportare la alții, iar mai apoi la propria formă de a fi.

Într-o poetică a esențialului și a biograficului, autorul înaintează cu forță în discurs. Paul Cernat considera că în acest volum există „poeme de criză și supraviețuire, poemele de final, în surdina, care-și contemplă, nu fără o doză de histrionism, epuizarea”<sup>25</sup>, astfel pelicula poeticului este dominată de autenticitate și confesiune, nostalgie și lamentație, criză și optimism. Toate acestea sunt proiectate în imagini uneori statice, alteori lente cu fluctuații de ritm, prezentând fapticul și realul cu intensitatea emoțiilor omenești de azi, eul fiind într-o continuă confruntare cu el însuși, devenit acum coerent.

<sup>1</sup> Mircea Cărtărescu, *Jurnal*, Editura Humanitas, București, 2001, p. 190.

<sup>2</sup> Versurile poeziilor sunt extrase din Mircea Cărtărescu, *Nimic: poeme (1988-1992)*, Editura Humanitas, București, 2010.

<sup>3</sup> Mircea Cărtărescu, *Levantul*, Editura Humanitas, București, 2009, p. 230.

<sup>4</sup> Mircea Cărtărescu, *Jurnal*, ed. cit., p. 229.

<sup>5</sup> Despre dublul tematic ce se construiește în cele două volume vorbește și Mihail Vakulovski, *Portret de grup cu „generația 80”*, Editura Tracus Arte, București, 2010, p.157 – „Mircea Cărtărescu se gândea la stilul din *Nimic* încă din timpul scrierii lui *Totul*, aceste cărți opuse ca discurs fiind de fapt gemene” și Paul Cernat în art. „Stanțe burgheze”, în 22, din 1.06.2010 – „«nimic» nu e, la urma urmei, decât reversul «totului»” (arhiva on-line).

<sup>6</sup> Mircea Cărtărescu, *Zen. Jurnalul 2004-2010*, ed. cit., p. 555.

<sup>7</sup> „Experiența morții este totodată o experiență extatică” – Maurice Blanchot, *Spațiul literar*, traducere de Irina Mavrodin, Editura Minerva, București, 2007, p. 203.

<sup>8</sup> În opoziție cu poemul *El însumi*, din volumul *Dublu album*, Editura Humanitas, București, 2009.

<sup>9</sup> Termen utilizat dual: 1. prin analogie la cărtărescianul titlu *Pururi tânăr, înfășurat în pixeli* și ca extensie spre versul lui M. Eminescu „Pururi tânăr, înfășurat în manta-mi”, un sistem protector al confesiunii autocontemplative și 2. ca cel mai mic element al unei pelicule sau imagini, componentul textual al *nimicului*.

<sup>10</sup> Al. Mușina, „Prolegomene la poezia secolului XXI”, în rev. *Transilvania*, Sibiu, nr. 10, din 2010, p. 22.

<sup>11</sup> A se vedea sugestiva repetiție „pri-prietenă, inventată, fru-frunze, Mir-Mir, Mâr-Mâr” din poemul *Miros de frunze uscate*, vol. *Nimic*, ed. cit., p. 27.

<sup>12</sup> A se vedea în acest sens sinonimia: *nimic, neant, vid, zero, eter, golul*; și termenii din limba engleză: *nothing, nil, none, nowt, nulliform, nullity, nulliverses, nihilists*. Pentru mai multe detalii John D Barrow, *Mic tratat despre nimic*, traducere și adaptare din limba engleză Cornelia Rusu, Editura Tehnică, București, 2006.

<sup>13</sup> Aceeași idee a sfârșitului o observă și Nicolae Coande, *art. cit.*: „Poemele din „nimic” cultivă angoasa sfârșitului, de sorginte bacoviană („deși nimic [...]”), cu reveria erotizantă din „Dragostea”, unde o ea joacă rolul de iubită care concurează poezia”.

<sup>14</sup> „Le-am găsit, uitate, abandonate și prăfuite, într-un plic vechi dintr-o cutie de carton, bieteile mele ultime-ultimissime poeme, care-au zăcut acolo aproape douăzeci de ani, fără să mai sere într-o deshumare pioasă. [...] Le public acum ca pe niște «postume din timpul vieții», pentru beneficiul câtorva prieteni” – Mircea Cărtărescu, *Nimic*, ed. cit., coperta a IV-a.

<sup>15</sup> Nietzsche, citat de Blanchot, afirma: „O, Doamne, dă fiecăruia propria-i moarte, /... ieșită din această viață, / unde a aflat iubire, înțeles și tristețe”. În aceeași tematică a trăirii plenare se află și eul cărtărescian: iubire, tristețe și înțelegere, toate conducând spre umplerea golului: „Moartea ar fi deci golul pe care trebuie să-l umplem... a susține, a modela propriul nostru neant, iată îndatorirea”, vezi în Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 164.

<sup>16</sup> Dumitru Chioaru, „Mircea Cărtărescu, nimic”, în *Ramuri*, nr. 6, 2010 (arhiva *on-line*).

<sup>17</sup> Al. Mușina, *art. cit.*, p. 22.

<sup>18</sup> „În această spaimă față de moartea în serie există tristețea artistului care cinstește lucrurile bine făcute, ce vrea să facă o operă și să facă din moarte propria-i operă” – M. Blanchot, *op. cit.*, p. 161.

<sup>19</sup> Cosmin Ciotloș, „Nostalgia”, în *România literară*, nr. 18, 2010 (arhiva *on-line*).

<sup>20</sup> Acest poem datează din 11 ian. 2006, fiind comentat de autor în *Jurnalul Zen*, ed. cit. p. 187: „Uite un poem landemâna oricui, scurt și cuprinzător. Totul și nimic, ca și viața însăși. E un poem pe care-l gândește fiecare într-un anumit punct al dezvoltării minții, gândirii, înțelepciunii lui. Într-un anumit moment al continuei modificări a giganticei aglomerări de organe moi care ești”.

<sup>21</sup> Gaston Bachelard, *Flacăra unei lumânări*, traducere de Mariana Baconsky, Editura Anastasia, București, 1994, p. 131.

<sup>22</sup> Martin Heidegger, *Ființă și timp*, traducere de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, Editura Humanitas, București, 2003, p. 334.

<sup>23</sup> Cf. M. Blanchot, *op. cit.*, pp. 66-69.

<sup>24</sup> Mircea Cărtărescu, *Nimic*, ed. cit., pp. 105-111.

<sup>25</sup> Paul Cernat, *art. cit.*

#### Bibliografie selectivă:

Bachelard, Gaston, *Flacăra unei lumânări*, traducere de Mariana Baconsky, Editura Anastasia, București, 1994.

Blanchot, Maurice, *Spațiul literar*, traducere de Irina Mavrodin, Editura Minerva, București, 2007.

Barrow, John D, *Mic tratat despre nimic*, traducere și

adaptare din limba engleză Cornelia Rusu, Editura Tehnică, București, 2006.

Cărtărescu, Mircea, *Zen, Jurnal 2004-2010*, Editura Humanitas, București, 2011.

Idem., *Nimic poeme (1988-1992)*, Editura Humanitas, București, 2010.

Idem, *Levantul*, Editura Humanitas, București, 2009.

Idem, *Jurnal I, 1990-1996*, Editura Humanitas, București, 2001.

Cernat, Paul, „Stanțe burgheze”, în rev. 22, din 1.06.2010 (arhiva *on-line*).

Chioaru, Dumitru, „Mircea Cărtărescu, nimic”, în *Ramuri*, nr. 6, 2010 (arhiva *on-line*).

Ciotloș, Cosmin, „Nostalgia”, în *România literară*, nr. 18, 2010 (arhiva *on-line*).

Coande, Nicolae, „Mircea Cărtărescu – un Narcis fără Goldmund”, în *Cultura*, din 10.02. 2011 (arhiva *on-line*).

Heidegger, Martin, *Ființă și timp*, traducere de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, Editura Humanitas, București, 2003.

Mușina, Al., „Prolegomene la poezia secolului XXI”, în rev. *Transilvania*, Sibiu, nr. 10, din 2010.

Vakulovski, Mihail, *Portret de grup cu „generația 80”*, Editura Tracus Arte, București, 2010.

## Delia MUNTEAN

### Celălalt: primejdie și făgăduință

Modalitatea în care este gestionat Celălalt, nuanțele pe care le îmbracă în imaginarul individual și colectiv apropierea-depărtarea de acesta sunt în strânsă legătură cu situarea spațio-temporală a relației. Faptul de a trăi cu Celălalt într-un loc și un timp date, concrete particularizează și discursul despre Altul, creează moduri specifice de exprimare a alterității.

Între sine și Celălalt (cu întreaga varietate de manifestări) individul a așezat dintotdeauna granițe, a construit/inventat reguli, (pre)judecăți care mai degrabă delimitau părțile decât să permită transgresiunea, dovedind astfel neputința, nepriceperea și, câteodată, refuzul de a-l vedea pe Altul dincolo de grila proprie.

Atitudinea se perpetuează în zilele noastre: neștiind cum să ne acomodăm Celuilalt, să ni-l aducem în intimitate, simțindu-l însă în preajmă chiar și în absență (căci frontierele sunt imprecise), preferăm să-l ținem la o oarecare distanță (...preventiv) sau, mult mai simplu, să-l ignorăm ori să-l tolerăm în numele bunului simț, al alinierii la gusturile și la standardele vremii...

Oricum l-am încadra, Celălalt ne stânjenește, ne intimidează (E ilustrativă, în acest sens, o replică a personajului Estelle din piesa *Cu ușile închise*, a lui Jean Paul Sartre: „Dumneata mă intimidezi. Imaginea mea din oglindă era îmblânzită. O cunoșteam atât de bine... Am să zâmbesc: zâmbetul meu va pătrunde în ochii dumitale și Dumnezeu știe ce va deveni” (în volumul *Muștele. Cu ușile închise. Morți fără îngropăciune. Diavolul și bunul Dumnezeu. Sechestrații din Altona*, Editura RAO, București, 1998, p. 111).



Celălalt ne amenință. „Ne oprimă, comprimă și reprimă” (José Ortega y Gasset)... Este „obstacol pentru libertate, inteligibilitate sau perfecțiune” (Emmanuel Lévinas).

În mod cu totul paradoxal – dacă ținem seama de considerațiile amintite –, avem nevoie de Celălalt. *Eu* formează *pereche* cu *Celălalt*, *eu* există doar în *relație*, în *oglinadă*, așa cum îl regăsim și în *Orbitor*(ul) cărtărescian: „Zâmbea inocent, dulce, inconștient de propriul lui destin, incapabil să-și citească numărul de fiară scris pe frunte, și care nu se revelează până nu privești prima dată într-o oglindă, adică până când straturilor străvezii ale minții nu li se adaugă ultimul, de argint viu, în care celelalte se pot răsfrațe pentru a inventa cuvântul ultim, fruct al oglinzilor: *eu*.” (*Corpul*, p. 413)

*Altul* poate fi una din manifestările personalității *mele* (unul din eurile mele) într-un anumit context: spațial, temporal, cultural etc. Îmi permite, așadar, să-mi depășesc limitele. *Mă dezmargineste*.

Am enumerat doar câteva din motivele pentru care înverșunata *fugă-dorință* de ceea ce înseamnă *Altul* a constituit și constituie o preocupare privilegiată a cercetătorilor din varii domenii. Au fost identificate modalități de îmblânzire a conflictului, s-au propus teorii și strategii mai mult sau mai puțin accesibile de reducere a dramatismului relațional: *political correctness*, programare neurolingvistică, teoria inteligențelor multiple, neotribalizare, sinergologie etc.

În pofida atâtor tentative, Celălalt (dinăuntru și din afară) își menține poziția, provocând în continuare ființa umană, influențându-i universul concret și cel fictiv, modelându-i discursul. Raporturile sinuoase, rareori în odihnă, între individ și alteritate și-au pus amprenta și asupra creației literare, tema fiind destul de generoasă și permițând tratarea în cadrul mai tuturor genurilor și speciilor.

În ceea ce privește trilogia *Orbitor* a lui Mircea Cărtărescu, antinomia este abordată într-o manieră personală, marcată parțial și de teoriile postmoderne, scriitorul (prin diversele sale instanțe) *venind în întâmpinare Celuilalt* (cu tot ce reprezintă), încercând să-i înțeleagă fundamentele în *diferența* lor, fără a și le apropia prin transformarea (întărirea ori slăbirea)

lor în funcție de identitatea/nonidentitatea cu sinele naratorului principal.

Celălalt *stimulează, îmbogățește* în aceeași măsură în care *distruge și rănește*. Grație acestui proces, individul uman se află în permanentă devenire, căpătând, cu fiecare nouă relație, cu fiecare experiență nouă, dimensiuni inedite din punct de vedere ontologic și axiologic.

Întâlnirea cu drumul și cu individualitatea distinctă ale Celuilalt îndeamnă personajul narator cărtărescian să-și descopere identitatea („Să-ștelegi, în fine, ce ți se-ntâmplă, cum de te-ai întâmplat. De ce ești cu necesitate așa cum ești. De ce ar fi fost imposibil să nu fi existat niciodată.” – *Corpul*, p. 38), îi dă avânt în continuarea propriului drum sau îl strunește în căutările sale. Este *primejdie și făgăduință* totodată, pentru că îl ispitește să joace după alte reguli decât cele în spiritul cărora fusese format.

Asemenea Spânului din basmul lui Ion Creangă, Celălalt – așa *diferit* cum este (din punct de vedere biologic, moral și social, în cazul *Poveștii lui Harap-Alb*) și în ciuda sfaturilor oamenilor *normali* – promite eroului ceea ce nu i-ar putea oferi o existență banală și văduvită de riscuri. Herman, Cedric, Mioara, Albinosul, Coca, Mendebilul, maseurul orb, yoghinul de la circ ș.a., care ar fi conotați negativ în societatea reală, primesc *sens* în romanul lui Mircea Cărtărescu, sunt acceptați.

Privindu-se în oglinda lor, *întrupându-se* în fiecare din ei, Mircea-naratorul devine spațiu al unei sinteze. Doar în această alchimie se vede mai bine pe sine, își pune de acord identitatea și alteritatea proprii. Se poate desprinde din el însuși atunci când se simte sufocat, năpădit de sine, poate să respire altfel în ceilalți...

Tocmai de aceea, nu-și irosește preaplînul de ființă urmărind elemente care să-i unească, zbatându-se să-l vâneze pe *Același* în *Altul*, ci caută contradicția, diferența. *Străinul* de care se ferește omul obișnuit... În cele din urmă, se răstoarnă, se exilează, se cuprinde în Celălalt, întărindu-l și întărindu-i, cu imprudență aproape, supremația.

Avem de-a face – considerăm – cu una din ipostazele naratoriale ale relației cu divinul: iubirea față de *Altul* se concretizează în sacrificiu, în *expunerea la rană* (Emmanuel Lévinas), în dezvoltarea totală a sinelui. Condiția de *ales* îl obligă să *iasă în întâmpinare* Străinului, înainte de a i se fi cerut acest lucru... Porunca urcă (se pogoară?) *dinăuntru*, iar smerenia în fața transcendentului devine supunere dinaintea Celuilalt. Ea se naște odată cu rostirea, cu sinceritatea lipsită de chibzuință (căci *nu menajează, nu păzește*) a textului...

Naratorul-protagonist este convins însă că, dezvelindu-și chipul în oglinzile celorlalți, lăsându-l pradă schilodirii, îi va fi întors întrețesut cu imagini noi, care existau (poate) și în textura inițială, dar camuflate, constrânse să supraviețuiască în umbră. Chipul *deformat* de alții e readus în matcă *recompus* după legi străine („E atât de firesc să desfăci, e atât de straniu să construiești! Căci de câte ori îmbini două piese, arunci o privire în viitor, prevezi, presimți, proorocești.” – *Corpul*, p. 392), confirmând de fapt subiectului că



*identical și diferitul* - în proporții care niciodată nu se pot stabili cu rigurozitate - viețuiesc împreună.

„Crearea ta – apreciază Cornel Moraru în *Poetica reflectării. Încercare în arheologia mizezei* – apare ca o re-cunoaștere, dar deopotrivă ca autocunoaștere, din moment ce semnificațiile tale estetice erau depozitate în mine; considerându-te, re-considerându-te, mă recunosc, *mă văd în tine*; te creez, mă pot vedea, deci, în tine, întrucât am preștiința ta, te creez pentru a mă re-vedea și a-mi *re-crea* mai vechea identitate aurorală, știutoare” (Editura Univers, București, 1990, p.121).

Cele trei volume ale romanului *Orbitor* se constituie astfel într-un vast și epuizant ocol prin spațiu, prin timp și prin ceilalți, având ca menire întoarcerea mai înțeleaptă a lui Mircea la sine, re-nașterea în lumină nouă, mântuitoare. Se constituie totodată într-o emoționantă *deschidere* către *Altul*. Și nu numai atât, căci expunerea îi risipește și acelaia odihna, îi transferă din tensiunea naratorului-personaj, stârnindu-l, declanșând în el *replică, dezlegare*. Interlocutorul nu poate fi, de aceea, decât croit după anume măsură... *Vae victis!*

La rândul său, *îngrijorat* de Celălalt (utilizăm *grija* cu sensul de structură ontologică), îi preia neliniștea, preocuparea ca să i le întoarcă altfel, gata pentru înțelegere superioară. Este ceea ce Martin Heidegger numește *Ființă-în-comuniune, Dasein* care este, „în mod esențial, *în vederea Altora*” (în vol. *Ființă și timp*, Traducere din limba germană de Dorin Tilinca, Editura Jurnalul literar, 1994, p. 70-71).

Orgoliul protagonistului găsește, iată, voluptate în mistuirea pentru *Altul* (senzații pe care le întâlnim și în cazul lui Herman, care se oferă „pe el însuși ca hrană sonoră copilului” – *Aripa dreaptă*, p. 207), deoarece în *durere* și prin *rostirea* ei potolește nevoia de sens a Celuilalt, căpătând sens el însuși. Topindu-se în scriitură, ființa și adevărul ei se convertesc în *semn*, dobândesc densitate ontologică. Le sosește vremea *să fie*. Punând pace cu *Altul*. Dăruindu-i-se.

„Faptul de a da – apreciază Emmanuel Lévinas -, faptul-de-a-fi-pentru-altul, în pofida sa, dar întrupând pentru-sine-le, înseamnă a-ți smulge pâinea de la gură, a hrăni foamea celuiilalt prin faptul însuși că eu postesc” (*Altfel decât a fi sau dincolo de esență*, Traducere din limba franceză de Miruna Tătaru-Cazaban, Bogdan Tătaru-Cazaban și Cristian Ciocan, Editura Humanitas, București, 2006, p. 130).

Eschivare nu există.

Pentru că cel *ales* întru jertfă e – necondiționat – *singurul*. E *unul-pentru-altul*.

Rostirea se dovedește astfel, ca și în cazul altor creatori, o vocație nimicitoare, ce refuză alternativa, căci „groaza de a scrie poate fi tot atât de neîndurat ca și aceea de a nu scrie” (Gabriel Garcia Marquez).

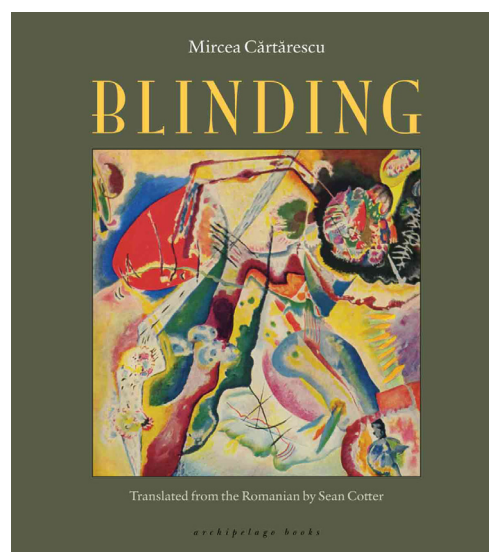
Drept consecință, expunerea transgresează barierele raționalului (fiindcă, pe de o parte, *se așază în primejdie* naratorul însuși, iar pe de altă parte, nu-și propune să curteze doar *mintea* Celuilalt) și exploatează din plin resursele trupului, visul, fantasmemele, amintirea, imaginația... Mircea se arată/se comunică, așadar, pe sine cu tot ce-i aparține, scoțând din ascundere (și lăsând fără protecție) îndeosebi dimensiunea *slabă* a ființei, aceea care nu se *dezvăluie* (în sens impersonal) Străinului. El nu-și rezervă niciun adăpost unde să se întoarcă din pribegie.

Rana pe care i-ar provoca-o cel căruia i se încredințează, deși e traumatizantă, nu-l înspăimântă, deoarece „înțelegând durerea, ai înțeles totul” (*Corpul*, p. 385), deoarece în *iubirea și grija* lui pentru *Altul* limitele se estompează, lăsând loc liber dialogului, mărturisirii, oglindirii. Văzându-se pe sine (exilat) în *Altul*, îl vede pe acela (și îl înțelege altfel) în sine. Aserțiunea este valabilă și în cazul divinității: „Ochiul căprui și blând al Dumnezeirii [...], privindu-ne pe noi, se privește pe sine însuși...” (*Aripa dreaptă*, p. 444).

Privindu-l pe *Altul* și *creându-l* (căci rareori Străinul își scoate la lumină integral identitatea), deschizându-se cât mai mult către *Altul*, Mircea se descoperă și se construiește pe el însuși. Pe măsură ce se găsește, i se comunică Celuilalt, i se încredințează. Mai mult sau mai puțin *învăluit*, provocându-l, seducându-l... Scrierea ca expunere devine astfel dialog autentic cu Celălalt (din afară și dinăuntru), pelerinaj către *Altul*. *Semn de pace*. Mărturie și mărturisire. E rana pe care și-o încrestează pe corp cel care va să se lege, să devină frate de cruce. E Jurământul.

„Eu sunt *în sine* prin alții...” (Emmanuel Lévinas)

\*Ediții consultate: Humanitas, 2004 (*Aripa stângă, Corpul*), 2007 (*Aripa dreaptă*)



## Augustin IOAN



### ÎNVĂȚĂTURILE LUI A(uctor). CĂTRE FEMEIA SA

Am amânat să încep un Txt nou, neîntors din pribegie – încă și încă; acolo-s cu mintea, cu imaginații, cu totul; acolo de scris poezie nu-i chip, câtă vreme mai nimeni nu se plânge (deodată cu tastatura) poetului, treburi având.

Prin urmare nu-ți vine să scrii când nici mediul prielnic nu îți e.

\* \* \*

Aștepți cuvintelnicul ecranat de-l trimit zilnic, poșta fierbinte ne ține aproape. Acolo, sub pod, între munți și autoroute, între râu și carrefour, aștepți cu toată carnea acordată pe frecvența de undă care ne leagă și care te mângâie noaptea în somn, înlocuindu-mă. Lipsesc mai adesea decât vreau, te recompun între lobii encefalului mai rar și mai rar decât aș putea, abia respiri în memoria mea, cât să nu te risipești de tot. Și de ce întrețin acest memorial în memorie, de ce te țin minte când amintirea e tot mai greu de fixat în cuvintele care și ele, de atât ținut loc de tine, se netezesc precum piatra de râu atât de târziu după ultima glaciațiune?

\* \* \*

Ce să guști din obiecte care ți se prezintă dinainte de simțuri ca și când ar fi fiind, dară nu-s decât o părere, vânare de –  
scrum și dej  
ecți  
i?

Când și corpul iubitei, abia pâlپând, se ivește din baie ca din vintrele mamei gheea,  
cu care de-aproape e neam

\* \* \*

*(carne de humă și țâțe de corpi cavernoși, mușchi striat lângă mușchi striat pe dinăuntru, ca bronhiile de pești în  
palpitul acela ultim, afară din apă; tunele de mucus&sfincteri: loc întredeschis, lunecare, teritorii de pierdere. Cum mai palpita la briza numelui tău de alint:*

logos spermatikos...

*Ca floarea filmată pe repede înainte i se deschideau toate pleoapele, i se netezeau pliurile, își desfăcea elitrele umede-n somn: mașină de dezirat, corp cu organe atente la ce va urma).*

\* \* \*

Și pe care degeaba îl râmi, cu o clipă-nainte tristeței de după.

Nici angajarea corporală, cuplat cum ședzum și plânsem la corpul care inutil se deschide spre tine nici mica detașare din clipa exploziei sinaptice – nimic nu-ți mai este de vreun ajutor.

Corpul iubitei se face humă chiar în vreme ce îl frământă ca pe humă.

Unghiile tale mor deodată cu carnea din care-s desfipte, deodată cu pletele

care-o ascund de ce va urma. Le poți privi prin extaz descompunându-se, ca prin ciobul d-eclipsă.

\* \* \*

Unghiile tale vor mai crește o vreme, părul ei va mai crește;

deși nici unul nu veți mai fi, amintirea unghiilor care  
prefiră amintirea pletelor ei  
va mai rămâne o vreme aici.

Iar voi doi veți pleca împreună în vortex: unde se duc toate-ale cărnii atunci când se duc.

\* \* \*

Am trăit dublu – original pe rând și duplicat.

Simulacrele toate le știu după numele mic, le predau la studenți deodată cu tainele tăieturii de aur, să nu se lase nici ei amăgiți.

Cu toate acestea nu știu să dez-scriu

- prins în montură
  - secvență&secvență
  - nud coborând scara
- ce sunt, într-o lume de copii – originalul!

\* \* \*

Ce credeai, muiere?

Că de idei principale pentru o carte viitoare  
necitită de nimeni

- și mai cu seamă de ea, mai sus din ascundere  
scoasa femelă
- în *stand by mode*  
lipsă duce poporul?

Că semnificația se prăbușește peste gestică diurnă  
prin chiar simplul fapt al actării?

Crezi că le pasă de vibrația clipelor care te petrec  
dintr-una într-alta, spre final?

De ce-ar fi surprinderea o calitate  
și rămânerea – ceva de dorit?

De ce este întârzierea descompunerii de tot în  
zgomotul de fond (din care, figură, te-ai  
decupat - o părere o clipă)  
ceva odios?

Cine spune că trebuie să mai adăstăm?

În vederea a ce?

În vederile

Cui?

\* \* \*

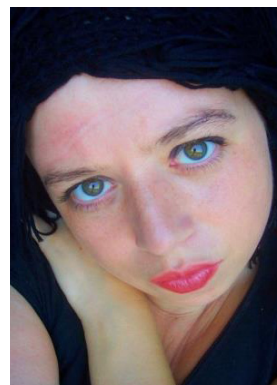
Încărcarea cu viață uzată deja nu ajută la scris.  
Nu ajută la scris să dezscrii ce demult ai mai  
scris – cum? cu corpul prin aer; în corpul  
celeilalte;  
prin spațiul dintre lucruri și tine.

Traectorii, siaje, linii de condensăție par a fi  
txt, dar nu sunt

decât iscălitură  
acolo unde nu ești;  
de unde ai plecat;  
în locul tău.



## Crista BILCIU



### Capitolul 21: Labirintul

#### 21.1 LA INTRARE

La poarta clădirii, ieși în față Portarul:

– Numele, domniță! Buletinul  
și destinul.

– Sunt Laura. Iar aceștia sunt armăsarul meu,  
Fusta12, Jumătate-de-câine  
și-n geamantan mai am șosete și-o jumătate de pâine...

...Ptiu, de fapt am doar prăjituri cu răvaș,  
mă scuzați, și am și o...un Rimă cam nărvaș.

– Îmi pare rău, don'șoară, în teatru  
nu intră dobitoace!

– *Ya yedinorog!* se revoltă bidiviul

– Nu am ce-ți face!

Poți fii tu și Ducipal, I'm sorry, nu se intră și pace!

– Dar ce teatru e acesta, vă rog, insistă Laura.

– Teatrul Reveria!

Intrați, dacă doriți, pe la casa de bilete

Avem niște spectacole... jos pălăria!

– A, știi, zise Laura, biletul de intrare e un vis?

Eu sunt miliardară în vise...

– Nu e nevoie, Portarul îi zise,  
poftim o invitație pe numele dvs.

– De la cine?

Laura deschise plicul și-n el stătea scris:

„Invitație de la Lilith,

Femeia din vis...”

– Lăsați geamantanul,

iar Fusta și Calul în cuier,  
la garderobier.

Luați numărul acesta. Potaia afară, vă rog.

– Sunt jumătate de potaie,  
mârâi Câine,

iar Cal-ciorap repetă bosumflat: „Ya yedinorog”

– Vă las aici o vreme, trebuie să intru  
să văd ce-i cu Lilit.

Mă întorc negreșit,

vă iau la plecare...  
 Și Laura intră în Teatrul Reveria,  
 iar Cal și Câine și Fustă rămăseră plouați la  
 intrare...

*Au fost alte câteva apartamente prin care n-am  
 stat mult:  
 în Dristor, îngrijind o pisică mare pătrată leneșă,  
 deșirându-și coada prin toată casa în timp ce pe  
 balcon un soare portocaliu cu raze gumate sărea  
 alene coarda amiezii  
 acolo am mâncat pentru prima dată parmezan  
 mult parmezan,  
 și capere cuminți îmborcănate în ulei;  
 Apartamentul Dorei de pe Dorobanți, iz danez,  
 nopți cu Discovery Chanel, Grotowski, unt de  
 arahide și zece feluri de sosuri exotice;  
 Apoi două camere lângă parcul IOR, sos  
 Pesto, saltea cu wireless gratis și aparat foto  
 digital, care ne-a salvat de la îngheț într-un  
 ianuarie în care rămăseserăm pe drumuri;  
 Măgura Vulturului, ciocolată cu rom, garsonieră  
 confort 2 cu duș, sute de bibelouri care ne priveau  
 cu mii de ochi  
 bibelouri perfect alinate spre nord;  
 Iancului, bucătăria cât o cameră, unde am citit  
 „Jurnalul” lui Marquez, ca și cum aș fi desfăcut  
 una câte una fructele unui nuc imens, umbros,  
 supranatural, doar ca să nu gășesc nimic în  
 căușele lemnoase, romanele lui supseseră toată  
 biografia – cât de ciudată, totuși, fiecare găoace,  
 așa, jefuită de miez,  
 Grigore Alexandrescu la parter, mic cub  
 incandescent complet alb,  
 cuib de femei independente și nebune, în care  
 aerul și timpul se scurgeau obraznic pe orizontală  
 Case în care proprietari plecați din țară ne lăsausă  
 săptămâni sau luni,  
 căutam fiecare locuință ca pe o nouă poveste de  
 dragoste  
 vrăjite de parfumul pe care îl dădea  
 personalitatea străină a culcușului,  
 abia așteptam mirosul nou, culorile, gusturile,  
 micile detalii personalizate  
 visam altfel în fiecare casă  
 până când ne-am încâlcit în zeci de tapete,  
 zugrăveli, covoare, cuverturi, paturi, sofale  
 până când dungile, carourile, punctele de pe  
 tapet, tapiserii, covoare ni s-au imprimat pe piele  
 și pe suflet, amețindu-ne  
 până când simțul proprietății ni s-a tocit de tot  
 până când „acasă” a devenit doar “eu”  
 pur și simplu eu:  
 melcul  
 omnia mea melcum porto  
 Și atunci am fost cu adevărat pregătită să plec în  
 lume.*

După ce trecu de ușile de sticlă,  
 Laura văzu cum se rostogolește în fața ei un  
 culoar lung, cu covor roșu  
 ba se auzi și o mică fanfară de undeva dintr-o sală  
 de repetiții,  
 scuiță răgușit câteva acorduri de arie prăfuită și  
 se stinse.  
 Culoarul curgea ca o limbă insinuantă de șarpe,  
 alintându-se de un colț al zidului în depărtare  
 cotind-o hotărât spre dreapta.  
 Părea că înconjoară de mai multe ori axul central  
 al teatrului  
 și al întregii lumi a Laurei, ca o  
 fundă în jurul unui cadou mare și viu.

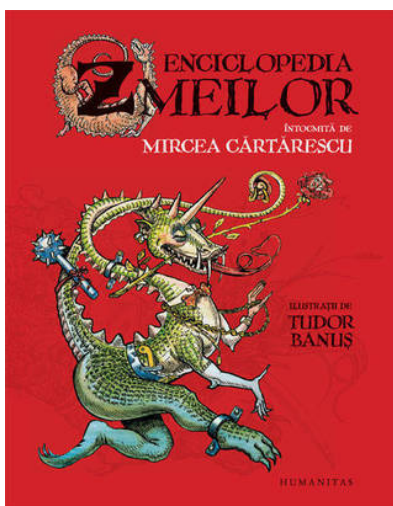
Sub picioare, covorul roșu se supunea molcuț și  
 elastic, vâlvurind ușor.  
 Laura simțea că-i respiră sub picioare  
 sau poate i se părea,  
 în orice caz, nu-și putea surghiuni gândul că intră  
 într-un stomac uriaș direct pe limba acestuia.  
 O moleșeală plăcută o lingea pe Laura din toate  
 părțile  
 în timp ce mici ghemotoace de senzații i se  
 rostogoleau prin tot corpul.  
 Se auzeau voci din altă lume  
 instrumente și vocalize,  
 zgomote înfundate se prelingeau ușor pe pereții  
 sângerii printre afișe de teatru  
 care tremurau când trecea Laura pe lângă ele.  
 Nume de demult se agățau de ochii Laurei, dar  
 discret,  
 cerându-și parcă scuze: „Nu vrem să te speriem”,  
 păreau a spune literele  
 care decupau din foaia de hârtie eroi ai Scândurii  
 demult culcați între alte scânduri, civile: „Joacă-te  
 cu noi...”  
 „Nu există loc mai frumos decât teatrul”, gândi  
 Laura,

„E castelul cu care mă momeau să cresc basmele  
 copilăriei,  
 un castel postmodern,  
 castelul meu de prințesă  
 pe care niciodată n-am îndrăznit să cred că îl voi avea  
 altfel decât în somn.”

N-am avut timp să vă explic în capitoul anterior,  
 dar Teatrul era un cub uriaș care se rotea încet în jurul  
 axei sale  
 un cub supraetajat atât de roșu  
 încât universul întreg se decolorase ușor în jurul lui,  
 păsări albe și negre se roteau deasupra  
 iar câteva sute de metri în jur pădurea intimidată virase  
 în sepia  
 până și Laura părea să pălească pe măsură ce înainta  
 spre inima clădirii.

Înăuntru,

culoarele dispuse în patru straturi decupau o curte interioară perfect pătrată,  
 tăietura era impecabilă nu numai materia se oprea la graniță ci și realitatea  
 căci, în cubul interior mic, luminos și plin de verdeață, totul părea să ignore gravitația.  
 Acolo se găsea un pitoresc maidan cu obiecte de decor casate unele pluteau pur și simplu în aer  
 altele erau pe jumătate îngropate în pământ.  
 Un clavecin eșuat într-un peș în mijlocul unor tufe de trandafir sălbatic abia îmbobocit,  
 printre corzi și-a făcut culcuș pisica teatrului,  
 care a scos pui (și toată lumea din teatru știe cu cine, că în teatru se știe tot)  
 acum ghemotoacele de păr alergau călcând fragil și jucăuș pe clape așa cum numai niște pisoii maidanezi știu să o facă  
 ei sunt responsabili cu ilustrația muzicală a acestui capitol.  
 Un cap de manechin privea cu subînțeles spre Laura tronând pe o piramidă hidoasă de tigve animaliere făcute din papier mache.  
 Pereți falși, din placaj, în mărime naturală, îmbrăcați naturalist cu tapet, plintă și tablouri de epocă se roteau încet ca niște corpuri cerești cu colțuri, dezvelind uneori semnele făcute pe spate de mașiniști cu vopsea,  
 viori, violine, viole sparte legănându-și pânțele în jurul unor pomi verzi ciufuliți,  
 în jur foșneau vesel partituri îngălbenite, scuturându-și notele muzicale,  
 pești lăcuiți cu gura țuguiață a mirare și ochi încondeiați cu acrilici,  
 o păpușă cu cap de urs din pluș decolorat și trup de băiețel din plastic cu puțulică idem.  
 Dar cel mai spectaculos obiect al colecției era un vapor uriaș înghițit de pământ și smocuri de iarbă,  
 i se mai zăreau două coșuri și scheletul pupei înălțate în aer, care urca până la ultimul etaj al teatrului  
 printre coaste și stringheri, însuși Timpul Pierdut zăcea ca pe-o canapea uriașă de mucava croită de Helmut Sturmer  
 epava aproape că ocupa întreaga curte.  
 Era o operă de artă groapa aia de gunoi expusă în vitrele teatrului,  
 în vitrinele ferestrelor,  
 printre mieunături de pisic și clavecin.



## Alexandru POTCOAVĂ



eminescu

deci bădie treaba stă cam așa  
 am venit la casa ta din ipotești am  
 urcat în cerdac deasupra pragului e atârnată  
 o boxă din care ți se aud poeziile am  
 intrat în casă totul în ordine  
 într-o cameră dau peste un telefon un  
 radiator și un roman de agata christie  
 în rest niște mobile și fotografii de familie  
 afară e o toamnă frumoasă ies la ea

în curte șase pui de câine prin  
 iarba înaltă lângă sculptura care arată  
 ca o nu știu ce mări bădie trebuie s-o vezi  
 parcă-i un dulap țărănesc și pus peste ceva  
 ca un radio vechi din anii '20 cu  
 un buton imens în mijloc – seamănă cu un  
 ochi  
 care în loc de pupilă are un sfârc  
 chestiunea se numește *semn – eminescu*  
 data de fabricație 2000 trebuie s-o vezi

să-ți spun acum de bisericuța familiei  
 eminovici știi e construită înainte de anul  
 1800  
 ușa e încuiată cu un lacăt auriu chinezesc  
 în jur mormintele satului aduse la zi

rămân fără tutun în fața casei tale  
 în stația de autobuz e cașcaraveta satului  
 găsec pall mall și ies de la  
 asociația familială petean

lângă cutia de tablă au pus o cruce  
 antonesei i gheorghe n 1933 d 22 ian 2001  
 cervicești  
 lângă cruce un stâlp de iluminat  
 îmi aprind o țigară mă uit în jur

la doi pași văd încă o coșmelie  
 cu anunțul vând căsuță-chioșc stil românesc

telefon 532 855 dimineața 7-8 seara 19-21  
 în geamuri mișună o colonie de muște  
 care fac puncte puncte pe anunț  
 la trei pași găesc o foaie de tablă  
 pe care scrie cu vopsea scorjotă  
 codrul eminescian  
 dedesubt ca niște subcapitole sunt trecute  
 marcajele turistice spre lac spre izvor spre  
 iazul meicii și pâraul murelor spre stânca  
 steapă - asta unde apare  
 în poeziile tale? am înțeles nu apare  
 dar ai fost tu pe-acolo

pornesc spre lac pe lângă oficiul poștal ipotești  
 într-o curte un moș strânge merele  
 are o gaură în gât nu poate vorbi dar  
 i s-au făcut niște ionatane superbe  
 anul ăsta

nu merg o sută-două de metri spre lacul  
 nufurilor și intru la sc jupiter srl  
 birtul satului unde oamenii merg la ramona  
 asta-i chelnerița la ea vin localnicii

treispe mii sticla de bere suceava clasic  
 televizorul din colț e pus pe taraf tv  
*nu vreau să-ți rămân dator*  
*sunt un simplu muritor*  
 zice un tip la costum și altul aprobă din saxofon  
 intră o babă cu batic și o plasă galbenă  
 de supermarket sucevean pe care scrie cu roșu  
*vă mulțumim*  
 bea un rom și pleacă

acum văd timbrul ucrainean pe pachetul meu  
 de țigări vezi tu bădie nici contrabanda  
 nu mai e la fel  
 și intră gelu veterinarul comunei

își ia o vodcă dublă îi iau și eu una așa că  
 se așează la masa mea și-mi spune  
 - comuna mihai eminescu are opt sate  
 ipotești baisa manolești vale stâncești  
 cătămărăști vale cervicești cucoreni și  
 cătămărăști deal  
 sediul comunei e în ipotești dar luceafărul  
 poeziei românești știu eu că s-a născut  
 în botoșani pe strada maxim gorki

îi zic că mă duc spre lacul cu nuferi  
 - te duci degeaba că-i departe și  
 domnișorul nu cutreiera el atâta  
 pădurile pe când iazul meicii e mai  
 aproape - eu gândesc că ăsta-i lacul  
 din poezia lui

și oricum cel mai tare-i coroi haiducul  
 ce s-a apucat să-i prade pe boieri în  
 al doilea război mondial s-a dus  
 la unul i-a legat un cartof după gât  
 i-a strigat asta-i o grenadă dacă te miști mori  
 a înțepenit moșierul n-a respirat o noapte

când au venit comuniștii l-au luat  
 pe coroi la securitate și l-au făcut  
 mare că știa cum să-i ia pe bogătani

l-a chemat și gheorghe gheorghiu dej pe la el  
 să-l vadă la față la sfârșit  
 coroi a vrut să dea un telefon acasă  
 dej i-a zis a doua pe dreapta coroi  
 a intrat la a treia pe dreapta acolo  
 era buda s-a uitat s-a pișat a tras apa  
 l-a întrebat dej - ai vorbit acasă?  
 - nu zice coroi n-am putut  
 la ipotești plouă

lui gelu îi sună celularul îl caută prin geacă  
 răspunde - ce să fac sunt la ramona  
 cum așa de hotărâtă-i a ta? bine vin acum  
 gelu se ridică de la masă  
 - eh eminescu a fost asta e trebuie să plec  
 față vaca lui amariei  
 omul își pune casca pe cap iese urcă  
 pe scuter și-o șterge în praf  
 o școlăriță trece prin fața birtului în  
 trening roz cu un trandafir roz în mână

am pornit mai departe spre lac ajung spre  
 seară trestii nuferi peturi de bere trec  
 podul pe insuliță în mijloc un bloc  
 de beton armat ca un altar numai bun  
 să o întinzi și să-i ridici fusta  
 veronicăi sub clar de lună  
 bădie treaba stă cam așa deci

### petre stoica

simt cum îmi crapă lemnăria capului  
 ca unei case bătrâne podul sub greutatea  
 porumbeilor morți  
 găinațul adunat ani de-a rândul se  
 prăbușește în camere scheletele cu  
 oase aeriene mai plutesc un timp  
 care nu interesează pe nimeni

simt cum în mine plămâni  
 se desfac ca două aripi violete de înger  
 când prind sub ele fumul țigării  
 și zboară fără să știe una de alta  
 de înger când eu mă așez în fotoliu  
 și-mi văd de moarte și simt

## chichere

a ajuns acasă spre dimineață s-a privit în  
oglină și-a dat cu apă rece pe față s-a bărbierit  
și a căzut mort sub chiuvetă

l-au îngropat pe deal deasupra reșitei  
la aceeași înălțime cu apartamentul  
de la etajul zece în care  
rezemat pe masa din bucătărie  
printre arsurile rotunde ale oalelor  
a scris

*orice femeie în negru este mama mea  
iar eu sunt mortul ei drag*

și bătrâna l-a dus la groapă ca  
orice mamă care știe că oasele ei ar fi trebuit  
să fie deja acolo să pregătească pământul  
pentru ca fiul plecat pe ultimul drum  
să nu ajungă la casa pustie

peste o săptămână bătrâna sprijinea crucea  
în timp ce ion era scos din pământ și tăiat  
ca să se scrie undeva că nu l-au rupt  
în bătaie doi jandarmi pe stradă noaptea  
la patru că a sărit un gard și și-a spart  
totul în el când s-a prăbușit dincolo  
noaptea la cinci  
și toată lumea să fie liniștită

groapa a respirat oarbă câteva zile  
înainte să închidă ochii asemenea unei  
ferestre în care îți uiți  
mușcatele pe pervaz

mai ții minte ioane cum alergau femeile  
după tine  
mai ții minte ioane cum îți scriai poeziile  
pe unde te apucau  
mai ții minte ioane cum erau carpații fără filtru  
mai ții minte ioane cum nu-ți mergea liftul  
mai ții minte ioane cum spuneai de cartea  
tibetană a morților că ăia-s ca oltenii  
le scutură morților capul să fie siguri că  
tot sufletul a ieșit din ei  
mai ții minte ioane cum îți țâșnea sângele  
când te-ai apucat să spargi lemne  
și ți-a sărit o așchie în gât  
mai ții minte ioane cum nu mai ai cum  
să ții minte?

doar mormântul tău ca o cameră strâmtă  
pe care maică-ta o va lumina cândva  
pentru ultima oară înainte să închidă  
toate florile pe dinafară  
și gata

## komartin

ia uite-l acum a ridicat o vâslă  
și ne face semne  
stăm pe mal și-l așteptăm  
doar-doar apucăm și noi o tură cu barca  
iar el s-a înțepenit de o oră  
în mijlocul lacului

ciudată și balta aceasta născută  
în cărămidăria de la ghioroc  
din loc în loc din apă ies insulițe  
cât un stat în picioare de om

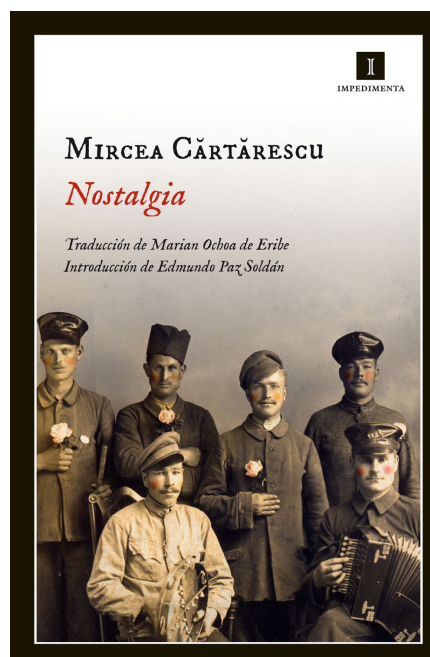
și komartin care ne face semne cu vâsla  
prin aer

pe malul nisipos țupa se întinde lângă o tipă  
perdivară sare cap de pe trambulină leac trage în piept  
o țigară fata cu care am venit mă irită  
c lazurca se scarpină și râde ionuț chiva  
n-are nicio treabă

numai komartin cu vâsla

în zare se profilează munții zarandului  
fumul căldurii îi îndepărtează îi aduce aproape

doar barca și vâsla ca un catarg  
de care nu s-a legat nimeni  
s-au înțepenit între ape



## Diana IEPURE



## arta de a mânca sănătos

mama răsuțește ouăle din clocitoarea electrică  
le întoarce de pe o parte pe alta  
toarnă apă în rezervor  
„așa mai mâncăm și noi mâncare normală”  
în ultimele două săptămâni mama a fost  
mai mult decât o cloșcă  
n-a dormit noaptea păzind ouăle când vor pocni  
iar eu am visat-o  
cum prindea rațele care încercau să-și ia zborul  
din dealul nostru  
peste Nistru  
ea încerca să le rețină  
iar păsările s-au smucit spre cer  
și mama începu să plutească în aer  
atât de frumoasă și diafană  
ca femeia  
din picturile lui chagall

## printre aburi

am trăit zile nenumărate  
în care uitasem cu desăvârșire  
ce înseamnă liniștea  
așteptam, așteptam  
în timp ce  
în pieptul meu tot fierbeau  
cartofi în coajă  
colțunași cu cartofi  
ciorbă cu cartofi  
un piure de cartofi, la urma urmei,  
și de sărbători  
cartofi cu carne  
viitorul se întrezărea incert  
printre aburii calzi  
de bucătărie

## valiza

elegant și un pic rotofei  
când ai intrat prima oară pe ușă  
nu semănai deloc a vameș  
iar eu îmi făcusem atâtea speranțe  
în schimb purtai ochelari  
și o valiză din piele galbenă  
pe care o țineai solemn în mână  
valiza mi s-a părut cam demodată  
am înțeles pe urmă  
că nu era așa  
ba chiar aș spune  
dimpotrivă

## a fost sau n-a fost

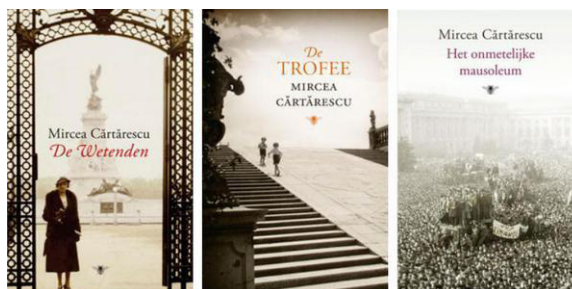
de când suntem împreună  
o singură dată te-am surprins  
uitându-te după o altă femeie  
într-o zi însoțită de vară sau poate de toamnă  
ce mai contează  
erai la volan  
dar  
bineînțeles  
n-ai recunoscut niciodată

## modă

o joacă de-a veșnicia  
în ultimul timp mare modă  
  
rușii au o vorbă: *prinde clipa*  
și unde sari tu cu aparatul, faci manevre  
*țac! țac!*  
și uneori chiar ți se pare  
că ai prins-o

## fierărie

tu ții minte lăptăreasa  
care umbla printre blocuri:  
*laptili, laptili*  
eu țin minte canistra verde  
în care duceam gaz lampant  
de la șerărie  
magazinul cu mărfuri de uz casnic  
trebuie că  
suntem cam bătrâni



**Friedrich MICHAEL****Revenire**

Slavă ție, prea nobile prinț, purtător de albastră coroană  
de ceară gălbuie și tomnatică pâclă,  
cu aripi în ceruri răsfrânte molatic  
sub soarele roșu, sfielnic prelins peste zare,  
ce argintiu ca o dâră neclară iute coborâtoare  
te-ai prăbușit în genunea de culoarea  
căruntelor ape ale mării!  
Cânt tânguit de sirenă rănită  
răsunând prelung sub stânci ascuțite ce învolbură valul;  
căderea în ape, prăbușirea în sine, în ceruri,  
a celui ce zboară semeț printre astre  
e doar obsedantul recurs  
la aducere aminte a tainei obscure  
ce glăsuie încet, cu vocea-i molcomă,  
despre locul cel sacru, anevoie de-atins –  
acvatică, maternală lacră albastră,  
în care răsar printre oase albite maci roșii,  
străveziu plutind ireală –  
în vuietul surd al înserării fecunde  
ce adie sub genunea de turbure ape.

**Cetatea pustie**

Cățelul pământului schelălăie în noapte pe străzile  
cetății pustii. Oraș prefăcut în scrum, gri murdar.  
Nu moartea este cea pe care o vestesc strigoii tăcerii,  
ci lipsa oricărei nașteri. Balaurul alb, castrat și bolnav,  
chinuit de o veșnică foame, își înghite fără încetare  
coada solzoasă.  
Pe ziduri putrede limacși lipicioși se preling alene,  
unduindu-și trupurile pline de puroi în mazăga verde –  
desuetă draperie de budoar, menită să acopere cu  
stângăcie  
îndoielnicele secrete ale unei cocote bătrâne.  
„Aici nu s-a mai născut nimeni, nici măcar un ciulin,  
de la facerea lumii încoace!”, spune urletul trist al  
Hecubei,  
bătrâna cățea împovărată de ani mii și mii. Deasupra  
pustiului

o nălucă se învârte în cerc; viața ei tristă trăiește  
moartea oaselor albe, împrăștiată pe un câmp  
presărat cu praf argintiu de stele.  
Pe aproape e Troia, mormântul eroilor falnici,  
cetate ridicată odată de zeii cei albi. Oh, negrul sânge  
închegat  
mustește în nisipul rece; cei căzuți,  
glorioșii din fața Porții Șcheiene, își plâng încă  
prelunga nefericire. Doar dedesubt, în adâncurile calde  
ale gliei, aproape de miezul pământului,  
un fir de iarbă încolțește verde din propria sa sămânță.

**Transcendența plină**

Ghemuit ca un vierme înlăuntru-mi mă întreb tot întruna  
dacă stingher ca steaua singurătății  
să șadă sufletul meu, neclintit ca o stană  
de piatră bazaltică neagră,  
sau să-și accepte cu seninătate destinul  
de a fi doar o treaptă din marea scară  
ce urcă în cer – spirală compusă din numere-trepte ce se  
apropie etern de punctul fix: absolutul –;  
mi s-a dat de-nțeles, de la bun început,  
că tot eu am fost, încă din fragedă pruncie,  
o aceeași persoană, aflată  
pe o primă treaptă zimțuită din pulberea stelelor,  
apoi pe o alta, tot mereu pe o altă treaptă-suflet-arheu  
pentru ca, dublura de paloarea strigoilor  
ce-mi este de drept spiritul meu,  
să fie în lume, în loc să nu fie deloc,  
cvadruplă apariție mundană a ceea ce stă dedesubt,  
veșnic, de neclintit și negru.  
Dat mi-a fost să cunosc că doar  
persoana se mișcă, din treaptă în treaptă,  
din suflet în suflet, mereu mai sus, tot mai sus,  
în țării de culoarea oțelului, printre astre lucind  
într-un cer veșnic negru.  
Și mântuirea, veți întreba,  
când este ea de zei sorocită să vină?  
Unde e capătul drumului ce urcă  
tot mereu și mereu prin stelele logos-stele?  
O, absolutul, inefabil loc în care  
mișcarea moare mereu spre a se naște din nou,  
continuu travaliu al Tatălui,  
căci în el puse laolaltă sunt toate,



plin de sine însuși fiind,  
de simplificarea armonică  
aflată dincolo de timp, dar și de veșnicie,  
atât de aproape și totuși atât de departe,  
neavând nimic în afara sa.

### Apă, rouă, o singură iubire

Tu plângi, așa cum și eu plâng.  
Două picături ce cad în ceruri,  
ploaia ne este altarul;  
am fost, rând pe rând,  
apă în oceanul de culoarea smaraldului,  
râu agale curgător prin câmpie  
și rouă trandafirică, dimineața în zori.  
Eu am fost toate acestea, rând pe rând,  
căci nimeni altul nu ar fi putut  
să-mi ia locul ce mi s-a fost cuvenit  
de drept, dintru bun început.  
Și tu ești un altul!  
Mereu tu, niciodată altul:  
o aceeași cale pe care, fantomatic destin,  
urc pe un drum în volute spre centru,  
unificându-mă tot mereu și mereu  
doar cu mine însumi.  
Eu, tu, un același în miriade de sămburi  
simplici, atomi punctiformi ce își găsesc  
prin chemarea iubirii  
forța unificării într-unul singur.



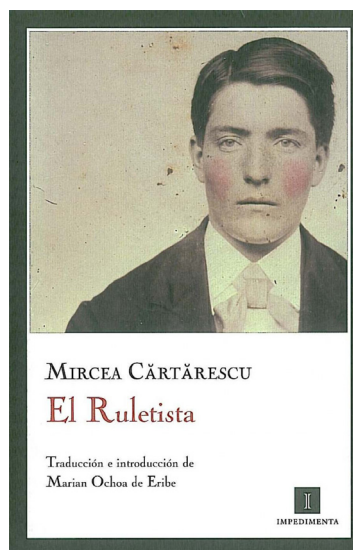
### Tatăl și fiul

Nimănui nu i-a fost dat să vadă  
vreodată nu în întuneric, ci întunericul însuși:  
ascunsul, pe cel temut, fără nume și tainic.  
Dar strălucirea orbitoare a beznei sale,  
de necuprins cu privirea,  
se reflectă de-a pururi în fiul albastru ca  
bolta cerească, atunci când ochi rugători  
de pe pământ cu stăruință cutează  
a privi îndelung în țăriile cerului  
pe cel ce domnește în glorie multă.  
Căci fiul este marele preot,  
mijlocitorul, cel care se află la mijloc,

între pământul brăzdat de harnici plugari  
și acea de neimaginat beznă  
iluminând ca o candelă  
veșnic aprinsă într-o noapte  
lipsită de lună și stele.  
Fiul este iubirea ce leagă pe toate laolaltă,  
cunoașterea celestă a cutremurătoarei urgii –  
refuz al oricărei cunoașteri.

### Depărtare eternă

Frumoasa mea, tu ai ochii ca stelele noaptea  
și genele tale negre curbate sunt  
ca unduirile vântului, primăvara.  
Privirea ta scrutează fără răgaz  
întunericul sacru al tărâmului umbrelor;  
surâsul tău, desprins de pe buze,  
plutește fantomatic odată cu norii  
în cerul sidefiu și rece.  
Căci tu nu ești departe,  
nu te afli la mii de leghe de mine,  
desprinsă parcă pe un alt tărâm,  
ci chiar depărtarea este numele tău.  
Niciodată atinsă, o, pururea fecioară,  
de neatins ești, neîntinată.  
Și totuși, cum aș putea  
să fiu unul cu tine,  
carne din carnea ta  
și sânge din sângele tău,  
răsuflarea noastră să fie  
una și aceeași,  
să fim fără tu, fără eu,  
doar un singur surâs  
aflat într-o perpetuă mișcare  
de confuziune a sentimentelor.



## Veronica LAZĂR



### In Memoriam Ellen Meiksins Wood (1942-2016)

În epoca postbelică, n-a fost nici un teoretician mai preocupat decât Ellen Meiksins Wood să conceapă o teorie care să ajute la delimitarea a ceea ce ține și ceea ce nu ține intrinsec de capitalism și de logica funcționării sale.

Vrând să refondeze materialismul istoric într-un mod care să nu miroasă a jargon de secol XIX, ci a teorie critică care a asimilat toate obiecțiile la adresa istoriei teleologice și care e, totodată, adaptată să înțeleagă metamorfozele postfordiste ale acumulării de capital, Ellen Wood a scris toată viața cu scopul de-a arăta că definirea conceptuală și cea istorică și sociologică a capitalismului, ce păreau să sfârșească mereu ca poli opuși și conflictuali în câmpul marxismului clasic, sunt interdependente, adică sunt valide doar dacă se confirmă reciproc.

Fără să se îndepărteze nici o clipă prin asta de nucleul marxismului, Wood dezvoltă, vreme de câteva decenii, un curent anti-economist, bazat pe o respingere a teoriei dogmatice despre raportul între bază și suprastructură, care rezultă într-o narațiune despre originea politică a relațiilor sociale de proprietate din capitalism. Ea descrie acest regim de-a dreptul excepțional ca apărând dintr-o serie de accidente petrecute la un moment dat undeva în Anglia, adică într-o provincie oarecare a lumii și transformându-se treptat într-un sistem de constrângeri pentru tot mai mulți oameni de pe planetă, care devin dependenți de piață pentru propria supraviețuire, indiferent de accesul pe care îl au la resurse vitale și chiar indiferent de nivelul de bunăstare. Deși un sistem de constrângeri economice, capitalismul e un regim extrem de versatil, cu metamorfoze istorice și logici de funcționare socială realmente diverse, astfel că și își poate vedea sfârșitul tot în urma unor lupte și decizii politice, mai

curând decât ca efect al vreunei mecanici economice autodestructive.

Dar oricât de diferite sunt între ele societățile capitaliste, ceea ce rămâne constant e, pentru Wood, existența claselor, cu războiul dintre ele. Sensibilitatea față de clase și permanența claselor chiar și în epoca dezindustrializării crescânde a țărilor vestice, și chiar și în perioada în care Noua Stângă începea să flirteze cu o abandonare a centralității clasei în angajamentele sale politice, o ține pe Wood oarecum la marginea curentului principal al Noii Stângi, în ciuda prieteniei care o leagă vreme de decenii de câțiva din reprezentanții săi de marcă, cum e Perry Anderson. Deși membră a comitetului editorial al *New Left Review* între 1983 și 1994, Wood recunoaște că se simte mai apropiată de stânga postbelică antistalinistă formată în timpul războiului și a Marii Depresiuni și de revista *Monthly Review*, o organizație mai satisfăcătoare din punct de vedere politic, pentru că mai apropiată de stânga muncitorească și de luptele ei concrete, și mai puțin atașată de stânga studiilor culturale și a politicilor identitare.

Ellen Meiksins Wood pregătea a treia parte a unei trilogii dedicate unei noi metode a istoriei ideilor politice, o istorie a ideilor care să fie socială și atentă la chestiunea clasei și a relațiilor de proprietate fără să devină, prin asta, inutilă sau redundantă, adică fără să facă, așa cum se tindea în formele tradiționale ale marxismului, din ideile politice, simple reflexii destul de previzibile ale pozițiilor de clasă ale autorilor. Încă o dată în conflict cu ortodoxia, metoda lui Wood e o variantă de contextualism împrumutată de la anti-marxistul Quentin Skinner, dar ajustată în așa fel încât să cuprindă în *context* și raporturile sociale de producție și apropiere. Un contextualism deturnat însă pentru a nu mai produce un efect de distanțare istoricistă în raport cu epocile cercetate, ci pentru a pune în lumină faptul că singularitatea fiecărui context socio-politic, ce însuflă semnificația și direcția pragmatică a conceptelor filosofiei politice, le dă totodată o încărcătură politică ce se transmite și utilizărilor lor în prezent. Conceptele de libertate și egalitate, suveranitate și legitimitate nu pot fi folosite astăzi inocent, mai bine zis nu pot fi folosite fără a fi reappropriate și fără să ținem minte că înrădăcinarea lor în diversele lupte politice din trecut înseamnă totodată și că ele s-au format în contexte radical anti-populare. Teza lui Wood, singura teză în care își permite să facă generalizări despre istoria ideilor, e că toate aceste concepte s-au născut ca soluții speculative la o problemă foarte proprie istoriei intelectuale occidentale : cum anume mai pot fi justificate teoretic ierarhia și inegalitatea structurală nelipsite din societățile noastre, cu toate că știm foarte bine, pentru că teoria politică occidentală n-a încetat niciodată s-o afirme, că oamenii sunt, de la natură sau de la Dumnezeu, egali.

Ellen Meiksins Wood a rămas o marginală în mediul academic, în ciuda apartenenței sale, de-a lungul timpului, la diverse universități din Canada și Marea Britanie, fiindcă a refuzat să urmeze o serie întregă de convenții ale scrisului academic și să respecte granițele

disciplinelor instituite. Așa că enorma influență în teoria critică și în istoria ideilor nu e datorată vreunei poziții instituționale puternice, ci mai degrabă unei transgresiuni permanente.

## Gabriel TROC



### Cazul Stahl: o reevaluare<sup>1</sup>

Cartea lui Ștefan Guga, *Sociologia istorică a lui Henri H. Stahl*<sup>2</sup>, este, înainte de orice altceva, un exercițiu de iconoclastism. A nu se înțelege greșit: autorul rezzonează puternic cu punctele de vedere ale lui Stahl, readucând în atenție nucleul demersului lui științific și realizând o sinteză a operei lui Stahl care era de mult timp necesară. Iconoclastismul amintit se referă la reevaluarea interpretărilor operei lui Stahl produse în mediul sociologiei românești de după 1990. Orientarea dominantă a acestora, identificabilă în majoritatea textelor dedicate lui Stahl de către sociologi, a fost de a evalua marxismul lui Stahl fie ca o preocupare marginală și neglijabilă, fie ca o formă de compromis pe care gânditorul l-ar fi făcut în timpul socialismului pentru a trece de cenzura oficială și a-și vedea lucrările publicate. Guga afirmă că ambele perspective sunt greșite, iar pentru a dovedi acest lucru realizează o lucrare care centrează opera lui Stahl în jurul materialismului istoric pe care sociologul l-ar fi îmbrățișat pe parcursul întregii sale cariere științifice.

Cartea este construită pe două aliniamente.

Primul aliniament scoate la lumină orientarea „retro-utopică” a sociologilor români după 1990, care, ținând la reșezarea câmpului de cunoaștere al disciplinei lor în relație cu sociologia interbelică (hiperbolizată ca standard absolut la care se poate aspira), își dispută apropierea uneia dintre figurile centrale ale sociologiei epocii. Cele mai multe dintre articolele lor îl vizează pe Stahl în calitate de membru al binecunoscutei „Școli Gusti”, individualizându-l ca „omul de încredere al maestrului”, organizatorul exemplar al campaniilor de teren și „metodologul” grupării, o strategie de portretizare care, arată Guga, are drept consecință ignorarea operei substanțiale pe care Stahl a produs-o în interiorul paradigmei marxiste, atât înainte, cât și după 1945.

În primul capitol al cărții, „Lupte simbolice, apropiere și delimitări”, Guga demontează reducerea postsocialistă a lui Stahl la ipostaza de „părinte” al monografiei sociologice și discipol fidel al sistemului gustian al „cadrelor și manifestărilor”. Analizând *in extenso* literatura dedicată lui Stahl în diferite volume și reviste științifice (cu un accent pe *Sociologie Românească*), Guga probează felul în care capitalul cultural al lui Stahl a fost constant desconsiderat, trecut în plan secund ori interpretat greșit, în timp ce capitalul său simbolic a fost instrumentat pentru acumularea de prestigiu individual sau instituțional. Ceea ce s-a întâmplat, în fapt, consideră Guga, a fost o rescriere a biografiei intelectuale a lui Stahl – printr-o selecție deliberată și un accent pe anumite texte „convenabile” – în scopul adecvării la o seamă de standarde imaginate ale unei „onorabilități postsocialiste”, specifice noului conformism intelectual, dominat de etosul anticomunist și de nostalgia pentru un trecut presocialist idealizat. Rezultatul acestui proces a fost transformarea lui Stahl dintr-un „autor” cu subiectele și realizările lui proprii, într-un „lector”, mai precis unul dintre interpreții și contribuitorii (poate chiar cel mai important dintre aceștia) ai programului de cercetare gustian. Încă mai important, iar acesta este un argument principal al analizei lui Guga, reducerea lui Stahl la figura „lectorului” are drept consecință desconsiderarea lui ca creator al unei sociologii istorice originale și, în aceeași măsură, desconsiderarea lui ca autor marxist, în fapt unul dintre cei mai importanți gânditori marxiști români.

Această reducere nu a fost determinată strict de amintitul etos postsocialist, ci, după cum argumentează Ștefan Guga, are rădăcini mai adânci în sociologia românească de după 1965, care a trasat constant linii de demarcație între sociologie, înțelesă ca un domeniu „pur”, informat de cadrele teoretice „neutre” ale lui Durkheim, Weber, Parsons și alții, și materialismul istoric sau marxismul, care este văzut ca o doctrină politică impură și destabilizatoare, ce ar invada ilegitim cercetările „obiective”. Redus la dogmele regimului comunist, marxismul a fost treptat eliminat din preocupările teoretice ale sociologilor, făcându-i inapți să înțeleagă și să aprecieze ideile lui Stahl. Ca urmare, procesul de portretizare și apropiere a lui Stahl după 1990 a pendulat între două imagini extreme la fel de inadecvate: fie aceea (cu totul improbabilă) a unui gânditor care ar fi realizat un soi de sinteză între Durkheim și Weber, fie (în cazul celor care au fost cel puțin atenți la limbajul său marxist) a unui intelectual cu anumite vederi politice „social-democrate”<sup>3</sup>, însă în niciun caz a unui gânditor a cărui epistemologie a fost adânc informată de dezbaterile marxiste. Rezultatul acestei apropieri a fost că piesa centrală a gândirii lui Stahl și cea mai importantă contribuție științifică a sa, proiectul unei sociologii istorice, a fost ignorată, nereproducând, prin urmare, discipoli și dezbateri nici în câmpurile sociologiei sau istoriei, nici în arena culturală românească mai amplă. Când perspectiva sa istorică a fost totuși adusă în atenție, datorită faptului că o lucrare extinsă precum *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești* nu putea fi ignorată, această perspectivă a fost redusă, în cuvintele lui Guga, la „o istorie inofensivă a satului românesc, fascinată mai ales de fenomenele «arhaice» ca atare și, astfel, tocmai bună de admirat ca într-un muzeu”<sup>4</sup>.

Lăsând pentru moment la o parte lucrarea lui Guga, este de remarcat că opțiunile politice de stânga ale lui Stahl (care nu a avut o adeziune partinică nici în perioada

interbelică, nici în timpul socialismului de stat), precum și viziunea sa materialist istorică consecventă, nu necesită multă interpretare după 2000, mai exact după publicarea interviurilor realizate de Zoltán Rostás cu Stahl între 1985-1987<sup>5</sup>, unde aceste opțiuni sunt clarificate de către Stahl însuși, cu toate nuanțele necesare. Chiar și în aceste condiții este evidentă o „voință de necunoaștere”, ca să folosesc o sintagmă foucauldiană, care se manifestă în continuare în cazul acestui autor, ca și preferința pentru lectura „printre rânduri” a textelor lui Stahl pentru a se descoperi, chiar și în interviurile amintite, mai degrabă „dizidența”, decât convingerile apăsat exprimate (fapt care confirmă, dacă mai era cazul, nevoia unei cărți precum cea a lui Guga). Pentru a exemplifica, putem aminti că discuția critică a lui Stahl în legătură cu activitățile „caselor de cultură” rurale din timpul comunismului<sup>6</sup> nu este o șansă de a-și exprima opinia „disidentă”, cât o oportunitate de a clarifica cum puteau fi lucrurile făcute eficient în sens socialist, dacă s-ar fi luat drept referință casele de cultură proletare înființate de către social-democrații din Viena în anii 1920. Convingerea lui genuină în legătură cu nevoia unor forme cooperativiste de organizare a agriculturii nu este nici ea ascunsă, însă cu o nuanță importantă: organizarea optimă în acest sens ar fi trebuit realizată, în opinia sa, de jos în sus, prin grefarea, cu ajutorul unor stimulente din partea statului (și nu a controlului acestuia), a unor instituții noi pe fundamentele vechilor structuri sociale comunitare și de proprietate colectivă sătești, ca opțiune liberă a țărănilor. „...dacă statul ar fi fost [cu adevărat] un stat socialist”, spune Stahl, criticând fără ambiguități statul socialismului real, o cooperativizare de succes s-ar fi putut realiza.<sup>7</sup> Când vine vorba despre poziționarea sa teoretică, Stahl se identifică pe sine cu claritate drept un sociolog care țintește către o sinteză a informațiilor istorice cu faptele sociale din prezent, orientare care i-a fost proprie doar lui între ceilalți „monografiști” datorită faptului că „te obligă marxismul să faci această sinteză între toate disciplinele sociale particulare” – căci „de acolo am avut eu ideea de bază, îndemnul să încerc așa ceva”<sup>8</sup>. Mai important, Stahl amintește că îmbrățișase perspectiva marxistă înaintea întâlnirii sale cu Gusti, iar dacă a găsit convenabil modelul gustian al cadrelor și manifestărilor pentru cercetările de teren, propria sa orientare teoretică s-a situat mai degrabă „împotriva lui Gusti”<sup>9</sup>.

Revenind la cartea lui Guga, în capitolul al doilea, „Aventuri marxiste”, găsim un set diferit de argumente și explicații pentru desconsiderarea principalei contribuții a lui Stahl, dar și, de asemenea, unde în mod precis poate fi găsită disidența autorului. *Eseuri critice*, o carte publicată în 1983 care reunește texte produse încă din perioada interbelică, a avut o recepție aproape unanim negativă. Tratănd problema „specificului național”, o temă intens dezbătută în perioada interbelică și care a fost redeschisă odată cu turnura naționalistă a lui Ceaușescu, cartea analizează critic diferite variante ale acestei teorii, cu un accent asupra operelor lui Lucian Blaga și Mircea Eliade, autori de curând reabilitați în epocă, după decenii de interdicție sau marginalizare oficială, și care se găseau pe traseul transformării lor în „figuri sacre” ale culturii înalte românești. Scopul cărții era acela de a revela, în interiorul dezbaterilor asupra „specificului național” centrate în jurul folclorului și a culturii rurale, interpretarea personală a lui Stahl despre cultura țărănească, interpretare fundamentată pe analizele sale științifice. Punctul său de vedere principal

era că lui Eliade și lui Blaga le lipsea cunoașterea directă și detaliată a vieții rurale și că, prin promovarea unor metode inadecvate subiectului – introspecția sau hermeneutica textului –, ei au construit o seamă de teorii ale specificului național cu caracter metafizic, teorii antiempirice, non-istorice și non-sociologice. Pentru Stahl aceste teorii sunt reacționare și antimoderne, promovând obscurantismul și un naționalism șovin, și fiind opuse unei cercetări științifice a lumii țărănești, care poate fi asigurată doar prin cercetare sociologică fundamentată empiric. Ceea ce clarifică Guga în acest capitol este că prin intermediul *Eseurilor critice*, Stahl a reluat critica pe care o întreprinsese deja în perioada interbelică împotriva promotorilor filosofiilor naționaliste și împotriva mișcării de extremă dreaptă a Gărzii de Fier. Prin reluarea acestui demers Stahl viza întărirea locului sociologiei în câmpul academic, în special împotriva filosofiei, care preluase sociologia sub tutela ei, și avea deopotrivă în vedere asigurarea unui discurs alternativ discursului dominant conservator pe care comuniștii români și l-au însușit după 1968. În fapt Stahl realiza, în opinia mea, o critică – rară în peisajul românesc – de la stânga a establishmentului cultural oficial, o formă de critică egalată poate doar de analiza stalinismului întreprinsă de Pavel Câmpeanu. Judecata lui Guga în privința receptării negative a cărții este că dacă reacția reprezentanților doctrinei oficiale era de înțeles, nu la fel a fost și reacția sociologilor. Aceștia au interpretat constant poziția lui Stahl, atât înainte, cât și după 1990, ca una „pozitivistă”, interpretare înlesnită de aprecierea implicării lui Stahl în dezbaterile despre specificul național prin prejudecata rolului de „metodolog” jucat de Stahl, care îndreptăța identificarea opoziției sale față de ontologiile metafizice ca opoziție față de teorie *tout court*. Reducând la pozitivism aplecarea lui Stahl către o teorie informată empiric, și considerând marxismul lui Stahl ca secundar sau ca o formă de compromis specifică vremurilor socialiste, sociologii au pierdut din vedere aderența foarte timpurie a lui Stahl la viziunile dezvoltate de acea ramură a marxismului care a dezbătut în detaliu problematica naționalistă dintr-o perspectivă materialist istorică, anume austromarxismul. Ca urmare, au ignorat eforturile susținute ale lui Stahl de a edifica o sociologie românească marxistă pe solul acestei influențe timpurii, la care s-au adăugat influențe dinspre opera lui Dobrogeanu-Gherea și cele venite dinspre grupurile socialiste pe care le-a frecventat în perioada interbelică. O astfel de sociologie ar fi putut asigura, pe lângă alte rezultate, o abordare a problemei naționale informată istoric și sociologic și viabilă din punct de vedere științific.

Dacă primul aliniament al cărții lui Ștefan Guga a fost dedicat clarificării utilizării lui Stahl, după 1990, ca figură totemică pentru diferite interese de legitimitate, pe de-o parte, și a ignorării lui în privința celor mai importante contribuții ale sale, pe de altă parte, în cel de-al doilea aliniament se cerea făcut pasul logic de a se arăta ce anume a fost cu adevărat ignorat, această a doua parte a cărții fiind dedicată unei prezentări detaliate a sistemului teoretic al lui Stahl și dezvoltărilor acestuia de-a lungul timpului. Cele patru capitole care alcătuiesc această parte a cărții, care este și cea mai extinsă, reprezintă o analiză sistematică a vastei opere publicate de Stahl, realizată cu scopul de a surprinde cele mai relevante formulări ale proiectului său de sociologie istorică. Notând că Guga nu caută niciun

fel de scurtături în lecturarea operei lui Stahl, producând ca urmare o analiză comprehensivă și densă (cu riscul de a fi uneori redundantă), trebuie să mă limitez în cele ce urmează la prezentarea principalelor linii directoare ale acestei analize.

Capitolul trei, „Un proiect de sociologie istorică”, identifică geneza proiectului lui Stahl în preocupările lui concrete legate de schimbările sociale rapide și maligne ale vieții rurale românești aflate, în interbelic, sub o puternică presiune modernizatoare. Un caz particular a fost cel al deposedării țăranilor din satele din Vrancea de proprietățile lor colective forestiere prin intervenții capitaliste care au fost încurajate de o legislație națională indiferentă la organizarea socială ancestrală a acestor comunități. Soluția pentru a corecta această stare de fapt însemna, pentru Stahl, în primul rând înțelegerea – prin cercetări detaliate și în adâncime – a aranjamentelor sociale locale, o sarcină care putea fi realizată doar prin angajarea unei perspective deopotrivă istorică și sociologică. Avantajul văzut de Stahl în această combinație era acela că o astfel de perspectivă dublă poate fi aplicată atât asupra cercetărilor empirice, focalizate pe nivelul micro-analizelor, cât și asupra proceselor sociale mai ample, cum ar fi cel al relațiilor feudale din estul Europei și a specificului acestora. Prin practicarea unei „arheologii sociale” ca mijloc de a retrasa trecutul organizării sociale a satelor pe seama vestigiile vechilor structuri teritoriale (ca elaborare „de-a-nădrătălea” a istoriei satelor în situația absenței documentelor scrise), Stahl urmărea să dea răspunsuri informate empiric la problema specificului tranziției de la feudalism la capitalism, a modurilor de producție, ori a formării statelor în cazul teritoriilor românești și est-europene. Ceea ce Guga clarifică în legătură cu acest demers este că, mergând pe această cale, rezultată din aderența sa timpurie la marxism ca știință socială, Stahl a contribuit la dezbaterile internaționale asupra acestor teme ca un gânditor autonom, realizând acest lucru – spre deosebire de diferiți intelectuali postsocialiști – fără să imite gânditori occidentali, ori să caute legitimitate prin invocarea lor.

În următorul capitol, „De la capitalism la feudalism”, se aduce în atenție că liniile de gândire strategice ale lui Stahl s-au cristalizat înainte de 1949 și că au fost centrate în jurul principiului arheologiei sociale, în mod similar abordării lui Marc Bloch, însă cu un accent pe luptele dintre clasele sociale ca factor al schimbării sociale, care a avut un rol cel puțin la fel de important ca tehnologia și cultura, factori cărora Bloch le acorda întâietate. Accentul este însă unul decisiv, dacă considerăm că în eforturile sale de a crea o tipologie care să cuprindă diversitatea cunoscută de satele românești de-a lungul timpului, Stahl considera proprietatea sătească devălmașă primitivă (cu vestigii încă identificabile în satele din Vrancea de dinainte de al Doilea Război Mondial) un aranjament social anterior apariției statelor medievale românești și formării unei clase de nobili organizate politic. El argumentează că aceasta din urmă s-a format treptat din rândurile conducătorilor băștinași ai vechilor ginți care, în urma însușirii sistemului de colectare fiscală impus de către cuceritorii nomazi, au configurat la un moment dat o formă centralizată de guvernământ și au intervenit gradual în modul de producție local, punând presiune asupra sistemului devălmaș de proprietate, apropiindu-și ulterior pământurile obștilor și transformând în cele din urmă locuitorii satelor în populații aservite. Notabil însă, nu toate satele au urmat

același parcurs; satul primitiv însuși a avut o dinamică proprie, ce a produs diferite tipuri de organizare socială, care, în timp, au dus la apariția unor sate aflate în situații diferite în privința luptelor dintre clase, și fiind, ca urmare, diferit poziționate în raport cu penetrarea capitalismului în provinciile românești. Ca urmare, prin considerarea satului devălmaș primitiv drept primordial și determinant pentru istoria socială românească, Stahl a contestat teoria „descălecării” – teoria dominantă a istoriografiei românești în privința formării statelor – și, mai important, a conturat un tablou mai fidel decât cel uzual (inclusiv decât cel elaborat de Gherea) despre condițiile pătrunderii capitalismului în spațiul autohton, făcând vizibil un proces mai timpuriu și de mai lungă durată de acumulare capitalistă primitivă, care a avut loc prin lupta boierilor și a statului feudal pentru demontarea aranjamentelor sociale colective ale țăranilor, pentru deposedarea lor de pământ și pentru impunerea cadrului juridic al proprietății individuale. Punerea în lumină a acestor relații și lupte specifice pentru pământ dintre nobili și țărani, precum și reliefare consecinței că feudalismul românesc a fost diferit de feudalismul occidental, i-au asigurat lui Stahl argumente importante pentru intrarea în dezbaterile internaționale (în special în cele din câmpul marxismului, pe care Guga le sintetizează detaliat) referitoare la tranziția de la feudalism la capitalism și, de asemenea, i-au dat ocazia de realiza o contribuție relevantă. Dacă, așa cum Guga aduce în atenție, Stahl a intrat relativ târziu în celebra dezbateră dintre Dobb și Sweezy în privința cauzelor tranziției la capitalism (intrare marcată prin publicarea în Franța, în 1969, a unei sinteze a *Satelor devălmașe*), în schimb elaborările sale asupra „celelalte două iobăgii” în provinciile românești a reprezentat sursa pentru argumentele empirice și teoretice pe care Immanuel Wallerstein le-a adus mai târziu în disputa sa cu Robert Brenner în privința amplorii și extinderii capitalismului începând cu secolul al XVI-lea. În legătură cu acest moment al gândirii lui Henri H. Stahl, Guga observă că dacă Stahl a fost în acord cu Wallerstein asupra ideii că atunci când capitalismul s-a instalat a influențat imediat și Europa de Est, chiar dacă aceasta era diferit dezvoltată, în schimb el rămâne ambiguu și ezitant (la fel ca Gherea în acest caz) în a abandona „națiunea” ca unitate principală de analiză. În fapt, aceasta este principala poziționare critică a lui Guga față de proiectul lui Stahl de sociologie materialist istorică. Pe scurt, dacă Stahl a reușit să elaboreze teoretic, ca urmare a participării în dezbaterile marxiste internaționale, un mod de producție specific („orânduirea tributară”, pe care Guga o explicitează în capitolul cinci), în schimb Stahl nu ar fi reușit – asemenea lui Eric Wolf sau Samir Amin – să facă pasul către un cadru mai amplu, care să poziționeze modul tributar de producție în interiorul unor câmpuri sau „civilizații” economice și politice mai largi, și în relație cu alte moduri de producție regionale sau globale. În ultimii săi ani de viață, însă, o orientare a lui Stahl în această direcție era clar vizibilă.

În ultimul capitol al cărții, „Turnura structuralistă și ultima critică”, Guga discută și speculează asupra proiectului neîncheiat al lui Stahl de analiză comparativă a feudalismelor Europei Centrale și de Est, proiect care ar fi fost cel mai probabil elaborat în aceeași paradigmă structuralistă care marchează și modul de producție tributar, și care, consideră Guga, s-ar fi concretizat cel mai probabil ca o tipologie a formelor particulare („naționale”) de feudalism, analizabile pe baza asemănărilor și diferențelor.

Dacă acest proiect nu a putut fi dus la bun sfârșit din cauza vârstei înaintate a lui Stahl, dar și a scandalului survenit în urma publicării *Eseurilor critice*, Stahl reușește în schimb să scrie o carte în mod particular acidă (*Probleme confuze în istoria socială a României*), în care critică apăsător falsul materialism al istoriografiei românești. În privința acestei critici, Guga clarifică încă odată că aceasta nu reprezintă o poziționare antimarxistă, așa cum interpretii postsocialiști ar fi gata să creadă, ci o reafirmare a convingerii în cercetarea trecutului prin intermediul unei sociologii istorice științifice, opusă istoriei dominante orientată teleologic, ghidată de evenimentialitate și preocupată îndeosebi de fapte politice și culturale.

În ciuda titlului relativ neutru, care evocă cel mult intenția readucerii în atenție a proiectului științific al unui mare sociolog, cartea lui Ștefan Guga nu este deloc o carte neutră sau confortabilă. Fără îndoială, autorul nici nu a dorit să scrie o astfel de carte. Ea este o carte incomfortabilă pentru sociologia românească *mainstream*, care din perioada interbelică până azi s-a afirmat rareori independent în arena internațională, mulțumindu-se mereu cu o poziție de subordonare teoretică și fiind înclinată să preia în mod deosebit teoriile cele mai conservatoare. Ea nu este de asemenea o carte confortabilă pentru istoriografia dominantă, care și-a făcut sieși o mare nedreptate prin ignorarea operii lui Stahl. Ar fi, de asemenea, o mare eroare ca lucrarea lui Guga să fie receptată ca demersul unui tânăr intelectual excentric, care, scriind de pe o poziție marginală instituțional, urmărește să provoace „burghezia” sociologică din România prin revelarea marxismului lui Stahl într-o epocă și o țară în care asocierea lui Marx și a marxismului cu defunctul regim comunist este *de rigueur*. După cum am schițat mai sus prin selectarea câtorva fragmente din cartea lui Zoltán Rostás, nu este nevoie de o carte de 380 de pagini pentru a demonstra că Stahl a fost marxist. Guga nu a ales această cale ușoară în primul rând pentru că nu asta trebuia demonstrat (iar primele două capitole ale cărții sale ar fi fost oricum suficiente în acest sens). Ceea ce s-a dorit a fi demonstrat (o demonstrație dusă la bun sfârșit de către autor prin analizele dense din cea de-a doua parte a cărții) a fost că o contribuție locală empirică și teoretică la sociologia globală a fost și rămâne posibilă, și că, departe de a putea fi ignorat, marxismul ca sociologie a fost și rămâne și azi paradigma în care sunt purtate unele dintre cele mai importante dezbateri sociologice. În fine, Guga clarifică de asemenea că problema cu recuperarea postsocialistă a lui Stahl doar prin grila implicării lui în „Școala Gusti” este că prin această recuperare au fost puse în umbră mizele mai mari ale operii lui Stahl, care nu s-au limitat doar la interesele și la obiectivele Școlii.

<sup>1</sup> Varianta în limba engleză a recenziei a fost publicată în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Sociologia*, Nr. 2, 2015.

<sup>2</sup> Ștefan Guga, *Sociologia istorică a lui Henri H. Stahl*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2015, 387 p.

<sup>3</sup> Folosindu-se în mod eronat înțelesul contemporan al social-democrației, iar nu cel specific perioadei de dinaintea celui de-al Doilea Război Mondial, care era intim legat de opțiuni marxiste.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 54, n. 46.

<sup>5</sup> Zoltán Rostás, *Monografia ca utopie. Interviuuri cu Henri H. Stahl (1985-1987)*, Editura Paideia, București, 2000.

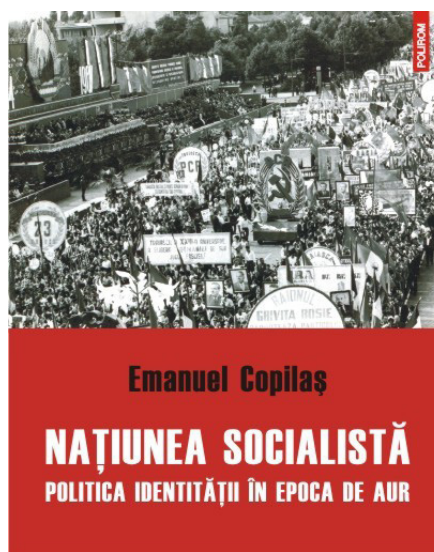
<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 31-33.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 294-297.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 257.

## Florin POENARU



Institutul de Investigare a Crimelor Comunismului  
și Memoria Exilului Românesc

### Amalgamări

Trebuie să fie ceva în neregulă cu mediul cultural-intelectual românesc dacă un autor anticomunist precum Emanuel Copilaș este considerat de stânga. Cărțile sale anterioare (*Geneza leninismului romantic*, Institutul European, Iași, 2012, și *Incursiuni în istoria politică și intelectuală a secolului XX*, Adenium, Iași, 2012), dar și cea despre *Națiunea socialistă\**, cea mai recentă, se întemeiază pe și dezvoltă un aparat conceptual și o serie de explicații tributare istoriografiei anticomuniste de cea mai conservatoare factură. În prima carte, rod al tezei de doctorat, conceptul de leninism romantic este folosit ca fundal teoretic pentru repovestirea istoriei politice a PMR/ PCR și a politicii sale externe. În *Incursiuni*, o colecție de articole publicate de autor în diverse reviste mai mult sau mai puțin academice, comunismul și nazismul sunt considerate drept maladii ale modernității și apoi comparate între ele, fapt ce-i permite autorului să gloseze pe diferite teme anticomuniste legate de tranziție și trecutul comunist. În *Națiunea socialistă*, Copilaș reia discuția despre leninismul romantic ca grilă de înțelegere a regimurilor real-existente din estul Europei, în special a României, căreia îi adaugă un nou concept: naționalismul pseudohegemonic, numit așa pentru că a fost un naționalism care deși a încercat să fie hegemonic, nu a reușit (de fapt, în anumite părți din carte se pare că a reușit, dar nu total, sau doar temporar).

Problema aceasta ideologică devine secundară până la urmă, având în vedere că nu e deloc clar nici ceea ce spune autorul, nici de ce spune.

În toate cărțile sale, pentru Copilaș regimurile socialiste real-existente din Est au fost de factură leninistă. Acestea sunt prin urmare condamnabile, deoarece leninismul nu a fost nimic altceva decât

o deturnare, o pervertire a marxismului și a social-democrației. Leninismul a fost o patologie a modernității (în acest volum e vorba de leninism; chiar dacă anterior regimurilor comuniste, leninismul este suprapus total comunismului). În cazul României, leninismul devine romantic deoarece se articulează, mai ales în timpul regimului Ceaușescu, dar chiar și mai înainte, cu un naționalism de factură romantică. Deși consideră că există o ruptură între marxism și leninism – primul dorind o revoluție socială, cel de al doilea una politică –, Copilaș, *apud* Besançon, crede totuși că acestea au în comun faptul că posedă o componentă teologică, salvarea nemaifiind în cer, ci pe pământ. Este clar că înțelegerea lui Copilaș despre leninism este dată de scrierile lui Keith Jowitt și Robert C. Tucker, așa cum acestea au fost filtrate de către Vladimir Tismăneanu. Dar asumarea unei asemenea perspective asupra leninismului n-ar trebui să închidă prea repede discuția. Astfel, tratarea raportului dintre marxism și marxismul leninist este superficială în cel mai bun caz (în toate cele trei cărțile), iar identificarea regimurilor postbelice din Est cu leninismul este enunțată, dar niciodată probată (din nou, în toate trei cărțile). La un moment dat, în *Națiunea socialistă*, pare totuși că regimurile din Est sunt mai aproape de stalinism și de „socialismul într-o singură țară” inaugurat de acesta, dar observația nu este pusă în acord apoi cu celelalte. Asumarea identității dintre leninism și stalinism este de la sine înțeleasă și neproblematizată. Astfel, nu doar că toată literatura (de stânga sau de dreapta) care abordează problema relației dintre Marx, marxismul leninist și Stalin este fie ignorată, fie redusă la Kołakowski, dar autorul încearcă să acrediteze prin repetiție faptul că regimurile comuniste din estul Europei au fost de factură leninistă, iar cel din România de factură leninist-romantică, de parcă discuția despre natura acestor regimuri nu ar avea o istorie de vreo 70 de ani, timp în care s-au mai scris totuși câte ceva.

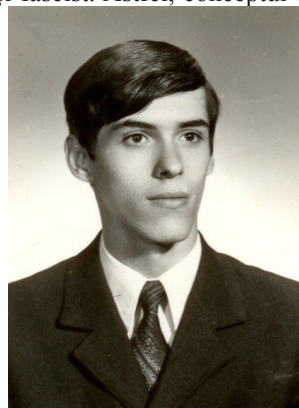
Dacă *via* Tismăneanu și alți anticomuniști devine inteligibil cam ce înseamnă pentru autor leninismul și partidele comuniste conduse pe principii leniniste (ceva rău, din care se desprinde totuși ca element definitiv dorința de schimbare revoluționară a lumii), dificultățile încep atunci când intră în scenă conceptul de leninism romantic. Leninismul romantic este important deoarece se află într-o relație specială cu naționalismul pseudohegemonic și cele două funcționează cumva (dar nu chiar, așa cum vom vedea) împreună. Pe scurt, leninismul romantic ar fi combinația dintre leninism și naționalismul de factură romantică produs la finalul secolului al XIX-lea în Europa. România lui Ceaușescu ar reprezenta îmbinarea perfectă a acestor elemente (leninismul și naționalismul) care, conform autorului, nu pot fi combinate pentru că sunt incompatibile, dar de fapt pot fi combinate pentru că nu sunt chiar incompatibile. Leninismul operează o formă de includere forțată a diferenței (omogenizare), pe când naționalismul operează prin excluderea și epurarea a ceea ce este diferit, străin. (Pe de altă parte, și leninismul a efectuat epurări și exclude din capul locului clasa burgheză.) Astfel că, spune autorul, dacă naționalismul de extremă dreapta viza epurarea corpului național de străini, naționalismul de extremă stânga viza integrarea acestora (chiar dacă, nu-i așa, și regimurile astea au avut totuși pusee antisemite sau xenofobe, iar în România

„străinii” au devenit chiar mărfuri vândute de stat la export). Mai mult, spune autorul, de îndată ce leninismul nu s-a putut extinde internațional prin generalizarea revoluției și a fost încastrat la nivelul statelor naționale, leninismul a devenit în mod inevitabil național (și apoi și naționalist), subordonând interesele geopolitice, economice și politice naționale celor internaționale.

Așadar, leninismul e simultan diferit și similar naționalismului, iar leninismul romantic este simultan o formă particulară a leninismului, dar și esența sa. Mai mult, în *Geneza leninismului romantic*, leninismul romantic e de dreapta (leninism postrevoluționar fascistoid), iar în *Națiunea socialistă* e de extremă stânga (deși, e drept, naționalismul care face parte din rețeta leninismului romantic capătă o natură conservatoare și fascistă).

Dacă lucrurile nu par foarte clare până aici, când intră în scenă naționalismul pseudohegemonic lucrurile iau o turnură de-a dreptul opacă. Ca să fie limpede din capul locului, Copilaș ne spune tranșant: naționalismul regimului Ceaușescu a fost o formă de recâștigare a încrederii populației de către partid, o încercare de relegitimare și de extindere a bazei sociale după anii '50 (*apud* Tismăneanu); naționalismul regimului Ceaușescu nu a fost pur și simplu o formă de relegitimare populară a partidului (care se bucura de această susținere), ci o formă de a da curs și glas cerințelor venite din partea intelectualității, și astfel o formă de a-i integra și pe aceștia (*apud* Verdery). Nu neg faptul că e foarte dificil de tranșat spinoasa problemă a naționalismului regimurilor comuniste din Est, dar situația nu poate fi îmbunătățită folosind ca explicație două perspective teoretice nu doar diferite, ci și antagonice.

Darsărevenim la naționalismul pseudohegemonic, conceptul-cheie al cărții *Națiunea socialistă*. Pentru autor, „naționalismul pseudohegemonic nu este însă echivalentul leninismului romantic, deoarece face referire la o dimensiune a ideologiei romantic-leniniste, cea naționalistă, fără a insista prea mult asupra celeilalte dimensiuni, cel puțin la fel de importantă, cea leninistă. Naționalismul pseudohegemonic rămâne un naționalism de factură leninistă, diferit de subspeciile liberale, conservatoare sau fasciste ale fenomenului, deși împrumută de la ultimele două elemente constitutive”. Clar și de această dată. Deci, deși naționalismul pseudohegemonic nu este leninism romantic, deoarece insistă mai mult asupra dimensiunii naționaliste și nu foarte mult pe cea leninistă, acesta rămâne totuși un naționalism de factură leninistă, chiar dacă și puțin conservator și fascist. Astfel, conceptul de naționalism



pseudohegemonic are o portanță explicativă și teoretică atât paradoxală, cât și infinită.

Dar de ce este pseudohegemonic acest naționalism? Să dăm din nou cuvântul autorului, mai pe larg: „Deoarece acest tip de naționalism a încercat, ca orice tip de naționalism până la urmă, să circumscrie semantic întregul câmp discursiv existent la nivelul societății românești în vederea impunerii unui sens unic tuturor semnificațiilor goi pe care îi considera vitali în ceea ce privește producerea și reproducerea propriei ordini discursive: patriotism, națiune socialistă, democrație, drepturile omului, partid, acumulare, consum, responsabilitate, vigilență revoluționară, construirea socialismului ș.a.m.d. A eșuat din motive pe care le analizez pe larg în carte, nereușind să își camufleze adecvat particularitatea ideologică prin intermediul retoricii universaliste pe care a utilizat-o asiduu și prin permanenta interpelare a subiecților politici în cadrul noțiunii atotcuprinzătoare și în același timp inexistentă de «popor».” Conform acestei definiții a hegemoniei, atunci orice hegemonie este una pseudo, deoarece niciodată existența acesteia nu presupune o impunere totală, unică, cum zice autorul. Deși în partea teoretică a cărții suntem anunțați că va folosi conceptul gramscian de hegemonie, precum și teoria lui Laclau a raportului dintre universal și particular, judecând după această definiție conceptul de naționalism pseudohegemonic pare mai degrabă inspirat de abordările „totalitariste” ale regimurilor comuniste.

Mai mult decât atât, nu este deloc clar cine nu a devenit hegemonic. În citatul de mai sus pare că naționalismul nu a reușit această performanță. Dar nu e chiar așa. La pagina 157, autorul scrie: „Simplu spus, PCR a încercat neabătut să se transforme în, să fie confundat cu, să devină una cu România, orice ar însemna ea. Eșecul său echivalează deci cu eșecul hegemoniei pe care nu a reușit să o instituie, dar pe care ideologia rivală, capitalismul, izbutise să o instituie în societățile occidentale, transformând interesele și dorințele subiective ale propriilor subiecți politici în interesele și dorințele colective ale capitalului existent sub forma societății de consum, capitalismul devenind astfel pe deplin hegemonic.” Simplu spus: nu e deloc clar dacă e vorba de naționalism, de partid, de leninismul romantic sau de socialism care nu a reușit să devină hegemonic în România post-1965. În orice caz, pentru Copilaș toate par sinonime și interșanjabile.

Dacă lucrurile sunt doar puțin încalcite la acest nivel teoretic și conceptual al cărții, partea empirică este un adevărat tur de forță în amalgamare. După ce prezumtivul cititor reușește să iasă cu bine din prima sută de pagini, în care se trec în revistă diverse teorii și interpretări ale națiunii și naționalismului, teoria valorii la Marx, teoria revoluționară a lui Lenin, teoria sistemului-lume a lui Wallerstein și teoria hegemoniei la Gramsci, analiza abia începe. Ceea ce urmează e dens și greu de definit. Pare a fi vorba de o repovestire a istoriei politice a PMR/ PCR de după 1945, care, în diverse locuri, este intersectată de alte istorii și ramificații, care fie apar de nicăieri, fie duc nicăieri, o dată urmărite. De exemplu, discuția despre stahanovism ca formă de patriotism socialist anterioară naționalismului poate fi interesantă, dar după câteva conspecte prin broșurile epocii despre cum trebuie reparate mai eficient

tractoarele, ne aflăm înapoi în sfera istoriei politice. La diferite intervale, textul este presărat cu date despre structura și performanțele economice ale socialismului, care nu doar că nu prea e clar ce rost au acolo (de exemplu, încasările provenite din turism), dar în raport cu literatura existentă despre economiile socialiste par cam de umplutură, menite doar să ofere o greutate în plus cărții.

Ceva mai confuzante, chiar dacă nu cu mult mai mult decât până acum, sunt bruştele schimbări de plan. Când e vorba de istoria politică a partidului și de personajele centrale ale acestuia, când cea care vorbește e o broșură tehnică. Discuțiile despre muncitori și ce făceau aceștia sunt rupte cu analize de conținut ale istoriilor oficiale produse de partid și de istoricii acestuia, sau de ample citate din poeziile lui Vadim Tudor (de observat cum, în bună tradiție anticomunistă locală, acesta este interlocutorul perfect pentru intelectualii locali). Între ele mai apare un citat din Hegel și ceva mai jos, evoluția numărului de ambasade ale RPR în lume.

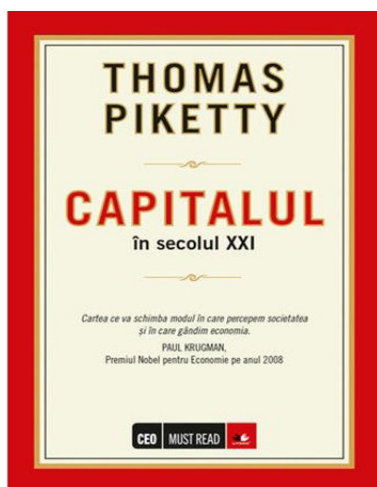
Mai mult, autorul ajunge să discute subiectul care teoretic face obiectul cărții sale abia pe la pagina 211, anume situația minorităților germane, evreiești și ungurești în cadrul sistemului național implementat de PCR. Discuția este însă foarte scurtă și atunci când nu se rezumă la cazul vânzărilor de evrei și germani, rezumă scrierile lui Stefano Bottoni, autoritatea principală în domeniu în acest moment. Abia ultimul capitol, care tratează problema politicii externe de nealiniere a RPR și rolul naționalismului local în racordarea la mișcările politice din țările postcoloniale ale Sudului Global, este cel mai încheșat și apropiat de subiect, dar cum deja mare parte din subiecte a fost abordată în prima carte, această secțiune apare ușor redundantă.

Problema raportului dintre socialism și naționalism, a naționalismului ceaușist, a relațiilor dintre minoritari și majoritari în cadrul regimurilor socialiste, a economiei naționaliste și protecționiste a regimului Ceaușescu, a mișcărilor de eliberare națională din Sudul Global și multe asemenea subiecte interconectate sunt teme extrem de importante și merită toată atenția. E clar că în ciuda a ceea ce s-a scris deja, mai sunt multe de clarificat și de aflat. Cartea de față este o astfel de încercare, dar care dincolo de ambițiile teoretice neclare și opțiunea pentru materialul empiric analizat rămâne în ultimă instanță o amplă trecere în revistă a unor materiale în mare parte disperate și, de multe ori, neconcludente pentru subiect.

\* Emanuel Copilaș, *Națiunea socialistă. Politica identității în Epoca de Aur*, Polirom, Iași, 2015



**Thomas Piketty, *Capitalul în secolul XXI*, traducere din limba franceză de Irina Brateș și Lucia Popovici, Litera, București, 2015.**



O impresionantă sumă a cliometriei devenită *best-seller* și tradusă în peste 35 de limbi în numai doi ani. Thomas Piketty se impune ca noua vedetă intelectuală a mass-media prin cele o mie de pagini ce fac accesibile grafice și calcule, parțial prezentate în carte, parțial pe pagina electronică a autorului. Rămâne de explicat succesul planetar al unui catastif împovărat dedicat istoriei inegalităților economice din veacul al XVIII-lea până în zilele noastre, alături de bilanț figurând câteva recomandări de politici sociale mondiale.

Fără îndoială renumele i-a fost asigurat și de omonimia căutată cu lucrarea lui Karl Marx din 1867. Dar Piketty susține într-un interviu din presa anglo-saxonă că nu a citit un rând din *Capitalul* original. Probabil, e doar o cochetărie voltairiană, căci un început de dialog este angajat în introducere în legătură cu profetismul apocaliptic al acumulării infinite, iar pe la mijlocul volumului economistul francez își exprimă rezervele în legătură cu capacitatea filosofului german de a înțelege și prelucra datele noii științe statistice apărute în secolul al XIX-lea. Apoi, în concluzie, autorul primului *Capital* e asociat totalitarismului opus libertății pieței, cerută, pare-se, de nevoile a „milioane de indivizi” (p. 903). Dacă așa stau lucrurile în privința contabilității mizeriei reprezentate de Marx, se cuvin măcar două vorbe despre mizeria contabilității încarnată de Piketty. Mai întâi, capitalul era la Karl Marx un mod de producție și de organizare socială, de unde amploarea consecințelor filosofice și sociologice ale considerațiilor sale economice. Pentru Thomas Piketty, capital înseamnă avera celor avuți, de unde îngustimea a vederilor sale: cunoașterea sa istorică e mobilizată în întemeierea unei *All Time Forbes Billionaires List*. Literații s-au simțit flatați de referințele „noului Marx” la operele lui Honoré de Balzac și Jane Austin. Însă trimiterele sale au strict rol de exemplu, ratând dimensiunea de „știință socială” pe care scriitura românească o implica în realism, veritabil concurent al unei sociologii aflate la început de drum. Curios pentru un om al calculelor, prin accentul pus pe dimensiunea patrimonială a capitalului, el neglijează aspectul său speculativ, considerat adesea ca un accident, o eroare în administrare, o excrescență cancerigenă controlabilă printr-o bună guvernare. Rolul central al „vieții spirituale” a capitalului era însă subliniat de „primul Marx”

încă în *Manuscrisele din 1844* și e tema centrală a romanului *Banii* a lui Émile Zola (1891).

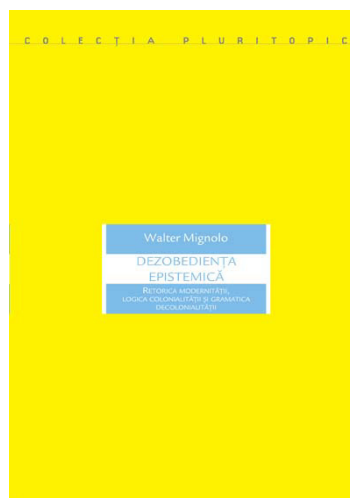
Pasiunea pentru cifre îl împinge pe Thomas Piketty spre aberații științifice ca „randamentul capitalului și rata de creștere la nivel mondial din Antichitate până în 2100” (p. 584) sau „randamentul capitalului (după impozite) și rata de creștere la nivel mondial din Antichitate până în 2200” (p. 587). O minimă lecție marxistă (sau weberiană, dacă prima școală îi displace) – anume, conștientizarea caracterului istoric al relațiilor de producție - l-ar fi scutit de mobilizarea unor concepte care nu au sens pentru veacurile trecute.

Pentru cei încântați de progresismul propunerilor politico-economice ale *Capitalului* lui Piketty, să menționăm aprecierea sa pentru politica de salvare și susținere a sistemului financiar dusă de băncile centrale și guvernele europene în timpul crizei din 2008. Atâta doar că aceste politici au înfruntat voința populară exprimată de urmele islandeze sau grecești. Și au fost pretutindeni trambulina relansării politicilor austeritare.

În concluzie, salutăm pasiunea pentru istorie rară la economiști, amendând-i limitele. E renașterea ironică a unui voluntarism leninist pus la costum keynesian care-și propune salvarea capitalismului și dominarea lui democratică prin bună-voința oamenilor de bine. (Claudiu GAIU)

\*

**Walter Mignolo, *Dezobediința epistemică. Retorica modernității și gramatica decolonialității*, traducere și prefață de Ovidiu Țichindeleanu, Idea Design & Print, Cluj, 2015**



Luptele anticoloniale, tiermondismul, teoriile dependenței, mișcarea țărilor nealiniate, creșterea importanței țărilor BRICS, revendicările țărănești autonomiste, primăverile arabe sau revolte studentești din America Latină sunt evenimente care ar cere construcția teoretică „decolonială”. E întreprinderea pe care Walter Mignolo o prezintă atât în nume propriu cât și a unui grup de studiu „Modernitate/Colonialitate” constituit în universități nord-americane și cu ramificații spre sudul continentului. Ambiția sa este de a rescrie, ba chiar de a radicaliza, teoria critică plecând de la noțiunile de „gen”, „rasă”, „natură” și a-i pune pe colonizați în locul proletariatului alienat. Este remarcabil proiectul Acțiunii Paralele la care se înhamă Mignolo: a construi o istorie intelectuală și politică a lumii din punctul de vedere al colonizaților. *Omului fără însușiri* al

lui Robert Musil lucra la promovarea unui imperiu în declin, Austro-Ungaria, oglindă ștersă a Germaniei. În vreme ce, paralelismul clădit de Walter Mignolo anunță sfârșitul concurrentului dominant, al eurocentrismului, doctrina unei Cacanii ce s-a visat eternă capitală globală. Începuturile acestei cronologii sunt căutate în scrierile lui Guamán Poma de Ayala, nobil quechua și autor al unei „*Noi prime cronici și bună guvernare*”, redactată spre sfârșitul secolului al XVI-lea și rămasă rătăcită prin bibliotecile daneze până la începutul secolului al XIX-lea. Insistența lui Guamán Poma asupra menținerii și întăririi vechilor sisteme sociale și economice andine în viceregalitatea peruană l-au făcut azi un reper pentru zapatisti și alte mișcări de eliberare mai mult sau mai puțin indigeniste. Mai puțin comentat, dar la fel de important este Ottobah Cugoano, sclav capturat în Africa occidentală și autor al unor *Reflecții asupra traficului rău și ticălos al sclaviei și comerțului cu speciile umane* (Londra, 1787). Acțiunile politice legate de această istorie sunt rebeliunea indiană a lui Túpac Amaru II și revoluția haitiană. Firul este reluat odată cu scrierile literar-politice și luptele duse de Aimé Césaire și Frantz Fanon. Autorii cei mai comentați sunt însă apropiații proiectului intelectual reprezentat de Mignolo, sociologul peruan Aníbal Quijano sau filosoful argentinomexican Enrique Dussel. Primul este invocat în legătură cu schița unei decolonizări la nivelul „ființei și cunoașterii”, a raporturilor cu ceilalți și cu lumea, celălalt pentru „teoria liberării”, ca program ce ar depăși reținuta „emancipare” iluminist-burheză.

Când vine vorba de-ași contura propria poziție teoretică, Mignolo recurge la simetrii nu mereu inspirate. Poziției neocoloniale a istoricului britanic conservator, Niall Ferguson, îi contrapune observațiile asupra suferinței colonizațiilor dezvoltate de antropologul cubanez Fernando Ortiz sau ale omului politic trinidadian Eric Williams. Reluarea naționalismelor eliberatoare din anii 1940-1970? Alteori cade în anacronisme contrapunând absolutismul hegelian al cunoașterii Spiritului sociogenezei corporal-psihologice dezvoltate de Frantz Fanon un secol și jumătate mai târziu. Ele pot fi opuse, dar se poate stabili și o filiație a lor: ambele operații hermeneutice au însă nevoie de medieri absente în text. Apoi, Walter Mignolo preia un pasaj din *Manifestul pentru filozofie* a lui Alain Badiou, care enunță incapacitatea filosofiei de a gândi Holocaustul și așteptarea unei alte ordini a gândii menită să o facă. Dar autorul nostru are un răspuns de-a gata la anxietățile lui intelectualului european: viziunea *feminist lesbiană chicana* a Gloriei Anzaldúa. Așa, de nicăieri, de niciunde.

În general, abandonând conceptul de „clasă” ca iluzie eurocentrică și dizolvând lupta claselor în geopolitică, „dezobediința epistemică” pare mereu tentată să adopte particularisme etnice sau de gen. De pildă, pentru a explica neînțelegerea lui Ioan Paul al II-lea în fața teologiei liberării îi e de ajuns să spună că e polonez, iar geografia sa spirituală și corpul său fizic îi interzic înțelegerea altor continente. Iar acest argument imbatabil se aplică și lui Bartolomé Las Casas și lui Karl Marx și lui Immanuel Wallerstein și lui Reinhart Koselleck și la mulți alții, fie că au, fie că nu au de a face cu problema colonială. Particularismul fiind o armă cu două tăișuri, o folosim și noi în încheiere: broșura de față e bogată în sugestii și repere, dar dezvoltările sale sunt mereu perturbate de problematici reduse la activismul campusurilor universitare nord-americane pe care le locuiește autorul. (Claudiu GAIU)

**Harry G. Frankfurt, *On Inequality*, Princeton University Press, Princeton & Oxford, 2015**



Gata cu zgomotul. După atâta trâncăneală înverșunată peste tot, în politică, societate și academie pe marginea chestiunii spinoase a inegalității sociale, filosofia analitică vine să facă ordine. Și, după o analiză calmă și riguroasă, atență să nu iasă cumva din camera capitonată a considerațiilor apriorice și delicatețelor analitice, vigilență în a împiedica să intre pe fereastră orice adiere de determinare istorică sau socială a subiectului tratat, decretează că, în cele din urmă, chestiunea socială rezultă a fi o expresie lingvistică, iar inegalitatea – un cuvânt. Or, cuvânt fiind, inegalitatea nu poate avea vreo vină.

Inegalitatea, desigur abstractă, în genere, căci altfel nici nu se cuvinte să vorbești în acest salon, există de când lumea, prin urmare e naturală, legitim morală – închide te rog geamul că trage curentul. Mai mult decât atât, sir, e și puțin greșit să punem problema socială în termeni de egalitate. Riscă să ne conducă pe o cale a alienării, în care individul nu-și mai găsește fericirea decât comparându-se cu celălalt, în loc să-și vadă de propriile sale resurse și propriile-i nevoi – care poate că, la o privire mai onestă, nici nu sunt chiar atât de *imbalanced*. „Having less is compatible, after all, with having quite a bit”. Problema, deci, nu e inegalitatea, iar ca soluție, egalitatea mai mult ne dă de furcă. Până și Rawls a mers prea departe cu egalitarianismul lui... Problema, în fond, dacă există într-adevăr vreuna – ce-i cu gălăgia asta pe hol? – e, poate, insuficiența. Cu alte cuvinte, inegalitatea e problematică doar dacă îi lasă pe cei săraci cu mult prea puțin pentru propria lor supraviețuire. Când ea devine, așadar, o chestiune de insuficiență, nu de inegalitate. Mda, asta ar putea fi o problemă. Și ea ar trebui, cumva, rezolvată. Acum stinge te rog lumina.

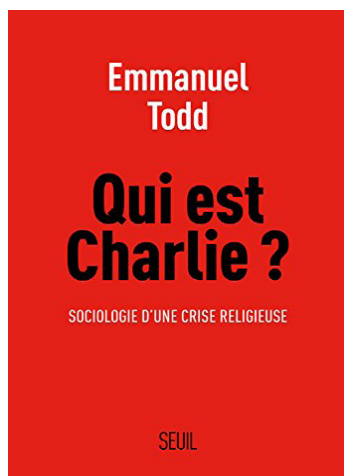
„Inequality is, after all, a purely formal characteristic; and from this formal characteristic of the relationship between two items, nothing whatever follows as to the desirability or value of either, or of the relationship between them”, a mai mormăit lord Frankfurt înainte de a ațipi.

Cam atât am prins din conversația dedicată problemei inegalității în salonul filosofiei analitice: o discuție molcomă despre semnificațiile de dicționar ale termenului; o vagă evocare a uneia din cele două limitări lockeene ale aproprierii legitime (și anume *sufficiency principle*), dar

abstractizată și dezbrăcată până și de bruma de specificitate istorică și complexitate teoretică pe care le avea la părintele liberalismului (cum ar fi faptul că, la Locke, această limitare obligatorie a proprietății dispăre odată ce apar banii – care, har domnului, ca în orice doctrină liberală, apar laolaltă cu toate celelalte instituții sociale, mai puțin statul, direct din zorii umanității și starea de natură); în plus, o lungă argumentație – pe post de numărare a oilor, pesemne, dacă e să ținem cont de irelevanța absolută a polemicii astfel trasate – pe marginea „singurului argument” (aparent) valid adus egalității ca „valoare morală” (așa se vorbește aici – cui îi arde de „principii politice”, pe hol) și care o susține prin teoria (in), „utilității marginale” a banilor de la un anumit nivel în sus. Contra căreia Frankfurt argumentează invers – nici nu mă deranjez să rezum, cine are insomniile atât de grave poate consulta paginile 17-62. Plus, ca de obicei, o serie bogată de exemple – filosofiei analitice îi plac exemplele: e singurul loc în care e voie cu glume și auctorialitate – din cele mai diverse: Robinsoni și Vineri care au resurse, n-au resurse, unul are celălalt n-are și alte permutări de x luați câte y cu n resurse între ei și m preferințe incompatibile în cap. Și în fine, în general, o tendință evidentă – fără îndoială indusă de toropeala dulce a căminului etanș – de a asocia mai mereu inegalitatea socială și frustrările pe care le generează astăzi cu chinurile prin care trece orice colecționar pasionat de completarea colecției sale – căci se vorbește, cum spuneam, fără porcării și numai în termeni de „utilitate marginală” a inegalității –, de parcă a-ți strânge de-ale gurii e cam totuna cu a-ți întregi colecția de timbre sau pălării. În rest, mai nimic nu s-a ridicat la demnitatea conceptuală, puritatea istorică și abstracția materială pentru a putea intra în atenția camerei lorzilor. Zvonul că nu vorbim neapărat despre inegalitatea dintre a și b, ci despre inegalitatea cât se poate de specifică și concretă, urgent politică și socială, indiferent dacă-i morală sau nu, în care 1% din omenire deține cât restul 99% și în care cei mai bogați 62 de oameni au laolaltă cât cei mai săraci 50% (conform unui raport Oxfam cât se poate de recent), n-a ajuns, pare-se, la urechile lor. Să nu-i deranjăm. (Alex CISTELECAN)

\*

**Emmanuel Todd, *Qui est Charlie?*  
*Sociologie d'une crise religieuse*, Seuil,  
Paris, 2015**



De la invazia civilizatoare a Irakului încoace, Emmanuel Todd s-a afirmat în spațiul francez ca un intelectual public de-un soi aparte: un conservator

aproape digerabil. Deși întâmpinat cu mult mai multe petarde și leșinuri mediatice decât precedentele sale *Après l'Empire* sau *Après la démocratie*, noul său volum, dedicat fenomenului *Je suis Charlie*, continuă pe aceeași schemă de-altfel greu de reproduci: Todd are mai mereu dreptate, dar pentru niște motive întotdeauna greșite.

De astă dată, partea în care Todd are mai mult sau mai puțin dreptate constă în diagnosticul pus manifestărilor de masă din 11 ianuarie 2015 din Franța: departe de a reprezenta o reafirmare a spiritului republican, egalitar, iluminist, ele constituie o răbufnire ipocrită – căci mascată în valori nobile opuse – de autoritarism și xenofobie. La fel, departe de a marca un consens social care unește clasele sub idealurile republicii, manifestațiile n-au fost decât expresia exclusivă a clasei de mijloc, a spaimelor ei securitare și puseurilor sale represive. Un „neo-republicanism” ce proclamă libertatea în contra egalității, și în care libertatea nu mai e decât dreptul, ba chiar datorită, de a blasfemia și batjocori valorile minorităților oricum marginalizate. Toate aceste considerații sunt cât se poate de corecte și n-au încetat să fie confirmate de evoluția ulterioară a evenimentelor: de la rasismul mizerabil etalat număr de număr de acest bastion al republicanismului francez care e săptămânalul satiric *Charlie Hebdo*, la măsurile polițieneste adoptate în hexagon imediat după atentate (și în care, tocmai în numele libertății de exprimare, erau săltați, exmatriculați sau expulzați până și elevii minori ce nu manifestau suficientă empatie cu victimele atentatelor), mergând până la, în fond, politica europeană generală de închidere a granițelor în fața valurilor de refugiați. Aici, Todd are dreptate – chiar dacă repetă doar ceea ce Alain Badiou afirmase cinci luni mai devreme, aproape imediat după evenimentele de la Paris.

Acolo unde Todd adaugă însă de la el – și anume în căutarea originilor istorice și explicațiilor sociologice ale acestui fenomen, demers ce ocupă practic întreaga carte – se și afundă tot mai mult în implauzibil. În primul rând, însăși identificarea compoziției demografice a manifestațiilor Charlie în formula „clasă de mijloc, bătrâni și zombi catolici” (i.e. francezii recent de-catolicizați, vezi mai jos) este mai mult decât problematică din punct de vedere analitic: ce unește categoriile acestea, care par să se intersecteze în tot atâtea aspecte în câte – altele – nu au nimic în comun? Încercând să închege conceptual acest ghiveci, Todd ne propune o decantare demografică și analiză istorică a populației franceze. Există, spune el, două linii de cauzalitate profundă și prelungă care explică, în ultimă instanță, fenomenul Charlie: mai întâi, structura tradițională a familiei franceze, și care poate fi egalitară (averea se împarte egal fiilor) sau inegalitară (dreptul primului născut de sex masculin); în al doilea rând, momentul istoric al despărțirii de catolicism. Aplicând această combinație bizară de antropologie familială și teologie politică, lui Todd îi rezultă că există o geografie a mentalităților franceze cât se poate de limpede, care împarte hexagonul în două Franțe destul de etanșe una față de cealaltă și care conviețuiesc într-un fel sau altul de pe la jumătatea secolului al XVIII-lea: o Franță de treabă, non-Charlie, cu structură familială egalitară, care a rupt-o cu credința de prin 1740 și care ocupă nordul, sudul Franței și zona Parisului; și o Franță antipatică, Charlie, cu familie inegalitară și care s-a despărțit de catolicism abia de prin anii 1960, și care poate fi vizitată la ea acasă în periferiile estică și vestică ale Franței. Iar ce s-a întâmplat în data de

11 ianuarie 2015 și practic *ever since* în politica europeană a fost pur și simplu că această Franța Charlie, autoritară și inegalitară, a ieșit enervată, chipurile în numele libertății, în stradă.

Aceasta e, așadar, originea „religioasă” a fenomenului Charlie, după cum anunță deloc promițător cheia de lectură oferită în chiar subtitlul cărții, și al cărei factor determinant, după cum se vede, ține de forma în care catolicismul persistă sau nu ca suprimat, secularizat, laicizat – Todd e cu totul hegelian în povestea asta, deși n-o mărturisește nicăieri – în societatea franceză. Cum anume persistă însă mai exact, depinde de la o pagină la alta și de dispoziția metaforică a autorului – acesta fiind, în fond, avantajul combinației metodologice de demografie obiectivă, empirică și teologie politică speculativă: datele pot fi supra-interpretate, sublimate teologic cum vrei, astfel că Todd se răzgândește și își răstoarnă diagnosticul fie de la o carte la alta (votul pro-Mastricht fiind interpretat de el, în 1992, ca expresia *catolicismului* Franței autoritare, proto-Charlie, iar în 2015 ca expresia *abandonării* catolicismului aceleiași jumătăți de Franță), fie de la o pagină la alta – același raport geografic și demografic dintre cele două Franțe fiind codificat metaforic și definit conceptual ba drept opoziție și tensiune, ba drept complementaritate și complicitate.

Oricum ar fi, efectul îndepărtat al acestei crize religioase, așa cum îl vedem explodând în fenomenul *je suis Charlie!*, este unul dublu: a) Franța care s-a decatolicizat atât de recent (așa-numiții zombi catolici) nu s-a eliberat de fapt cu totul (Hegel...) de schema religioasă de interpretare a lumii, ci doar l-a înlocuit pe Dumnezeu cu fetișul monedei euro (penibilă explicație, într-adevăr, și mai mult de-atât, inutilă: o simplă analiză a intereselor materiale ale claselor sociale franceze ar fi putut lămuri problema susținerii electorale a construcției europene și măsura hegemoniei ideologiei UE), acest zombi-catolicism monetar, autoritar fiind, pentru Todd, fondul real și substratul ascuns al noului discurs republican și laicist adoptat de Franța Charlie – pe scurt: *liberté* ca *inégalité*; iar b) Franța în mod tradițional simpatică, non-Charlie și egalitară s-a trezit cu microfonul furat și discursul înstrăinat: prăbușirea PCF, deopotrivă cu maimuțărirea discursului republican, secularist de către vechea dreaptă împingând-o la o supraviețuire la fel de zombi și de perversă de egalitarism universal frustrat – ca rasism popular – care a aruncat-o în brațele, am ghicit, celeilalte extreme a eșichierului politic. Ceea ce s-a întâmplat, așadar, în același timp în data de 11 ianuarie, dar în spatele camerelor de luat vederi, este că această Franță din urmă, populară, non-Charlie, dar care tinde să vorbească tot mai mult ca Le Pen, a rămas îmbufnată acasă. Dar va veni el momentul în care va ieși vijelios din casă.

Acesta e drumul pe care Todd reajunge la evenimentul Charlie după o tură ocolită prin secolul XVIII și prin registrele biroului electoral. Cât despre argumentația lui Todd, trebuie subliniat modul unic în care alternează cu maximă dezinvoltură scurtcircuitele de cauzalitate, contracțiile argumentative, epifania, cu lăbărteala și deșirarea cauzală. Pe de o parte, contraste tari, esențiale, iluminări, cum ar fi, de pildă, harta celor patru manifestări simetrice ale spiritului european după Todd: Franța, care combină libertatea și egalitatea, Anglia – libertatea cu inegalitatea; Germania – autoritatea cu inegalitatea, și Rusia – egalitatea cu autoritatea. Sau grosolăni pseudoștiințifice demne de Daniel David ca acolo unde, de pildă,

Todd susține – pare-se cu toată seriozitatea, din moment ce repetă de câteva ori – că germanii n-au simțul umorului, și că asta, plus despărțirea de protestantism, e ceea ce îi predispune la holocausturi; sau explicația, reluată și ea în repetate rânduri, conform căreia motivul pentru care Franța nu poate copia modelul german este – pe lângă surplusul de umor, desigur – surplusul de copii: Franța produce cu 30% mai mulți copii decât Germania, prin urmare aplicarea aceluiași model austeritar ar lăsa cu câteva milioane de șomeri în plus. (Ceea ce înseamnă că noi, de exemplu, având mult mai puțini copii decât Germania, n-avem nici o scuză pentru a nu ne scâlda în austeritate). Dar în general, în fond, Todd e atât de încrezător în potențialul de explicabilitate al lecturii demografico-antropologice încât nu ezită să o transforme uneori în veritabilă bătă hermeneutică: vezi momentul în care explică fondul inegalitar, Charlie, al PS prin educația familială a liderilor săi – Hollande fiind crescut într-un mediu francez fervent catolic, iar Manuel Valls în centrul „diferențialismului iberic”; sau momentul în care îi „demască”, pe baza numelor de fată ale soțiilor lor, pe impostorii Eric Zemmour și Alain Finkelkraut ca practicând, în fond, același principiu al căsătoriilor endogame ca arabii pe care îi hulesc în fiecare zi la televizor.

Pe de altă parte, cum spuneam, aceste epifanii abrupte și răfuieli sumare alternează cu linii de cauzalitate semi-milenară, cu o muncă inutilă de excavare a unor fosile încă pretins radioactive în societatea franceză (cei doi factori de bază, structura tradițională familială și momentul despărțirii de religie), efort care ar trebui să asigure totodată profunzimea interpretării (prin plasarea originilor în negura timpului) cât și obiectivitatea ei (prin abundența datelor demografice și statisticilor electorale), dacă n-ar submina tocmai plauzibilitatea ei: de ce evenimentul imediat ar fi explicat de transformările religioase de acum 300 de ani și nu de cele de acum 500 de ani? Și cum se face că aceeași distribuție rigidă și ermetică a celor două Franțe votează la fiecare alegeri altfel – cu Franța Charlie, care câștigă prin Hollande sau Sarkozy (*la même chose*, după Todd), sau cu Franța non-Charlie, care câștigă în votul negativ dat constituției UE sau în explozia Frontului Național.

Asta cât privește metodologia – drumul. Cât privește concluzia și conținutul, e cazul să fim și noi hegelieni și să decretăm că, până la urmă, e greu, dacă nu imposibil, să ai dreptate *for the wrong reasons*. Căci la ce asistăm aici, dacă nu la un *slippery slope* tot atât de periculos, pe cât de frecvent la diverși intelectuali și grupuri de stânga de astăzi – ideea că dacă există ceva profund fals, ne-democratic în fenomenul Charlie și în răbufnirile tot mai alarmante ale clasei de mijloc din Franța, Europa, ca și de la noi (vezi doar arcul de reacționarism tot mai pronunțat trasat de evoluția politică a clasei de mijloc locale din ultimul an, de la manifestațiile pro-Johannis din iarna lui 2014 până la manifestațiile pro-tehnocrație din noiembrie 2015), atunci trebuie să existe – în numele simetriei – ceva autentic și, deci, „preferabil” în opusul său, discursul xenofob, dar măcar autentic și popular. Să fim deci și noi hegelieni dacă trebuie, să decretăm că drumul face parte din rezultat și că, implicit, în cele din urmă, *reasons catch up with you*: dintr-o construcție grosier pozitivistă, amestec de speculație idealistă (*aufhebung-ul* decreștinării franceze) și tabele statistice nu poți obține, în ciuda intențiilor drăguțe, decât concluzii la fel de reacționare. (Alex CISTELECAN)

\*\*\*

**Michael Christofferson, *Les intellectuels contre la gauche. L'idéologie antitotalitaire en France (1968-1981)*, Agone, Marseille, 2009**



Nu e tocmai rar ca francofilia mai veche sau mai nouă – și, de altfel, foarte selectivă – a intelectualilor români să însemne un atașament față de curentele și ideile cele mai conservatoare ale producției intelectuale franceze. Interesul persistent pentru „noua filosofie”, pentru André Glucksmann sau Bernard-Henri Lévy, manifestat de editori și cititori români în ultimele decenii – de fapt, un interes vizibil încă din anii '80 – se explică nu doar printr-un gust cultivat încontinuu pentru banalități sentențioase trase într-un înveliș pseudofilosofic, ci și prin afinitatea tematică cu chestiunea antitotalitarismului, și, deloc de neglijat, cu tonul de lamentație autovictimizantă prin care-și construiesc identitatea „noii filosofi”, de câteva decenii încoace, ca dizidenți ai sistemului filotalitar francez. De aceea, o genealogie a curentului teoretic antitotalitarist, cu tot caracterul său provincial, cu originile și rațiunile lui de-a fi franco-franceze, așa cum rezultă ea din istoria intelectuală a lui Michael Christofferson, aruncă o lumină sarcastică asupra sincronizării antitotalitarismului românesc cu un fenomen cultural francez perfect anacronic – și care trădează, în fond, o escrocherie intelectuală.

Anacronic, fiindcă ascensiunea treptată a poziției antitotalitariste în decursul anilor '70 e izbitor de decalată în raport cu dezbaterile internaționale: produsă prin niște mutații în sânul stângii necomuniste franceze, într-un moment în care conceptul e deja discreditat în dezbaterile internaționale și în istoriografia anglo-saxonă și germană și abandonat inclusiv de un autor ca Hannah Arendt, ea rezultă din niște evoluții polemice destul de nombriliste, lipsite practic de orice referințe la literatura străină dedicată subiectului; ba, mai mult, apariția sa e un fenomen perfect impermeabil la posibilele analize istorice, sociale și instituționale ale regimurilor politice vizate – și vizat e, mai presus de toate, URSS-ul. De fapt, „totalitarismul” din țările comuniste rezultă, în urma unei treceri în revistă oricât de superficiale, drept singurul său obiect de interes critic și de revoltă politică și morală, în vreme ce regimurile

de dreapta, fie ele istorice – cel nazist ori cel de la Vichy – sau contemporane – dictaturile militare proaspete și sângeroase din America Latină – par să fie prea puțin stimulante intelectual.

Mizele unei reconfigurări de o asemenea amploare, o întreprindere care va sfârși prin a coopta în câțiva ani cea mai mare parte a inteligenței de stânga neafiliată Partidului Comunist Francez, țin nu atât de investigarea socială și istorică a modului în care funcționează societatea sovietică și a metamorfozelor partidului-stat, cât de reșezarea, în anii '70, a raporturilor de alianță și autoritate între diversele grupuri politice, fiindcă deceniul șapte e deceniul alianței electorale, devenită neliniștitoare pentru tot mai mulți oameni de litere, între socialiștii francezi și comuniștii din PCF. Antitotalitarismul va fi deci arma teoretică construită special pentru acest război politic intern, o sperietoare electorală.

În acest context, vocabularul „dezvrăjirii”, al „deziluziei” activat de figuri precum Claude Lefort și André Glucksmann odată cu episodul adoptării lui Soljenițin ca figură simbolică a trezirii și vaccinării antistaliniste e o resursă retorico-literară mai importantă decât investigația socială și istorică. Iar asta chiar cu prețul inventării retroactive a unei revelații despre represiunea sovietică – care nu mai era, de altfel, un mister pentru nimeni în Franța și Europa la momentul ungerii lui Soljenițin ca ghid al ieșirii din beznă. Și, dacă în Anglia și Statele Unite pozițiile și scrierile lui Soljenițin șochează stânga vremii prin natura lor reacționară, la intelectualii francezi aflați în plin proces de năpărlire, ele sunt esențiale ca legitimare a temei „orbirii stângii”, ce face legătura directă între stânga franceză și Gulag.

Așa cum va fi evident în cazul lui Furet, cel mai inteligent dintre cei care-și rescriu biografiile în așa fel încât să-și minimalizeze și neutralizeze prin infantilizare activitatea comunistă din tinerețe, retorica dezvrăjirii e o soluție genială: ea disculpă și, totodată, afirmă puterea aproape magică a ideologiei comuniste asupra unor minți tinere înflăcărate, cu cât mai nobile, cu atât mai vulnerabile la hipnotizări vrăjitorești. – Aceasta e, de altfel, doar o versiune a enormului dispozitiv retoric de autoconfirmare în care „noii filosofi” și intelectualii antitotalitari vor deveni experți, începând cu găselnița de succes a lui André Glucksmann că obiecțiile critice care i se aduc – atunci când pretinde, de exemplu, că gulagul sovietic nu provine atât din vreo serie de cauze economice sau politice, ci direct și inescapabil din întemeierea teoretică și simbolică a regimului – sunt semne ale totalitarismului rațiunii opresive pe care o denunță. Ori cu năravul căpătat de Bernard-Henri Lévy de-a ataca, invocând o poziție defensivă, un statut închipuit de marginal, de cenzurat, de dizident și de victimă a antisemitismului adversarilor, o poziție care face din victimă, prin chiar criticile la care e supusă, o voce a adevărului.

Nu e nimic ce să nu servească drept autoconfirmare, iar această tehnică va deveni imbatabilă odată cu accesul tot mai frecvent la platformele media ori cu acapararea unei părți semnificative a activității editoriale franceze. Și mai eficient, „noua filosofie” e rezultatul unei promovări reciproce conștiente, programate, a unei campanii de grup ce duce la bun sfârșit reconfigurarea câmpului intelectual, o autopromovare sprijinită însă, din rațiuni ce țin de opoziția față de PCF, și de figuri respectabile cum e cea a lui Foucault.

Ceea ce asigură caracterul democratic al scriiturii „noilor filosofi”, în sensul în care garantează că, la o adică, oricine o poate emula credibil – presupunând că are acces la căile mediatice care o promovează –, e tocmai teza că doar ideologia ar putea sta la originea unui regim totalitarist – fie el cel sovietic, fie cel francez. Fiindcă, pe de-o parte, anii '70 asistă la o paranoizare teoretică crescândă, la o teamă că rațiunea abstractă opresivă obiectivată în comunism ar fi început să domine iremediabil și o țară ca Franța – și în care putem sesiza o oarecare afinitate perversă de limbaj cu criticile stângii anticapitaliste postbelice la adresa naturii egalmente opresivă, birocratică și capitalistă din URSS și din țările vestice. Pe de altă parte, vehiculul atotcuprinzător al „ideologiei” conectează printr-un fir roșu totalitarismul comunist cu tabloul politic francez, *via* Revoluția Franceză, pe care până atunci numai istoricii monarhiști sau catolici cei mai conservatori o putuseră respinge în bloc, și care devine încet-încet, mulțumită unui Glucksmann, și mai apoi, într-o formă infinit mai sofisticată și dăunătoare, lui Furet, un cal de bătaie și un alt nume pentru relele modernității.

Evoluția discursului duce, de altfel, de la critica unui regim politic la critica ideologiei care se presupune că l-ar fi făcut posibil și apoi, în sfârșit, la respingerea programată a *ideologiei* ca atare, de la deziluzia personală la condamnarea oricărui proiect politic asumat ca utopic și potențial criminal (Glucksmann), la diverse forme de „apolitism militant” (grupul străns în jurul revistei *Tel Quel*) și, mai ales, la declarația devenită loc comun că orice bătălie intelectuală trebuie să fie doar morală, nu și politică. – Ce dovadă mai bună că, pentru ca producția de ideologie să devină eficientă politic, ea trebuie să sufere o repliere morală și, mai ales, să se declare apolitică și antiideologică.

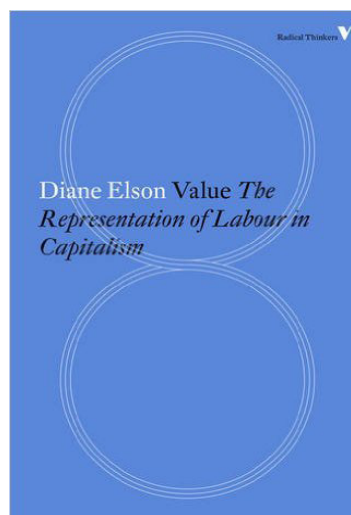
De fapt, volumului lui Christofferson e și mai interesant atunci când nu doar explică succesul acestor politici relativ târzii de autopromovare ale „noilor filosofi”, un capăt de fir istoric ușor de descifrat astăzi și vizibil în manifestările intelectualilor mediatici din Franța contemporană și ale imitatorilor lor români, ci, mai ales, atunci când reconstituie istoria foarte complexă a acestei mutații inițiate în sânul stângii. Atunci când, de pildă, arată că obiectivele inițiale țineau de o luare de poziție a unor intelectuali ca Foucault, Castoriadis și chiar Sartre de partea *poporului* și împotriva *puterii*, iar soluțiile imaginate și puse, pe cât posibil, în practică, erau de tip orizontalist și orientate împotriva centralizării birocratice – așa cum s-a întâmplat în cazul creării ziarului *Libération*, apărut în 1973 ca publicație autogestionară și experiment (eșuat) de democrație directă. Mai curând decât să asiste la înfruntarea a două fronturi intelectuale, anii '70 sunt epoca unei basculări ireversibile spre dreapta a vocabularului și aspirațiilor intelectuale și politice în general, în care intențiile inițiale populare și anticapitaliste s-au pierdut, iar preocuparea pentru posibilitatea unui socialism neopresiv face loc limbajului foarte flexibil și ușor de manevrat în funcție de necesități al drepturilor omului. La sfârșitul ei, marele câștigător al crizei politice și intelectuale prin care trece în toată această perioadă stânga e, generic vorbind, „noua filosofie”, cu ideologia ei antipolitică, precum și revizionismul istoric.

Antitotalitarismul a încetat să mai fie dominant ca atare în Franța ultimelor două decenii. El a făcut loc altor ideologii de masă produse de intelectuali mediatici,

ideologii care își reneagă și ele natura profund politică și intervenționistă și încearcă să se confunde cu normalitatea și simțul comun (dispariția diferenței între stânga și dreapta, pe care un Alain Finkielkraut nu încetează s-o proclama, sau recenta deturnare conservatoare a temelor republicane sunt doar cele mai la îndemână exemple). Dar poate cea mai insidioasă moștenire a acestui curent esențialmente antiintelectualist și antiteoretic e ostilitatea față de înțelegerea materialistă și sociologică în sens larg a istoriei și societății, captată perfect de butada recentă a primului ministru francez după care gândirea de stânga, cu întruparea ei eminentă în științele sociale ce caută mereu cauzele sociale ale evenimentelor și fenomenelor istorice recente, în loc să le afle în dispoziții psihice înnăscute, în esențe etnice sau în religie, ar fi întruparea unei „culturi a scuzei”. Încercând să se debaraseze de cultura scuzei, intelectualitatea franceză moștenitoare a curentului antitotalitarist contribuie, de peste patruzeci de ani încoace, la o foarte globală „cultură a acuzării”. (Veronica LAZĂR)

\*\*\*

**Diane Elson (coord.), *Value. The Representation of Labor in Capitalism*, Verso, Londra și New York, 2015**

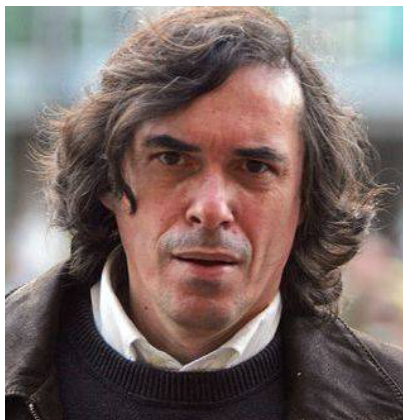


În contextul dezbaterilor contemporane din interiorul marxismului, *Wertkritik* și marxismul politic reușesc fără îndoială să împartă taberele de-a lungul unui set de opțiuni deopotrivă teoretice și practice. Legea valorii sau lupta de clasă? Istoricitatea sistemului sau sistematizarea istoriei? Capitalul sau munca? Proces fără subiect sau trezirea conștiinței în istorie? Dominație abstractă sau exploatare de clasă? Sigur, aceste disjunții – exclusive doar în manieră instrumental-ostensivă aici – trasează liniile de diviziune între cele două curente. În 2015, editura Verso a reeditat o culegere de texte, *Value. The Representation of Labor in Capitalism*, apărută inițial în 1979. Cartea rămâne actuală azi, ca și atunci, tocmai fiindcă, în bună tradiție *Wertkritik*, timpul valorii pare mai degrabă a sta pe loc, în timp ce lupta de clasă merge înainte, adunând înfrângeri după înfrângeri. Forța și slăbiciunea acestei teorii derivă exact din actualitatea sa relativă la timpul istoric

specific legii valorii înseși, un timp pur al teoriei, care măsoară istoria cu textele lui Marx, mai degrabă decât invers. În ultimul eseu din volum, Diane Elson, coordonatoarea volumului, discută în ultimele 3 pagini (dintr-un total de 70) relevanța politică a acestei teorii care are meritul deosebit de a evita introducerea luptei de clasă ca un element extern (*deus ex machina* – cuvintele ei întocmai) sistemului în marea ecuație de criză a capitalismului. Din legea valorii putem implica sistemic și istoric existența exploatării și tot sistemic putem infera și posibilitățile de acțiune politică. Dar nu în sensul că teoria valorii ar fi o teorie a exploatării, poziție puternic criticată în text, ci că imanența legii valorii este chiar exploatarea. La limită asta e adevărat, doar că istoria a demonstrat deja că lupta împotriva exploatării poate continua și se poate juca chiar și fără o conștientizare a legii valorii. Deși, pe de altă parte, eșecul multora din aceste lupte, în variantele lor laburiste, mai degrabă reformiste decât radicale, e iarăși, la limită, un argument în favoarea *Wertkritik*.

Istoria teoriei marxiste a valorii și a relevanței sale, obscurizată adesea de o mare de neînțelegere ce planează asupra legii procesului prin care munca abstractă se obiectivează ca valoare, un soi de substanță universală a cărei particularizare devine specificitate istorică prin forma-valoare, este la fel de veche pe cât e capitoul 1 din primul volum al *Capitalului*. Isaac Rubin, cel care inaugurează acest curent axând întreaga pondere a teoriei lui Marx pe misterul caracterului fetei al mărfii, dispăre într-un lagăr stalinist prin 1937. Reușește însă să despartă definitiv critica valorii în accepțiunea ei marxistă de orice formă de ricardianism sau economie politică clasică. Sintetizând, teoria marxistă rubiniană parcurge următoarele etape: de la munca abstractă ca substanță a valorii, trecând prin separarea aspectelor cantitative (timpul muncii ca magnitudine a valorii) de cele calitative (munca concretă ca substanță a valorii), ajungând la forma valorii și la necesitatea apariției acestei forme ca bani (valoare de schimb), culminând cu o teorie a legii valorii ca proporționalitate și echilibru în contextul unui sistem în care acest echilibru, în fapt, nu se realizează niciodată. În diverse direcții, economie politică, filosofie sau economie, textele lui Rubin fac încă școli și discipoli.

Volumul de față strânge laolaltă contribuții pe cât de eterogene, pe atât de relevante pentru



surprinderea unui moment-cheie din istoria tradiției pomenite mai sus. O bătălie împotriva ricardienilor, neosmithienilor, alde Böhm-Bawerk (o critică din perspectivă formalistă a teoriei marxiste a valorii – *epic fail*), Wagner, dar și împotriva marxismului ortodox sau non-hegelian. Jairus Banaji argumentează pentru o lectură hegeliană a conceptului marxist de dialectică. Își pune cu succes tezele la lucru oferind o reinterpretare a primului capitol din *Capitalul*, reușind să demonteze toate erorile istorice și analitice privind extrem de problematica ipoteză a unei societăți a producției simple de mărfuri (*simple commodity production*). Lectura pe care o face metodologiei marxiste impresionează prin claritatea cu care reușește să redea subtila dialectică pusă la lucru chiar din primul moment al alegerii mărfii ca punct inițial de dezvoltare a capitalului. Geoffrey Kay repune în scenă bătălia deja câștigată odată cu polemica iscată de Böhm-Bawerk. Argumentul lui Böhm-Bawerk merge în direcția unei flagrante contradicții între volumele unu și trei din *Capitalul*, între teoria valorii și cea a prețurilor de producție, între plusvaloare și rata medie de profit. El nu ratează însă doar semnificația conceptului de valoare și întemeierea sa în munca abstractă, ci și respirația dialectico-materialistă a *Capitalului*, pe care e cumva condamnat să nu-l priceapă defel, prins cum era într-o lectură formalistă, neoclastică. Dar și întreaga școală a utilității marginale și-a imaginat că poate doborî *Capitalul* cu superficiale teorii ale cererii și ofertei. E bun, deci, textul lui Chris Arthur despre dialectica formei valorii. Diane Elson închide volumul cu o reflecție asupra obiectului intențional al teoriei marxiste a valorii și identificarea sa cu munca, gândită transversal, de-a lungul celor patru ipostaze: concretă, abstractă, privată și socială. *Wertkritik*-ul anglo-saxon se distanțează de orice teorie a valorii înțeleasă fie ca simplă teorie a exploatării (unei clase de către altă clasă), fie ca simplă explicație a prețurilor. Mai mult, imperativul unității între sferele producției și distribuției (din perspectivă sistemică) determină și critica abordărilor unilaterale centrate pe distribuția socială a muncii.

Dincolo de munca prețioasă de clarificare terminologică, dar și sintetico-teoretică a semnificației teoriei valorii la Marx, cu analize impecabile de metodă, intenție, precum și foarte bune refutări ale unor critici antimarxiste aparent bine fondate, se simte lipsa unui respirații mai ample, a unei respirații istorice. O istorie materială, o istorie a structurii și a conflictului de clasă. O presupuziție bântuie volumul, anume că preeminența legității sistemice este blindată în fața oricărui element perturbator non-sistemic, ceea ce face ca ipoteza unei acțiuni politice bazate pe cunoașterea exhaustivă a acestei legități să fie și ea, în mod necesar, sortită eșecului. *Wertkritik* devine astfel nu doar o critică a timpului teologic al valorii, ci și un soi de judecată de apoi a timpului istoric însuși. Nu știu ce mă înspăimântă mai tare: faptul că *Wertkritik* este anistorică, sau că s-ar putea să aibă dreptate.

(Dana DOMSODI)

## Rodica GRIGORE



### Între literatură și existență

Afirmată pe neașteptate în spațiul cultural brazilian și transformată peste noapte, imediat după publicarea primului său roman, *Aproape de inima vijelioasă a lumii* (1943)\*, într-o adevărată figură-cult, supranumită „marea vrăjitoare a literaturii braziliene”, dar rămânând, din cauza caracterului adesea experimental al prozei sale și a permanentului ei efort de a da un nou sens limbajului românesc al vremii (care îi părea prea înțepenit în clișee), mai degrabă citată decât citită, Clarice Lispector (1920-1977) este una dintre marile voci ale literaturii continentului sud-american. Iar opera sa nu încetează să suscite comentarii dintre cele mai diverse – și nici să fascineze cititorul dispus să treacă dincolo de granițele consacrate ale narațiunii tradiționale.

Considerată de numeroși exegeți cea mai valoroasă scriitoare de origine evreiască după Franz Kafka, Lispector s-a născut în Ucraina, dar a crescut în Recife, Brazilia, unde familia sa (care îndurase teribile suferințe de pe urma pogromurilor din timpul Războiului Civil din Rusia) emigrase la începutul lui 1922, după o scurtă trecere prin România. Rămasă de timpuriu orfană de mamă, Clarice trebuie să se adapteze atmosferei tumultuoase din Rio de Janeiro, unde se mută tatăl său, în speranța unei vieți mai bune, aici ea începând și studii universitare de drept, dar afirmându-se și ca jurnalistă și autoare de proză scurtă. Romanul ei de debut, *Perto do coração selvagem*, o impune cu repeziune și definitiv drept reprezentantă de seamă a modernismului în Brazilia, formula narativă practică de autoare în această carte – și excelent stăpânită, în ciuda tinereții sale – fiind pe bună dreptate comparată cu tehnicile monologului interior și ale fluxului conștiinței, așa cum sunt ele cunoscute mai ales în proza de limbă engleză, în creația lui James Joyce sau a Virginiei Woolf. În paranteză fie spus, chiar titlul romanului lui Lispector, ca și epigraful, sunt preluate din *Portret al artistului în tinerețe*, cu toate că autoarea mărturisește că l-a citit pe Joyce abia după acest debut fulminant, sintagma care dă titlul cărții sale fiind sugerată de scriitorul Lúcio Cardoso, unul dintre prietenii apropiați ai lui Clarice Lispector și unul dintre principalii săi susținători.

Imediat după apariție, cartea aceasta e catalogată ca eveniment lingvistic, capodoperă juvenilă și chiar, de către Lêdo Ivo, drept „cel mai reușit roman scris vreodată în limba portugheză de o femeie”, fiind recompensat cu prestigiosul premiu Graça Aranha pentru roman, în anul 1944. Alegând să prezinte, utilizând procedee ale modernismului, trăirile și frământările unei protagoniste, Joana, aflate pe dificilul drum al descoperirii de sine și al trecerii de la copilărie la adolescență, iar apoi la maturitate, Clarice Lispector

pornește, din capul locului, pe un drum neumblat până atunci în literatura braziliană, mai preocupată, în anii și deceniile anterioare, de „marile” subiecte (tematica socială ori istorică) ori de conflictele bine construite. Cu o artă uluitoare, tânăra scriitoare dezvoltă, adesea într-un singur paragraf, combinația de frumusețe și grotesc ori primejdie existentă până și în cele mai (aparent) neînsemnate ființe ori întâmplări. Poate și de aceea (tocmai de aceea!), ceea ce o parte a criticii a considerat a fi simplu eșec ori neîmplinire stilistică datorate lipsei de maturitate reprezintă în egală măsură specificul creației unei autoare de un talent rar – dar și marea sa reușită. Căci, chiar și în secvențele narative în care totul pare excesiv studiat, până la gradul de a se transforma în manieră, Lispector demonstrează excelențe intuiții, surprinzând revelațiile personajelor sale ori sfâșierea lor lăuntrică într-un mod absolut nou și întru totul convingător în literatura braziliană a epocii – și nu numai. Și deși evenimentele care marchează la nivel exterior existența Joanei, protagonista din *Aproape de inima vijelioasă a lumii*, nu lipsesc (ea crește alături de un tată iubitor după moartea prematură a mamei, își pierde apoi și tatăl, ajunge în casa unei mătușe care, incapabilă s-o înțeleagă, o va trimite la internat, se căsătorește cu ezitantul Otávio, doar pentru a-l părăsi ulterior), ceea ce contează în romanul acesta sunt sentimentele Joanei, gândurile ei și, mai presus de toate, dorința sa de a-și afirma individualitatea și vocația artistică.

Spre deosebire de Borges, cu care a fost uneori comparată în ceea ce privește capacitatea de a spune mult în puține cuvinte, Clarice Lispector evită modelele tradiționale ale narațiunii și preferă să nu ofere cititorului satisfacția anecdotei bine scrise. Țelul ei suprem, din punct de vedere estetic, va fi de a surprinde momentul trăit în intensitatea sa unică, de a sugera (de a exprima!) sentimentul ambiguității și de a se situa în mod deliberat printre ideile abstracte – nu o dată preluate din gândirea și scrierile lui Spinoza, de care era foarte influențată în epoca elaborării textului de față. Prin urmare, personajele din carte, fie că e vorba despre Joana, fie despre mătușa sa, de Otávio ori de bărbatul de care Joana se îndrăgostește la un moment dat, par lipsite de acele elemente de natură să le creioneze exact biografiile ficționale, nu o dată aceste personaje fiind privite ca versiuni transformate artistic ale propriei sensibilități, oglinzi simbolice în care autoarea însăși să se poată privi – pentru a se putea, finalmente, înțelege și exprima pe sine. „Tot ce se petrece în jurul meu mă atinge și mă influențează”, spunea, în acest sens, Clarice Lispector; „văd prea mult, aud prea mult.” Iar expresia în plan narativ e singurătatea de care sunt afectate mai toate personajele pe care le-a creat, ca și convingerea acestora că izolarea poate fi depășită doar parțial și doar prin arta de care, într-un fel sau altul, se simt atrase. Meditațiile adesea amare asupra condiției umane pe care le regăsim în cărțile ei, de la cea de debut și până la *Legături de familie* (*Laços de família*, 1960) sau *Apa vie* (*Água viva*, 1973) sunt determinate și de această convingere, dar și de permanentul efort al autoarei de a spune esențialul cu privire la natura individualității, la cea a solidarității sau la aceea a mereu complicatelor relații dintre oameni.

De aceea, *Aproape de inima vijelioasă a lumii* este o carte centrată în jurul unei metafore pe care protagonista o exprimă extrem de pregnant, vorbind despre propria sa nevoie de a se simți ocrotită, dar, deopotrivă, despre latura opresivă a oricărei relații umane, fie că e vorba despre cea de iubire paternă sau de aceea a iubirii matrimoniale. Prin urmare, toate personajele din jurul Joanei devin replici pe care ele le dau acesteia, oglinzind, practic, procesul de ei

de maturizare, textul funcționând într-un mod oarecum asemănător cu cel din *Valurile*, de Virginia Woolf. Pline de introspecții, paginile cărții, chiar și atunci când prezintă formal evenimentele existenței exterioare, rămân preocupate de latura interioară și de ceea ce se petrece în sufletul Joanei. Căci tocmai multitudinea de senzații, percepții și elanuri pe care le resimte aceasta o izolează de ceilalți, fie prieteni, fie membri ai familiei, determinând opiniile în general negative pe care cei din jur le au despre ea: mătușa o consideră „o viperă” (fără prieteni și incapabilă să-l găsească pe Dumnezeu), iar Otávio e deopotrivă atras și înspăimântat de soția lui.

Ignorând cu bună știință categoriile – întotdeauna impuse de ceilalți – de bine și rău, Joana dă senzația, în multe momente, că e o ființă amorală, convinsă că tocmai situarea sa dincolo de orice convenție (socială) îi permite să descopere ceea ce contează cu adevărat în lumea din jur și în sine. Cu toate acestea și în ciuda dificultăților pe care un astfel de text le poate ridica în fața cititorului, personajele din *Aproape de inima vijelioasă a lumii* doresc cu disperare să înțeleagă și să fie înțelese, obsedate de distanța uneori imposibil de suprimat care există între emoțiile profunde și cuvintele care ar trebui să le exprime, însă de cele mai multe ori nu reușesc s-o facă. E ca și cum Clarice Lispector ar încerca să pună în paginile acestei cărți simbolurile lucrurilor din universul exterior prin descrierea atentă a lucrurilor în sine, dorind, chiar dacă e conștientă de posibilul eșec al unui asemenea demers, să descopere modalitatea de a face ca emoția să comunice în mod real cu sensul care-i este dat, dar și cu cuvântul care o exprimă. Iar această adevărată luptă a autoarei, care se vădește mai cu seamă la nivelul stilistic al textului, e în permanență dublată de o alta, cea a Joanei de a se face corect înțeleasă în relațiile pe care le are cu cei din jurul său, dar și de a reuși să păstreze nealterate valorile în care crede și aspirațiile pe care le nutrește. Interesant este, de asemenea, că statutul de eroină la care visează foarte de timpuriu Joana, dovadă dialogurile pe care le poartă cu tatăl său încă pe când e doar o fetiță, este atins, cu toate că ea însăși, ca personaj, pare a nu se ridica întotdeauna la nivelul speranțelor pe care cititorul le are în privința ei. Însă Joana devine o veritabilă eroină, mai cu seamă deoarece, în ciuda tuturor problemelor pe care le are sau a atitudinii negative a celor din jur, își păstrează puterea de a crede în adevărurile sale și de a le rosti – întotdeauna cu curaj. Și, deși adevărul poate fi, cel puțin uneori, foarte puțin plăcut, cei care au puterea de a-l spune în fața celorlalți (care preferă să se ascundă în spatele confortabilelor convenții sociale) rămân, orice am putea fi tentați să spunem, adevărați eroi.

Fiind primul roman al lui Clarice Lispector, *Aproape de inima vijelioasă a lumii* nu s-a aflat, după entuziasmul care a urmat publicării sale, prea adesea în centrul studiilor critice care au fost dedicate autoarei braziliene. Cu toate acestea, e unul dintre cele mai reușite și mai profunde texte pe care aceasta le-a scris vreodată, reușind să pună în discuție, cu curaj și cu delicatețe deopotrivă, toate rolurile feminine prestabilite și să găsească și modalitățile de a respinge toate acele forțe exterioare ce împiedică talentul artistic feminin să se afirme în mod plener.

Cartea devine, privită astfel, și un extraordinar roman de formare: drumul urmat de Joana, de la copilărie la descoperirea vocației literare, este o veritabilă inițiere, în cadrul căreia, nu o dată, Joana își e sieși maestru ori ghid, în mijlocul unei lumi prea puțin dispuse să o asculte. Iar de-a lungul acestui sinuos traseu, deloc lipsit de mari dificultăți, protagonista lui Lispector va avea posibilitatea de a-și exersa

cele trei calități pe care știe bine că le posedă: puterea (arta?) de a simți, de a gândi și de a rosti. Ceea ce atrage de la bun început în această carte e faptul că Joana însăși descoperă doar pe parcurs, nicidecum dintr-o dată, ce înseamnă pentru ea literatura și care sunt, în acest nou context, rolul și sensul artei. Iar sacrificiul pe care trebuie să-l facă pentru a avea acces la lumea pe care și-o dorește vizează în primul rând renunțarea la tot ceea ce, în epoca respectivă, era considerat a însemna vocație feminină: conformarea la imaginile consacrate de fiică ascultătoare, iar apoi de soție și mamă supusă. Numai că ea le subminează de la bun început pe toate, mărturisindu-i tatălui ei că își dorește nici mai mult nici mai puțin decât „să fie erou” și provocându-și, după ani de zile, soțul cu aptitudinile ei intelectuale care devin, din punctul limitat de vedere al lui Otávio, o amenințare la adresa stabilității matrimoniale și mai ales la aceea a poziției sale de superioritate (masculină), ca intelectual, profesor de drept și autor de articole științifice. Joana, cu aerul ei (comparat de unii critici cu cel al romanticilor „poetă blestemați”), devine o neașteptată ipostază a „artistului la tinerețe”, dar și protagonistă a unei aventuri în egală măsură textuale și interpretative. Căci ea e aceea care îl citește pe Spinoza și-l înțelege mai bine decât „savantul” (mai precis, doar prețiosul!) său soț – relația cu acesta devenind, pe alocuri, mai puțin o căsnicie și mai mult o acerbă și abia disimulată competiție intelectuală.

Pentru Lispector, scrisul însuși e semnul – și replica în cheie modernă – la semnificațiile biblicei Căderi. De aici și sensurile imaginilor influențate de imaginarul religios, de la șarpele cu care o aseamă pe Joana mătușa sa, la viețuitoarele pe care tânăra le observă și de care uneori reușește să se apropie cu mai mare ușurință decât de oameni. Scrisul, așadar, oferă omului accesul la un nou tip de cunoaștere, depășind orice interdicție prestabilită, impusă de orice autoritate, fie ea divină sau umană, cu scopul de a menține o ordine veche, pe care cei asemenea Joanei vor, desigur, s-o răstoarne. Cititorul, alături de această unică protagonistă, e martorul unei inițieri complicate și beneficiarul unui fruct al cunoașterii care e, de multe ori, amar, însă întotdeauna dezirabil. Joana, pe de altă parte, își asumă rolul șarpelui în Paradis în primul rând cu scopul de a se pune pe sine la adăpost de toate măștile sociale pe care familia și cunoștii se așteptau (ori chiar doreau!) ca ea să le adopte. Dar ea refuză totul și respinge orice ar fi putut fi dinainte decis, alegând să-și construiască destinul pe măsură ce își trăiește viața, asumându-și toate greșelile pentru a se bucura, apoi, de toate beneficiile pe care o asemenea temeritate i le putea aduce.

Fără să beneficieze de un narator omniscient, *Aproape de inima vijelioasă a lumii* pune în scenă toate modalitățile – și subtilitățile – ce caracterizează funcționarea conștiinței câtorva personaje care ocupă, pe rând, prim-planul textului. Cu toate acestea, subiectivitatea Joanei și treptele devenirii sale reprezintă punctul nodal al cărții, romanul încadrându-se, din acest motiv, în ceea ce critica a definit drept „construcție monocentrică”. Căci, în ciuda aparentei fragmentări, toate celelalte personaje depind de Joana – pe care trebuie s-o susțină, s-o contrazică ori pur și simplu s-o oglindească, accentuând, în acest fel, viabilitatea alegerilor protagonistei și caracterul său puternic. În lipsa ei, acestea își pierd consistența, devenind apariții de-a dreptul fantomatice și adesea decorative ori strict exterioare, chiar dacă, formal, ele rostesc uneori lungi monologuri.

*Aproape de inima vijelioasă a lumii* capătă, și în acest fel, ca text românesc, o straniețe de deconcerțază și,

deopotrivă, un aer oniric, câtă vreme numeroase momente din evoluția Joanei se petrec parcă într-un vis ce nu poate fi întrerupt – numai că, să nu uităm, toate secvențele acestuia sunt integrate într-o rețea (socială și culturală) foarte bine definită, pe care, cel mai adesea, Joana o subminează. În acest fel, scriitura lui Clarice Lispector capătă noi valențe, criticii descoperind posibile apropieri între fragmente din romanul de față și unele dintre cele mai reușite pagini din opera lui Katherine Mansfield, André Gide sau chiar Marcel Proust, cu literatura căruia romanciera braziliană avea declarate afinități, romanul acesta mizând uneori pe elemente stilistice ce duc cu gândul la memoria involuntară din *În căutarea timpului pierdut*. Iar dacă, așa cum am spus, esențial este întotdeauna, în această carte, nivelul interior, iar nu planul evenimentelor ce marchează existența publică a personajelor, prin analiza psihologică întreprinsă cu o extraordinară acuitate, Lispector demonstrează o calitate de observație și de pătrundere care pe drept cuvânt poate fi numită – a și fost, de altfel – dostoevskiană.

Prin urmare, scriitoarea evită cu grijă să o sortească pe Joana aceluia *happy-end* specific prozei care cucerea, în anii '40 ai secolului trecut, spațiul cultural brazilian, și care ar fi confirmat integrarea protagonistei la o lume în ale cărei valori pur formale ea nu poate crede nici o clipă. Iar Joana, printr-o duplicitate care nu e nicidecum superficialitate, dar și prin capacitatea de a se situa mereu între granițele ambiguității pe care ea însăși le trasează, exprimă, pe de o parte, complexitatea dorințelor și aspirațiilor feminine, dar reușește să depășească pasivitatea pe care se presupunea că femeile dintr-o anumită epocă ar trebui să o manifeste. Concret, Joana se desprinde foarte de timpuriu de toate personajele masculine cu care stabilește legături sau de care se simte temporar atrasă. Moartea prematură a tatălui ei o face ca, ulterior, să nu considere o catastrofă despărțirea de Otávio sau de iubitul pe care îl are, după ce îl lasă pe fostul ei soț să rămână alături de Lidia, amanta lui deja însărcinată. Clarice Lispector știe cum să prezinte aceste iubiri incomplete, tragice sau apărute în momentele nepotrivite, exegeții afirmând că în acest fel scriitoarea (care numea acest fenomen „amor ruim”) a dat o formă specifică vechii iubiri tragice din teatrul clasic – iar acest lucru se vede încă din epoca adolescenței Joanei, când ea este atrasă de profesorul care îi încurajează aspirațiile artistice, între cei doi desfășurându-se un complicat joc al seducției și al iubirii interzise.

Interesant este, apoi, că Joana simte că, de fiecare dată când se implică într-o relație amoroasă, capacitatea sa artistică se diminuează, decizia de a-l părăsi pe Otávio fiind determinată mai ales de convingerea pe care ea ajunge să-o aibă, și anume că mariajul acesta o nimicește, anulându-i progresiv puterea (dorința?) de a simți – și de a afirma adevărurile profunde ale ființei sale. Semnificativă, de asemenea, rămâne comparația permanentă pe care cititorul o descoperă între Otávio și tatăl Joanei – cel care reușea mereu să o ocolescă și să o asculte, în vreme ce căsnicia cu specialistul în drept devine treptat (dar în foarte scurt timp!) asemenea unei închisori care-i răpește individualitatea și îi seacă talentul, o temniță, deci, din care Joana e convinsă că nu poate ieși decât părăsindu-și căminul conjugal. Însă nici după aceea experiența strict erotică nu e altceva pentru protagonista acestei cărți decât o altă formă a puterii sale de a exprima (de a prinde ori de a „pune”) lumea exterioară în propriile cuvinte – pe care își regăsește dorința de a le spune; și mai ales de a le scrie.

Finalul textului, în ciuda dorinței cititorilor epocii în

care apare *Aproape de inima vijelioasă a lumii* de a primi sfârșitul fericit, consacră singurătatea Joanei însăși, în egală măsură, evidențiază încrederea crescândă pe care ea o are în propriul talent și în vocația sa artistică. Contrazicând și chiar disprețuind toate rolurile sociale consacrate ale lumii braziliene, Joana alege să trăiască în conformitate cu normele și regulile pe care ea însăși le stabilește, doar în acelea putând să creadă. Căci ea e în primul rând o ființă a cuvântului, trăind, pe măsură ce le elaborează, propriile ficțiuni care devin, astfel, mai reale decât realitatea universului exterior al lumii în care se desfășoară existența sa cotidiană. Din acest punct de vedere, călătoria simbolică a Joanei, în drumul ei spre descoperirea de sine, o va aduce, în cele din urmă, aproape de propria sa inimă vijelioasă, nu doar de aceea a lumii – cu care, în paranteză fie spus, în anumite momente, în descendența marilor romantici, pare a se identifica, găsind în propria sa vocație de creator obiectul suprem al veritabilei *questa* pe care o întreprinde și căreia cititorul îi este martor.

Modernismul creației și deopotrivă al viziunii lui Clarice Lispector se vedește exact în acest punct, căci devine clar, în finalul cărții, că Joana a fost investită cu o funcție dublă, fiind atât personajul supus inițierii, cât și obiectivul mult dorit, câtă vreme ceea ce ea dorește cu disperare să afirme se află – la început ascuns, iar apoi tot mai vizibil – în ea însăși. Iar pentru a atinge acest suprem țel artistic, decide să aleagă arta în pofida simplei și calmei existențe casnice care, în viziunea sa, echivala cu o moarte spirituală, după cum ea însăși afirmă. Pentru Joana, la fel ca și pentru Lispector, a trăi și a scrie înseamnă, în mod semnificativ, același lucru, literatura tinzând, în acest fel, să devină o veritabilă arenă a confruntării dintre forțele adverse prezente în sufletul omenesc.

\*

Apărut în anul 1964, romanul lui Clarice Lispector *Patimile după G. H. (A Paixão segundo G. H.)*\*\* , un text uluitor, combinând accentele confesive cu note de meditație filosofică cu o viziune care a fost numită, de unii exegeți, mistică, reprezintă, după cum autoarea braziliană a subliniat ea însăși, „creația care corespunde cel mai bine cerințelor estetice ale unui scriitor adevărat.” Privit de o parte a criticii drept o creație prin excelență ermetică și accesibilă doar inițiaților, iar de alta, drept un text ezoteric menit mai degrabă a adânci decât a explica misterele existenței umane, *Patimile după G. H.*, beneficiind de narațiunea la persoana întâi și de tehnica fluxului conștiinței, pe care Lispector o practicase excelent încă din romanul de debut, *Aproape de inima vijelioasă a lumii* (1943), aduce în prim-plan teme predilecte ale scriitoarei: natura timpului, esența limbajului, imposibilitatea comunicării, relația ființei umane cu Divinitatea. Numai că, spre deosebire de toate creațiile sale anterioare, pretextul narativ de la care pornește aici Lispector este cât se poate de banal, la fel și linia întâmplărilor – dacă se mai poate vorbi cu adevărat despre așa ceva în cartea de față.

Astfel, într-o bună zi, G. H., protagonistul și vocea narativă a romanului, sculptoriță diletantă făcând parte din lumea bună a Braziliei și ducând o existență fără griji, rămâne fără fața în casă, care decide pe neașteptate să plece: „M-am născut fără să am o misiune, natura mea nu îmi impunea nici una. Și întotdeauna am fost destul de abilă ca să nu-mi impun un rol.” Plictisindu-se singură acasă (numai că plictisul premerge întotdeauna, pentru personajele lui Clarice Lispector, revelația!), dar și curioasă să vadă

cum arată camera părăsită de Janair, G. H. intră în micul sanctuar al acesteia, convinsă că va găsi acolo o dezordine de nedescris. Însă e șocată din prima clipă de curățenia de-a dreptul orbitoare și de tăcerea năucitoare ce domnesc într-un colț până atunci ignorat din propria sa casă: „Atunci am intrat. Cum să-ți explic că mi se întâmpla ceva ce nu înțeleg?” Doar pe unul din pereți e un desen în cărbune, o caricatură care, în mod evident, o înfățișează pe ea, stăpâna – într-o manieră vădit disprețuitoare. Iar singura vietate din camera tăcută și misterioasă este un gândac dezgustător pe care G. H. îl lovește, pentru a-l ucide, iar apoi îl contemplă: „Era un gândac la fel de bătrân ca salamandrele, himerele, grifonii și leviatanul. [...] ce am văzut era chiar viața uitându-se la mine.” Ea ajunge să mediteze, așa cum nu o făcuse niciodată, la sensul propriei existențe pe lume, la vocația sa, la rolul artei, la relațiile întotdeauna complicate dintre oameni.

Clarice Lispector (Chaya Lispector, la naștere) s-a impus de timpuriu drept una dintre vocile cele mai importante ale literaturii braziliene, fiind comparată pe drept cuvânt cu marii reprezentanți ai modernismului european în privința strategiilor narative utilizate, a viziunii și tematicii. Romanul *Patimile după G. H.* duce pe dată cititorul cu gândul la situația din *Metamorfoza* lui Kafka, numai că gândacul din romanul lui Lispector trimite și la „Aleph-ul” lui Borges, reprezentând punctul unic care, contemplat cu atenție, dezvăluie esența universului și, deopotrivă, amintirile cele mai ascunse ale protagonistei – care nu va fi individualizată niciodată decât prin inițialele sale, înscrise, de altfel, și pe valize: G. H. Numai că, deloc întâmplător, după cum va spune chiar Lispector, „inițialele acestea semnifică prescurtarea de la «gênero humano»...” Cartea devine, citită din această perspectivă, o meditație asupra naturii umane și o dureroasă revelație cu privire la toate realitățile acesteia: „Cea mai groznică descoperire a fost că lumea nu este umană și că nu suntem umani. Nu înțeleg și mi-e teamă să înțeleg.”

Abordând subtextual și tensionate relații dintre rase, culturi și clasele sociale din Brazilia, cartea aceasta trasează, pe nesimțite, o extraordinară linie de demarcație între satira mușcătoare și realismul psihologic extraordinar mănuit, în cadrul unui text plin la tot pasul cu întrebări existențiale, determinate de faptul aparent atât de banal enunțat în chiar primele pagini ale romanului. Iar scriitura lui Lispector nu aduce niciodată certitudinea și nici vreo afirmare a vreunei autorități („Mă aventuram în lume în căutarea întrebării care este posterioară răspunsului”), ci impune ca adevărat principiu ordonator îndoială – în primul rând a protagonistei față de lume, iar apoi față de sine. Cu toate acestea, cumva paradoxal, însuși actul de creație este unul de credință profundă, nu de îndoială, iar astfel Lispector propovăduiește, indirect, supremația cuvântului scris și a limbajului, deși știe foarte bine că tocmai limbajul, incapabil să fie vreodată identic cu natura profundă a vieții, morții ori timpului, este cel care trădează comunicarea interumană și complică relațiile dintre indivizi... Clarice Lispector exprimă, în acest fel, marea temă a scriiturii și a artei – în cazul acesta a artei literare – câtă vreme, după cum afirmă ea, „misiunea unui scriitor nu e atât descoperirea propriei sale voci, ci modul în care, de-a lungul întregii vieți, se străduiește s-o descopere și apoi s-o afirme, în calitate de unic mod viabil de existență.”

Romanul acesta pare a aduce alături viziunea lui Camus și Sartre: „Trebuie doar să aleg să trăiesc. Suntem liberi și acesta este infernul”, spune la un moment dat G. H. Dar, după cum a sugerat critica literară, cartea reprezintă

și o posibilă deschidere spre structuralism, căci Lispector concepe limbajul deopotrivă ca eliberare și încătușare, *Patimile după G. H.* devenind un manual al căutării spirituale ce (poate) duce la stabilirea unei mai adecvate relații cu universul și cu semenii. Cadrul este voit domestic, iar aventura spirituală devine, de aceea, cu atât mai complexă. G. H. ajunge să se vadă pe sine prin ochii (și din perspectiva) fostei sale cameriste și doar astfel, confruntându-se cu resentimentele pe care le ignorase până atunci reușește să se elibereze – și să întrevadă șansa salvării. Temele existențialiste se combină cu o serie de simboluri ce pot fi (au și fost, de altfel!), interpretate în cheie biblică, pentru a transmite un mesaj deloc lipsit de note sociale, și pentru a repeta, cu variațiuni, că într-o relație de tipul stăpân-servitor, în ciuda aparențelor, nimeni nu este cu adevărat liber...

Clarice Lispector scrie un text de o claritate uimitoare, dar care are profunzimi nebanuite, oferind cititorului un regal stilistic pus sub semnul unei fluide ambiguități: „Mă aflu în însuși sânul unei indiferențe imobile și în alertă. Și în sânul unei iubiri indiferente, al unei dureri indiferente. Al unui Dumnezeu pe care, deși îl iubeam, nu înțelegeam ce voia de la mine. Știu că El voia să fiu egalul Lui și să devin ca El printr-o iubire de care eu nu eram capabilă. Căzusem în ispita de a vedea, în ispita de a ști și de a simți.” Cititorul este mereu implicat în text („Ah, nu știu cum să-ți spun, fiindcă sunt elocventă numai când greșesc!”), câtă vreme romanul lui Lispector pare a afirma că orice experiență umană este cu adevărat trăită numai atunci când este și relatată – și exact în măsura în care este relatată. Așa încât, deși, poate, ar fi uneori preferabil să nu spună nimic, G. H. însăși alege să vorbească, să se adreseze în permanență unui interlocutor căruia nu-i este permis să rămână pasiv. Iar cititorul va deveni, deci, echivalentul simbolic al lumii, al întregului univers și al existenței privite în ansamblu.

Acțiunea e redusă la maximum, iar protagonista este de la bun început „localizată” și de-a dreptul încătușată în camera din care, în câteva rânduri, simte, se teme că nu va mai putea ieși. Însă, lovind gândacul, G. H. comite un act de violență extremă, prin intermediul căruia se eliberează de ostilitatea față de ceilalți pe care o simțea inițial; se transformă, temporar, contemplând vietatea în agonie și identificându-se cu ea și cu suferința tuturor celor care suferă în vreun fel, în subiect, iar nu în obiect al acțiunii. Experimentează, în acest fel, pentru prima dată, sentimentul acut al durerii de a exista, depășește simplul stadiu al urii și disprețului gratuite, pentru a atinge pragul inițierii în suferința lumii pe care o împărtășește acum cu toate creaturile – și, poate, chiar cu Dumnezeu. „A fi este dincolo de uman. A renunța este cea mai sacră alegere a unei vieți. Renunțarea este revelație”, spune G. H. Dovadă că pentru ea, la fel ca și pentru Clarice Lispector, realitatea nu e o colecție de obiecte ce trebuie puse în ordine și posedate cu scopul afirmării propriei puteri, ci un teritoriu ce trebuie (re)descoperit la tot pasul, și ale cărui elemente trebuie puse cu atenție laolaltă și în legătură, pentru că doar astfel adevărul poate ieși la iveală. Adevărul artei și, deopotrivă, al vieții.

\* Clarice Lispector, *Aproape de inima vijelioasă a lumii*. Traducere de Dan Munteanu Colán, București, Editura Univers, 2014.

\*\* Clarice Lispector, *Patimile după G. H.* Traducere de Dan Munteanu Colán, București, Editura Univers, 2015.

## Oliver FRIGGIERI

Oliver Friggieri s-a născut în Malta în 1947. Profesor de literatură malteză la Universitatea din Malta, este autor al mai multor volume de poezie, proză, critică literară, publicate în țară și peste hotare. Colaborează la numeroase reviste literare și academice din Europa. Dintre volumele sale amintim: *La cultura italiana a Malta* (Olschki, Firenze), *La menzogna* (De Ferrari, Genova), *Storie per una sera* (Santi Quaranta, Treviso), *Le rituel du crepuscule* (Blandin, Paris), *Storia della letteratura maltese* (Edizioni Spes, Milazzo), *La storia di Gesu'* (Edizioni Spes, Milazzo), *La voce dell'onda* (Nemapress, Alghero - Roma), *Ribelle gentile* (La Vallisa, Bari), *Das Feuerwerk* (Verlag Donata Kinzelbach, Mainz), *A Malte, histoires pour le crepuscule* (Editions L'Harmattan, Parigi), *Noi siamo un desiderio* (Campanotto Editore, Udine), *Sotto l'ombra degli occhi* (FrancoPuzzoEditore, Trieste), *Il-Poeziji Migbura* (Mireva Publications, Malta).

În România a publicat, în traducerea subsemnatului, o plachetă de versuri, romanul *Minciuna*, Ed. Facla, 1988, și volumul de proză scurtă *Povestiri pentru o seară*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1999. (Ștefan Damian)

### 1. *Suntem dorință*

Suntem doar un pistol ținut în mână,  
el stăpânește lumea cu o putere brutală.  
Suntem un arc, la mijloc e săgeata  
uriașului ce frânge veacurile și ochește ținta.  
Noi suntem un minut în calendarul mult prea plin  
care unește anii și-apoi îi răvășește.  
Suntem numai tic-tac-ul pendulelor grăbite  
ce vor să lase-n urmă orice sunet.  
Suntem o boare, un suspin, un vis, un geamăt.  
Dorință suntem. Ea distruge totul:  
doar cu-o dorință ne târâm o viață întreagă,  
visând în timpul zilei, căscând în timpul nopții.  
Morți de dorință suntem, și distruși de boala  
ce ne ucide întrutotul.  
Pistol, și arc, și clipă suntem. Și-un tic-tac,  
ziua de azi, nu cea de mâine,  
suntem nu ce-i dorința, ea ne-ar face să trăim,  
fiindcă-i dorință ancora care ne duce în adâncuri.

### 2. *La roata norocului*

Oamenii toți, furul și vagabondul,  
de sunt îndrăgostiți, joacă la roata norocului,  
în cazinoul inimilor proprii, aventurieri.  
Vor doar bancnote și rejoacă mărunțișul,  
se târâie la soare și cred că pipăie cu mâna stelele,  
siguri de o atare nebunie.  
La târgul timpului se vând, se cumpără,  
se schimbă, și se ia cu împrumut, se-oferă.  
Bucuria le e mereu la preț,  
gratis nu e nimic în jocul de-a pierzania.  
Inima, și în moarte, spre a muri,-i sărmană

și cheltuiește chiar ultimii bănuți.  
Numai așa se cumpără biletul de pe urmă.

### 3. *Este o piesă*

Ceasul coboară chiar pe capul meu,  
și-n inimă e rana, o pătrunde.  
Dramele simple așa s-ar încheia,  
cu sforile de la cortină trase,  
și cu luminile aprinse iar în teatru.  
Cu textul vechi în mână, actorul ce-i la rând  
știe orice cuvânt, orice mișcare.  
Spectacolu-i fără culoare și surprize.  
Cască regizorul, se-ntinde,  
autorul dă din umeri și trage din trabuc,  
iar publicul aplaudă la ceasul potrivit,  
portaru-așteaptă clipa de plecare.  
Aceasta e o piesă de ce nu se pune-n scenă.

### 4. *Inima Universului*

Când inima Universului se frânge,  
numai puțini o simt: emarginații.  
Știu că-i destulă o briză ca să cadă.  
Suferință tăcută,  
suflu de-abia simțit pe suprafața apei  
deschis ca o dorință care lasă  
să se ivească sângele  
și să se scurgă până nu mai ești.

### 5. *Neștiutor*

Cu mâinile acestea tremurând  
neștiutor, am extras din computer Cartea universului  
să citesc paginile galbene la lumina lămpii.  
Neștiutor, citesc cuvintele și mă împiedic,  
mă bâlbâi și bolborosesc fără să înțeleg.  
Neștiutor, îmi pierd speranța, și închid  
cu degetele strânse între buze,  
sting blând lumina și adorm.  
Neștiutor, visez copilul care plânge  
îngrijorat fără-ncetare de examene.  
Indiferent, pământul se învârte...  
Mă târâie, neștiutor și amețit.

### 6. *Noaptea în gară*

Noaptea a ajuns la gară înaintea mea,  
nu mai aștept nimic. Între timp se-ndepărtează  
trenul într-o clipită.  
Gâfâi și el înaintează fără grabă,  
obosiți amândoi într-un colț de oraș  
adormit.  
În gara aceasta noaptea a venit puțin mai devreme  
și era ultima călătorie. Vagoanele întunecate  
se-ascund în întuneric, se pierde și ultimul sunet  
și-odată cu el speranța unui alt oraș.

### 7.

*Ușa închisă*

Dacă îți vei deschide largă inima în seară,  
 voi intra în tine să-mi petrec acolo noaptea.  
 Și dacă noaptea toată o să te uiți la stele,  
 or să-ți vorbească într-o limbă neștiută.  
 O să-ți petreci ceasurile veghind, vei auzi  
 în tăcere bătând inima universului.  
 Să nu fii mirată: ascultă atentă  
 și vei pricepe că inimile noastre bat într-un singur ritm.

Ușa acestui mister o s-o găsești închisă  
 și nimeni nu o să mai treacă.  
 Tu, amintește-ți drumul, să te-ntorci.

**8.***Europa*

Europa, visul străvechi  
 l-a făcut unul, mare, pentru a fi mai mare ca alții,  
 l-a desenat ca plan al unei cetăți,  
 l-a construit cu bătlăii pe câmpurile înroșite  
 și l-a dorit, când nu i-a mai fost foame și-a căscat.  
 De pe dărâmăturile îngrășate a crescut până la urmă o floare  
 ce n-a fost strivită, iar mirosul ei  
 a trezit curiozitate și a născut regrete.  
 În timp ce cădeau dinastii, s-a făcut auzită ideea  
 că niciodată nu va mai trebui să cadă întunericul de mai înainte.  
 Bătrâna Europă a amestecat înțelepciunea cu nebunia,  
 plătind adesea treizeci de arginți  
 să cumpere carne și sânge, a jucat la zaruri  
 haina Lui de pe Cruce, a dărâmat lumea  
 pentru ca iar s-o construiască. Și, poate, mâine,  
 se va întredeschide poarta regretului pentru ce-a fost.  
 Pe-această distrugere să se înalțe casa comună,  
 să se împlinească porunca cea nouă: „așa ceva,  
 nicicând”.  
 Din pântecul acestei bătrâne au ieșit moartea și viața.

**9.***Pășim pe marginea prăpastiei*

Pe margine pășim, numărăm anii pe degete,  
 căutăm banii rămași pe fundul buzunarelor  
 și vindem soarta la mezat, cum ne convine.  
 Pe margine, construim  
 un vis, să fie o poveste frumoasă  
 pe care-apoi o povestim. O vorbă îl salvează  
 pe cel care se duce până la țintă, mergând  
 pe-o funie lungă întinsă de pe un mal pe altul.  
 Pe-o margine ședem, fără-a cădea:  
 surprinși cât poate inima să spere,  
 dorind mereu ca să putem dori.  
 Și am născut un gând, care ne face să trăim,  
 și-abia se-ncheie tot, că, iată, și căderea.  
 Pe-o margine ne ispășim sentința  
 bătând la poarta cerului să ne parvină  
 vestea că, drumul terminat, găsim  
 un zâmbet care ne primește. Intră  
 dorința-n port și-adastă la ancoră, calm.

*În românește de Ștefan DAMIAN*

**Nicanor PARRA****Exerciții de respirație**

Că sănătatea mea e șubredă  
 Că nu fac față rigurilor muncii intelectuale  
 Că gândirea mea e instabilă și că mereu mă  
 înșel în aprecierile adevărului  
 științelor și magiilor artei.  
 Că sunt neglijent cu propria persoană  
 Că nu fac baie cu regularitate  
 Și că părul și unghiile îmi cresc în voie  
 Că mi-am risipit averea în folosul săracilor  
 cu duhul.  
 Că i-am sprijinit mai mult decât era drept și nevoie pe  
 cei bolnavi.  
 Că mi-am petrecut ore întregi în cimitire  
 Bucurându-mă necreștinește de singurătatea și liniștea  
 cuvenite morților  
 Că în momentele de disperare și de mândrie am scuipat  
 chipul idolilor  
 Că m-am întors beat în templu și am dormit pe  
 băncile din piețe și în tramvaie  
 Și că mi-am cheltuit tinerețea în călătorii inutile și  
 studii  
 nefolositoare.

**Înviere**

Odată într-un parc din New York  
 O porumbiță a venit să moară la picioarele mele  
 A agonizat câteva secunde  
 Și a murit  
 Dar ceea ce nimeni nu va crede  
 E că imediat apoi a înviat  
 Fără să-mi dea timp să reacționez  
 Și-a reluat zborul  
 Ca și când niciodată n-ar fi fost moartă.  
 Eu am rămas privind-o trecând în zig-zag  
 Printre clădirile înalte  
 Am rămas gândindu-mă la afîtea lucruri  
 Era o zi de toamnă  
 Care părea însă primăvară.

**Un bărbat**

Mama unui bărbat e grav bolnavă  
 El pleacă în căutarea doctorului  
 Plînge  
 Pe stradă o vede pe nevastă-sa însoțită de un alt bărbat  
 Merg ținându-se de mână  
 Îi urmărește la mică distanță  
 Din copac în copac  
 Plînge  
 Acum se întâlnește cu un prieten din tinerețe  
 Sunt ani de când nu ne-am văzut!  
 Intră într-un bar  
 Vorbesc, rîd  
 Bărbatul iese să se ușureze în curte  
 Vede o fată tânără  
 E noapte  
 Ea spală vasele  
 Bărbatul se apropie de tînără  
 O prinde de talie  
 Dansează vals  
 Împreună ies pe stradă  
 Rîd  
 Are loc un accident

Fata și-a pierdut cunoștința  
 Bărbatul pleacă să dea un telefon  
 Plînge  
 Ajunge la o casă cu luminile aprinse  
 Cere un telefon  
 Cineva îl recunoaște  
 Rămii să mănînci, omule  
 Nu  
 Unde e telefonul?  
 Mănîncă, omule, mănîncă  
 După aceea pleci  
 Se așază să mănînce  
 Bea ca un condamnat  
 Rîde  
 Îl fac să recite  
 Recită  
 Adoarme sub o masă de scris.

### Epitaf

De statură mijlocie  
 Cu o voce nici subțire nici groasă,  
 Fiul cel mare al unui învățător  
 Și al unei croitorese de mîna a doua  
 Slab din naștere  
 În ciuda pasiunii pentru mîncare  
 Cu obraji scofilciți  
 Și urechi din abundență  
 Cu fața pătrătoasă  
 În care ochii de-abia se deschid  
 Și un nas de boxer mulatru  
 deasupra unei guri de idol aztec  
 -Toate acestea scăldate  
 De o lumină ironică și perfidă-  
 Nici tare isteț nici prost ca noaptea  
 Am fost ceea ce am fost: un amestec  
 De oțet și ulei comestibil  
 O umplutură de înger și bestie!

### Rămii cu borges al tău

el îți oferă amintirea unei flori galbene  
 privită pe înserat  
 cu ani înainte de a te fi născut  
 interesant la naiba ce interesant  
 în schimb eu nu-ți promit nimic  
 nici bani nici sex nici poezie  
 un iaurt e ceea ce ți-aș putea oferi

### Montagne russe

Vreme de o jumătate de secol  
 Poezia a fost  
 Paradisul prostului solemn  
 Pînă cînd am venit eu  
 Și mi-am instalat Montagne russe-ul  
 Urcați-vă dacă aveți chef  
 Bineînțeles că eu nu răspund dacă veți coborî  
 împrôșcînd sînge pe nas și pe gură.

### Cerșetor

În oraș nu se poate trăi  
 Fără a avea o slujbă cunoscută:  
 Polițistul se îngrijește de respectarea legii.  
 Unii sunt soldați  
 Care își varsă sîngele pentru patrie

(asta între ghilimele)  
 Alții sunt negustori vicleni  
 Care fură un gram  
 Sau două sau trei kilogramului de cireșe  
 Cei de departe sunt călugări  
 Care se plimbă cu o carte în mîna.  
 Fiecare își cunoaște profesia  
 Și a mea care credeți dumneavoastră că este?  
 Să cînt  
 privind ferestrele închise  
 să văd dacă se deschid  
 și  
 îmi  
 lasă  
 să cadă  
 o  
 monedă.

### Bărbatul imaginar

Bărbatul imaginar  
 trăiește într-o casă imaginară  
 înconjurată de arbori imaginari  
 pe malul unui rîu imaginar.

De pereții care sunt imaginari  
 atîrnă tablouri vechi imaginare  
 ireparabile breșe imaginare  
 reprezentînd fapte imaginare  
 petrecute în lumi imaginare  
 în locuri și timpuri imaginare.  
 În toate după-amiezile, după-amiezi imaginare  
 el urcă scările imaginare  
 către balconul imaginar  
 de unde privește peisajul imaginar  
 alcătuit dintr-o vale imaginară  
 străjuită de dealuri imaginare.  
 Umbre imaginare  
 înaintează pe drumul imaginar  
 intonînd cîntece imaginare  
 la moartea soarelui imaginar.  
 Și-n nopțile cu lună imaginară  
 el visează femeia imaginară  
 care i-a dăruit dragostea ei imaginară  
 și simte din nou aceeași durere  
 aceeași plăcere imaginară  
 și ticăie iar  
 inima lui de bărbat imaginar.

### Norocul

Norocul nu-l iubește pe cel de care este iubit  
 Frunza aceasta mică de laur  
 A ajuns cu ani întîrziere  
 Cînd îl voiam  
 Ca să mă fac iubit  
 De o doamnă cu buzele ca mura  
 Mi-a fost refuzat o dată și încă o dată  
 Și mi-e dat acum cînd sunt batrîn  
 acum cînd nu-mi e de niciun folos  
 acum cînd nu-mi e de niciun folos  
 mi se azvîrle în față  
 aproape  
 ca  
 o  
 lopată  
 de  
 pămînt...

## Anamaria MIHĂILĂ



## O odisee a neputinței

*Marea petrecere*\* e un roman al ratării: pseudomodelul patern, proximitatea constantă a morții, mizerabilismul cotidian dus până la limitele lui cele mai tragice. Din fericire, variantele minimalismului douămiist sunt depășite de o scriitură matură, cu nuanțe jurnaliere, cu inserții analitice subtile, perfect compatibile cu formula prozaică a lui Petre Barbu. *Dumnezeu binecuvântează America, Blazare, Până la capătul liniei* sunt momente ale lumilor întârziate, incompatibile, ale iubirilor denaturate în urma modificărilor sociale, ale trăirilor incurabile, măcinate de boala ce desfigurează umanitatea. Între IOB și gară, între București și Țiglina, între apartamentul nevastei desperate și casa surorii măcinate de cancer, *Marea Petrecere* e o continuă zbatere între viață și moarte, un demers de inițiere în boală, în spaimă, în disperare.

Povestea lui Leonid Damian, jurnalist al unei reviste bucureștene mediocre, e o încercare inutilă de evadare de sub semnul morții. După ședințe prelungite de chimioterapie, Olga sfârșește conform ritualului familiei: „A murit Olga, dragă mamă, și mă simt vinovat. A murit la 44 de ani, în aceeași cameră și în același pat în care te-ai prăpădit și tu, în urmă cu șapte ani... Pe noi, cei din familia Damian, trenurile ne-au legat. Voi ați ales moartea, iar eu, până una alta, am urcat în trenuri cu disperarea de a ajunge înaintea morților voastre”. Temporalitatea se suspendă, ritmurile discursului se precipită odată cu accentuarea traumelor morții, flashbackurile se multiplică într-o încercare aberantă de recuperare a dialogului cu tatăl, cu mama, cu sora și de instituire a unei mărturisiri testamentare Mirunei.

Or, problematica gravă a destructurării familiei, ca centru de echilibru, este, pentru Barbu, un al doilea nucleu narativ. Când vechea instituție familială eșuează prin incapacitatea de a sustrage morții, noua familie Damian e doar un avatar nereușit al ei. Reproșurile injuste ale Simonei, frustrările în prezența surorii condamnate

unui destin implacabil, crizele unei maternități inflamate sunt compensate prin tot felul de reîntâlniri discursive: „Numai în creierul tău de femeie zărghită ai putut să crezi că surioara mea bolnavă de cancer pancreatic poate să-i facă rău fetiței noastre venind la noi, de trei ori pe lună, pentru a face chimioterapie la IOB, numai tu ai putut să gândești aberația asta: că Olga îți violează intimitatea, că îți distruge familia, că traiul cu un bolnav de cancer în apartamentul nostru cu două camere o să ne termine pe toți, dracu' să te ia!”. Sarcina parțial nedorită, fibromul uterin ce periclitează dezvoltarea normală a fătului, depresia prenatală a unei mame hiperafectate sunt episoade ale unei maternități disfuncționale, ale unui univers familial dizarmonic.

Mirosul de Stalinskaya din tren, experiențele cumpărăturilor din piață de mână cu mama, primele vizite la medicul surorii, bacșișurile oferite asistentei sunt câteva forme compensative ale unei realități pe deplin ratate. Ultima relație de iubire se fragmentează, însă, în momentul verdictului: „Am scos din nou foaia cu concluziile examenului tomografic și abia atunci, uitându-mă la data înscrisă lângă parafa medicului radiolog, a izbucnit în plâns: era ziua Olgăi, dragă mamă! Era ziua ei de naștere! Fiica ta împlinea 41 de ani, în pizza mă-sii de viață!”; din nou, ritualul tomografiilor repetate, a ședințelor de chimio la IOB, pentru ca șocul anafilactic să fie mereu concluzia încercărilor zadarnice. Destinul e implacabil până la capăt, întrucât toate semnele par a fi conspirative, anticipând distrugerile din final: ziua primirii rezultatelor tomografiei coincide cu ziua de naștere a Olgăi, luna ca zi fatidică ce prezice morțile viitoare din familia Damian, trenul ca spațiu de trecere, ca periplu apotropaic și disculpativ.

Reîntâlnirile cu tatăl funcționează prin identificare, prin repetarea gesturilor violente, anterior detestate, în relația lui cu Simona: furia dezinhibată împotriva comportamentului degenerat, a concepțiilor de fierar-betonist supus ideologiei Partidului Comunist, a lipsei tratamentului precoce a cancerului cu *Prostamol Uno*, un portret al tatălui care nu corespundea celui specific: „Sunt furios, băi, tată! Este furia unui adolescent inhibat, care mă făcea să mă zvârcolesc noaptea în patul din camera mea, imaginându-mi cum ar fi să sar pe tine, ca s-o feresc pe mama de pumnii pe care îi cărai în cap și în spate, cum ți-aș trage o bucată în gură și cum ți-aș da borșul pe nas... Pe atunci nu existau fundații care să lupte împotriva violenței domestice, nici linii de telefon gratuite pentru femeile maltratate și nici televiziuni înfometate de fapt divers. Există doar partidul comunist care juca rolul de psihoterapeut, de avocat, de judecător,



de ștergător la cur, era Dumnezeu vostru”. Ca omonim al tatălui în cuplu, Damian salvează totuși comunicarea cu Miruna prin poveste, prin basm, așadar, prin ficțiune. Reinfantilizarea e, mai mult, o recuperare a inocenței pierdute prin subminarea lui odată cu moartea celorlalți.

Experimentele erotice nu reușesc, decât pentru scurt timp, să simplifice trăirile-limită. Relația Olgăi cu Iulian Bolozan, a cărui istorie preia locul recuperărilor anamnetice ale personajului principal – ca o cădere într-o ficțiune de care se detașează și care anulează amintirile personale –, încetinește ritmul alunecării în boală și, implicit, în moarte. Navetist intrat, în ciuda condiției materiale, la liceul „Vasile Alecsandri”, membru al UTC-iștilor, iar apoi student al facultății de Metalurgie și lector devotat al lui Cehov și Dostoievski, Iulian compensează, o vreme, incapacitățile Olgăi. Tot astfel, Leonid Damian revine la relația cu Manuela sau cu Ligia, substituind eșecul căsniciei prezente: „Ne ținem de mână și ne sărutăm până nu mai avem aer. Respir adânc. Iartă-mă, dragă mamă, cred că am o erecție! Suntem împinși de spate de niște dansatori... Picioarele ei sunt mișto pentru o femeie de aproape 50 de ani, dragă mamă!”. Orice potențială manifestare sexuală e, aici, incestuoasă. Raportările constante la mamă, renegarea Simonei în urma refuzul ei de către familie, maturitatea partenerelor sunt disculpări la reacțiile întârziate în fața metastazelor mamei, a mimărilor prelungite a reumatismului ca substituent al diagnosticului fatal.

*Marea petrecere* e povestea unui travaliu existențial universal. Lupta continuă cu boala, cu moartea, cu șpaga în instituțiile publice, cu puterea financiară nejustificată, cu capitalismul mecanicizant sunt doar câteva dintre simptomele cangrenei sociale imposibil de amputat: „Sting țigara în scrumieră. Lângă scrumieră e o jumătate de coală dictando pe care scrie cu litere mari: MAREA PETRECERE. Tanti Vera a găsit biletul înfipt cu un bold în costumul gri-închis. Iulian a organizat marea petrecere”. Denunțarea litigiilor sociale, cu demagogia și birocrăția ei inutilă, cu tradițiile și concepțiile ei aberante, într-o literatură în care crizele personale sunt mai accentuate ca oricând e, fără îndoială, un act de curaj scriitoricesc, mai ales când pretextul narativ e dublat de o voce puternică, individuală, autentică și de o țesătură epică greu încadrabilă în douămiism.

Traumele individuale ale familiei Damian, ale contabililor Poșircaru, ale lui Iulian Bolozan, inteligent pasibile unei lecturi naive, de identificare, se suspendă în convențiile sociale deja pomenite, ce pretind analize critice atente, demascări ale strategiilor de construcție narativă, reveniri la pasaje sugestive, aparent descriptive. Amprenta jurnalieră, fragmentele confesive și sinceritatea scriiturii alături de posibilități narative inepuizabile situează romanul lui Petre Barbu în raftul întâi al prozei de tranziție, al literaturii cotidianului, al epicității detașate de formulele actuale hipersexuale, ostentativ revoluționare, detabuizând tematica înaltă. *Marea petrecere* impune, cu siguranță, alte tipuri de responsabilități romanului românesc actual.

\* Petre Barbu, *Marea petrecere*, Cartea Românească, București, 2014, 264 p.

## Angela NACHE MAMIER



### Idealismul conștiinței și realismul vieții\*

Poeta Florentina Borgovan a publicat recent *Un secret bine păzit*, la Editura EMINESCU. Descinsă din tenebrele și absurdul straniu al lui Kafka, din existențialismul camusian, din tragedia, dar și filozofia greacă, poezia Florentinei Borgovan se alcătuiește din secvențe (voit) abia conturate, tulburi. Poeta construiește puzzle-uri ilustrative ale subconștientului uman, pentru metamorfozele lui, impuse de tragica tutelă tiranică a societății. Univers absurd, inflexibil, dar Florentina Borgovan nu uită sensul libertății, ține piept traversării deșertului comunist: „autobuzul frânează brusc. ușile se deschid cu zgomot de aer/ comprimat scăpat din supape. vântul ridică în vârtejuri/ zăpada subțire de pe trotuarul pustiu./ șoferul coboară grăbit cu o sticlă de un kilogram în mână./ mi-e frig, foarte frig. pe trotuar, șoferul dă energic picioare/ cișmelei înghețate. cei câțiva călători strâng înfrigurați/ paltoanele pe ei. șoferul se întoarce grăbit cu sticla goală/ sub braț. ambalează motorul, cutia de viteze mugește teribil/ până ce roțile angrenează în viteza întâia. autobuzul pornește/ ușor.” Cartea traversează o lume moartă, sinistră, devine imensa parabolă în care spiritul sensibil e condamnat, încearcă să respire dincolo de ușa închisă, e dependent (și prizonier) de bunăvoința cerberului. Uzura psihologică, setea de a forța acest perete în care autoarea se simte zidită de vie, o situează alături de semenii deveniți marionete dezarticulate, care execută un număr de pantomimă, desemnat și programat cu precizie. Viața omului nu mai are sens ori culoare, se trăiește de la bun început un SFÂRȘIT interminabil. Poeta ne demonstrează că omul este liber din moment ce a acceptat „așteptarea” forțând porțile închise nu cu pumnii, ci prin forța cuvântului eliberator.

Ființe somnambulice rătăcesc într-un labirint glacial, traversat de siluete diforme, fantomatice, surde și mute. Abordând o atitudine lucidă, detașată, poeta se încapățânează să abordeze rațional o lume absurdă în cotidian căci aparține parțial acestui curent literar. Satira, hazul de necaz, autoironia sunt utilizate inteligent. Situațiile și personajele sunt nefirești, împotriva legilor firii și a

gândirii logice. Spleen-ul pare înrădăcinat, incapacitatea umană de a comunica e flagrantă, tragi-comică: „mărunti slujbași ai deznădejdiei mărunta/ tropăială și aripioarele subțiri în țevăria/ libertății/ înfrigurarea de-a nu fi (idilă)/ balans periculos – crenguța/ întunecată a vorbirii/ iar țarmul era ca suflarea care îndată pierrea”. Dominați de automatisme, exprimând banalități sau enunțuri absurde, lipsiți de consistență caracterială, reprezentativi pentru anonimii ce alcătuiesc omenirea, autoarea plimbă peste acest univers o oglindă incomodă, caricaturală și grotescă, absorbind un prezent sufocant: „deschid.// - douăzeci de lei, bună dimineața. a venit apa./ luna asta e mai mult că lipsesc ăia trei și vetrice nu vrea să dea/ în plus, zice că dă-i în ăia mă-sii de infractori și nici domnu' jean/ nu vrea, nu m-am așteptat, zău așa, că zice că ăștia din gang..... pe cuvânt/ de onoare că m-am săturat și bețiva aia, lăsați/ nu mai căutați că pun eu și-mi dați mâine. nu mi-ați văzut/ pisica?”. (*Poem independent*). Ca la Eugen Ionescu, principala modalitate artistică este galimatiasul (vorbire sau scriere încurcată, confuză, ilogică – n.n.), prin care se anulează judecățile de rutină, ideile cu care este obișnuit cititorul. Tragismul existenței este sugerat prin efecte comice, caricaturale, grotesci, distanța dintre comic și tragic este absentă. Citându-l pe Eugen Ionescu, „Eu n-am putut niciodată să înțeleg diferența care se face între comic și tragic. Comicul, fiind intuiția absurdului, îmi pare mai disperant decât tragicul. Comicul nu oferă nicio ieșire. Spun «disperant», dar în realitate, el este dincolo sau dincoace de disperare sau de speranță”. (Eugen Ionescu, „Note și contra-note”, 1962) Astfel, descifrarea textelor enigmatice este facilitată: „doi bărbați trag, apoi bat cu rigla de trei metri betonul./ sunt crispați și nervoși, trag în contratimp de mănere/ se înverșunează unul împotriva celuilalt, obosesc repede/ mâinile și genunchii tremură imperceptibil, strigă unul/ la altul./ gesturile se sincronizează treptat./ mișcarea e din ce în ce mai amplă. sub riglă/ betonul se deplasează dintr-o parte în alta, în ritmul mișcării celor doi./ masa amorfă, ce nu se lăsa lucrată, prinde viață pe nesimțite, însuflețită de gâfăitul/ sacadat/ de spinările lor arcuite și de picioarele cabrate./ se simt și se înțeleg la cel mai mic gest, la cel mai mic impuls transmis/ de unul sau de celălalt de la capetele riglei.” Autoarea surprinde aspecte societale, șocurile care marchează epoca pe care o trăiește, traversată de episoade represive, paralizante, de neconceput.

Cartea Florentinei Borgovan conține aceste frământări sufletești, ale unei ființe libere și într-o totală opoziție față de această perioadă obscurantistă și fără sens, care a ales scrisul *envers et contre tout*. Un lirism delicat, impresionist, permite și spații de respiro, de pauze delicate într-un marș forțat, în câmpul de munci silnice soljenitzian.

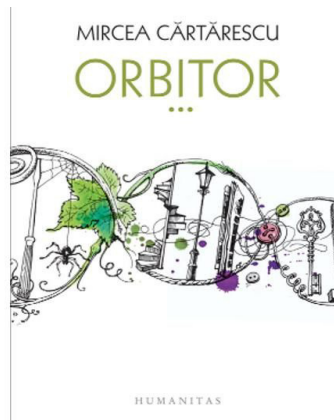
Poetul Viorel Padina, cunoscut poet dizident, îi face o prezentare emoționantă și la obiect pe blogul său, autoarei care este un monument al discreției, al rezervei, al rigorii... Pentru că nu găsim multe analize, aceasta mi se pare demnă de a fi reprodușă, pentru a fi adusă la cunoștința cititorilor: „După îndelungi ezitări, născute din scrupule artistice și morale chinuitoare – din câte îmi dau seama acum -, Florentina Borgovan, una dintre cele mai atente, mai civilizate și mai cultivate semnături din Hyperspatz – cum îi zic eu cyberspațiului -, mi-a încredințat spre publicare pe my blog, neapărat (deși eu i-am propus la un moment dat să-i fac un blog aparte), niște texte excepționale, texte pe care – dacă nu cumva greșesc – le-a avut în mână la vremea nașterii lor și Nicolae Manolescu, mentorul optzeciștilor,

însă din păcate criticul nu le-a putut publica la vremea aceea, din pricina faptului că Cenzura le-ar fi hăpăit fulgerător, vezi bine, dar și pentru că Florentina n-a participat la bătaia oleului prin Bucureștii Mateiului comunizat sau la Cenaclul de luni cel supravegheat și doar printr-o minune salvagardat peste mode și timpul ce s-a curbat nesperat... Faptul că puternica poetă Florentina Borgovan apare în public abia aici și acum, cu un text care nu se deosebește decât prin certă originalitate și valoare, cum ar veni, de textele optzeciștilor vremii, ne-arată încă și încă o dată că habent sua fata libelli (așa cum a scris dl Manolescu la apariția „Poemului de oțel”, cartea mea iepocal premiată, dar nepublicată la vremea sa și apărută când nimeni nu se mai aștepta, întrucât pentru nașterea-i supergrea trebuia să moară comunizmu, chiar așa...). Cartea Florentinei se cheamă *Un secret bine păzit* – lașitatea savantului secretar și, după ce o veți parcurge mai jos, veți realiza că e după chipul și asemănarea aleasă a unei poete de nobilă clasă, paradigma cea mai adâncă a cărții și a autoarei ei, totodată, neavând de a face cu lumea vulgară, gregară și deșuchiată de-acuma, ci cu-o lume spiritualizată, demnă și rafinată, de dinainte de a fi de colectivism invadată. E stilul ei, sarcastic înmănușat, pe cât de pătrunzător pe atât de prevenitor și misterios pân' la os, o carte cu nimic mai prejos decât a oricăruia dintre optzeciști, de sus până mai jos.”

Pentru a completa acest portret al unei personalități umane de excepție, reproduc cuvintele unui fost elev din Brașov, care întregesc un profil uman tulburător, exemplar: „Nu am mai întâlnit o asemenea persoană cu o asemenea anvergură culturală. E bine să reții tot ce îți povestește. Încearcă să ne formeze. Este o profă super”. Poeta are mult talent în a găsi ilustrări ori a pune în scenă situații-limită, extreme și crede că există întotdeauna un mijloc de a ieși prin decizii personale, morale și spirituale. Subiectul cărții este libertatea prinsă în capcană. Poezia devine motor, sens central al existenței demne și rezistente. Poeta a găsit acest altundeva numai al ei, pentru transcenderea glorioasă a realului biografic strâmt.

Poeta a marilor spații ale gândirii, a marilor concluzii, amare, lucide, universul este negru, melancolic, infinit precum singurătatea într-o chilie de poet. Florentina Borgovan scrie o poezie straniu de frumoasă. Cuvântul „frumoasă” nu definește nici pe departe esența lirismului poetei, departe de módele pasagere ale acestor vremuri intempestiv-ostile.

\* Florentina Borgovan, *Un secret bine păzit*, Editura Eminescu, București, 2014.



**Liana COZEA**

**„Celălalt chip al meu”**

„Sta printre panoplii neguțătorul  
rememorându-și straniul destin,  
trecutul se-ncâlcea cu viitorul  
și însuși se pândează ca pe-un străin”.

Sunt versuri definitorii din *Neguțătorul de săbii* în care, ca în alte dăți, Ilie Constantin, poet de notorietate, prozator, eseist și critic literar de talent, fără a deveni imprudent și netemător de primejdii ascunse, comunică orgolios incomunicabilul, își ia distanța necesară pentru a se vedea pe sine, se supune unor dureroase și deloc neglijabile exorcisme, pentru a atinge esența ființei sale. Nicăieri, ca în poezie, scriitorul nu este mai consecvent cu demersul său autocognitiv și nicăieri ca aici; nu-și pune atâtea întrebări, intrând într-o loială controversă cu celălalt eu al său.

Niciun comentariu critic, oricât de dur ar fi fost, nicio evocare făcută de prieteni sau neprieteni nu atinge profunzimile la care ajunge poetul și diaristul, când se contemplă ca pe un celălalt, străin. Departate de gândul unei exegeze a creației sale poetice, deși Ilie Constantin ar merita un aplicat eseu monografic, autoarea acestui studiu, apropiindu-se în egală măsură de cuvintele și necuvintele poetului, va insera doar sintagme sau fragmente din unele poeme ale sale care aduc un plus de lumină mărturisirilor. Vorbind despre sine în proză, în memorii, în jurnal, textele sale vibrează asemenea versurilor, transmit ceva, în aceeași măsură în care și ascund. Pudoarea, discreția, structura și comportamentul de aristocrat înăscut nu-i permit comunicarea sinelui până dincolo de limitele acceptabilului, conform codului său etic, dar și estetic. Se revelează talentul ca un dar divin, dar și eventualele imperfecțiuni ale creatorului, certitudinile, dar și îndoielile, într-un cuvânt, ipostazele sinelui, minuțios dezvăluite și meșteșugit ascunse -, tot ce ține de omenescul poetului, al scriitorului.

Și unde, dacă nu în poezie, Ilie Constantin se caută, se găsește și se regăsește, se cunoaște și se acceptă, dar se și deneagă, ca pe un celălalt de care se simte legat prin destin, prin talent, printr-un narcisism, să-l numesc, pe dos: „... și-un strigăt mă înecă, fiindcă simt/ de jos în sus cum mă izbește în obraz/ celălalt chip al meu – precum un pește odios.” (*Celălalt*)

Memorialistica sa nu se aseamănă cu altceva, fiindcă scriitorul se confesează în poeme, în măsura în care se mărturisește și în comentariile critice la propria sa creație poetică, în amintiri, dar și în proză. Ca pe o grea, dar acceptabilă povară, se are pe sine, drept obiect al unui amănunțit și serios studiu de caz. Nimic din ceea ce pune pe hârtie scriitorul nu îmblânzește conturul aspru al nefericirii și dezamăgirilor; își retrăiește momentele de cumpănă fără patetisme de prisos, orice exagerare frizează indiscreția, cu un cuvânt, indecența.

„Cum se pot face, dintr-o sumă de felurite însemnări intime (jurnal, agende, scrisori etc.), o poveste care să se situeze și în regim de ficțiune? Cum să obții din toate acestea o pulbere de memorie, deși totul s-ar petrece în voia unei selecții, subiective și abia coerente, printre locuri, evenimente, figuri omenești și stări de spirit?” se întreabă Ilie Constantin, sincer tentat de elaborarea unui roman autobiografic. Ceea ce rezultă este o scriere „artistă”, un neobișnuit și inedit text,

măiestrit articulat, o „istorie” a unui om, deloc oarecare, a unui poet care, prin har, a izvodit liantul miraculos capabil a reuni, îmbina și lega strâns atâtea elemente eterogene, ca sursă și culoare. Este vorba de cartea *Atunci fugi în alt popor* (Limes, 2004). După *Exorcism în șoaptă* și *Familia ca o întinsă scriere*, *Agende rupte*, povestirea de sine, puțin întinsă, acoperă vreo opt ani, „cu graba răsfoirii unor resturi de jurnal natural laconice”.

Inserate acestor pagini sunt „reflecții dezordonate, amintiri din copilărie, vise etc.”, în care sub pseudonimul Titus Ennius trăiește viața altuia, a dublului său, privită cu detașarea rece, capabilă să reveleze adevărul. Pornit pe drumul înfruntării realității, periodic și aleatoriu ține „*jurnale de zi*”, pe care le abandonează curând, căci acest „exercițiu scriptuar” îi pare „o modalitate de cabotinism literar printre altele”. Scriitorul va și oferi câteva tipuri de lectură referitor la jurnal, în funcție de cerințele cititorilor. „Sincer și cinstit îmi apare jurnalul care oferă eventualilor curioși ulteriori o vagă «dezamăgire». Pe cel însetat de literatura intimă, un jurnal de zi sincer îl poate dezamăgi, de vreme ce se dorește un text literar mascat. Iar pentru cel care vrea altceva decât literatură, decepția vine de la reziduurile literare”. Jurnalul, memoriile, amintirile, cărțile mamei sale sunt tot atâtea căi de a ajunge la sine, și nu pentru a se împărtăși celorlalți, ci doar sieși, într-un îndelungat și dureros proces de acceptare de sine.

Creatorul se simte permanent agresat de cotidianul sufocat de întâmplări neînsemnate; lui îi repugnă orice indiscreția strecurare a privirii altora în viața sa intimă, de aceea o tăcere discretă învăluie tot ceea ce ține de viața sa sufletească. Cu cât trăirile sale au fost sau sunt mai dureroase, cu atât mai răsunătoare e tăcerea care le înconjoară.

Cărțile sale cu tentă memorialistică seamănă și nu seamănă între ele, fiecare își dobândește personalitatea proprie și forța unei existențe independente. Ele au meritul de a cuprinde în paginile lor ceea ce a supraviețuit selecției severe, cu certe efecte curative, a celui care, cu luciditate și neîmblânzire, cu ne-milă față de sine a fost și a rămas neînduplecat în a-și alege, în primul rând, poemele și abia apoi amintirile, etern aliat și atașat de ceea ce i se pare și este considerat valoros în creația și viața sa. De unde impresia dominantă de demnitate, de echilibru, de asumare conștientă a destinului, cu cele bune și cu cele rele.

După plecarea din țară, „cu o fervoare, vecină cu panica, m-am aruncat în «confesiunea de caiet»”. În Italia, la Perugia, Roma, Florența și Trieste, timp de nouă săptămâni, „în tensiunea psihologică crescândă față de «desprinderea de țarm» devenită inevitabilă -, am înnegrit foaie după foaie. Mi-am continuat și sporit însemnările după ce am cerut azilul politic la Paris”. După vreo 200-300 de pagini scrise în românește „am trecut în mod brutal la limba franceză, conștient că acele foarte lungi note intime îmi serveau și de unealtă de studiu”. O nouă locuință a însemnat, inevitabil, trierea caietelor răsfoite și citite și rupte „pe măsură ce le retrăiam. Reflecții grave, dar și simple văicăreli, aproximații de tot felul... La ce bun să fi salvat ceva din acele însemnări?” Odată consumat rolul lor catartic, „acele foi mă ajutaseră să mă reclădesc din ezitări, frici, vinovății, confuzii, erori și speranțe exprimate în scris, ca într-un lung exorcism în șoaptă”, foile au fost distruse. „Rupând, mă eliberam de lumea răsfrântă în cioburile lor de hârtie. Mulțumită lor găsisem un sprijin în neîntrerupta confesiune de sine și pentru sine”. Povara vinovăției devine suportabilă prin recunoașterea ei.

Ilie Constantin are nevoie de cel puțin două certitudini: rădăcinile sale scriptuare, prin mama sa, Ralița Constantinescu,



și posteritatea pe care vrea să și-o asigure prin ediții *antume*, reprezentând „treptat o imagine țeșută și cu iluzii, dar loială”. Între ele două se insinuează familia atât pe linie maternă, cât și paternă, dar mai ales propria sa familie, copiii cu mamele lor, iar pentru timpul prezent și viitor, femeia iubită, prezență „serioasă și statornică”, *Ultima* fiind pseudonimul ei în una dintre cărți, soție și ființă esențială poetului și omului.

Ce alt omagiu suprem îi poate aduce scriitorul mamei sale decât împrejurarea de a se fi inspirat „deschis (și fără să ascund jaful literar) din cărțile materne parafrazate. Acum, după ce am reușit s-o revelez pe scumpa autoare, mă uit cu ostilitate la propria și decenta mea utilizare a amintirilor din *Caiet*, în paginile 71-109 ale cărții din 1967 (*Tinerii noștri bunici*)”.

Un scris la două mâini aș numi eu acest procedeu, parafrază și „pastișă”, la care apelează scriitorul nu dintr-o teamă de eventualele critici la adresa scrisului matern, ci, mai degrabă, pentru a sublinia indisolubila legătură cu mama, prea devreme dispărută, pentru a marca importanța rădăcinilor scripturale. În scriitura la două mâini, aglutinarea celor două texte, ale celor două scrieri este perfectă, este un amestec sincretic: nu se știe și nu are importanță care din ele primează. Să fie un demers egoist? Nicidecum, este prinosul de iubire, admirație și încredere în talentul matern, insuficient exploatat și prețuit la data respectivă de autoarea însăși, este recunoașterea darului pe care mama i-l transmite. De-altfel „întregul nostru nucleu familial este implicat în actul de creație”, mărturisește scriitorul. Capitolul *Familia, ca o întinsă scriere*, însumează, prin selecție, scrisori de la sora sa, de la *Uxor*; cea dintâi soție și de la *Tertia*, cea de-a treia fiică. În mare parte, capitolul *Familia scrisă*, „mult modificată față de cele două ediții precedente”, din volumul menționat mai sus, jurnal cu o structură atipică și total inedită, care cuprinde textele adiacente volumelor precedente, – autorul se folosește „de o altă identitate – cu impresia că trăiesc viața altuia, cea a unui pseudonim adoptat *ad-hoc*, *Titus Ennius*. Mă amuză un posibil joc autoironic de cuvinte între poetul latin Ennius (239-169 înainte de Hristos) și persiflantul *ennième* francez: «al nu știu câtelea». Demersul său autocognitiv nu este confortabil și nici convenabil, dar are meritul imens de revelare a realului, chiar a adevărilor crude, dar profund vindecătoare.

Confesiunea începe abrupt, pentru a se termina la fel de neașteptat: „M-am născut după un șir de decepții, ca al cincilea copil al mamei, pe atunci în vârstă de douăzeci și cinci de ani. Cei care mi-au premers în existență, au murit fie la naștere, fie câteva săptămâni sau luni mai târziu, unul după

altul. Iată, eu am trăit cu o îndârjire care mi-ar fi fost de folos și în alte domenii, de n-aș fi cheltuit-o în acest efort de a nu mă prăbuși în neant ...”

Fragmentelor de amintiri, proză, mărturisiri, scrisori, comentarii critice li se suprapune, ca într-un fel de palimpsest de un soi aparte, textul matern asimilat, prin îngemănare perfectă de substanță și stil. El este „dovada profunde mele îndatoriri scriitoricești, față de întâiul și cel mai important maestru al meu. Am luat mult de la puțin-școlita mea mamă: i-am preluat STILUL însuși, tăietura frazei!”

Textul mamei este abordat și comunicat prin clasicul procedeu convențional, acela al descoperirii în sertarul dulapului „ce ne servea și de masă” a unui „mare registru comercial”. În paginile lui mama nota aproape în fiecare duminică unele gânduri, mult mai adesea rugăciuni, dintre care unele în versuri!”

Nucleul materiei epice pornește de la gândurile, întâmplările, amintirile mamei. În *Viața nu e vis* e inserată o versiune a mărturiei de credință a celei ce-și dorește să nu i se îngroape în uitare viața trăită ca pe un dat implacabil, de neocolit. „În mai multe rânduri mă apucasem să scriu viața mea, cu toate bucuriile și necazurile ei, dar am scris, am citit, am rupt și am pus la coș; la gândul însă că firul se va rupe, m-am hotărât să scriu «romanul meu», trist, vesel totodată. Sunt născută în ziua 12-13 august 1914, în comuna Izvoarele, județul Olt, fiica lui Ilie Constantinescu și a Constantinei, născută Voicu Lincă Cioroianu, din comuna Bălănești, cătunul Malu-Roșu”.

Succinta evocare a Raliței Constantinescu, alternează cu *Povestirea Dinei*, bunica maternă a poetului, tot la persoana întâi. Este momentul întâlnirii acesteia din urmă cu Ilie Constantinescu, ce-i va deveni soț, bărbat aprig, de mare farmec viril, etern perdant în afaceri, care „în afară de noi [copiii – mărturisește Ralița], nu iubea nimic altceva, decât beția”. Reține atenția idila Dinei cu Ilie, într-un text de mare simplitate, dar sugestiv prin omenescul său. „Nu știu de ce aveam simțământul că e al meu, că trebuie să-l îngrijesc. M-am trezit punându-i haina pe spate să nu răcească: ședea cu spatele rezemat de căruță și-l trăgea curentul, așa mi se părea mie”. La plecarea lui „parcă ceva din mine plecase cu el”. În relatarea Dinei se intercalează, în contrapunct, povestirea Raliței despre risipitorul și băutorul ei părinte, sensibil la nuri mai tinere Ilinca, piaza rea a ei și a fratelui, Antonică, rămași orfani de mamă.

Satul este surprins în conturul său aspru, văzut din interior, cu tipologia și relațiile sale interumane, cu femeile supuse autorității masculine, paterne sau a soțului, după căsătorie, date din casa părintească la abia vârsta adolescenței, spre a deveni născătoare de prunci și animale de muncă.

Este cuprinsă aici viața lipsită de iluzii a unei fete dintr-un sat oltenesc, singura alternativă de viitor fiind măritișul, indiferent cu cine, pentru a scăpa noua familie a tatălui de o povară. Ilie Constantinescu are de partea sa argumentul autorității paterne, exercitată abuziv prin violență, printr-o agresivitate ce îngenunchează opoziția fetei, pusă în fața unui destin implacabil.

Copilăria veselă și fericită a fetei cu „fire războinică”, căreia îi plăcea să se încaiere „cu băieți, cu fete și chiar cu câinii și berbecii satului”, se încheie odată cu moartea mamei. Văzută de toți ca o „viitoare învățătoare”, copilei istețe îi fusese scris să ajungă mai târziu la tramvaie, taxatoare, nu înainte de a trece prin câteva experiențe abominabile. Este admirabil redată tensiunea împotrivirii disperate a copilei

hotărârii paterne de a o da văduvoiuului cu câțiva copii.

Lecția punitivă a tatălui, brutalitatea excesivă a bărbatului dezlănțuit are accente dramatice, sugerând situația fără ieșire a fetei nici măcar ieșită din adolescență. „Ceva m-a izbit în creștet cu atâta putere că mi-am ridicat mâinile în cap. Loviturile curgeau ca o grindină; căzusem cu capul în piept, nu ziceam nimic – mâinile, umerii, spatele nu le mai simțeam. Când nuiaua s-a rupt (nuia de sânger, groasă) a început să dea cu cizma. Toți intraseră în casă, dar nimeni nu-l oprea. Fratele meu Antonică a ieșit repede, i-a adus toporul și i l-a întins: «omoar-o, tăticule, cu toporul, că moare și ea mai repede și nici tălica nu te obosește atâta. Ori omoară-ne pe amândoi, că tot nu mai poți trăi de noi»”. Simplu, fără detalii de prisos, scena este dureroasă și de o mare tristețe, căci cea supusă caznelor înțelesese că tatăl „nu era decât o unealtă a Ilincăi, sau mai bine zis un rob care nu are voință proprie. Am simțit pentru el o milă nemărginită”.

Groaza de măritiș, resentimentele îi sunt pe deplin justificate de figura patibulară a viitorului soț, care îi năruie orice aspirație de mai bine. Excelent realizat este portretul „unchiului Florea”, acest „schilod (era șchiop) aproape respingător, mi se părea că m-ar putea ucide cu ochii lui de broască. Frunte mică și joasă, față de un negru galben, o gură colțoasă cu gingia vânătă, cap mic și lunguiet, urechi atât de mici că abia marcau locul prin care creierul lui intra în contact acustic cu lumea exterioară. Avea un surâs de fiară, iar ochii lui parcă blestemau ce priveau”. E un portret ce amintește de grotescul caricaturilor lui Hieronymus Bosch.

Un farmec romantic se desprinde din fragmentul lapidar ce concentrează, în câteva paragrafe, unica poveste de iubire a Raliței cu Vasile, singura pată luminoasă în sordida mocirlă de agresivitate, de brutalitate nestăvilă pe care fata o îndură din partea nestăpânitului părinte, iubire prea repede curmată prin plecarea tânărului la armată. „Mă doare și azi despărțirea, tot ca în prima zi când el a plecat militar, iar eu m-am îmbolnăvit”. La o vârstă foarte tânără, inteligenta și foarte lucida Ralița realizează definitivă despărțire. „Trăisem pentru Vasile atâtea necazuri și-mi jucasem de atâtea ori viața pe o oră-două de iubire. Înțelegeam (mă obseda ideea) că niciodată nu voi fi nevesta celui pe care îl iubeam. [...] A fost prima și ultima mea iubire; tot ce a fost înainte și după aceea a fost minciună, umbră, nimic”. Incompatibilitatea socială și de cultură era principalul impediment. La nouăsprezece ani „mi-am dat seama că speranța mea era înșelătoare, că el era un intelectual și un bărbat de viitor, iar eu – așa cum eram, deci nu se cuvenea să mă mai țin de capul lui”.

Admirabil personaj feminin, Ralița are forță lăuntrică, inteligență și intuiție remarcabile, care îi conferă o respectabilitate, o aură chiar de învingător, un personaj puternic, cu trăiri și sentimente pe măsura ei. În ciuda morții premature, este fibra ei de răzbătător prin care surmontează nu puținele obstacole pe care le are de trecut și ambiția de luptător pe care le și transmite fiului, odată cu bogatul ei talent nativ. Lumea pe care o face cunoscută este pe cât de neprielnică și ostilă, pe atât de autentică. A surprins un univers, fără patetisme de prisos, dar și fără încercări de a-i netezi asprimitățile. Tonul este simplu, fără efecte căutate, într-o proză concentrată și expresivă, care capătă consistență nu numai prin generalitatea aspectelor surprinse, dar și prin condiția umană inferioară la care o condamnă, aflată în flagrantă neconcordanță cu firea ei de om nesupus. Nesupusă oamenilor-stăpâni, nu s-a supus nici destinului neprielnic, deși poate „fugeam eu de noroc sau așa mi-era scris” și își impune dorința de independență,

de libertate, în ciuda bolilor care-i subminau trupul plâpând. Numai prin căsătoria cu Stan ar fi reușit și a reușit să plece din „lumea în care nu izbutisem să merg pe propriile mele picioare. Era singura mea dorință: să ies din sat, să nu mai văd pe nimeni și nimic cunoscut”.

La locul ei de muncă, într-o gheretă – ce-și va avea pandant, peste ani, ghereta de paznic a fiului din parcare subterană a unui mare bloc din inima Parisului, – este găsită de fiu „scriind silitor într-un caiet școlar. N-a ascuns însemnările, nici nu părea a le da mare importanță.

«V-am povestit eu, soră-tii și ție, multe din cele ce-și scrise aici ... » [...] Ea ne-a povestit alte întâmplări, le-a confirmat sau negat pe cele auzite de mine prin satele pe unde umblasem.

«Ai mai scris, mămico, în caietul acela?»

«Da, dar nu mă prea îndemn, mă tem că am să mă las păgubașă!»



Originală și ingenioasă este formula memorialistică la care apelează Ilie Constantin, iar scriitura lor îngemănată înseamnă, în primul rând, cinstirea ascendenței și continuarea „demersului scriptuar” al mamei.

Vicisitudinile mamei merg, până la un moment în timp, în paralel cu neajunsurile și tristețile fiului. Născut la București, în „scorpionul acesta de oraș”, cum îl numește mama, el cunoaște și își transmite și impresiile, trăirile din lumea de la țară, la Stoicânești, trimis spre a se întrema. În „birja neagră, cu clopot ca de tramvai”, care-l ducea la gară, are revelația celui alt eu al său, băiețelul care ședea ghemuit și holba ochii la el, era chipul dintr-o oglindă ca de șifonier, din birjă. „M-a urmărit o vreme imaginea acelor ochi, plini de o extraordinară curiozitate, care erau chiar ai mei”.

Impresiile acestei călătorii aparțin unei proze de mare autenticitate, cele văzute sunt doar ale copilului, care, așezat în căruță, simțea că înaintează, „prin întunericul compact ca printr-un beton negru”. Senzațiile sunt fruste, transmise de simțurile sale ascuțite. „Obrazul mi se freca încetișor, în ritmul roților, de postavul aspru al unei mantale militare. Căruțașul era doar o spinare de suman adăugată unor hățuri [...] Deodată, lumea s-a sfâșiat pe o pâlnie, lăzindu-se într-o latură a căruței. În conul mare de lumină țâșnit din lanterna căruțașului apăruse, nu departe, o turmă de oi”.

Într-un timp atemporal, copilul are uluitoarea experiență a lunii, când aproape, când departe, într-un text cu o ciudată tentă magică, ce transformă în feerie o banală întâmplare. „Luna s-a înălțat deasupra capului meu [...] Mă strecur printre casă și căruță, de-a lungul unui mare corp cald... Pe neașteptate, Luna vine spre mine! Eu urc foarte iute, apoi

încep să cad. În amețea mea, aud țipete de femei îngrozite. Căderea mea se oprește în fine, am aterizat pe șezut – nu e prea dureros. Din nou, sunt azvârlit spre cer! De data aceasta, Luna e în partea stângă; zbor depărtându-mă și cad pe niște știuleți de porumb. Oamenii în vârstă vin în fugă și, pe când ei mă ridică pipăindu-mă cu grijă, eu plâng tare, acoperit de vânătași și cucuie”. Azvârlit în aer de unul dintre boii din ogradă, luat „între lungile sale coarne ca pe un leagăn”, azvârlit a doua oară și apoi plin de „vânătași și cucuiele care mi-au constelat capul și restul corpului” erau niște fleacuri. „Era ca și cum neverosimilul meu noroc mi-ar fi dat o scatoalcă după ce-mi salvase – la limita unor milimetri, miraculos! – existența”.

În satul văzut ca printr-un ochean vrăjit „erau hore aspre”, iar copiii, foarte diferiți de cei din București „păreau a fi împlețiți din sfiori!” Noua experiență îl face să deprindă „cu ușurință mișcări și cuvinte”, apoi duce cu mândrie „pe umeri un miel fătat pe câmp”, „în ceață îmi bătea inima mielului”. Întâmplările obișnuite sunt resimțite miraculoase, într-un grandios spectacol al naturii: „se întâmplase ca un vâl de ceață să se abată pe platou. Răzbișerăm ca în cer, uluiți și cam speriați. Ce-ar fi dacă muchia cerului s-ar ridica cu noi, cu tot? Vântul a risipit lent ceața pe versant. Zifu mi-a explicat întâmplarea, noi umblaserăm într-un nor! Dacă am fi fost mai îndrăzneți, am fi putut pleca cu norul, până la Strehaia, ori la Craiova, ba chiar până la București!” (p.57)

Experiența sa rurală este una inițiativă, deoarece supus judecății tovarășilor de joacă, mai în glumă pentru el, mai serios pentru ei, ispășește greșeli reale sau imaginare, suferă pedepse – coborârea sub punte, în semiîntunericul de acolo până la apusul soarelui, mulțumindu-și emulul „dușmanul se afla sub tălpile lui, [...] iar el călca pe lemnele podului cât putea de tare”, totul îl proiectează în lumea de basm știută a eroilor îndrăgiiți.

Treapta următoare a devenirii sale – de fapt a trecerii normale a timpului, este contactul cu mahalaua: „în curtea lungă și strâmtă de pe strada Fagilor din Ferentari”, unde oamenii trăiau „aproape în «devălmășie»”, știind „excesiv de multe lucruri unii despre alții”, curiozitatea lor continua „să scurme fără odihnă în căutarea pușinului pe care îl putea încă ignora”.

Ilie Constantin își cruță cititorul în măsura în care se cruță pe sine de unele mărturisiri extreme, neconforme felului său de a privi și trăi viața. Și totuși unele momente delicate și dureroase la atingere apar la suprafață, în vreme ce altele, nu puține, țin numai de eul său ascuns, dureri cu care s-a învățat să trăiască, să le accepte, într-o comuniune numai de el știută.

Băiatul de numai zece ani și jumătate pornește în căutarea mamei sale, „mama mea cea adevărată”, ce trăia într-un alt cartier al Bucureștiului. „Nu visam decât s-o regăsesc!” Erau doruri și dureri înăbușite în sufletul său. La capătul micii expediții, cu „nea Nestor [...] căruțaș de meserie” străbat „livezi întinse, întretăiem șosele. Orașul se rotește încet, în stânga noastră [...] Bătrânul e tulburat, iar eu – aproape asurzit de sângele care-mi bate în urechi. Emoția mi-a uscat gura, înghit în sec și mă simt moleșit”.

Ceea ce surprinde în scrisul lui Ilie Constantin, fie poezie, fie proză, este marea economie de mijloace stilistice utilizate, sobrietatea tonului care, prin coerența sa extrem de personală și în absența oricărei dorințe de calofilie, sporește autenticitatea comunicării. Scriitorul are în egală măsură simțul măsurii și al dozajului, încât reușește să transmită esențialul în trepte, ascensional, creând cu știință și meșteșug acele momente de revelație, de „iluminare” esențiale în evoluția eului omenesc și/sau poetic. La casa mamei, „ferestrele au o

veghe crispată, atenuată de un mic ecran vegetal”. Pas cu pas, întâlnirea mamă-fiu este astfel pregătită, fără a anticipa însă șocul revederii. „După o clipă, se deschide ușa ce dă în curte. Șovăitor, un chip foarte galben, se ivește în prag. Femeia se sprijină de ușorul ușii.

«Ți l-am adus!»

«TITUS!»

Sprijinindu-se de zid, mama face un pas spre mine, aproape că se prăbușește de slăbiciune. Eu n-am mai văzut niciodată un bolnav de gălbenare; cu o mișcare bruscă, mă smulg din brațul însoțitorului meu și mă năpustesc orbește spre poartă.” Readus în fața mamei, șocul trăit este lesne anihilat de palma răsunătoare pe care i-o aplică un bărbat voinic. Simplu, cum numai apropierea mamă-fiu se poate realiza, momentul de cumpănă, tensiunea încă existentă se transformă în liniștea ce pune stăpânire treptat pe băiatul ce plânge, încă năuc. „O teamă dulce urmează zăpăcelii; simt obrazul mamei, gura ei sărutându-mi părul, pleoapele, un obraz. Încet, îmi ridic privirea spre ea. Și mă mir cât de ușor e trupul mamei rezemat de mine, fără putere”.

Magia satului se pierde, dispare, odată intrat în adolescență. La cei cincisprezece ani ai săi, Titus, printre neamuri, cu bucuria și firescul celui care colinda printre îmbrățișările acestor oameni, se închipuia „romantic, în chip de arbore ce-și descoperă rădăcinile”. Le vede, ca într-o deșteptare, aici, la Stoicânești, fețele „asprite și lucrate de vânt, mâinile – parcă zgrunțuroase, martirizate și atât de liniștit uitate pe masă”.

În capitolul *Exorcism în șoaptă* se circumscriu câteva pagini de o simplitate și de o sobrietate ce ar putea friza laconicul, dacă nu ar concentra durerea înăbușită și imensul regret la pierderea neașteptată a mamei. Noblețea sentimentului filial este cuprinsă aici ca între valvele unei scoici, păstrată numai pentru sine, intensificată cu fiecare amintire sau cu mereu repetatul reproș de a nu fi fost prezent în momentul final. Semnul de doliu cusut de *Soror* pe rever este cu adevărat îndelungatul semn al unei îndelungate și niciodată stinse dureri. „Am ocolit mesele, m-am oprit lângă trup, m-am aplecat să sărut fruntea rece, minerală, mâinile subțiri. După câteva minute, am luat-o spre ieșire. Rezemat de ușorul ușii, mi-am sprijinit capul de toc, simțind cum mă rup în două ca din interiorul unei cuirase de gips”.

Peste ani, va alege exilul, ca singură alternativă a păstrării respectului de sine și a demnității de poet. „În țara unde îmi oferisem singur libertate, am redevenit un diletant”, mărturisește poetul. În contrapartidă, în țara sa de origine „«nu a stărnit niciun scandal în jurul persoanei sale»” ceea ce a dus, firește, la „«foarte rapida sa uitare. [...] Niciun alt scriitor de o valoare comparabilă, pus la index de autoritățile comuniste, nu pare să fi fost abandonat cu atâta voluptate de lumea literară românească.»” (Tudorel Urian) Iată două adevăruri, la fel de crude, între care poetul trebuie și reușește să-și regăsească echilibrul.

Vorbind despre exilul său, cu detașare și obiectivitate, este cel mai în măsură să-și evalueze plecarea care a fost, în realitate, o evadare „foarte puțin spectaculoasă, și nu am fugit, ci, pur și simplu, nu m-am mai întors”. Un cerc strâmt al singurătății îl înconjoară odată stabilit la Paris, căruia îi face față cu demnitate și vigoare, cu o hotărâre stăruitoare de a nu ceda, de a nu se lăsa copleșit de nefericire.

În doar câteva săptămâni, i se acordă azilul politic, dar, „în mine însumi, toate legăturile cu existența de care mă rupsesem brutal îmi otrăveau nopțile, îmi învinovăteau zilele. În mare, aceste legături cu țara (cu excepția celor familiale,

ele însele restrânse) se reduceau la vizitele ce-mi erau făcute. Logica stării mele m-a făcut să plonjez pur și simplu în mediul francez al noii mele tovarășe de viață, căreia i-am datorat enorm”. Iată, simplu, extrem de concentrat, rezumativ chiar, miezul anilor de început petrecuți la Paris.

Fără emfază, dar și fără accente larmoaiante, este văzută apropierea limbii țării de adopție. Primul impuls creator în limba franceză „nu prea fertil, resimțit încă din vara lui 1974, s-a împotmolit doi ani mai târziu”. Atunci a fost momentul când poetul a trăit „foarte intens senzația de postumitate a ființei mele față cu pierirea lentă a scriitorului; o descurajare lucidă care mă înfricoșă”. Consolarea a fost găsită în pariul pe scrierea într-o limbă ce urma a fi învățată. Dar, exaltarea „de ordin lingvistic n-a fost suficientă”, fiind necesară o dureroasă și îndelungă așteptare, până când s-a ivit dorința sa de „exprimare să accept limba franceză cu o nebanuită înlesnire”.

„Poezia mi-a părut mai accesibilă. Cu proza, a fost mult mai anevoie, însă deceniul de formare mi-a fost și aici de ajuns”. În doi ani, între 1982-1984 scrie romanul-basm *La chute vers le zénith*, care este „«performanța»” carierei sale pariziene, „onorată cu un premiu important al Societății oamenilor de litere din Franța”. În paralel, cu îndrumările primite de la Monica Lovinescu și Virgil Ierunca, a făcut cele dintâi demersuri în primele săptămâni (cerere de exil, căutarea unei locuințe și a unui loc de muncă). Prin ei a obținut o vizită la Emil Cioran și apoi la Mircea Eliade, „un rendez-vous la Londra cu inimosul Mihai Niculescu”, a fost invitat la cenaclul de la Neuilly al domnului Leonid Arcade, unde a regăsit „o frântură din lumea literelor”, care rămăsese pentru el „încrămățată” în toamna „fugii” sale. Hotărâtoare „din punct de vedere psihologic [...]”, a fost prezența celor vreo douăzeci de cărți publicate în țară și aduse cu mine”.

Cu detașarea pe care echilibrul său din totdeauna i-o oferă și cu un umor subtil, de rafinată calitate, scriitorul se bucură de o admirabilă seninătate care „se păstrează prin traversarea de mari îndoieli”, dar care seninătate trăită de „noi, oamenii, este mai degrabă un vacarm lăuntric, stăpânit prin rațiune și umor”.

În ghereta sa de paznic de parking a citit, a scris și a studiat limba franceză, încât în 1983 a publicat prima culegere, *L'Ailleurs*, iar în 1984 și-a terminat romanul. În 1986 și 1994 a mai publicat două cărți de poezie *Rivage antérieur* și, respectiv, *Le lettré barbare*.

Blocaje psihice, așteptări, nemulțumiri, descurajări, clipe de eșec, dar și momente de exaltare prin care se păstrează balanța echilibrului, pentru ca însuși poetul să poată conchide. „Cred că mă situez printre cei mai buni, să zicem, treizeci de poeți de azi”. O evaluare realistă a laureatului Premiului național de poezie „Mihai Eminescu” pe anul 2002, care nu anihilează „senzația de ne-împlinire” ce „ne sprijină de-a lungul secvenței finale a trecerii noastre pământeste”.

Ieșirea la suprafață din subteran, în septembrie 1982, după ani de retragere fructuoasă, a însemnat dreptul de a se considera „«adoptat»” de limba franceză. „Trăind aproape exclusiv în mediu francez, mă scâldam ca să zic așa în acest idiom, făcând aproape fără să-mi dau seama mari progrese spre «adoptarea» mea lingvistică”. Momentul este esențial pentru poetul care, treptat-treptat, încetează de a mai scrie românește. „Toate poeziile mele se nasc în franceză, dar după câteva luni (sau câțiva ani) le re-scriu în românește. Mi se întâmplă să scriu direct în limba maternă articole și mici studii”. Scriitor profesionist, la plecarea din România, având în jur de douăzeci de volume publicate, aflat în „prim-planul vieții literare”, în Franța „singurul statut ce-mi putea fi acordat era de



diletant”. Referindu-se la viața literară franceză, completarea sa ilustrează o stare de fapt: „Mă întreb chiar dacă scriitorii profesioniști există de-a binelea în Franța. Cei mai mulți par a împărtași aceeași indecizie de statut cu a mea”. Întrebării dacă „desigur” ar aparține și literaturii franceze, dintr-un interviu, îi răspunde cu o undă de amărăciune: „accept acel «desigur» atât de puțin sigur”.

Pentru omul Ilie Constantin, anul 1982 a însemnat, după părăsirea subteranei, obținerea unui nou statut, acela de „salariat civil al Ministerului francez al Apărării, cu obligații în plus, printre care aceea de rezervă față de afacerile interne ale celorlalte țări, începând cu cea de origine”. Apoi, la începutul anilor '90 devine redactor la revista *L'Armement*, după ce dobândise titlul de *docteur ès lettres* la INALCO, pentru ca, în calitate de „scriitor”, să i se decerneze distincția de *Chevalier des arts et des lettres*, în 1999.

Sunt reușitele omului și poetului care, marcat de o enormă vină, căreia i se asociază alte vini colaterale, își dorește ispășirea atât prin drumul de întoarcere în țara sa de origine, cât și în scris, prin mărturiile celor dragi, față de care „consideră că a sosit momentul răscumpărării”. Un capitol insolit, *Familia ca o întinsă scriere* din volumul *Atunci fugi în alt popor* însumează scrisorile primite de acasă de la *Uxor*, cea dintâi soție, de la *Soror*, sora sa, și de la *Tertia*, fiica, cel de-al treilea copil al său, devenită între timp „confratele meu literar”, cum o prezintă cu mândrie scriitorul, ea fiind „o prețuită prozatoare și eseistă”. În acest epistolar se va remarca „participarea și a altor persoane ale familiei la strania noastră măturie” de „implicare în actul de creație”. Corespondența poetului cu cei rămași în țară, cu prima soție în special, îl încarcă de vina abandonului, augmentată de refuzul gândului reîntoarcerii. De altfel, plecarea spre Franța a soției și a celor trei copii se dovedește utopică prin resursele financiare modeste ale soțului și tatălui plecat. Vina poetul și-o asumă. Este o situație fără ieșire, imposibil de rezolvat. Nu există drum de întoarcere pentru cel rămas, prins în propria sa capcană, precum nu există nici posibilitatea refacerii familiei. Ei sunt două părți suspendate ale unui nucleu familial, segmentat definitiv și inexorabil. Orice speranță a refacerii lui este imposibilă, față în față cu realitatea franceză, de unde și vina asumată ce crește, amplificată de dorul de copii și de responsabilitatea căreia încearcă să-i facă față de la distanță.

Este o autoflagelare dorită și înfăptuită, un exercițiu cu exorcisme extrem de dureroase, pentru că remușcările taie adânc în mintea și sensibilitatea scriitorului; dorul de cei rămași acasă se încarcă de suferința de a le fi provocat, pe lângă lipsuri materiale și o periclitare a vieții în comunitate, și neajunsuri de ordin politic. Fiecare scrisoare de acasă atinge puncte din ce în ce mai sensibile și mai întristătoare, prin repetatele reproșuri și cereri de ajutor financiar. Este o evaluare delicată pe care autoarea acestui studiu încearcă să o facă, ochi din afară, atent

și obiectiv, dar căruia nu îi scapă că, pe lângă nevoile mereu crescânde de bani, odată cu creșterea copiilor, se insinuează treptat un soi de rapacitate irepresibilă din partea primei soții, o aviditate imperativă, presantă și nemiloasă, survenită în momente din cele mai dramatice – operația pe cord, la o vârstă extrem de tânără a *Quartei*, fiica din cel de-al doilea mariaj al poetului. Solicitățile de ajutor bănesc venite de la *Soror* au și ele ceva dramatic – bolile moștenite de la mamă o ucid lent și dureros, la o vârstă neconformă cu moartea.

Să fi iscat această culpabilitate ramificată pe care o încearcă scriitorul nevoia unor ecorșee repetate? Se prea poate, pentru că nu ține de un masochism gratuit etalarea cascadei de imputări, învinuiri, justificate neîndoielnic, ale fostei soții, rămasă să-l suplinească în creșterea, educarea copiilor și pe tatăl plecat definitiv.

Scrisorile au în ele ceva atât de mișcător, încât se ivește comentariul plin de amărăciune vinovată a destinatarului: *Secundus*, al doilea născut, exclamă, „tatăl meu e cel mai bun din lume” și completarea vine de la sine: „doamne, cât de puțin meritată rămâne această exclamație!” Scriindu-le rar, își recunoaște lenea la scris, singura constatare-explicație fiind „sunt un epistolier nevolnic care nici nu ar fi meritat să i se scrie cu atâta sânguință”.

Comentariul în contrapunct la scrisorile din România este imperios necesar nu pentru a-și acorda meritele/nemeritele circumstanțe atenuante, ci pentru acel surplus de obiectivitate dictat de sintagma *Audiat et altera pars*. „*Familia ca o întinsă scriere* nu e decât o răsfoire a acestei corespondențe [relativ bogată, îndelungată, cu intensificări și întreruperi], în care nu am a mă opri la fiecare mesaj în parte: cine ar avea răbdarea să parcurgă hârtii de un interes strict familial, fără speranța unui «plus» față de textele înseși? Transcriind reproșurile, exhortațiile, explicațiile, revelațiile și tot ce alcătuiește sufletul viu al unei relații epistolare, nimic nu mă asigură că-i voi oferi cititorului străin de cercul nostru privat acel «plus» jinduit”. Este un avertisment lansat spre cei amatori de intimitățile și senzaționalul care scriitorului îi repugnă. „Dacă, printr-un miracol (de decupaj bunăoară – dar e riscant să fii prea îndemânat într-o asemenea scriere...) plusul necesar se va ivi, și el o va face fără adevărata mea știință.”

Cel puțin două par a fi motivele publicării acestui epistolar: este, pe de o parte, vina, imensul sentiment de culpabilitate pe care încearcă să-l diminueze, pe cât posibil, prin cuvinte și prin fapte; pe de altă parte, este dorința de revelare a acestui nucleu scriitoricesc al celor ce au condei, marcându-li-se o potențialitate ce a devenit, în timp, certitudine. Cu eleganță și demnitate intelectuală, Ilie Constantin face acest gest de generozitate, de prețuire a câtorva membri ai familiei, lărgind cercul participanților „la strania noastră mărturie”. Fragmente publicate atestă fibra de creator a autorului „spre care converg, în loială concurență, ceilalți membri ai familiei”.

Tonul său, de o impecabilă obiectivitate, conferă un plus de dramatism textelor primite de la *Soror*, comentariul său devine o meditație asupra destinului ei nefericit de ființă înfrântă de boală. „Excepțională ființă de dialog oral. *Soror* nu a fost atrasă de creația literară – regretul că nu i-a fost acordat la naștere vreun talent de scriitor, părea puțin credibil, parcă autoironic – dar ce pană de epistolieră posedă! Simplitatea tonului nu e la îndemâna oricui, nici naturalețea în discurs, umorul discret, neinsistent și, peste toate, tăioasa, rapidă, în fond, îngăduitoarea ei inteligență!” În unele scrisori, „predomină tristețea care rămâne pudică”, în altele, „e un mic spectacol de iritare în fața relei-voințe, a ghinionului, parcă și

a unor uluitoare manifestări ale *prostiei* conținute de atmosfera înconjurătoare! Cu atât mai mult cu cât misiva pleacă tocmai de la înțelepciunea lumii, exprimată paremiologic”.

Veștile lui *Soror* despre copii și fosta lui soție sunt succinte, dar sugestive, „«Copiii sunt mari și drăguți, fetele au luat modelul mamei, trăiesc pe picior mare, dar sunt plăcute la vedere, în special *Prima*»”.

Posibilitatea de a-și vizita fratele la Paris i se pare lipsită de orice speranță „«nu știi că aici trebuie să rămână leșt greu, câțiva copii și un soț iubitor care să te aștepte cu nerăbdare? Or, eu sunt și în acest domeniu într-o dureroasă neavere»”.

Scrisorile îndurerate ale surorii, bolnavă grav, fără de speranța vindecării, fac amintirea mamei mai vie ca oricând. După treizeci și unu de ani de la moartea ei, scrie la Paris un poem în care „ea îmi apare ca ocrotitoarea mea din ceruri. Unde, dacă nu în rai, se poate odihni *Mater*, după ce va fi trăit în lume sub semnul devotamentului, al credinței creștine, al umilinței față de ceea ce nu-i era dat spre a fi înțeles dintr-un destin alcătuit din suferințe, foarte arareori întrerupte de bucurie?” *Limba franceză*: „Departee în vârstă și pe continent,/ mă pierd azi în limpedea duiosie/ ce, din altă lume mă sprijină în lume./ Și, uneori îi vorbesc mamei într-o limbă/ pe care n-am învățat-o de la ea”.

Dincolo de despărțirea amiabilă și de comun acord de *Sponsa*, cea de a doua soție a poetului, memoria afectivă extrem de fidelă îi rezervă locul important, meritat în biografia sa personală și poetică. „*Uxor* și ea [*Sponsa*] sunt, amândouă, ființe extraordinare, diferit atrăgătoare, și sunt mândru că m-au însoțit de-a lungul destinului meu plin de răscruci, dându-mi impresia că nu am trăit degeaba alături de ele”. *Cor Sponsae* este capitolul dedicat generozității acestei femei, întâlnirea cu ea, și acest al doilea mariaj, marcând răscrucea favorabilă a destinului său. „Inima acestei femei este de o deosebită generozitate. Ea are tendința de a se ocupa cu dăruire, de necazurile și preocupările nu doar ale unei ființe umane, ci ale unor categorii întregi. Însuși cursul existenței sale pare a confirma și răsplăti această înclinație. [...] *Sponsa* avea să devină o înaltă funcționară ministerială (și consilier la Parlamentul european) în direcția sensibilă a migrațiilor de populații”.

Ilie Constantin izbutește un frumos portret al acestei ex-soții franțuzoaice, evocarea oarecum glumeață îi înlesnește exprimarea mai lesnicioasă a unor „nuanțe afective anevoie de formulat”. La începuturile relației lor, „*Sponsa* s-a devotat ca un neobosit înger de pază, plasat de divinitate lângă un deșțarat; ea se alarma de cea mai mică întârziere a mea, rămânea de veghe. În rest, dacă voi fi sfârșit prin a deprinde ceva mai lesne limba și mentalitatea francezilor numai ei i-o datorez, ca și o liotă de alte lucruri”. Profesoară de vocație, i-a îndrumat accesul la limba franceză, vorbită și scrisă, printr-o metodă *sui generis*: „Îmi îngâna, subliniindu-le greșelile de acord sau de pronunțare, construcțiile «barbare» ale frazelor, îmi sfărteca paginile cu creionul roșu neconținut”. Într-un cuvânt „*Sponsei* îi datorez și drumul meu (atât cât va fi fost) spre lumea literelor pariziene”.

Ieșit din subterana imobilului de pe avenue Montaigne, devenit supraveghetor (*surveillant*) într-un liceu privat din Versailles, făcând „marele salt... din lac în puț”, se vede înfruntat indirect de zecile de elevi cu „vicleniile neobosite și săcâitoare ale adolescenței”. *Sponsa* este cea care-l salvează pe cel aflat pe cale de a se îneca „la malul cetățeniei franceze abia obținute”. „M-a salvat pe la sfârșitul lui noiembrie, când voința ei – ajutată de razele stelei mele din cer – m-a readus la solul ferm al unei slujbe omenești”. *Sponsa* este ființa destinată în a-i veghea

noua traiectorie a vieții, intervențiile ei devin „hotărâtoare” pentru evoluția sa de scriitor în limba franceză, cunoscând și bucurându-se de câteva succese meritorii și meritate.

Aceeași dorință de adevăr și obiectivitate se regăsește în scrisorile autorului însuși, el *Auctor*, în ajunul împlinirii vârstei de cincizeci și unu de ani în 1990 își mărturisește tinerețea sufletească, de „adolescent iresponsabil”, care, prin apariția la Gallimard, în 1989 a romanului-poveste *La chute vers le zénith*, are bucuria gândului alinător de a nu mai „ipoteca viitorul copiilor săi”.

Cu surprindere și încântare, tatăl-scriitor găsește, în *Tertia*, un confrate și „un foarte disponibil corespondent” talentat, care își convertește o îngustă felie de viață într-un nucleu narativ, iubitul ei din Grecia urmând a fi transformat într-un personaj. „Mi se pare o delicioasă formă de sublimare. Eu nu am calitățile lirice ale tale și ale mamei; sunt mai degrabă meticolos de narativă, pedantă ca o broderie și, bineînțeles, nu am nici cea mai vagă idee dacă ceea ce scriu are vreo calitate literară. Cert e că-mi face bine să scriu”.

„Elegiacul” ei tată va participa la o întâlnire, în 1995, cu confrăți din Uniunea Scriitorilor Maghiari „cu atât mai călduroasă și destinsă cu cât era preponderent... familială”. Textul acela era scris și pregătit pentru *Întâlnirea scriitorilor români din întreaga lume* (Neptun, 5-10 iunie 1995), elaborat în limba sa de adopție „care îmi părea că mă «strunește» stilistic mai sever decât cea maternă. Îmi povesteam dezbaterele intime, necazurile, derutele și hotărârile de dinaintea opțiunii pentru exil și de după”.

Acest „adolescent iresponsabil”, cum singur se denuște, inserează câteva scrisori pe care le-a adresat familiei, printre care cea datată 24 noiembrie 1977 i-a luat zile și săptămâni de elaborare, conștient de „teribila [...] brutalitate” a gândurilor puse pe hârtie, de „suferința și dezolarea pe care o vor provoca destinatare”. Scrisă și expediată după o lungă tăcere, menită a facilita desprinderea celor doi soți, tăcerea trebuia să sugereze absența oricărei iluzii. Și-a scris „cumplita pledoarie în numele loialității și pentru ca de o parte și de alta să regăsim fiecare principiul însuși al realității”. O cruzime necesară se regăsește în această scrisoare de rămas bun ca soț, împovărat etern de sentimentul de vinovăție, dar, „rațiunile plecării mele îmi par implacabile”. Epistolierul nu eludează nimic din ceea ce l-ar putea incrimina, găsind în exhibarea amărăciunii soției părăsite calea răscumpărării acestei vini, chiar dacă știe că este un paliativ plâsmuit, artificial, contrafăcut.

*Fals tratat de iubire și singurătate* s-ar putea intitula capitolul dedicat celor paisprezece ani de după divorțul de *Sponsa*, până la reîntoarcerea, în 2002, în țară. Trebuie să mărturisesc, cu toată sinceritatea, că ironia și umorul, sarcasmul bine dozat ale lui Ilie Constantin ating cote nebănuite în această tratare în registru derizoriu a câtorva povești de așa-zisă iubire. O batjocură fină, de calitate le îmbracă și transformă consemnarea trăirilor reciproce sau numai unilaterale într-o panoramă a deșertăciunilor amoroase, rizibilă și utilă memorialistului pentru a le da locul și ponderea meritată în viața sa. Ele se situează în vădit contrast cu preocupările sale intelectuale de anvergură, un masterat, doctoratul la INALCO, premiul primit pentru romanul-poveste publicat la Gallimard, conferirea titlului de Chevalier...

Gentil, cu stil, aristocrat prin structură, gust și comportament, lumina lui îi îmbracă și pe alții, dar Ilie Constantin, cu toată strădania, nu reușește să înobileze, nici chiar să umanizeze exemplarele feminine care îi populează și condimentează erotic existența în singurătate. Dacă n-ar fi gustul rafinat al autorului, posibil de regăsit în toate volumele

sale, s-ar putea crede că paginile din capitolul *Haos* aparțin unui veritabil roman de consum sau unui scenariu de film erotic; ele sunt dovada spiritului său ludic și o demonstrație că autorul ar putea scrie și astfel, parodiind joasa literatură la modă a romanelor de citit în metrou. Este singurul gen de povestire pe care, se pare, că l-au meritat eroinele în chestiune.

Contrastiv, într-o lumină calmă și așezată, apare *Ultima*, o doamnă al cărei pseudonim latin o desemnează pe actuala și ultima sa soție. Cu aceeași fină autoironie, memorialistul îi mulțumește destinului pentru darul adus: „acum două luni, în ziua de 10 februarie 2001, la orele zece și treizeci și cinci la Gare de l'Est a coborât din tren” această doamnă, „singurul meu merit fiind acela de a-mi fi căutat perechea în «transa mea cronologică» ferindu-mă de o diferență de vârstă excesivă. *Ultima* e mai tânără decât mine cu doar patru ani și jumătate. Sunt mulțumit că ne-am început viața de cuplu în unica săptămână când mai puteam pretinde că aveam 62 de ani – cinci zile mai târziu intram în al 63-lea”. Pe această „blondă tovarășă de viață”, care a lucrat la Radioteleviziunea română și a colaborat cu Radio France Internationale, a cunoscut-o în nordul Moldovei, la Botoșani. „Ea ne îmbogățea cu un fragment de trecut: pe când ea era încă elevă de liceu în clasa a XI-a, eu venisem în clasa lor! Ea se afla în primul rând de bănci și mă găsea pe placul ei. Dar cum aș fi putut eu, la 22 de ani, să țin minte într-o clasă plină de fete frumoase tocmai pe aceea care urma să fie soția bătrâneții mele? Chiar de va fi fost o fantasmă, ea e binevenită!”

Pe *Ultima*, o femeie frumoasă – „toată lumea remarcă asta, dar nu în genul de bibelou răsfațat, ci de prezență serioasă și statornică. Ceea ce nu o împiedică să aibă umor și chiar o înclinare certărească compensată de un surplus de tandrețe” – o va aduce „în fața sfântului primar!”, la Primăria din arondismentul XIV parizian. Pentru ei doi, „ademenitoare rămâne perspectiva unei „solidarități crepusculare”, a unei uniuni neîndoelnice, pentru timpul ce le rămâne de trăit.

Bucureșteanul re-climatizat, „foarte mulțumit de odaia bibliotecă”, unde citește și scrie și pe care o numește „casa familială de creație”, își are viața înfrumusețată de *Ultima*, de copiii celor două căsnicii anterioare și se minunează că urcă „cu destoinicie treptele senectuții”

Reîntors la țărml de care se desprinsese, cu decenii în urmă, petrecute în locuri străine unde era, „în sfârșit epava sfărâmată/ traversată de ape pretutindeni – alge și pești o vor fertiliza/ Viața calcă pe ruina ta, umplând-o/ de o tăcută, invincibilă rodire”, fostul scrib subteran, ce se nimicea în așteptare și era „surghiunit în lume, ca o lacrimă”, încheindu-și epistolarul cu familia, constată că „eflorescența lirică familială nu era sortită să dureze, la cei mai mulți dintre «miraculații» temporari”. Doar *Tertia* va părea, mai târziu, „interesată de elanurile ce văzuseră lumina tiparului”.

Este momentul când revine la sine, la confrății săi. Viitorul pe care pot creatorii conta este „viitorul orizontului” „o sintagmă din poemul «Le Français»: l'avenir de l'horizon”.

„Creația este, ca să formulez un gând mai vechi, cu puține excepții, o singurătate ce se abolește rostindu-se.” Adevărată profesiune de credință ce definește și „obligăția de a aștepta darul; am plătit și continui s-o fac, fără ezitare, în luni și ani de așteptare, rarele, imperioasele «dicteuri din înalt». De unde ne vin acele poeme gata alcătuite, pe care abia prididim să le transcriem? Negreșit, din adâncurile unde conștient și inconștient se ating, dar trebuie ca un fulger să ne străbată pentru ca înaltăpartele poemului să se înființeze, ca un rug...”

(Fragment dintr-un studiu de mai mare întindere)

## Mircea MOȚ

### Tudor Arghezi, realitate și text

Relația dintre realitate și text deschide, în *Cuvinte potrivite*, o perspectivă cât se poate de generoasă asupra relației dintre tradiție și modernitate, dar și asupra incontestabilei profunzimi a poeziei argheziene.

La Tudor Arghezi, divinitatea este prezentă exclusiv într-un text care-i accentuează condiția ideală, ea fiind invocată de fiecare dată în relație cu *textul*, cu *semnul* sau *cuvântul* în general: „De când s-a întocmit Sfânta Scriptură/ Tu n-ai mai pus picioru-n bătătură/ Și anii mor și veacurile pier/ Aici sub tine, dedesubt, sub cer” (Psalm).

În *Inscripție pe Biblie*, divinitatea este *închisă* în textul care îi transcrie și îi consacră gesturile, așa cum trebuie să fie acestea percepute de om. Căutând absolutul, omul arghezian este convins de existența divinității; nu se îndoiește însă că aceasta se află într-un text, inaccesibil în condiția lui ideală. Din dorința întâlnirii cu divinul în afara textului sever, în realitatea „profană”, ființa îndrăznește uneori o semnificativă revoltă împotriva celor consemnate în scrisul (de) limitator și împotriva cuvântului, cu speranța revenirii divinului în real, precum în timpurile mitice: „O mie de neamuri, plecate, domoale./ Te caută-n ceruri, în vis, în pământ./ Ascuns te-au găsit în cuvânt./ Sfarmă cuvântul! Cuvintele-s goale.” (*Inscripție pe Biblie*).

Emblematic pentru condiția divinității și a relației acesteia cu ființa, textul este prezent în ipostaza sa de narațiune esențială, evidențiindu-și repere de semnificativă *poveste*: „Singuri acum în marea ta poveste”. Dacă omul arghezian simte că lumea, în esența ei, este un text, o poveste pe care însăși divinitatea a creat-o, îi este justificată dorința, mai mult sau mai puțin mărturisită, de a se regăsi pe sine, în relație cu divinul, dincoace de liziera textului esențial, în realitate. Autorul *Cuvintelor potrivite* este indiscutabil un poet *religios*, cu precizarea că el dorește „măsurarea” lui Dumnezeu, „drămuirea” acestuia, „în zgomot” ori „în tăcere”, adaptarea divinității la propriile posibilități de

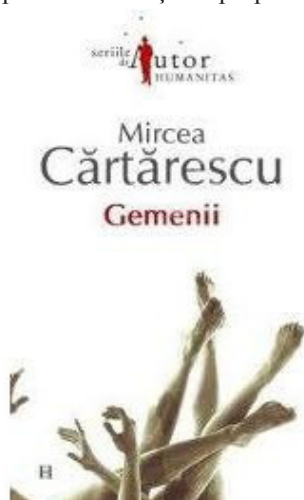
cunoaștere, prin simțuri. Faptul că individul încearcă o necesară (pentru el) concretizare a divinului nu trebuie deloc înțeles ca un gest de revoltă, ci de recunoaștere umilă a propriei condiții.

Textul este perceput întotdeauna sub semnul depărtării, fapt ce subliniază, odată în plus, limita dintre realitate și text. De aici, cu atât mai mult dorit accesul la *semn și la departe*: „În rostul meu tu m-ai lăsat uitării/ Și mă muncesc din răputeri și sânge./ Trimite, doamne, semnul depărtării./ Din când în când câte un pui de înger” (*Psalm*). După cum, mai ales, este puternic resimțită și nevoia de comunicare cu divinul, dialogul în special, cel care-i poate asigura omului certitudinea de care are nevoie: „Nu-ți cer un lucru prea cu neputință/ În recea mea-ncruntată suferință/ Dacă-ncepui de-aproape să-ți dau ghies/ Vreau să vorbești cu robul tău mai des” (*Psalm*).

Fiindcă divinitatea i se arată omului arghezian doar în textul sacru, este cu atât mai evident că toate atributele divinității sunt consacrate de text. Vorbind despre divinitate, omul nu face de fapt decât să reamintească textele esențiale în care divinul este plasat ca într-un spațiu inaccesibil: „Când magii au purces după o stea/ Tu le vorbeai și se putea” (*Psalm*). Sau: „Îngerii tăi grijeau pe vremea ceea/ Și pruncul și bărbatul și femeia” (*Psalm*). Prezentă exclusiv în text, divinitatea este definită de Arghezi cum nu se poate de sugestiv: „Ești ca un gând și ești și nici nu ești/ Între puțină și-ntre amintire” (*Psalm*). Insist asupra ideii că aproape în toate poeziile din *Cuvinte potrivite* Dumnezeu este prezentat prin referire la scris ori la cuvânt, semne ale reflectării realului și ale transpunerii acestuia în ideal: „Pentru că n-a putut să te-nțeleagă/ Deșertăciunea lor de vis și lut/ Sfinții-au lăsat cuvânt că te-au văzut/ Și că purtai toiaș și barbă-ntreagă” (*Psalm*).

Semnificativă este la Arghezi atitudinea ființei față de divinitate, cel puțin dintr-un anumit punct de vedere. Mircea Eliade considera că este definitorie pentru creștinism și pentru religie în general păstrarea *mitului viu*: „Prin însuși faptul că este o religie, creștinismul a trebuit să păstreze cel puțin o comportare mitică: timpul liturgic, adică manifestarea periodică a aceluși «illud tempus» al începuturilor”. Și în continuare: „Experiența religioasă a creștinismului se întemeiază pe imitația lui Hristos ca model exemplar, pe repetiția liturgică a vieții, a morții și a învierii Domnului și pe contemporaneitatea creștinismului cu acel *illud tempus* care începe la nașterea în Bethlehem și se încheie provizoriu cu înălțarea” (Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, În românește de Paul G. Dinopol, Postfață de Vasile Nicolescu, București, Univers, 1978, p.158).

Omul lui Arghezi pare să trăiască tocmai drama irepetabilității aceluși *illud tempus* despre care vorbește Mircea Eliade; închis cu severitate, textul nu oferă perspectivele spre real, atât de mult așteptate: „Îngerii tăi grijeau pe vremea ceea/ Și pruncul și bărbatul și femeia/ Dar mie Domnul, vecinicul și bunul./ Nu mi-a trimis de când mă rog nici unul.” (*Psalm*). Dacă divinul rămâne în text, eul se autoiluzionează măcar, amăgindu-se că repetarea gestului din timpul primordial, consemnată în același text esențial, ar mai fi, totuși, posibilă: „Știind că și Lazăr a-nviat./ Voi să nu vă mâhniți, s-așteptați./ Ca



și cum nu s-a întâmplat/ Nimic prea nou și prea ciudat./ Acolo, voi gândi la jocul nostru, printre frați” (*De-a v-ați ascuns*). Tudor Arghezi insistă, de altfel, dramatic asupra acestei imposibile repetări a *scenariului* inițial: „Și voi ați crescut mari./ V-ați căpătuit./ V-ați făcut cărturari./ Mama-mpletește ciorapi și pieptari./ Și tata nu a mai venit...” (*De-a v-ați ascuns*).

În asemenea situație, neputând avea acces la textul ca spațiu al divinului, soluția rămâne un dramatic monolog, care nu devine însă expresia orgoliului în fața divinității. Monologul din poezia argheziană reține atenția prin expresivitatea lui, prin organizare și printr-un evident „ritual”, ce-i conferă valoarea unui autentic text. La Tudor Arghezi, omul îi răspunde textului prin text. Realizarea textuală a monologului arghezian este remarcată de altfel de un Pompiliu Constantinescu, care constată „o impresie de amărăciune robustă și susținută prin rigoarea expresiei, dar și prin atitudine”. Criticul insistă în mod special asupra acestei atitudini a omului arghezian, din a cărei expresie nu sunt excluse „imagine și epitet” (Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, I, Ediție îngrijită de Constanța Constantinescu, cu o prefață de Victor Felea, București, Editura pentru Literatură, 1967, p.57).

Din unghiul relației dintre realitate și text, lectura devine o autentică modalitate de cunoaștere. Prezentă la Arghezi ca o semnificativă treaptă spirituală, cartea marchează evoluția de la natural la cultural. Lectura capătă dimensiuni mitice în măsura în care este un gest paradigmatic. De reținut însă faptul că lectura nu poate asigura rezolvarea dramei: tăcerea și suferința simbolică a cărții care „geme” sunt asociate unui timp semnificativ: „Deschid cartea: cartea geme./ Caut vremea: nu e vreme” (*Incertitudine*). De altfel, întreaga realitate devine la Arghezi un text și o semnificativă carte: „Molifiți câțiva s-au întâlnit departe/ Pe când murmurul parcului se roagă/ Se-nchide înserarea ca o carte/ Și sufletul în foi ca o zăoagă” (*Târziu de toamnă*). Trebuie menționat că lectura este un gest esențial, de semnificativă sărbătoare, care îi este îngăduit doar *Domnului*, în vreme ce scrisul este al unui *rob*, conștient de condiția sa în lume: „Robul a scris-o, Domnul o citește”.

Cum lectura nu este o soluție pentru omul care îl caută pe Dumnezeu, acesta apelează la scris, și din acest punct de vedere se reține cu ușurință abundența sintagmelor legate de ideea de scriere și de text în general. Unele poeme argheziene se numesc *Testament* ori *Creion*, altele sunt, de multe ori, niște semnificative *inscripții*: *Inscripție pe paravan*, *Inscripție pe o ușă*, *Inscripție pe Biblie*, *Inscripție pe o casă de țară*.

Scrisul redimensionează realul: prin trecerea în universul semnelor, al oglinzii și al reflectării, realitatea își atenuază vizibil materialitatea: „Te-am ridicat pe-o coastă cu izvoare/ Și-mprejmuiindu-ți liniștea cu aștri./ Te las albind prin pomi, din depărtare./ Cuib fermecat, ca de cocori albaștri” (*Inscripție pe o casă de țară*). Inclus în text și în inscripție, realul este pregătit pentru marea întâlnire: „Și-ntr-un ungher, vom face din covoare/ Un pat adânc, cu perinile moi./ Dacă Isus, voind să mai coboare./ Flămând și gol, va trece pe la noi” (*Inscripție pe o casă de țară*). Purificarea realului prin text revine, de altfel, la Arghezi: „Cristal rotund, pe-umbră de velur/



Cu inima de-a pururea senină./ M-am născocit din ape și azur./ Am înghețat sub țurțuri de lumină” (*Inscripție pe un pahar*).

Mai mult decât s-ar părea, la Arghezi scrisul depășește limitele experienței estetice propriu-zise, trimitând în mod profund spre ideea de întemeiere. Într-un fel, și pentru poezia *Cuvintelor potrivite* sunt valabile cele scrise de un Heidegger despre Hölderlin, în *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*: „Poetul numește zeii și numește toate lucrurile în ce ceea ce sunt ele. Această denumire nu constă doar în faptul că unui lucru cunoscut dinainte îi este atribuit un nume: dat fiind că poetul rostește cuvântul esențial, abia prin această numire ființarea este numită, ajungând să fie ceea ce este” (Martin Heidegger, *Hölderlin și esența poeziei*, în *Originea operei de artă*, Traducere și note de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, Studiu introductiv de Constantin Noica, București, Editura Univers, 1982, p.200).

Cu excepția poetului, ipostază a Creatorului în planul uman (care își adună numele pe-o carte), individului nu-i este dat să scrie Cartea, ci doar *foaia*, un modest adaos, ce îmbogățește realul cu o nouă ipostază pe care omul, din perspectiva sa limitată, o adaugă la *cartea lumii*: „Că las în urma mea repaos/ Și-o foaie urmă de adaos” (*Ruga de seară*).

Scrisul și textul rămân șansa unei ființe care are conștiința căderii în timp, când legătura prin dialog cu divinul nu mai este posibilă și atunci când Cartea geme, întărind suferința determinată de condiția limitată. O poezie emblematică pentru condiția omului arghezian este *Incertitudine*, în care individul este surprins într-o ipostază ce ține de imposibilitatea dobândirii certitudinii proprii condiții. Amintirea începutului, a apartenenței la întreg, este vagă, după cum presimțită este doar ideea că existența însăși este reflectare și gând al gânditorului bănuir: „Gândul meu al cui gând este?/ În ce gând, în ce poveste./ Îmi aduc aminte, poate./ Că făcui parte din toate?” Existența omului arghezian se consumă între „mlaștină”, metaforă a degradării creației, a decăderii acesteia și a regresului, și „livada”, ce-i amintește la modul dureros condiția edenică la care nu mai are acces. În *Dicționarul de simboluri* al lui Jean Chevalier și Alain Gheerbrant se amintește că în psihanaliză mlaștina, ca și balta, este „unul din simbolurile inconștientului și ale mamei, loc al germinățiilor nevăzute” (*Dicționar de simboluri*, 2, Editura Artemis, București, 1995, p. 314), ceea ce întărește ideea că omul oscilează între increat

și o condiție existențială inconsistentă. Glasul celor două extreme transcrie dezorientarea și semnificativa „sfășiere” a ființei: „Ascultând glasul ciudat/ Al mlaștinii și livezii...”. De consemnat faptul că ființa se regăsește pe sine, dobândind certitudinea necesară, doar prin scrierea propriului nume; e vorba de scrisul care, în ipostaza sa de „semnătură”, consacră particularitățile ce definesc individul: „Scriu aci, uituc, plecat./ Ascultând glasul ciudat/ Al mlaștinii și livezii/ Și semnez: Tudor Arghezi.”

De aici se deschid perspective interesante asupra „artei poetice” argheziene și asupra dimensiunilor majore ale faptului de a scrie. Aproape toate textele argheziene cu caracter programatic propun perspective de profunzime asupra scrisului redimensionat din perspective mitice.

În accepția sa de holderliniană, de „cea mai nevinovată dintre îndeletniciri”, actul de a scrie rămâne un joc, însă unul care trimite spre gestul consemnat în textul sacru, unde și moartea devine echivalentul unui joc: „E jocul Sfințelor noastre Scripturi”. Poetul insistă în mod deosebit asupra ideii de joc, scrisul fiind un joc „întru cele esențiale” (Tudor Arghezi, *Ars poetica*, Ediție îngrijită, prefață și note de Ilie Guțan, Cluj, Editura Dacia, 1974, p.78 ). Ion Pop notează că la Tudor Arghezi „în ipostaza ideală, poetul este (...) un zeu care «muncește» ca și cum s-ar juca” (Ion Pop, *Jocul poeziei*, București, Cartea Românească, 1985, p. 101). În această situație, „în lumea «jucăriei» care e poemul, se reproduce în mic marele univers” (*Op. cit.* p 101). Artistul creează „frazele care umblă, de sine stătătoare” (*op. cit.* p. 99), sugestivă formulare ce impune scrisul ca un univers în sine, ca un cosmos creat după modelul celui zămislit de divinitate în timpul sacru al începuturilor. Cu atât mai mult cu cât cuvântul „permite evocarea și punerea în funcțiune a tuturor puterilor închipuite și sacre” (*op. cit.* p.81). Dar, mai ales, Tudor Arghezi nu se îndoiește că scrisul are el însuși o dimensiune „religioasă”, operația de a scoate perle pe acolo unde vulgul nu vede decât muscărie, este dumnezeiască”, fiindcă „totul e sacru în mâinile artistului” (*Op. cit.* p.54). În *Revista Fundațiilor Regale* din 1941, Tudor Arghezi publica, inclus ulterior în *Ars poetica*, articolul *Dintr-un foișor*, care nu mai lasă dubii asupra perspectivei, asupra scrisului ca act esențial, de întemeiere: „Scrisul, născocit de oameni ca o zămislire din nou a lumii, are puterea egală cu aceea cuprinsă în *Geneză*” (*Op. cit.*, p. 199).

Poezia *Testament*, tratată cu o nejustificată condescendență de către unii comentatori, este o ars poetica exemplară pentru relația dintre text și realitate, dintre divinitate și om.

Poetul surprinde condiția propriei creații și dimensiunea profundă a actului creator în versuri care invită la o permanentă interpretare: „Slova de foc și slova făurită/ Împărecheate-n carte se mărită./ Ca fierul cald îmbrățișat în clește...” (*Testament*).

În amintitul volum *Ars poetica*, Tudor Arghezi vorbește despre cuvântul asociat *focului* care permite cuvintelor, îngăduie cuvintelor să se impună ca „vigoare mai dură”, ca întemeiere în ultimă instanță: „Și după cum cuvintele uscate se îndulcesc, sub un condei mai

viu ele înviază mai mult, focul sfânt care le-a zămislit le dă și o vigoare mai dură” (*Op. cit.*, p.82). Suficient, cred, pentru a ne convinge că sintagma „ slova de foc” nu poate fi exclusiv o metaforă a *inspirației*. „Slova de foc” sau „litera cea sfântă”, la care are acces omul, însă numai în calitatea sa de Creator, este litera cu care a fost scrisă Biblia. Din acest unghi, motivul cărții deschide la Arghezi perspective largi, cartea devenind spațiul unde se consumă o experiență esențială: „Ești ca vioara, singură, ce cântă/ Iubirea toată pe un fir de păr./ Și paginile tale, adevăr./ S-au tipărit cu litera cea sfântă” (*Ex libris*). Focul slovei este reluat în ipostaza sa de „cald”, ca epitet atribuit fierului, pentru a trimite spre o „alchimie” ce implică elementarul; de aici obligația de a înțelege corect gestul cu implicații paradigmatică al poetului.

Într-un articol cuprins în excelentul volum *Ars poetica*, Tudor Arghezi își mărturisește convingerea că „poezia și versul se întrucumbină ca fierul și focul” (*Op. cit.*, p.41). Aceasta în situația în care pentru autorul *Cuvintelor potrivite* relația dintre poezie și vers este una de profunzime; cuvântul e o „măsură”, versificația este doar calea de acces la esența poeziei, care „plutește către necunoscut, stimulată de ceva real și cunoscut” (*Op. cit.*, p. 39).

Trebuie menționat, în primul rând, faptul că în *Testament* cartea adăpostește o *taină*, menționată în articolele argheziene referitoare la arta poetică: „cartea săvârșește o taină delicată”. Ce taină este oare aceasta, despre care vorbește poetul?

Concretizată în text prin neoașul „se mărită”, nunta se însinuează ca o taină, ca întâlnire semnificativă dintre om și sacru, întâlnire posibilă numai în spațiul Cărții. Reamintesc versurile emblematice din *Testament*: „Slova de foc și slova făurită/ Împărecheate-n carte se mărită./ Ca fierul cald îmbrățișat în clește...”

Dacă lumea este creată prin cuvânt, fiind textul în care este de găsit Dumnezeu, Tudor Arghezi repetă, la cu totul ale dimensiuni, ca pe un autentic ritual, creația prin cuvânt, având convingerea că aceasta este singura modalitate de a avea acces la Textul creat în timpul începuturilor. Nunta argheziană care se săvârșește în spațiul Cărții dobândește semnificația unei depline comunicări a omului cu divinul. Este interesant de urmărit în același text poetic relația dintre „rob”, truditul, cel care prin suferință își epuizează condiția ingrătă, fiind izbăvit prin scris, și semnificativul „Domnul” care, scris cu majusculă, incită la interpretare. Cum Cartea nu-i oferă un răspuns și o soluție pentru incertitudinea ce-l caracterizează, omului arghezian îi este dat dialogul cu divinul doar în ipostaza sa de artist. Citind cartea creată ca o replică dată marelui Text, Domnul acceptă comunicarea cu ființa, dar numai după ce aceasta s-a ridicat deasupra condiției ingrâte, după ce a suit „treapta” și după ce a trecut de la natural la cultural. De menționat că lectura Domnului reține esențialul, idealul pe care îl impune cartea, „scăpându-i” realitatea pe care Artistul a metamorfozat-o în creație: „Robul a scris-o, Domnul o citește./ Făr-a cunoaște că-n adîncul ei/ Zace mînia bunilor mei” (*Testament*).

**Maria ZINTZ**

## **Constantin I. Ciobanu, Stihia profeticului**

La baza monografiei a stat teza de doctorat habilitat în studiul artelor „Sursele literare ale programelor iconografice din pictura murală medievală moldavă”, susținută la Institutul studiul artelor al Academiei de Științe a Moldovei la Chișinău în 2005. Monografia a fost recomandată pentru tipar de către consiliul științific al Institutului Patrimoniului Cultural din cadrul Academiei de Științe a Moldovei.

Este o carte copleșitoare prin bogăția informațiilor și prin modul riguros și în același timp pasionant în care sunt puse în valoare temele principale ale cercetării. Așa cum precizează autorul, monografia „Stihia profeticului. Sursele literare ale imaginii «Asediul Constantinopolului» și ale «Profețiilor înțelepților Antichității» din pictura murală medievală moldavă” abordează problema interpretării frescelor murale din perspectiva raportului text scris - imagine pictată. Scopul studiului ține de stabilirea izvoarelor celor mai controversate teme din pictura murală a Moldovei secolului al XVI-lea. Temele sunt „Asediul Constantinopolului” din cadrul ciclului „Imnul Acatist” și „Profețiile Înțelepților Antichității” din cadrul compoziției „Arborele lui Iesei” sau din decorul contraforților. Noutatea științifică a rezultatelor obținute constă în introducerea în circuitul științific a unor surse de ordin istoric, literar și artistic care, până în prezent, au rămas la periferia sferei de influență a istoricilor de artă. Aceste surse s-au dovedit a fi omilia bizantină din secolul al IX-lea „*Hymnus Acatistus. De obsidione Constantinopolis*”, redacția „*Troițk*” a povestirii lui Nestor Iskander dedicată cuceririi Țarigradului de către otomani, unele ilustrații din volumele Arteman și Golișin ale „Codicelui împărătesei ilustrat de letopiseșe”, majoritatea manuscriselor grecești și slavone ce conțin culegeri de „profeții ale Înțelepților Antichității”. Sunt inedite încercările de stabilire a existenței unor surse literare și artistice, astăzi dispărute, dar care pot fi parțial reconstruite. Astfel de surse, după părerea mea, au fost imaginea *Asediului unei cetăți*, ce a servit drept prototip ilustrației *Asediului Smolenskului*.

Un rol foarte important în realizarea lucrării l-au avut cercetările efectuate în județul Suceava, la Iași (mănăstirea Cetățuia), la București (Biserica „cu sfinți”) și la Moscova (catedralele *Adormirea Maicii Domnului* și *Bunavestire* ale Kremlinului, catedrala *Icoanei Maicii Domnului de Smolensk* a mănăstirii Novodevici). În urma acestor cercetări au fost reinterpretate o serie de „spuse” ale filozofilor antici care, anterior, fie că au fost ignorate, fie că au fost citite și atribuite în mod eronat. Astfel, a fost descoperit faptul că „profeția” de pe filacterul lui Plutarh din pictura exterioară a bisericii „Sfântul Gheorghe” din Suceava prezintă un fragment din celebra „mărturie referitoare la Hristos din „Antichitățile iudaice” a lui Josephus Flavius. În aceeași biserică autorul a identificat și citit inscripția slavonă de pe filacterul „enigmaticului” Elin Zmavagl. Autorul a emis și câteva ipoteze în ceea ce privește identificarea unor nume „exotice” de înțelepți antici din pictura murală medievală moldavă și bulgară.

Originalitatea demersului reiese și din interpretarea caracterului mărturiilor literare medievale. Unele din aceste mărturii au un *caracter profetic pronunțat*, astfel, finalul

redacției „*Troițk*” a povestirii „*Despre luarea Țarigradului*”, atribuită enigmaticului Nestor Iskander, include „profeția” lui Pseudo-Daniel (legată de „Eliberatorul Constantinopolului”). Or, tocmai această profeție împreună cu textul omiliei „*Hymnus Acatistus. De obsidione Constantinopolis*”, inclusă în triod, au stat la baza constituirii imaginii „*Asediul Constantinopolului*” din pictura exterioară moldavă. Cât privește *elementul profetic*, prezent în „spusele” scriitorilor și filozofilor antici, el are o istorie milenară și descinde încă din sursele literare ale Antichității târzii și ale Imperiului Bizantin timpuriu. Aceste constatări, la care a ajuns în urma studiului amănunțit al izvoarelor medievale, au permis întuirea „raționamentelor” care au favorizat includerea imaginii *Asediul Constantinopolului* și a „spuselor” Înțelepților Antichității în cadrul programelor iconografice ale ctitoriilor lui Petru Rareș.

Constantin I. Ciobanu și-a structurat amplul studiu în două părți, fiecare având la rândul lor capitole. Prima parte cuprinde: Capitolul 1. Istoria cercetării iconografiei *Asediului Constantinopolului*; Capitolul 2 - Sursele literare bizantine ale *Asediului Constantinopolului* din pictura exterioară moldavă; Capitolul 3 - Sursele literare originale slavone ale *Asediului Constantinopolului* din pictura exterioară moldavă; Capitolul 4 - *Asediul Constantinopolului* în ilustrația de carte din secolul al XVI-lea; Concluzii.

Partea a doua - Sursele literare ale „profețiilor” Înțelepților Antichității, din pictura murală moldavă, cuprinde: Capitolul 1 - Istoria cercetării „profețiilor” Înțelepților Antichității; Capitolul 2 - *Profețiile Înțelepților Antichității* în operele de artă și în literatura de expresie slavonă, cu câteva paragrafe: 1 - *Profețiile Înțelepților Antichității* din exonartexul bisericii *Maicii Domnului Ljeviska* din Prizren (începutul secolului al XIV-lea); 2 - *Profețiile Înțelepților Antichității din Viața despotului Ștefan Lazarevici* a lui Konstantin Kostenetki (1431); 3 - *Profețiile Înțelepților Antichității* din prima redacție a Cronografului rus (1516-1522); 4 - *Profețiile Înțelepților Antichității* din Cartea a 37 (1523-1526) a caligrafului Guri Tușin; 5 - *Profețiile Înțelepților Antichității* din manuscrisele slavonere din secolele XVII - XVIII; 6 - *Profețiile Înțelepților Antichității* din „Albina” sârbească; Capitolul 3: Redacțiile grecești ale *Profețiilor Înțelepților Antichității* din pictura murală; Capitolul 4: „Spusele” Înțelepților Antichității din pictura exterioară moldavă neincluse în culegerile bizantine sau slavone de profeții. În sfârșit, Concluzii și un Supliment care cuprinde: 1 - Tradiția *pseudo-inscripțiilor* din pictura murală moldavă în contextul artei bizantine și post-bizantine; 2 O redacție iconografică rară descoperită în pictura murală a altarului bisericii *Sfântul Nicolae* a mănăstirii Probota.



Suntem în fața unui studiu riguros până la ultimul detaliu – chiar dacă uneori acesta pare nesemnificativ (doar în aparență) –, unde, cum observa cercetătoarea prof. univ. Tereza Sinigalia, descoperim și gustul pentru decriptarea personajelor și sensurilor ascunse în spatele complicatelor detalii sau grafeme ce însoțesc o anume categorie de imagini din pictura murală exterioară a Moldovei și care și-au pus amprenta pe o bună parte a demersului științific al lui Constantin Ciobanu. Domnia sa precizează în „Cuvânt Înainte” că această carte „pornită ca o investigație scormonitoare din dorința de a identifica sursele câtorva teme din pictura murală exterioară din Moldova, ea a devenit apoi o lucrare de disertație care i-a adus autorului înaltul grad de *doctor habilitat* la Academia de Științe a Republicii Moldova”. Temele beneficiază de o bibliografie substanțială, pe care autorul nu doar că a parcurs-o, dar a și analizat-o și a comentat-o în măsura în care concluziile altor cercetători se intersectează cu ideile pe care el însuși dorea să le pună în discuție.

Ceea ce este însă nou este modul în care aceste teme sunt abordate acum. Aici merită să facem distincția între trei domenii care, la prima vedere, par a se topi unul pe altul pe parcursul demersului lui Constantin Ciobanu. Primul este iconografia propriu-zisă – și ea constituie punctul de pornire al cercetării. Cel de-al doilea este investigația de tip istorico-literar, iar ultimul – de tip lingvistic. Se ajunge la o elaborare interdisciplinară, în care fiecare tip de cercetare își păstrează individualitatea instrumentelor – surse, metoda analizei, concluzii – dar care, pe parcursul demonstrației, se întrepătrund într-o canava complicată de argumente și contraargumente, cu referiri la imagini și la texte, la riguroase descifrări de inscripții, la contradicții între redacții diferite, scrise și plastice, ale uneia și aceleiași teme. Constantin Ciobanu, pe parcursul analizei, a trecut prin filtrul analizei rezultatele cercetării la care au ajuns predecesorii săi în abordarea temelor principale, coroborate cu propriile sale investigații.

Bibliografia amplă cuprinde peste 800 de titluri, de la cea clasică a fiecărui domeniu la rarități bibliografice, precum lucrarea fundamentală, cu destin nefericit, a lui Hausmut Erbse (1915-2004), al cărui tiraj a fost distrus în timpul celui de-al doilea Război Mondial, *Fragmente griechischer Theosophien*, în *Hamburger Arbeiten zur Albertumswissenschaft*, Band 4, Hamburg, 1941, la contribuții de ultimă oră ale unor savanți ruși.

În economia materialului, nu pot să prezint nici măcar succint capitolele cuprinzătoare ale cărții, ci doar să punctez, cu accent pe unul sau pe altul dintre aspectele prezentate de cercetătorul foarte profund, Constantin Ciobanu.

În *Introducerea* primei părți la *Stihia Profeticului*, autorul, după ce menționează sursele bibliografice în legătură cu picturile murale din mănăstirile și bisericile din Moldova, riguroasă extraordinară care-l caracterizează nepermițând vreo omisiune –, la care se adaugă lucrările de restaurare atât de prețioase în recuperarea unor picturi originale, se oprește asupra temei „Asediul Constantinopolului” din pictura exterioară moldavă, subliniind că, înainte de a porni la diverse interpretări, era necesară o cercetare exhaustivă a tuturor posibilelor surse literare și iconografice ale imaginii *Asediului* capitalei bizantine – cercetare care până la cea a lui Constantin Ciobanu nu a fost realizată.

O altă temă care nu mai fusese abordată în istoriografia artei medievale românești este studiul semnificației *pseudo-inscripțiilor* din pictura murală, ele

fiind frecvente în frescele din Țara Românească și din Moldova. Chiar autorul precizează că „obiectivul acestei monografii îl constituie introducerea în circuitul științific a unor surse de ordin istoric, literar și artistic care au rămas la periferia sferei de interese a istoricilor artei medievale românești”.

Pasiunea cercetătorului a fost însoțită mereu de rigoare. În căutarea surselor literare bizantine ale *Asediului Constantinopolului* din pictura exterioară moldavă, pentru a identifica în imensul ocean al literaturii bizantine și post-bizantine, a fost necesar să stabilească unele *constante* comune care ar caracteriza, dacă nu toate, cel puțin o parte din compozițiile cu imaginea *Asediul Constantinopolului* pictate atât în Moldova cât și în alte țări ortodoxe. Constantin Ciobanu supune analizei proprii studiile întreprinse deja în această problemă și compară imagini, detalii din imagini cu *Asediul*, caută similitudini, observă diferențe (un exemplu: compoziția cu *Asediul Constantinopolului* pictată atât la Moscova cât și în alte țări ortodoxe. În acest context precizează că afirmația istoricului de artă Sorin Ulea, conform căruia „între compoziția sârbească a *Asediului* și cele moldovenești nu există asemănări” nu rezistă criticii. În realitate, există o serie întreagă de detalii comune. Examinând schițele cu imaginea *Asediului Constantinopolului* de la biserica „Sfântul Petru” de pe insula Golem (Veliki) Grad a lacului Presba, observăm că în prim-planul imaginii apărătorilor cetății figurează (asemeni Humorului și Moldoviței) un sobor de preoți. Ca și la Moldovița, figura centrală din acest sobor ține *veșmântul Maicii Domnului*, iar preotul din dreapta – *Sfânta Scriptură*. Apariția patriarhului (personajul central) cu *veșmântul Maicii Domnului*, situat în centrul grupului de preoți, nu este o simplă coincidență (p. 38). Regăsim aceeași imagine a patriarhului scufundând în apa Bosforului *veșmântul Maicii Domnului* și în cadrul imaginii cu *Asediul...* de pe câmpurile laterale ale icoanelor rusești din secolul al XVII-lea dedicate „*Bunevestiri cu scene din Acatist*” (de la catedrala Bunavestire a Kremlinului din Moscova și de la biserica „Sfânta Treime” din cartierul Nikitniki, atribuită școlii lui Simion Usakov. Această imagine apare și în imensa frescă cu *Asediul Constantinopolului* din Catedrala *Icoanei Maicii Domnului de Smolensk* a mănăstirii Novodevici din Moscova (datată diferit în bibliografia de specialitate). Autorul urmărește prezența imaginii cu subiect asemănător într-o miniatură a *Codicelui împărătesc ilustrat în letopiseșe* întocmit la Moscova în a doua jumătate a secolului al XVI-lea (patriarhul Fotie scufundând în apele Bosforului *veșmântul Mariei*, pentru a opri furtuna). Autorul cărții a fost atent la detalii care sunt semnificative. În toate cele trei cazuri observăm corăbiile asediatorilor înecate de furtună și imaginea „patriarhului” cu *veșmântul Maicii Domnului*. Acolo unde „patriarhul” se pregătește doar să scufunde *veșmântul Maicii*, cum este cazul frescei de la Humor, fața asediatorilor, sugerată de cele trei corăbii pictate în stânga compoziției, este încă intactă. La Moldovița catastrofa s-a produs deja, „patriarhul” a ridicat *veșmântul Maicii Domnului* din apă, furtuna s-a dezlănțuit, iar două din cele trei corăbii au fost deja scufundate sub un unghi de 45 de grade, similar unghiului de urgență a prorelor corăbiilor scufundate desenate în miniatura *Codicelor* sau pictate pe câmpul icoanei atribuite școlii lui Simion Usakov.

Autorul compară imaginile *Asediului* de la Humor și Moldovița, cu icoana *Maica Domnului cu pruncul Iisus – Izvor al vieții* de la biserica Colțea din București (1788). Apoi se referă la scrieri despre *Asediul*, la surse occidentale, cea mai veche reprezentare găsim-o într-o sursă din secolul al XIII-lea: miniatura din ilustrațiile la *Poemele* lui Gauthier de Coincy, specificând că aceste surse (occidentale) sunt destul de îndepărtate de iconografia acestei teme în tradiția ortodoxă. Deci mai nimerit este să se caute sursele acestei iconografii în literatura bizantină, și anume în omilia „*Hymnus Acahistus de obsidione Constantinopolis*”. Autorul face un istoric al traducerilor originalului datat în prima jumătate a secolului IX la Constantinopol, de un autor necunoscut. Textul românesc dedicat *Asediului Constantinopolului* aparține *Triodului de la Râmnic*, o traducere prin mijlocirea originalului grecesc.

Constantin Ciobanu precizează că *Asediul* de la Arbore reprezintă pericolul la care a fost supusă capitala Imperiului Bizantin în anul 626 de către trupele avaro-persane și slave, pericol de la care a fost salvată prin intervenția miraculoasă a Maicii Domnului – și *Asediul* pictat la celelalte biserici din Moldova, în care este ilustrat tocmai tragicul moment de la 29 mai 1453. Cercetătoarea Ana Maria Sinigalia observă că analiza comparativă dintre picturile de la Arbore și cele de pe pereții exteriori ai celorlalte biserici din Moldova de Nord impune concluzia existenței altor surse literare comune, care au generat atât aceste picturi cât și relatările din diverse redacții ale *Cronografelor* rusești sau unele ilustrații din volumul „Sumilov” al „*Codiceului împărațesc ilustrat de letopisește*”. Nu este posibil să notăm aici comentariile pertinente în legătură cu sursele literare, despre imensa literatură profetică, analizele ce evidențiază rigoarea profesională a autorului.

Analizând unele detalii plastice ale picturilor de la Humor și Moldovița, Constantin Ciobanu subscrie la mai vechea concluzie a lui Andre Grabar: „*Petru Rareș, împreună cu curtenii și cu programatorii picturilor murale din perioada primei lui domnii, vedeau reprezentarea „Asediului Constantinopolului” cu ochii încă medievali ai bizantinilor, „ochii lăuntrici*”. Pentru misticul bizantin, înfrângerea de la 1453 nu știrbea cu nimic din darul victoriei permanente obținute *dacă nu în prezentul imediat, atunci cel puțin în viitorul apropiat și previzibil, îl exprimă și Nestor Iskander la sfârșitul povestirii despre luarea Țarigradului*”. Autorul realizează prezența fiecărui personaj din imagini, a fiecărui lucru, detaliu, compară, găsește asemănări, diferențe bazate pe surse de inspirație, investighează neobosit pentru a ajunge să descifreze sensul acestora, motivarea prezenței lor acolo, referindu-se la concluziile altor cercetători. Un exemplu: lupta dintre cavalerul creștin și cel musulman reprezentată în scenele *Asediului* de la Humor (1435) și Moldovița (1573), autorul fiind atent la orice amănunt, la veșmintele personajelor, la inscripțiile prezente, la ploaia cu picături roșii (Moldovița), la personajul împărațesei, la procesiunea mobilelor bizantine, la cavalerul Toma (Humor), detalii ce puteau să apară doar în urma lecturii povestirii lui Nestor Iskander. Aceste elemente pot fi explicate prin intențiile lui Petru Rareș de a iniția o campanie autonomă în perioada 1535-1536, pe care autorul le pune în context istoric.

Apreciază că „Problema interpretării scenei *Asediul Constantinopolului* din pictura exterioară moldavă nu se reduce doar la stabilirea surselor ei iconografice și literare. Mai există dimensiunea implicită a *actului ctiitoricesc*, care a acordat atâta atenție *Asediului* încât a amplasat frescele cu această imagine la locul cel mai vizibil al fațadelor. *Asediul Constantinopolului*, atât cel real cât și cel plâsmuit în operele de artă era indisolubil legat de persistența *ideii imperiale* în tainele ortodoxiei”.

Partea a doua este consacrată „*spuselor*” *Înțelepților Antichității* – înțelepți prezenți în pictura murală exterioară din Moldova în relație cu marea compoziție *Arborele Curtesei*. Ei apar la Probota, Sf. Gheorghe-Suceava, Humor, Baia, Moldovița, Voroneț și Sucevița, de regulă, pe fațada de sud (numai la Humor pe cea de nord), fie flankându-l pe Iesei, strămoșul pe linie davidică a lui Hristos, aflat la baza compoziției, fie acoperind suprafețe înguste verticale care delimitează ansamblul. Fiecare personaj este identificat prin nume dar și prin textul scris pe filacteriul ținut în mână. Tereza Sinigalia scrie în *Cuvânt înainte* că autorul a pus accent pe coroborarea nume – text scris pe filacter.

Constantin Ciobanu menționează că pe parcursul istoriei bizantine „spusele” *Înțelepților Antici* (pe care îi prezintă în carte) s-au transformat într-un gen de *literatură oraculară* de factură populară. Menirea acestei literaturi era să confirme, prin autoritatea legendarilor filozofi, justetea teologiei creștine, a dogmelor referitoare la Sfânta Treime și la neprihănirea Fecioarei, *la cea de a doua venire a lui Mesia și la adorarea Mariei în calitate de Theotokos* (Mamă a lui Dumnezeu) s. a. Cercetătorul urmărește literatura, sursele bibliografice în legătură cu această temă și precizează că „din totalitatea de reliefuri și fresce medievale cu compoziția „*Arborele lui Iesei*”, *profețiile Înțelepților Antichității* mai pot fi citite doar în interiorul *bisericii Maicii Domnului Ljeriška* din Prizren (începutul secolului al XIV-lea), în trapeza *Larvei athonite* (cca 1535), în picturile exterioare ale *mănăstirilor moldave din secolul al XVI-lea*, în decorul galeriei (exonartexului) catedralei *Bunavestire* a Kremlinului din Moscova (anii 1547-1551 și, probabil, 1564), la mănăstirea *Cetățuia* din Iași (1672), la trapeza mănăstirii Bačskova (1623) și la biserica *Nașterea Domnului din Abanassi* (1689)”.

Este impresionant modul în care analizează prezența acestei teme în tradiția bizantină și occidentală, urmărind tema oriunde a fost reprezentată (*Înțelepții* etc.) și modul în care a fost interpretată de-a lungul timpului. I-a prezentat pe *Înțelepți* cu profețiile lor, pe care le-a urmărit în fresce, miniaturi, inscripții, cu comentarii care pun în evidență condiția cercetătorului, pasiunea cu care a studiat până în cele mai mici detalii aspectele legate de temele abordate, menționând cu comentarii pertinente activitatea predecesorilor care au mai studiat aceleași teme.

Precizează, de altfel, că până în prezent nu s-a păstrat niciun manuscris bizantin, postbizantin sau slavon care ar îngloba toate *profețiile* *Înțelepților Antichității* din pictura exterioară moldavă de secol XVI. Din manuscrisele slavone anterioare perioadei de domnie a lui Petru Rareș, cele mai multe (unsprezece) profeții similare cu cele din Moldova le conține *Cartea a XXXVII-a* a lui Guri Tușin. Fără să mă opresc la toate

concluziile care încheie amplul studiu, voi încheia cu rândurile de la paginile 249-250 ale cărții:

„În pofida faptului că *Asediul Constantinopolului* și *Înțelepții Antichității* din pictura exterioară moldavă aparțin unor tipuri iconografice diferite, care au fiecare propria sa geneză și istorie, studiul apariției acestor imagini pe fațadele ctitoriilor rareșiene denotă, totuși, existența unor momente comune, specifice ambelor tipuri iconografice.

1. Atât imaginea *Asediului Constantinopolului*, cât și *spusele* Înțelepților Antichității din pictura murală medievală moldavă au fost redactate de programatorii picturii rareșiene în baza unor *surse literare* originale slavone (sau traduse din limba greacă în limba slavonă!).

2. Din punct de vedere cronologic, aceste surse literare **au existat înainte de înscăunarea lui Petru Rareș**. Meritul zugravilor și al programatorilor picturilor murale exterioare moldave rezidă în crearea, în baza acestor surse literare, deja existente, a unor versiuni artistice originale ale imaginilor *Asediului Constantinopolului* și ale *Înțelepților Antichității*.

3. Sursele iconografiei *Asediului Constantinopolului* și sursele *spuselor* Înțelepților Antichității din pictura moldavă medievală au un caracter *complex*. Fiind o sinteză a conținutului mai multor izvoare scrise aceste surse nu se mărginesc, în ambele cazuri, la informațiile conținute doar într-un singur manuscris. În cazul *Asediului Constantinopolului*, în afara surselor literare (*Triodul* și *Povestirea despre luarea Țarigradului* a lui Nestor Iskander) au mai existat și surse extraliterare, ca ilustrațiile și miniaturile medievale.

4. În cazul picturii exterioare moldave, sursele literare ale *Asediului Constantinopolului* și ale *profețiilor* Înțelepților Antichității au un **caracter profetic pronunțat**. Acest lucru devine evident dacă ne amintim ca finalul redacției *Troick* al povestirii *Despre luarea Țarigradului*, atribuită lui Nestor Iskander, culminează cu *profeția* lui Pseudo-Daniel legată de „*eliberatorul Constantinopolului*”. În ceea ce privește *elementul profetic*, prezent în *spusele scriitorilor și filozofilor antici*, el are o istorie milenară, provenind încă din Antichitatea târzie și Imperiul Bizantin timpuriu.

5. În constituirea iconografiei *Asediului Constantinopolului* și în elaborarea redacțiilor specifice ale *profețiilor* Înțelepților Antichității Moldova anilor '30 ai secolului al XVI-lea a jucat un rol extrem de important. Aici s-a creat *versiunea monumentală desfășurată* a imaginii *Asediul Constantinopolului* (inspirată nu numai din lectura *Triodului*, ci și din lectura *povestirilor* cu caracter istoric legate de cucerirea Țarigradului de către otomani în anul 1453!). În ceea ce privește *profețiile Anticilor*, datorită poziției sale geografice, Moldova de la sfârșitul secolului al XV-lea și de la începutul secolului al XVI-lea nu a fost ocolită de migrarea din Balcani spre Novgorod și Moscova a textelor acestor *profeții*. Din contra, după cum s-a demonstrat în partea a II-a a monografiei, Moldova a jucat un rol important în definitivarea redacțiilor slavone, destul de specifice, a acestor texte”.

O carte scrisă cu pasiune, cu stăpânirea deplină a informațiilor puse în discuție prin note (peste 800 de note!), cu erudiție, cu o competență de necontestat.

Constantin Ion Ciobanu este absolvent al Universității de Stat „Mihail V. Lomonosov” din Moscova (Facultatea de Istorie, Catedra de istoria artelor, 1984). În anul 1993 a obținut, la aceeași instituție de învățământ superior, titlul de doctor în istoria artei, iar în anul 2005 a susținut la Academia de Științe a Republicii Moldova teza de doctor habilitat în arte vizuale. A fost bursier al Institutului Internațional UNESCO de Planificare a Educației (Paris, 1995). Din anul 2008, Constantin Ion Ciobanu este cercetător științific III al sectorului (ulterior, compartimentului) „Arte vizuale și arhitectură – perioada medievală” a Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, iar din 2014 – cercetător științific II și șef al compartimentului menționat. Anterior, a lucrat la Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Republicii Moldova. S-a specializat în domeniul istoriei picturii medievale românești. Este autorul cărților *Biserica „Adormirea Maicii Domnului” din Căușeni* (Chișinău, ed. Știința, 1997), *Patrimoniul cultural al Republicii Moldova* (în colaborare cu T. Stavilă și T. Diaconescu, Chișinău, ed. Arc și ed. Museum, 1999), *Icoane vechi din colecții basarabene* (în colaborare cu T. Stavilă, Chișinău, ed. Arc, 2000), *Valentina Rusu-Ciobanu* (Chișinău, ed. Arc, 2003), *Andrei Sârbu* (Chișinău, ed. Arc, 2005), *Stihia profeticului. Sursele literare ale imaginii „Asediul Constantinopolului” și ale profețiilor înțelepților Antichității din pictura murală medievală moldavă* (Chișinău, ed. Business-Elita, 2007) și semnatarul a cca 150 de articole și studii de critică și istorie a artelor. A colaborat la numeroase proiecte de valorificare a patrimoniului național. Este membru al Uniunilor Artiștilor Plastici din România și din Republica Moldova, laureat al Premiului Național al Republicii Moldova în domeniul literaturii, artei și arhitecturii (2002).



\* Constantin I. Ciobanu, *Stihia profeticului. Sursele literare ale imaginii „Asediul Constantinopolului” și ale „Profețiilor înțelepților Antichității” din pictura murală medievală moldavă*, Editura Business-Elita, Chișinău, 2007

**Aurel PANTEA****Katiei**

Atât de groasă este, uneori, pielea  
de pe obrazul unor poeți cunoscuți,  
dragă Katia,  
încât pur și simplu nici nu-ți  
vine să li te adresezi firesc,  
ci doar la persoana a treia,  
conștient că ei, oricum, nu reușesc  
să fie plini niciodată de transparența aceea  
specifică poeților optzeciști.  
Am simțit de multe ori în trecut  
că tupeul și aroganța lor  
o victorie covârșitoare s-ar fi vrut,  
asupra noastră, asupra celor  
care cunoaștem adevăratul drum,  
nimicitor, spre poezie.  
Dar despre asta vom vorbi altădată, acum  
merg la ședință la USSR, la datorie.

*în lectura lui Lucian PERȚA*

