



A P O S T R O F

• Cu numărul din iunie 2005, revista *Familia* a atins o vîrstă impresionantă: 140 de ani. Ediția jubiliară ne oferă cu această ocazie și „o istorie în fărîme” – texte scrise/roștite cu prilejul altor aniversări semnate de Iosif Vulcan, precum și gesturi de salut semnate de Academia Română și de Maiorescu. Față în față cu editorialul lui Traian Ștef, aceste mărturii stau oarecum antitetice: dacă spiritul „familiar” de bucurie aniversară e același, deși diferit dozat, paginile contemporane sunt „mușcate” de tristețe: „De 140 de ani scriitorii români publică în «Familia», afirmă editorialistul. „Dar mai săraci ca anul acesta, ca anul trecut și ca de cînd sînt niciodată n-au fost. Nu mai avem nici boemi, nici băieți buni de scandal, nici genii, nici scăpătați, dar sînt mulți pensionari care cer stipendii de la stat, ceva oameni serioși și mai mulți profesori universitari.” Îl asigurăm pe Traian Ștef că revistei *Familia* i-au rămas însă cititorii. Iar ei îi urează să ajungă la o vîrstă matusalemică. La mulți ani!



• *Memoria*, „revista gîndirii arestate”, ajunge anul acesta la numărul jubiliar 50. Este o revistă care încearcă să păstreze vie memoria neamului românesc, încercînd să pună în lumină oameni și mai ales fapte care să faciliteze înțelegerea propriu-zisă a epocii celei mai nefirești: comunismul. Iată ce-și propune revista *Memoria*: „ca în paginile ei să mențină trează amintirea fărădelegilor săvârșite de un regim de ocupație criminal, care a impus o ideologie străină de sufletul neamului românesc, o ideologie lipsită de orice morală și fără frică de Dumnezeu, în care ateismul fusese înălțat la rang de doctrină, de dogmă”. Dincolo de scepticismul și ironia unora cu privire la tematica revistei, îi dorim *Memoriei* să-și continue aparițiile!



• *Summer School of Romanian Language and Central European Civilizations* (8 iulie-5 august 2005), organizată de Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca în colaborare cu Centrul *Lingua*, sub conducerea doam-

nei conf. univ. dr. Delia Marga, și Arizona State University, continuă să se deruleze, ajungînd anul acesta la ediția a 7-a. Obiectivul central al acestei *Școli* îl constituie studiul culturii și civilizației române în contextul mai larg al studiilor posttotalitare. Am aflat că studenții americani participă cu plăcere la acest tip de „școli de vară”, animați în general de interese, fie strict filologice, fie de natură politică în ceea ce privește spațiul cultural românesc. Mai știm, de undeva din culise, și că unele cursuri s-au desfășurat în laboratoarele de informatică ale

Catedrei de limbi moderne aplicate în economie, catedră condusă de doamna Delia Marga, unde studenții americani au avut ocazia să învețe limba română folosind un software special. Am fost surprinși să aflăm că după trei săptămâni de cursuri intensive, studenții americani au putut purta o conversație simplă în limba română. Astfel de inițiative inedite ale profesorilor clujeni nu pot decît să ne bucure.



Comunicat din partea Comitetului Director al Uniunii Scriitorilor din România

În ședința din 8 septembrie 2005, **Comitetul Director al Uniunii Scriitorilor din România** a luat în discuție numeroase aspecte curente ale activității acestei organizații. Printre ele s-a aflat și situația creată de apariția în revista *Viața românească*, nr. 6-7 din 2005, a unui text cu caracter antisemit care a generat vii proteste și a determinat redactarea unui comunicat prin care conducerea Uniunii își exprima regretul față de publicarea acestuia.

Comitetul Director al Uniunii Scriitorilor din România a invitat redactorii revistei *Viața românească* la o discuție pe această temă. Au răspuns invitației domnii Caius Traian Dragomir, redactor-șef, Vasile Andru și Petre Got, redactori. În consens cu opinia Comitetului Director, membrii redacției *Viața românească* au exprimat părerea lor de rău față de publicarea articolului aflat în discuție și și-au însușit conținutul și formularea comunicatului URȘ pe această temă. Direcția revistei *Viața românească* a hotărât să publice în proximitatea numărului al revistei comunicatul Comitetului Director al Uniunii Scriitorilor din România și punctul de vedere propriu, ce exprimă aceeași atitudine față de apariția articolului. Comitetul Director al URȘ și redactorii revistei *Viața românească* au decis să facă tot posibilul ca asemenea incidente, ce pot constitui subiectul unor tensiuni și se plasează în afara legilor țării și normelor societății contemporane, să fie evitate pe viitor. Ambele părți țin să reamintească faptul că revista *Viața românească* a fost în trecut și rămîne și azi promotoarea ideilor de toleranță etnică. Revista a manifestat constant o atitudine de largă deschidere spre toate grupurile etnice, publicînd chiar și un număr special dedicat scriitorilor evrei din România.

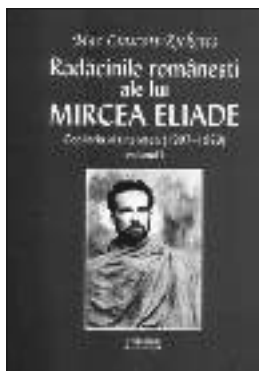
Nici URȘ, nici conducerea revistei *Viața românească* nu doresc limitarea libertății de exprimare a opiniilor, ci doar încadrarea expunerii acestora în limitele unanim acceptate în lumea civilizată. Comitetul Director al URȘ atrage atenția opiniei publice că în comunicatul său conducerea URȘ nu a incriminat nici o persoană, nu a calomniat pe nimeni, ci doar a manifestat îngrijorarea firească față de apariția unui text care propagă idei antisemite într-un periodic aflat sub egida URȘ. Redactorii revistei *Viața românească* invitați la Comitetul Director au exprimat adevărul lor la acest punct de vedere.

Comitetul Director al URȘ a decis să îi retragă domnului Liviu Ioan Stoiciu, responsabil al numărului în care a apărut textul în discuție, calitatea de redactor-șef adjunct al revistei *Viața românească*.

Cărți primite la redacție



• Liviu Ciocărlie, *Bătrânețe și moarte, în mileniul trei*, București, Ed. Humanitas, 2005.



• Mac Linscott Ricketts, *Rădăcinile românești ale lui Mircea Eliade*, vol. I-II, traducere de Mihaela Gligor, Virginia Stănescu, Irina Petraș, Olimpia Iacob, Horia Ion Groza, București, Criterion Publishing, 2004.



• *Caragiale - interviu: Plebiscitul presei*, antologie de Constantin Hărlav, Ploiești, Biblioteca Județeană „Nicolae Iorga”, 2005.



• Ion Cristofor, *Casa cu un singur perete*, Cluj-Napoca, Ed. Studia, 2004.

Clujul în toamnă...

În vreme ce vara trece implacabil în toamnă, amestecându-și zilele ei încă de aur în cenușa argintie a ceții, iar diminețile au la ora 6 culoarea vînătă a unei contuzii univernale...

În vreme ce lumea politică românească pare a fi în continuare cu totul ieșită din țîtîni...

În vreme ce anul universitar se urnește, cu scrișnete și poticniri, din loc, și în Universitatea „Babeș-Bolyai” se dau restanțe, admiteri, se fac proiecte de cercetare, se ia în dezbateri dezastrul noii reglementări a doctoratelor ori se pregătesc simpozioane...

În vreme ce la Toamna Muzicală Clujeană au sosit ansambluri care cîntă și la București, la Festivalul Internațional Enescu (au putut fi ascultate „Schubert Ensemble” din Londra, „King's Consort”, cu integrala „Brandenburgicelor”, Cvartetul Filarmonic din Viena)...

În vreme ce la București Festivalul Enescu își etalează invitații, iar unii spectatori ai operi *Oedipe*, puși în fața regiei lui Petrika Ionescu, și-au amintit cu nostalgie regia lui Andrei Șerban, chiar dacă la vremea aceea au criticat-o...

În vreme ce la New York Andrei Șerban își scrie cu vervă și fără *reservatio mentalis* memoriile...

În vreme ce Norman Manea se află la Berlin ca bursier al Academiei Americane...

În vreme ce la Uniunea Scriitorilor se discută, din stricta nevoie de-a înțelege, cum funcționează bucătăria internă a revistei *Viața românească*, prilej bun pentru presa cotidiană de a transforma numărul 6-7 din 2005 într-un război public al declarațiilor nu o dată răstălmăcite...

În timp ce la Cluj Arhiepiscopia Ortodoxă Română ne anunță pe noi, *Apostrof*, *Helikonul*, *Korunkul*, în scris, că trebuie să ne mutăm „la comun”, adică toate redacțiile într-un singur „spațiu”, spațiu fiind oral tradus prin „încăpere”, iar ca să nu se spună că inventez, transcriu adresa B.O.R.:

„ARHIEPISCOPIA ORTODOXĂ ROMÂNĂ
A VADULUI, FELEACULUI
ȘI CLUJULUI
CANCELARIA EPARHIALĂ
Nr. 1930/25 august 2005

Către

Redacțiile APOSTROF, HELIKON
și KORUNK,
Str. Iașilor, nr. 14, Cluj-Napoca, jud.
Cluj, cod 400146,

Analizând cererile privind imposibilitatea plății chiriei stabilită prin noile contracte, cât și posibilitatea desfășurării în continuare a activității culturale de către cele trei reviste, la adresa menționată, s-au hotărât următoarele:

- restrângerea redacțiilor într-un singur spațiu, la alegere;
- renegocierea plății chiriei, cu data încheierii noului contract;
- termenul de ducere la îndeplinire a prezentei informări este de 16.09.2005;

La stabilirea acestui răspuns, s-au luat în considerare atât gradul ridicat de degradare al imobilului, folosit de Statul român timp de 40 de ani, în care nu a catadicsit să efectueze cuvenitele reparații, cât și nevoia stringentă de spațiu, în vederea demarării proiectelor inițiate de Centrul nostru eparhial.

Din încredințarea Î.P.S. Arhiepiscop Bartolomeu

Vicar administrativ, Consilier economic,
Pr. Iustin Tira Arhid. Gavril Vârva

Consilier juridic,
Diana Ion



În timp ce Primăria clujeană se izbește de o lipsă acută de spațiu, iar cererile noastre, depuse încă în octombrie 2004, de-a primi o redacție cum se cuvine au rămas încă fără soluție...

În vreme ce presa locală umblă după scandaluri și răstălmăcește fără profesionalism și fără jenă informațiile pe care i le dăm...

În timp ce la Teatrul Național din Cluj se pregătește a doua ediție a Colocviilor de Critică Teatrală, iar Măniuțiu își instruieste dansatorii...

În timp ce hala de sport de la Lancrăm a primit un nou amplasament, iar noi așteptăm cu infinită răbdare ca ea să fie demontată și mutată pe noua sa temelie...

În timp ce la UBB se pregătește de zor marea ceremonie din noiembrie, când cardinalul Ratzinger va primi titlul de „Doctor Honoris Causa”...

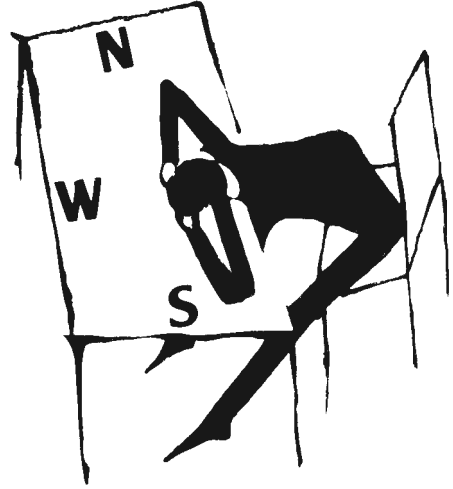
În timp ce se întîmplă toate acestea, noi ne facem, printre nervi și angoase de toamnă, cuminți, *Apostrof*-ul, revistă a Uniunii Scriitorilor din România, înspre gloria literaturii române...

■
APOSTROF

Cuprins

• PUNCTE DE REPER		• ESEU			
Eugen Ionescu. Patru piese ale perioadei mijlocii (I). <i>Le Roi se meurt</i>	Matei Călinescu	4	Copiii din opera lui Thomas Mann. Nepo	Ștefan Borbély	24
• POEME		• TRANSILVANICA			
	Minerva Chira	7	Monumentul împăratului	Lukács József	27
• CRONICA LITERARĂ		• CU OCHIUL LIBER			
La Curțile Amourului	Irina Petraș	8	Gustul amar al exilului	Mihaela Gligor	28
• DEBUT		Interpretări ale simbolului		Adriana Pop	29
Poeme	Nicolae Turcan	9	• CRONICA TEATRALĂ		
• CU OCHIUL LIBER		Românește fără profesor		Annemarie Sorescu-Marinković	30
Vremea părinților noștri	Ovidiu Pecican	10			
• DOSAR					
Notiță biografică	Ion Vianu	11			
Conversații cu Ion Vianu (interviu realizat de Marta Petreu)		12			
Trei fire împletite: viața, opera, imaginația	Ion Vianu	19			





O ucenicie fără folos

Scrisă, de fapt dictată, într-o lună (15 octombrie – 15 noiembrie 1962), această piesă și-a avut premiera curînd după ce a fost terminată, la Théâtre de l'Alliance française, la 15 decembrie 1962, în regia lui Jacques Mauclair, cu același Mauclair în rolul principal al regelui Bérenger I. *Le Roi se meurt* ocupă un loc central în corpusul operei de dramaturg a lui Ionesco: e poate piesa lui cea mai „clasică”, oricum una din cele mai lucid construite. Din mărturisirile făcute lui Claude Bonnefoy rezultă că Ionesco avea sentimente



• Matei Călinescu. Foto: M. P.

ambivalente față de *Le Roi se meurt*. Pe de o parte, nota el, – spre deosebire de majoritatea pieselor sale –, „*Regele moare* este o piesă care [...] nu-și are originea nici într-un vis, nici într-o stare de imaginație liberă” (*Între viață și vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, traducere de Simona Cioculescu, București, Humanitas, 1999, p. 68). Punctul ei de plecare a fost o stare de anxietate acută („Fusesem bolnav și-mi fusese foarte frică”, p. 68) și o încercare de a se împăca cu ideea morții inevitabile sau, cum spune autorul însuși, de a se instrui întru moarte, de a învăța a muri, de face o „ucenicie” a morții:

... mi-am spus că poți să înveți să mori, că poți să-i ajuți și pe alții să moară. Acesta îmi pare lucrul esențial pe care-l putem face, fiindcă sîn-

Eugene Ionesco Patru piese ale perioadei mijlocii

(I)

Le Roi se meurt

Matei Călinescu

tem niște muribunzi care nu acceptăm să murim. Piesa este o încercare de ucenicie a morții.

– *Gîndiți că scrisul v-a fost de ajutor?*

– Pe mine, nu m-a ajutat deloc. Poate că a ajutat alte persoane, de exemplu, pe traducătorul român al piesei, un mare poet, Ion Vinea¹. Era în vîrstă, suferea de o maladie gravă [...]. Dacă a vrut să facă această traducere știind că avea să moară, și dacă a vrut atîta și a putut s-o termine, se poate ca piesa să-l fi ajutat. Iar dacă ea l-a putut ajuta, atunci m-aș simți îndreptățit și aș îndrăzni să cred că literatura nu este cu de-săvîrșire inutilă. (*Între viață și vis*, p. 69-70)

Faptul de a scrie *Le Roi se meurt* nu numai că nu l-a ajutat pe autor să învețe a muri, dar l-a împins, l-a forțat să se situeze pe un plan logic al conștiinței, deci pe un plan lipsit de profunzime. Angoasa generatoare „era foarte simplă, foarte clară. Ea a fost resimțită într-un fel mai puțin irațional, mai puțin visceral, adică mai logic, mai la suprafața conștiinței... Logica este suprafața conștiinței. Visul este conștiința profundă, substanțială” (*Între viață și vis*, p. 68). Ucenicia în cumplita „artă” de a muri (al cărei rezultat, piesa în discuție, i-ar fi putut fi de folos lui Ion Vinea și ar fi putut astfel reabilita, în parte, noțiunea însăși de literatură) nu fusese pentru Ionesco însuși decît prilejul unui exercițiu mai degrabă retoric-didactic, fără implicații sau consecințe existențiale. „*Regele moare* este, în fond, o piesă destul de teatrală și, scriind-o, am vrut să adopt un stil destul de clasic. Or, în teatru nu trebuie să fii teatral...” (*Între viață și vis*, p. 155). Piesa ar suferi de o anume verbozitate sau de ceea ce Ionesco numește „preaplinul textului”, în dauna tăcerilor și imaginilor pure, neexplicate, halucinante din alte piese, mai misterioase și totodată mai adevărate (*Între viață și vis*, p. 155).

Pe de altă parte, Ionesco era pe deplin conștient de calitățile specifice teatrale (în sensul precis, profesional, „spectacular” al cuvîntului) pe care le are această piesă. Era ceea ce o făcea – și continua s-o facă – extrem de atrăgătoare pentru regizori și actori. Evident, din acest punct de vedere, al teatralității ei ingenioase și stimulatoare, foarte mult depinde de felul cum este pusă în scenă. Montarea lui Jacques Mauclair, la premieră, cînd piesa a avut de altfel o presă amestecată, i s-a părut lui Ionesco „realistă, dacă se poate vorbi de

¹ De notat că Ion Vinea (1895-1964), proscris pentru multă vreme de regimul comunist, a fost tolerat ca traducător. A tradus la început ca „negru” (traducerea lui *Hamlet* de Shakespeare făcută de Vinea a fost semnată de Petru Dumitriu), mai apoi sub nume propriu. În perioada cînd era bolnav, cu puțină vreme înainte de a muri, a tradus *Le Roi se meurt*. A apucat să publice, în presa literară, fragmente din romanul *Lumatecii*, apărut în volum după moartea sa. Tot postum a apărut și volumul de versuri *Ora fîntînilor* (1964).

realism într-o piesă ca aceasta, mai psihologică și mai umană. Regele era o piaiță nefericită” (*Între viață și vis*, p. 88). *Le Roi se meurt* are, teatral, deși nu e împărțită în acte, două părți distincte, sunt de fapt două piese cu același personaj într-un singur spectacol, povestea a două agonii, cum îi atrage atenția Ionesco lui Claude Bonnefoy. La premieră, această distincție, această „fisură” la mijlocul piesei, care o împarte în două, care dă personajului muribunđ o a doua respirație – sau expirație – a fost ignorată sau ascunsă. Drept urmare, spectatorii „se cam plictiseau, comentau: «Nu se mai termină». Ardeau de nerăbdare să-l înmormînteze pe Rege numaidecît” (*Între viață și vis*, p. 87). În montarea ulterioară de la Bruxelles, datorată lui Robert Postec, în momentul în care regelui Bérenger i se spune, de către celelalte personaje, că-și va regăsi „patria” (adică locul unde era înainte de a se fi născut) și el replică: „Nu e firesc să mori, dacă nu vrei. Vreau să exist” (Eugen Ionesco, *Regele moare*, în *Teatru*, traducere de Ion Vinea, vol. II, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 150):

întreaga scenă se luminează din nou, personajele care sunt în jurul Regelui își reiau, alergînd în cele patru colțuri ale scenei, pozițiile prime, cele care le aparțineau la începutul piesei. Astfel, Robert Postec dădea spectatorilor impresia că începe ceva nou, o nouă agonie, un nou punct de plecare, o altă aventură, o altă piesă... (*Între viață și vis*, p. 87)

Nemarcată de autor în text, această articulație a piesei trebuia găsită și pusă în valoare de regizor. Ionesco discută și o a treia viziune regizorală, aceea a lui Jorge Lavelli (care a montat piesa pentru Comedia Franceză, la teatrul Odéon, în 1970). Lavelli a înlocuit mantourile de purpură ale personajelor regale (ghicind ce ar fi vrut să-i sugereze autorul însuși) cu zdrențe și a imprimat spectacolului o complexă mișcare muzicală, „a cărei ultimă notă este un suspin final” (*Între viață și vis*, p. 88). Spre a accentua structura muzicală a întregii piese, Lavelli a introdus un personaj mut (Pianistul), pe care publicul îl vedea doar din spate, la sfîrșitul spectacolului, și care executa, într-un ritm foarte lent, pe un pian complet dezacordat, o melodie melancolică². Jocul actorilor era și el compus savant, cu intonații subtil muzicale. Ionesco cita, à propos de spectacolul lui Lavelli, spusele unui critic – „nu vorbea de mine, ci de regie: «Cu Mauclair a fost minunat, cu Lavelli a fost sublim»” (*Între viață și vis*, p. 88). Lavelli însuși spunea, în nota sa despre spectacolul cu *Le Roi se meurt*, vorbind desigur

² Vezi textul lui Lavelli, „Mon travail sur Ionesco”, introdus în secțiunea „Documents” în Ionesco, *Théâtre complet*, p. 1452-1454.

ca un om de teatru: „Le théâtre de Ionesco est rempli de pièges. S'en tenir à une interprétation exclusivement basée sur les mots trahirait sa théâtralité“ (*Théâtre complet*, p. 1453).

Trădări necesare

Lavelli atinge aici o problemă crucială a lecturii unui text destinat reprezentării teatrale. „O interpretare bazată exclusiv pe cuvinte trădează teatralitatea“ unui asemenea text. Dar ce altceva are la dispoziție un cititor care nu este și om de teatru (un cititor care totuși își poate imagina, ba chiar trebuie să-și imagineze, după puterile lui, un spectacol născut din acele cuvinte)? Și nu e adevărat că un mare text dramatic rezistă și atunci când e interpretat doar pe baza cuvintelor? Faptul că „teatralitatea“ lui e trădată, cum e fatal să se întâmple într-un act obișnuit de lectură solitară, silențioasă, privată, nu-i afectează puterea de fascinație asupra cititorului. Într-un fel, orice text literar, orice narațiune (inclusiv cazul special al antinarațiunii moderne), orice dialog între personaje reale sau imaginare (inclusiv cazul special al antipersonajelor din literatura modernă) necesită, la lectură, o *punere în scenă mentală*. Calitățile specific teatrale ale unui text dramatic vor rezulta obligatoriu din calitățile lui verbale, din ceea ce cuvintele care-l constituie spun sau sugerează sau ascund sau refuză să spună (tăcerea fiind ea însăși o funcție a cuvântului). Un text lipsit de calități verbale nu poate avea calități teatrale independente. E la fel de adevărat că, în cazul textelor dramatice importante, se formează, în timp, o tradiție a felului cum au fost ele memorabil interpretate teatral, a felului cum au fost montate de regizori, articulate de actori, a felului cum au fost ele folosite în școlile de teatru, pentru exerciții de dicțiune, de joc scenic etc., tradiție din care se pot deduce orizonturile de așteptare succesive ale publicului spectator de-a lungul unor decenii sau secole de viață teatrală profesională. (În Franța, această tradiție e bine documentată pînă în timpul lui Molière.) Inutil să spun că aspectul teatralității la care se referea Lavelli – cu regrete particulare în cazul unor piese de o puternică teatralitate ca *Victimes du devoir*, *Les Chaises* sau *Le Roi se meurt* – n-a fost luat în considerare în studiul de față. Nici nu putea fi. Teatralitatea marelui teatru poate fi realizată, selectiv și efemer, doar în mari orașe, cu teatre mari și mici, cu școli de artă dramatică, cu inițiative ale unor directori de scenă care au la dispoziție mijloace instituționale și financiare mai mult sau mai puțin importante. A lucra asupra unui autor dramatic exclusiv prin cărți și-n bibliotecă e desigur o trădare. Dar nu-i, în felul ei, și punerea în scenă a unui text dramatic o altfel de trădare, de data asta a cuvintelor, a oralității textului însuși? Căci niciodată un spectacol, fie el cît de reușit, nu va epuiza posibilitățile oferite de cuvintele dintr-un text, adică spectacolele posibile, inclusiv cele mentale, care se produc în imaginația unui cititor. Astfel de trădări sunt necesare: adevărata problemă e dacă sunt și creatoare. În cazul pieselor ionesciene, posibilitatea mării creativități teatrale e totdeauna prezentă. De aici și atractivitatea lor pentru regizori, actori, oameni de teatru. Asta nu înseamnă însă că lectura le sărăcește: de fapt, ea le descoperă o dimensiune reflexivă, textuală și intertextuală, pe care spectacolul cel mai izbutit n-o poate decît sugera în mod vag, cerîndu-se, ideal, complementat de lectură.

Majestatea Sa Eul în confruntare cu Neantul

Centrală în *Le Roi se meurt* e desigur tema morții, care, la Ionesco, e mult mai mult decît o temă între altele: o obsesie, o angoasă personală recurentă (încă din opera de tinerețe), un motiv de perplexitate existențială, o confruntare cu misterul răului, cu ceea ce e negația absolută, revoltătoare și incomprehensibilă, a miracolului vieții. Moartea e marele scandal în universul ionescian: e greșeala fatală în actul divin de creație și motivul pentru care bunătatea lui Dumnezeu poate fi pusă la îndoială – și e aici vorba de o îndoială patetică, de o continuă sfișiere între recunoștința exaltată (pentru faptul de a exista, pentru existența luminii și a soarelui, pentru basmul extraordinar al vieții cotidiene care pulsează sub crusta cenușie a obișnuinței) și furia răzbunătoare împotriva necesității de a nu mai fi, de a fi înghițit deodată de întuneric și de „eternitatea nimicului“. Problema morții în *Le Roi se meurt* e pusă în termenii dramatici ai unei metafore alegorice. Eul auctorial e proiectat pe scenă ca un rege, regele Bérenger I (reprezentantul unei dinastii de unul singur) și, de fapt, toată acțiunea, o ceremonie a morții (piesa trebuia inițial să poarte titlul *Ceremonia*) se petrece în interiorul lui, în însuși trupul lui care este și conștiința lui, sau în conștiința lui care este totodată trupul lui. Palatul defăcut, cu ferestrele sparte, radiatorul care nu mai încălzește, zidul fisurat, țara peste care domnește Bérenger și care s-a micșorat, care s-a prăbușit în gropi fără fund și găuri, ale cărei riuri s-au scufundat, ale cărei hotare s-au evaporat ca și locuitorii care trăiau în ea – toate acestea, de la decorul imediat vizibil la evocările a ceea ce se petrece dincolo de el, nu sunt decît reprezentări psihofizice ale regelui muribund, ale Majestații Sale Eul (cum ar zice Freud), căzut în derizoriu, într-un amestec de spaimă și milă de sine în fața neantului. Celelalte personaje nu sunt, nici ele, decît părți componente alegorizate ale persoanei regelui. Acesta are două soții, fără să fie totuși bigam: regina Marie e o personificare a ceea ce, în psihanaliză, ar fi „instinctul vieții“ (libido, eros, principiul plăcerii și al speranței), în timp ce regina Marguerite ar fi „instinctul morții“, cea care, la început, îi spune solemn regelui: „Sire, trebuie să te înștiințez că ai să mori“ (*Regele moare*, p. 126); tot ea, în final, îl călăuzește pe Bérenger pas cu pas, cu o blîndețe severă, către imperiul morții. De notat că Marguerite e și cea care insistă asupra faptului că spectacolul morții regelui nu e decît un spectacol (sau o ceremonie, care se desfășoară ca un spectacol și e deci limitată în timp): „Ai să mori la sfîrșitul spectacolului“ (*Regele moare*, p. 129) și din nou:

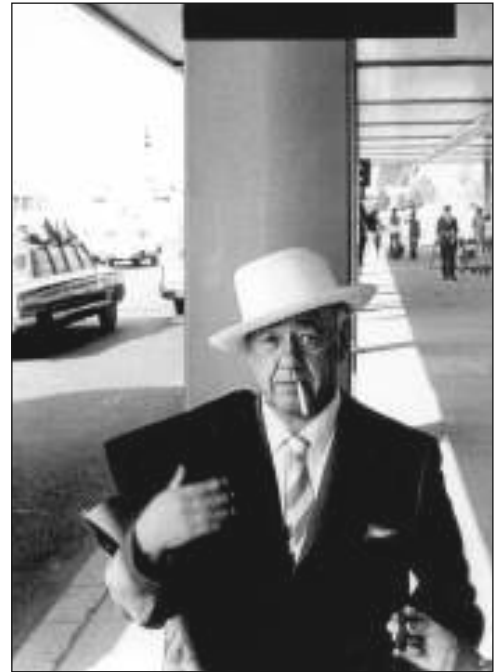
MARGARETA (*Regelui*): Peste o oră și douăzeci și cinci de minute vei muri.

DOCTORUL: Da, sire. Peste o oră, douăzeci și patru de minute și cincizeci de secunde.

REGELE (*Mariei*): Maria!

MARGARETA: Peste o oră, douăzeci și patru de minute și patruzeci și una de secunde. (*Regelui*) Pregătește-te. (*Regele moare*, p. 135)

Doctorul (care mai e și astrolog și călău), Soldatul din Gardă (care informează și îndeamnă oficial un public absent: „Trăiască Regele! [...] Regele moare“, p. 131, sau anunță solemn: „Ceremonia începe!“), p. 135) și servitoarea Juliette reprezintă alte fațete ale personalității personajului principal sau proiecții fantasmatiche ale acestuia, cînd comice, cînd lugubre,



• Ionesco la New York. Foto: Sean Kernan

cînd aparent delirante, dar mereu mai grele de semnificație decît par la o primă impresie. Prin Juliette, bunăoară, pe care o întrebă despre activitățile ei rutiniere, Regele (re) imaginează nostalgic scene banale din viața zilnică, devenite din perspectiva morții iminente niște veritabile feerii, ca în următoarea scenă:

REGELE: ... Umbli, iei un coș, te duci să faci târguiești. Spui „bună ziua“ băcanului.

JULIETTA: Un omuleț obez, înfiorător. Așa de urît că pune pe fugă și pisicile, și păsările.

REGELE: Ce minunat lucru! Îți scoți portmoneul, plătești, îți dai restul. La piață sînt bunătăți de toate culorile, salată verde, cireșe roșii, struguri aurii, vinete violete... un adevărat curcubeu!... Nemaipomenit, de necrezut. Un basm cu zîne.

JULIETTA: Apoi, mă întorc acasă... Pe același drum.

REGELE: De două ori pe zi pe același drum! Și cerul deasupra ta! Poți să-l privești de două ori pe zi. Respiri. Niciodată nu te gîndești că respiri. Gîndește-te. Adu-ți aminte. Sînt sigur că nici nu bați de seamă. E o minune. (*Regele moare*, p. 154)

În fața morții, problemele identitare pe care le-am notat în cursul acestor pagini se evaporă în modul cel mai natural: identitatea solitară amenințată cu dispariția e o identitate vitală, în același timp profund individuală și general umană, de o intimitate universală. *Le Roi se meurt* se apropie în această privință de *Les Chaises*. Regele Bérenger I e, în narcisismul său chinuit, în egotismul său neabătut, imaginea naturii umane înseși. E, în teatrul ionescian, unul din momentele în care subiectivitatea autorului se confundă, cel puțin pe planul dezideratului și-al expresiei, inevitabil retorică, cu aceea a oricui: pe fundalul nimicului care ne va absorbi ne asemănăm cu toții ca două picături de apă, pare a spune el, rămînînd în același timp unici. Alegoria devine în acest punct forțată: într-o ecuație solipsistă dusă la extrem, regele Bérenger e declarat (prin vocea Soldatului din Gardă) un geniu absolut, cel care a inventat roaba, căile ferate și automobilul, autorul *Iliadei* și-al *Odiseei*, autorul tragediilor și comediilor pe care le-a scris sub pseudonimul Shakespeare, inventatorul telefonului și al telegrafului, inventatorul fisiunii atomice. Hiperbola alegorică e aici mult mai artificială și mai didactică, mai puțin convingătoare decît pasajele contradictorii

→

→

juxtapuse în *Les Chaises*, în care Bătrînul se plînge că n-a avut copii și Semiramis, soția lui, povestește cum băiatul lor de șapte ani și-a părăsit părinții acuzându-i că omoriseră toate păsările. Mai reușite sunt metaforele care exprimă ideea solipsistă – universul e creația mea și va dispărea odată cu mine – cu un umor care contrapune grandiosului preocupările casnice ale femeii de serviciu, ca în următorul fragment:

JULIETTA: Pămîntul se năruie odată cu el. Stelele se fac nevăzute. Apa, focul, aerul, o lume, toate lumile pier. În care cămară, în care pivniță, în care cotlon, în care pod să îngrămădim toate acestea? Trebuie mult loc. (*Regele moare*, p. 165)

Memorabilă e și ideea „infiniteții efemere” a individului uman, care se desprinde din dialogul următor (de notat că Juliette, așa cum o imaginează regele muribund, folosește în modul cel mai natural maxime în limba latină):

JULIETTA: *De mortuis nihil nisi bene*. Era regele unui mare regat.

MARIA: El era centrul, el era inima regatului.

JULIETTA: El era lăcașul.

GUARDUL: Regatul se întindea de jur împrejur, pînă departe, foarte departe. Nu-i vedeai marginile.

JULIETTA: Nemărginit în spațiu.

MARGARETA: Dar mărginit în timp. Totodată infinit și vremelnic. (*Regele moare*, p. 165)

Nu trebuie să ne mire că „infinitețea efemeră” – definiție succintă a condiției umane individuale, demnă de un moralist lucid și amar – e evocată de regina Marguerite, reprezentanta perspectivei thanatice din *psyché*-ul lui Bérenger Întîiul (care ar putea fi numit cu tot atîta îndreptățire și Ultimul).

Nu trebuie să ne mire nici sentimentul euforic-nostalgic al exilului (metafizic, dar și nemetafizic) care-l încearcă pe rege. La nivelul identității omului ca om, adevărata patrie – locul de unde venim cu toții – e neantul și singura fericire palpabilă e exilul, adică viața de expatriat, singura viață. Acesta e sensul dialogului (mereu interior) care are loc chiar la mijlocul piesei și care precedă cea de-a doua agonie a regelui:

REGELE: ... Moartea mea e fără număr. Atîtea lumi se sting în mine.

MARGARETA: Viața e un exil.

REGELE: Știu, știu.

DOCTORUL: De fapt, maiestate, vă întoarceți în patrie.

MARIA: Vei merge acolo unde erai înainte de-a te naște. Nu-ți fie teamă. Trebuie să cunoști locul acela, în chip nelămurit, bineînțeles.

REGELE: Îmi place exilul. M-am expatriat. Nu vreau să mă mai întorc acolo. Ce lume era aceea?

MARGARETA: Adu-ți aminte, fă un efort.

REGELE: Nu văd nimic, nu văd nimic. (*Regele moare*, p. 150)

Aș nota, în treacăt, că pînă și „instinctul vieții” (Marie) – fie și doar pentru o clipă necaracteristică – tinde să se împace cu ideea unui neant care se confundă cu ideea (desigur fantastică și falsă) de „acasă”. Doar Regele persistă cu disperare în voința de a fi, de a-și perpetua „exilul”. Regina Marguerite, ținîndu-l de mînă, îl va ajuta să traverseze puntea cea strîmtă între tărîmul vieții și cel al morții: „Iată puntea, nu te teme că-ți vine amețeală” (*Regele moare*, p. 175) și-l va imobiliza, vor-

bindu-i ca unui copil: „Uite vezi, ți-a pierit graiul, inima ta n-are nevoie să mai bată, nu mai ai de ce să respiri. Era un zbcium zadarnic, nu e așa? Poți să te așezi” (p. 176). Regele rămîne pe tron, singur, într-o lumină cenușie, după dispariția bruscă a reginei și după dispariția pereților și a celorlalte decoruri din sala tronului. Finalmente, regele și tronul dispar lent, într-un fel de brumă. Spectacolul se termină cu scena vidă.

Dincolo de avangardă

Ionesco însuși îi atrăgea atenția lui Claude Bonnefoy, cum am văzut, asupra stilului „assez classique” al piesei *Le Roi se meurt*, asupra caracterului ei „teatral”, poate prea „teatral”, în ciuda faptului că impulsul creator venise, într-o perioadă de boală și de spaimă acută de moarte, dintr-o foarte subiectivă dorință de autoterapie prin scris – un scris, în acest caz, oral, dictat. Rezultatul e o obiectivare a stării anxioase originare, o universalizare a unicului, dureroasă și scandaloasă pentru Ionesco, prin alegorie și prin memoria culturală a întîlnirilor individului uman cu moartea, cu ideea morții egalizatoare („Nu-i decît un rege, nu-i decît un om”, spune Marie la un moment dat, după ce Marguerite insistase asupra elementului pur biologic al faptului morții: „Nu mai e un rege, e un porc dus la tăiere” – *Regele moare*, p. 139), așa cum au fost acestea consemnate în maxime și ritualuri, în obiceiuri și ceremonii funerare și metafore poetice vechi de cînd lumea. Obsedat dintotdeauna de problema morții, Ionesco era familiar cu mitologiile morții din Antichitatea egipteană și din cea greco-romană, ca și cu acelea din Asia (doctrina budistă a nirvanei ca extincție absolută³, *Cartea tibetană a morților*); ca să nu mai vorbesc de versiunile lui *Memento mori* din literatura creștină medievală și din baroc, pînă la Calderón de la Barca, cu ale sale „autosacramentale” și „triumfuri ale morții”, între care *Triunfar moriendo*. Sub cupola marii alegorii (rege=om=eu) se împletesc în fața cititorului/spectatorului teme cele mai diverse legate de dialectica dintre miracolul vieții și neantul inevitabil, extrase din surse culturale vechi și noi și rearticulate „ionescian” – de către un Ionesco suspendat între avangardismul polemic al „imaginației în libertate” din piesele scrise între 1950 și 1960 și onirismul personal folosit ca mijloc de autocunoaștere din ultimele piese. Triumful morții e, în cele din urmă, un triumf al *teatralității*, cum am mai sugerat. Rolul regelui e unul dintre marile roluri în teatrul secolului 20 și nu numai: un prilej pentru manifestarea deplină a înzestrărilor unui actor de înaltă clasă și cu bogată experiență, cum a fost, în reluarea din 2004, de la teatrul parizian Mogador, Michel Bouquet, răsplătit pentru interpretarea sa cu un premiu Molière.

Dacă e adevărat, cum am susținut în prezentul eseu, că avangardismul ionescian e o revoltă, puternică deși cel mai adesea indirectă, împotriva identității sale românești (în sensul complex de identitate cultural-lingvistică și de identitate pe linie paternă), trebuie să notăm că energia cu care acest avangardism e investit, mereu fluctuantă, scade după ce atinge o cotă înaltă în *Rhinocéros* (1958). Încă din *Les Chaises*, confruntarea cu moartea marginalizează și chiar exclude perplexitățile identitare, în favoarea unei problematice legate de

condiția umană, de perisabilitatea tragică a omului, de incapacitatea acestuia de a lăsa urme în lume, de a-și prelungi o existență fără semnificație printr-un mesaj postum (rămîne doar, ca o amintire din educația religioasă ortodoxă primită de autor în România, figura misterioasă a Împăratului). Identitatea sa de scriitor francez e de la început sigură, clară, neproblematică (a fi francez, cum spunea Cioran, e o evidență: „[O]n n'en souffre ni on ne s'en réjouit; on dispose d'une certitude qui justifie la vieille interrogation: «Comment peut-on être Persan»”⁴) și, făcînd o aluzie clasică, am putea spune că Ionesco a ieșit din capul jupiterian al culturii Franței, ca Atena, complet înarmat, gata de luptă. Impulsul avangardist – manifestat deplin pentru prima oară în limba română, în versiunea inițială a piesei *La Cantatrice chauve*, în încercarea de a edifica o „tehnică a dezagregării intelectuale totale”, cum îi scria lui Tudor Vianu în februarie 1948 – era în același timp un impuls negativ și unul eliberator. Inutil de trimis în România un astfel de text care, dincolo de situația istorică din acel moment, includea cultura provincială a țării natale într-o negație mult mai largă: „Am să încerc să mă traduc în franceză”, îi comunică scriitorul corespondentului său. Traducerea în franceză a avut un sens eliberator. Rămîne însă un fapt – fie și doar un accident, dar un accident definitoriu, un accident care despica o viață în două și care incendiază bărcile oricărei întoarceri imaginabile – că furia care a intrat în elaborarea acestei „tehnici a dezagregării intelectuale totale” e o furie „antiburgheză”, desigur, îndreptată însă nu numai împotriva teatrului „bulevardier”, împotriva unui pseudotraditionalism apăsător, împotriva așteptărilor unui public convențional, dar și, în subtext, împotriva țării în care a fost concepută, împotriva ideologiei care o domina atunci, împotriva ideologiei în general, împotriva banalității oricărei identități (exemplificată printr-o Anglie de clișee de manual școlar intrate în delir). Drumul lui Ionesco de la avangardismul inițial la clasicismul (plin de virtuozități neconvenționale și de momente de umor tipic ionescian) din *Le Roi se meurt* nu e, cum am încercat să arăt, unul drept și continuu. Punctul atins e unul, așa spune, de perfectă transparență identitară sau, cu alte cuvinte, de absorbție a oricăror obsesii identitare (inclusiv cele de ordin personal-familial, care vor reapărea în onirismul ultimelor piese) în obsesia atocuprinzătoare a morții, în fața căreia Majestatea Sa Eul, Regele Bérenger I, își vede regatul micșorîndu-se ca o nouă variantă metaforică a magicei și sinistrei piei de șagrin a lui Raphaël de Valentin din romanul lui Balzac, *La Peau de chagrin*. Regele are două neveste, dar n-are copii și chiar dacă ar avea n-ar avea ce să le lase moștenire. N-are copii, explică doctorul-astrologul-călăul, pentru că a fost egoist (dar poate Majestatea Sa Eul să fie altfel?):

DOCTORUL: Toate astea sînt din vina lui. N-a vrut să lase nimic în urmă. Nu s-a gîndit la urmași. După el, potopul. Mai rău decît potopul; după el, nimic. Un ingrat, un egoist. (*Regele moare*, p. 165)

Atît de egoist e Bérenger I încît nu-și poate concepe nici măcar părinții, necum să și-i amintească. El de fapt n-are părinți sau, prin

(Continuare în pagina 29)

³ Să fie replica Soldatului din Gardă: „O, Nimicnicie, ajută-l pe Rege” (*Regele moare*, p. 150) o aluzie ironică la această doctrină?

⁴ Cioran, *Oeuvres* (Paris, Gallimard, Quarto), p. 850.

Poeme de

Minerva Olive

Flori de plop

Acolo, sus, păreau garzi
pentru pîntecul ce naște
lebăda galbenă
Nu știi după care legi
s-au desprins în forme neegale
fără să țină cont de dovezile stingerii
Nedoriți de nimeni aiurează
pe o pantă imaginară
în iunie, pe faleză
avînd măreția unei ninsori
cu geamăt cu tot
căreia numai crucea lui Kazantzakis
i-ar rezista
Se vor întoarce sau vor alege
drumul spre cenușă?
Coroana e torturată de amintiri
cu întîmplări contradictorii din Troia
Martori anonimi
umblînd cu arterele deschise
asistă la bătălia cu sine
Dacă plopul ar renunța la orgolii
într-o seară otrăvită de dorințe,
cu întreg stupul deasupra inimii,
uitînd de lumea pe care eu sînt,
i-aș stoarce mustul alb din ciorchine...

Mesteacănul

Mesteacănul își lua în fiecare an
rămas-bun de la
flamura gazonului,
uimirea piscinei,
alaiul rondourilor,
prietenia pietrelor
Acum privește peste creștetele tuturor
Îi sînt complici: Parthenonul,
soarele azvîrlit în unde la capul Sunio,
cetățile venețiene
Platoșa de neguri îl izolează
de fluierăturile pe creierul înfierbîntat
cînd orologiul vestește deschideri
Ondulațiile somnolente –
nostalgii după iedera sau conversează
cu cel care coagulase cu gîndurile sale
întunericul înțeles de mine?
Crispat ca un spin –
hotărîri sfîrșind în eșec
Zvîrcolire mai-mai să se frîngă –
încercări spre inaccesibil?
Înlănțuit cu împletituri de fulger
contemplă adîncimi bănuite
de coapse

Mărțișor

Baricade năruite
cu lacrimile de deasupra paginii citite
În toate deslușesc
amnezia celor încălzite cu privirea
între pleacă și rămîi
Nu știu pentru ce am dărîmat
munții Toros
Fîntîni nepînse au ademenit

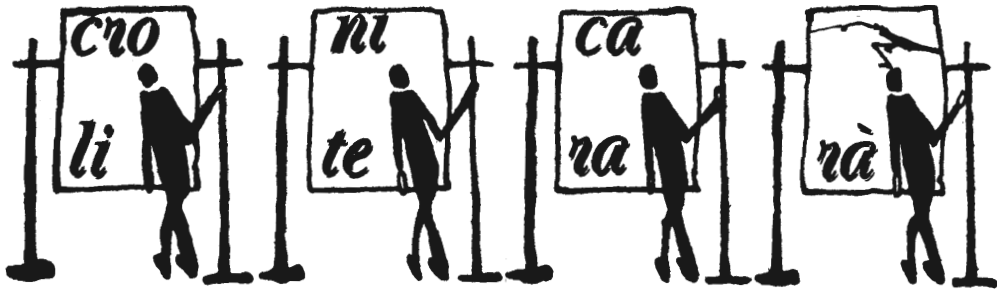
rădăcina vestitoarei de final
Care e semnificația șoaptei
cînd luna fixează gratii
pe fundul Mării Marmara
zăvorînd în celula ei?
Mers cotit, mers pe alături
luînd amprente
cu pumnalul care a jupuit gheața
Lovituri de ramuri –
ce-am greșit?
Răscolesc bulgării înmărmuriți
cu atîta ardoare
parcă ar fi roiul ce adună separat
miere din coroanele înmormîntării,
miere din buchetul de cununie

Pește?

Trunchiul acoperit cu solzi
părea peștele ce țîșnise
după sibila amețită
de șansa unei îmbrățișări la Epidaur
În timpul războiului
dintre prăpastia dinăuntru
și cea de afară
în locul capului
crescuseră mustați
Ce ritualuri s-ar cuveni să respecte:
ale pădurii sau ale apei?
Cînd victima din cîrlig
a dorit să fie liberă
a fost zvîrlită pe zidurile cetății Tirint
Din labirintul stăpînit de epave
un dezertor îi aduse vestea
că nici nu există o șansă a lui

Cu toate corăbiile scufundate

Cern tăcerea cerului încarcerat în mlaștină
Plopul – semnul mirării la
captivitatea vulturilor
gradează termometre pentru febră
cînd fac ordine în osuar
Se receptează semnale emise de văgăuni
la aruncarea mea de pe înălțimi
Nici un căluș pentru a opri viitura
Gorunii – în sicrie, cruci
Staminele – în cununii
Izbitura bocancilor spulberă
de pe țărnul pleoapelor
sarea – singurul leac
Mă strigă norul ca și cum aș fi picătura
Cel de sub lespede Halicarnasului
e singurul care crede în mine
Cu toate corăbiile scufundate
în zenitul de care m-am lovit la Izmir
mă pregătesc să trec
pe frînghia unsă cu alifie de cioburi
pajiștea viperei



La Curțile Amourului

Irina Petraș



Lui Călin Teuțișan i-am admirat de la început eleganța prevenitoare, gata să se supună la și să înțeleagă împrejurările zilei fără a-și pune în primejdie proiectul personal de durată lungă; cultul anume al gesturilor mărunte și mă-

tăsoase, socializând delicat și durabil; o înaintare surâzătoare în teritoriul nu întotdeauna trandafiriu al cotidianului și un pariu din alte vremuri pe rafinate, prețioase texturi mundane.

Din *Fețele textului* (2002), cartea sa de debut, remarcam, în *Cărțile deceniului 10*, secvența finală „Zgomotul și furia”. Cu o ușoară răs-tălmăcire (în definitiv, ce altceva e literatura!?), poate fi îndreptar pentru noul volum: *Eros și reprezentare. Convenții ale poeziei erotice românești* (cu o prefață de Ion Pop, Paralela 45, 2005, 400 de pagini). Experiența sensibilă, răzvrătirea și vulnerabilitatea ei, relația imperfectă, dar unica la îndemână cu Textul sunt descrise acum după ce a fost cutreierată, dezinvolt și profitabil, mare parte din bibliografia Erosului, de la Platon la *Amurgul iubirii* – încântătoarea carte a lui Aurel Codoban. Poeții interogați sunt cei ai începutului („protoistoria convenției”), apoi pașoptiștii, Eminescu, simbolistii, Arghezi, Blaga, Radu Stanca, Ștefan Aug. Doinaș, Blandiana, Ileana Mălăncioiu, avangardiștii, Ion Barbu, Nichita Stănescu, Sorescu, Cărtărescu, Iaru, Mariana Marin, Marta Petreu, Ion Mureșan. Ce a urmărit autorul aflăm limpede de la început: „Modurile de constituire a subiectului, ca subiect îndrăgostit, formulele prin care se compune pe sine ca personaj și ca ființă, în unitatea și devenirea sa ontologică, în raport cu obiectul iubirii sale, modurile de constituire a obiectului însuși ca personaj de relație sunt câteva dintre consecințele importante ale prezentei analize a imaginarului din lirica erotică. Apoi, trupul ca instrument expresiv [spațiu de enunțare], obiect de dispută ori alegorie a iubirii înseși, lumea ca locus amoretus sau, dimpotrivă, ca spațiu al neîmplinirii și ca geografie simbolică a «căderii» erosului, unitatea ori dizarmonia dintre acestea și faptura îndrăgostită, autenticitatea afectului sau drama «ieșirii din iubire», confortul sau disconfortul sentimentului, extaza sau ironia, cea din urmă văzută și ca relație a subiectului cu propria stare, sunt, de asemenea, articulații fundamentale ale construcției imaginarului urmărite... În sfârșit, felul în care se comunică imaginarul, suportul său discursiv, modurile rostirii poetice întregesc imaginea propusă de această cercetare asupra constituirii și dezvoltării (în

sensul de evoluție) a liricii erotice” și „Acest demers de istorie literară recurge, așadar, la o poetică a imaginarului, este bazat pe un ansamblu de texte (poeme, volume) selectate după criteriul tematicii erotice și urmărește constant o hermeneutică a sensului”.

Teză de doctorat la originea, cartea se așază, oarecum, și în linia dezinhăbărilor în vogă – la noi – în ultimul deceniu și jumătate. Cărțile despre *fondul erotic secret* intră și ele în această categorie, cu o apăsare în plus într-o societate a sexului care vorbește. Este vorba despre recuperarea și reabilitarea senzualului, a visceralului după epoci de uscat raționalism și îngrădiri mic-burgheze. Istoria – în ambele sensuri, ca viață în timp și ca răsfrângere în comentariu critic – a poeziei erotice românești are abia două sute de ani. Cu o strategie a lecturii bine pusă la punct, Călin Teuțișan redescoperă și deștălenește acest ținut plin de arome și întocmește o hartă pedantă și convingătoare a canonului erotic românesc, identificând teme, motive, variante, acții și re-acții poetice. În multe dintre analize am descoperit co-respunderi propriilor mele schițe-de-portret-erotic ale poezilor cu pricina; lectura a înaintat în regim dublu de surpriză, coincidențele și despărțirile fiind, deopotrivă, incitante. Lui Eminescu, primul și cel mai rezistent model din istoria poeziei erotice românești, i se acordă un capitol întreg, „Instaurarea convenției”. Excelente paranteze despre iubirea susținută de „gândirea proiectivă a subiectului”. Unitatea armonică dintre ființă și univers își află descrierea plurivalentă în „personajele” *Lucașfărului*, tot atâtea fețe de împăcat. Citită prin metafora androgini-ei, povestea se petrece prin fluxuri și refluxuri ale valențelor de sex opus. Fata de împărat vine în întâmpinarea Lucașfărului cu *pasul, dorul, sufletul, trupul, sunșul, visul*, cu „ochii mari și grei”. El, *Lucașfărul*, coboară din *ceruri*, din *sferă*, din „a chaosului văi”, „alunecând pe-o rază”; din recile-i *scântei* țese o „*areajă de văpaie*”. Deși povestea nu se împlinește, sensul finalului mi se pare a fi altul. Nu unitatea celor două contrarii *nete și distincte* era ținta, ci recuperarea *dublului interior*: Ea dobândește „*orizon nemărginit*”, „*vis de luceferi*”, *dor*. El câștigă *tremurul* și ieșirea, chiar temporară, din adâncul „*asemenea uitării celei oarbe*”; câștigă *amintirea*. Rămân marcați de revelarea *androginității* ca ideal. Cățalin, în apariția secundă, se mărturisește și el atins de durere, de „*noaptea de patimi*”, de „*farmecul luminii reci*”. Traversează toți experiența „*deșteptării*” ochiului spre înăuntru. Acolo se află celălalt/cealaltă, cu care unitatea poate fi sperată.

La Blaga, rețin: iubita – principiu cosmic, *lumina*, germinația, „erotizarea (în sensul de comuniune) globală a lumii și a ființelor ce o populează”, situarea „în cadrele celui mai profund și coerent *mythos*”, dar ieșind net și, pentru mine, indubitabil „în afara dogmei teologice”. *Lumina și săgeata*, feminine active, funcționează ca veritabili

le blazoane. „Lumina aceea însetată adânc de viață” conține căldura și setea, așadar cunoașterea. Apoi *pământul*, la singular și deci cu statură masculină, e „neîndurător de larg și-ucigător de mut”. Comunicarea nu se poate spera și împlini decât prin ipostaza sa feminină: „Ca să-l aud mai bine mi-am lipit de *glui urechea*”. Feminin, el vorbește și răspunde. Tot așa cum îl poate salva de muțenie și ne-răspuns o apropiere prin feminin: „*pulberea pământului*”.

La Marta Petreu, „preoteasă a senzualității extrovertite”, cum o numește Borbély, în linia Angela Marinescu și alături de Magda Cârnci și Ruxandra Cesereanu, Călin Teuțișan vede o „ficcionalizare a propriului eu”, cu „valori de corporalitate fabuloasă”. Asumarea deschisă a feminității ca înstrăinare, deconspirarea brutală a visceralității ca damnare („Știu – trupul meu mă va vinde”) aduc cu sine mânia și declarația de independență. Sentimentul morții ca sfidare a biologicului, a contrariilor, traduce nostalgia unei lumi androgine, în care existența simultană a îngerului și a sudorii morții e antrenantă, ispititoare. Eul insomniac, hărțuit, invită la ontologizarea visceralității prin *examinare verbală*.

La Ileana Mălăncioiu remarcam obsedanta apariție a *trupului* – imposibil de evitat, e pândit de gând și de cuvintele ce-l secondează cu o curiozitate lacomă și suspendată. Știința excepțională a vieții și a morții și paradoxala incapacitate de a trăi și de a muri sunt temele paralele ale unei poezii a exasperării intonate cu voce albă, rece și tristă – „cuvintele sufletului meu desfăcut de trup”. Călin Teuțișan încheie: „Monocord bacoviană și manierist thanatică, erotica Ilenei Mălăncioiu exprimă cu violență pulsuniile unei conștiințe tulburătoare”.

La Marin Sorescu, „sistemul reprezentational al erosului se subsumează în întregime ideii de *ruptură*, de *distanță*”, dar un loc privilegiat ocupă *cunoașterea*, „în sensul științei de celălalt”. Semne ultime ale acestei maniere se află în *Ecuatorul și polii* (1989). Discursul îndrăgostit „răcâit de artificii” refuză podoabele tradiționale ori le invocă în răsul ironic al secolului, ca în „*Povestea bacoviană*”. Mai mult decât absența ori melancolica invocare a iubitei e aici fertil dialogul. Poemul (erotic) e o ecuație obligatoriu duală: „Aștept ce-o să zici, ca să văd cum termin”. Se scrie pe două voci, într-o partitură banală, decupând cu sfâșietoare insistență derizoriul și izbutind să închipuie vibrante sim-patii. Comunicarea (erotică) se împlinește în absența cuvintelor înseși. În regim de vase comunicante, cei doi își exersează independența și vasalitatea, simultan, într-o, de fapt, largire a suprafeței sensibile: „Ți-am trecut ție o parte din povara clipei/de-acum/care e dulce./din povara clipei de ieri./Un ieri lung – prelung”.

Și așa mai departe. O carte despre credința în „autoritatea și perenitatea valorilor”, dar și despre nevoia stringentă de a pune, mereu, *semne de mare* în acest teritoriu mișcător și durabil, deopotrivă. ■

Poeme de

Nicolae Turcan

uite mamă dragostea mea

te-ai întunecat de tot mamă
ți-ai stins luminile
le-ai înnodat în groapa fiului tău
deșertăciunea nu-ți mai cunoaște nici măcar tremurul mâinilor
mă întreb dacă exiști cu adevărat
dacă nu cumva o umbră homerică te-a făcut asemenea
uite cometa în care strigătul meu se răsfață
nu mai aștepta
ursitoarele trec mereu nevăzute
(urme de păsări în care se cuibăresc groaza uimirea)
uite, mamă, dragostea mea întinsă ca o cremă de ghetă
de altă culoare
decât pielea care mă-mbracă

animalul copilăriei

când adorm în ungherul copilăriei
bântuit de animale de pradă
bunica mea (un arc întunecat și subțire
pe care luna îl adulmea dinaintea nașterii mele)
împinge mereu încrețiturile nopții
către locașuri mai pașnice
face asta doar cu oasele de care dispune
acoperite de piele într-un fel care mi se pare impropriu
doar cu zâmbetul plin de putere
atunci crocodilii mari ce mă asaltează de obicei
sunt înghițiți de crocodilii mai mici
care la rândul lor se pierd între fâlcile nesățioase
ale celor și mai mici

procesul acesta derulându-se până la capăt
până la cel mai mic dintre cei minusculi
un animal greu de pipăit cu ochiul liber
prin care spaima nu mai poate răzbate
pentru că prin trupul infim dar de o atât de mare deplinătate
se sfâșie sânge numai sânge

într-o singură învoire

după cuvânt a fost femeia
chiar dacă locuia ca lucrul în sine îngropată-n trupul adamului
am știut asta din clipa când vietăți ale lacului
mi-au însământat ochii

aveam o vârstă atât de înaltă
soarele se retrăgea ca să nu mă insulte
se făcea noapte
o sărutam sub neonul aprins întâmplător lângă parc
o căutam sub fuste minunându-mă de atmosfera ei complicată
până când o lespede mare se ridica de pe noi cu lacrimi cu tot
ai gust de fier și de piele, îmi zicea limba ei, ești ca o valiză
toate ceasurile mele sunau de apel
trebuia să prind ultimul autobuz
trebuia s-o rup cu ea înainte de a mă face
să scheun câinește
trebuia să redevin militar – ființă spectaculoasă
ce într-o singură învoire află cucerește
se îndrăgostește adoarme se desparte suferă moare
se întoarce-n cazarmă

sufletul izabelei îmi arată copilăria unei ferestre polare

voi muri voi muri
gândul acesta mă ridică în noapte
sunt treaz
până la luciditatea supremă nu mai rămâne
decât un slab zăngănit de arme
femeia mea doarme alături
ca o minge de ping-pong în marea roșie
femeia mea stă înfășurată-n propriul ei suflet

(aștept apocalipsul. când va veni va fi de nerecunoscut.
va avea un singur cuvânt pe buze un singur nume)

vine un hipopotam, îmi mușcă din carne
dezobișnuiește-te spune el dezobișnuiește-te
sângele meu i se scurge din gură fără oprire
sufletul femeii mele se trezește
îmi arată copilăria unei ferestre polare
plânge

spre deosebire de lucruri

când zâmbești și se plimbă pe față un gândac de bucătărie
nu mai pot ajunge să te cunosc
te trag de mâini arunc în tine cu întrebări
spre deosebire de lucruri nu toate cuvintele sunt poetice
din nou ai trădat neînțelesele părți ale oamenilor

acoperite cu iarbă
din nou steagul zdrențuit al lucidității flutură într-o pustietate
numai de tine numită înțelepciune
mă întind pe jos și în gâteli toate cuțitele lumii aștept să te pierd
ceea ce nu știi tu e că
lucrurile sunt altceva
lângă trupurile lor stă dezvelită poezia
ca un dublaj străveziu ca o explicație fără cuvinte
o catapetasmă în fapt
pe care cel ce are ochi de văzut o vede

către sine

dezobișnuirea începe cu moartea: mese cărți
monitoare crestate de cuvinte
popoare sacadate
și sonore articulații de greiere
toate se desprind de pe trupul tău deodată inconsecvent
ca niște solzi de leviathan de pe limba lui iov
dezobișnuirea prietene e la fel de grea ca un univers ce pulsează
la fel de fragilă ca un flux răsturnat în reflux
de coapsele îndulcite ale femeii
dar fără ea încheieturile tale nu sunt decât vetuste lecții
ale mecanicii



Vremea părinților noștri

Ovidiu Pecican

Apariția amplei investigații *Între Washington și Moscova: România 1945-1965* (Cluj-Napoca, Ed. Tribuna, 2005, 556 p.) de Liviu C. Țirău încununează ani de muncă severă constând în desfolierea unor fonduri arhivistice americane, britanice și românești, de stăruință asupra documentelor, de acumulări bibliografice și stagii în marile biblioteci occidentale. Pasionat de epoca „Războiului Rece” și atent la înțelegerea cât mai autentică a stalinismului în versiunea lui românească – de la importarea sa odată cu intrarea Armatei Roșii în spațiul nostru și incluzând prelungirile de după moartea satrapului sovietic, până la decesul lui Gh. Gheorghiu-Dej –, autorul a îmbinat mai multe tentații. Preeminentă se dovedește cea pentru proiectarea politicii românești pe fundalul bipolarității care a structurat fundamental relațiile internaționale în perioada postbelică, încheindu-se abia prin căderea sistemului socialist în Europa Răsăriteană (1989). Pasiunea pentru versantul politic al acestui trecut relativ recent îl situează pe Liviu C. Țirău printre contemporaneștii așa zicând „clasici”, ce încearcă să descifreze ițele zilei de ieri cu convingerea că ele s-au decis în cancelariile oficiale sau în birourile personale ocupate de marii actori ai avanscenei. Sub acest raport, nume ca Dennis Deletant și Tom Gallagher – dintre cei interesați de România – se impun atenției ca niște vecinătăți obligatorii. Și, într-adevăr, acest nivel „tegumentar” al istoriei care este politicul – cel puțin în viziunea etajată a lui Fernand Braudel – pare să aibă o importanță covârșitoare în înțelegerea destinului colective pe durate scurte și medii.

Ceea ce spune Liviu C. Țirău pornind de pe platforma unor asemenea convingeri este că, vreme de jumătate de secol, România a satelizat URSS-ul fără ca prin aceasta ea să fi părăsit sfera interesului politic al SUA. Desigur, marea putere transatlantică nu a privit înspre Carpați mereu cu aceeași responsabilitate și în același fel, lipsit de nuanțe. Mitologia „vânzării noastre la Yalta” de către an-

glo-americani nu scapă, în acest context, de o investigație, chiar dacă ea se realizează transversal, reconstituindu-se atitudinea americană din luările de poziție relevate de documentele odinioară secrete. Privită de la o anumită distanță, situația se dovedește similară cu altele de același tip, specifice altor momente din istoria noastră. Mă gândesc, de pildă, la concurența dintre Turcia modernă și Rusia țaristă la gurile Dunării, inaugurată la începutul secolului al XVII-lea și lichidată în momentul cuceririi independenței de stat a micii Români, la 1877-1878. Chiar dacă veghea atentă de atunci a Rusiei nu s-a tradus întotdeauna în formule războinice în detrimentul dominației otomane, ea nu și-a slăbit nici o clipă vigilența. Saltul de la dimensiunile regionale la cele planetare ale ecuației, aduse de emergența URSS după 1917 și de rolul decisiv al SUA în victoria Antantei în Primul Război Mondial, nu schimbă similitudinea caracteristicilor fenomenului, ci doar îi conferă alte dimensiuni. Asemenea recurențe pot stârni o anumită melancolie, împingând către formulări de filosofia istoriei mai degrabă sceptice. Dintr-un program ca acesta pare să izvorască și densitatea privirii analistului în cazul de față, căci, în fapt, el face bilanțul unei etape triste și dificile, care a însemnat satelizare, supunere la dictatura ideologică de extremă stângă, o criză politică ale cărei consecințe continuă încă să se facă simțite.

Istoricul începe prin a se interesa de cultura politică, strategia și obiectivele celor două superputeri în finalul războiului care le asociase în efortul antihitlerist (capitolul I). Ulterior, el încearcă să surprindă cât mai fidel felul în care s-a alcătuit aria strategică a Europei Central-Estice în ansamblul geopolitic a cărui dinamică a fost modelată de confruntarea sovieto-americană (capitolul II). În cea de a treia secțiune amplă a volumului – care este și ultima – se evaluează impactul politicilor de securitate națională ale coloșilor politici ai primelor două decenii postbelice asupra României. Amplitudinea pasului istoriografic al lui Liviu C. Țirău este, în mod evident, huntingtoniană. Analiza își urmează cu limpiditate planul subsecvent, întrucât încearcă să deceleze în ce fel s-a comportat o

țară pe care istoria ei culturală, politică și confesională o situa „pe linia de falie” în contextul nemiloasei expansiuni sovietice. În acest înțeles, România devine un caz semnificativ pentru un întreg perimetru. „A fost România un caz test în perioada matură a Războiului Rece?”, se întreabă la un moment dat scribul. Interogația pare ecoul alteia, formulată cu circa un deceniu în urmă de Adrian Nicolescu, pe seama creării statului național român modern unificat. Dacă însă colegului bucureștean îi apărea plauzibilă unificarea ca urmare a interesului masoneriei occidentale pașoptiste de a „inventă” un stat revoluționar modern, lui Liviu C. Țirău îi vine greu să ofere un răspuns întemeiat pe documente clare ipotezei sale. Lipsesc, deocamdată, argumentele ascunse în arhivele din Rusia...

Chiar și astfel, saltul marcat de cartea istoricului clujean este notabil. El jalonează cu o mână sigură epoca, trasează vectorii relațiilor dintre blocuri și amplasează credibil România pe harta intereselor politico-strategice americano-sovietice. Demn de a fi semnalat este, în majoritatea paginilor, efortul susținut de a domina documentația abundentă și mai cu seamă de a o interpreta. Astfel, volumul scapă de tentația factologiei pure, de sorginte pozitivistă, și se înscrie printre realizările noii generații de cunoscători români ai contemporaneității dincolo de netezimile ei aparente, în complexitatea, adversitățile, subtilitățile și enigmaticele ei îmbietoare. Liviu C. Țirău a alcătuit o sinteză de anvergură, desenând și interpretând, în funcție de documente, dar și de sensibilitatea proprie, epoca dificilă a vieții părinților noștri. Chiar dacă nu a cedat tentației localismului și s-a străduit să priceapă cât din dramele primului stalinism de la noi se datorează ingerințelor străine și jocurilor de putere de la Kremlin și deși s-a pasionat de dialogul sovieto-american, până la urmă, masiva cercetare pe care ne-o oferă vorbește tot de lumea contorsionată a României în care ne-am născut. ■



Cărți primite la redacție

- Constantin Țoiu, *Memorii din când în când*, vol. II, București, Ed. Cartea Românească, 2004.
- Toma George Maiorescu, *Postdefinitive*, București, Ed. Cartea Românească, 2005.
- Mircea Martin, *Geometrie și finețe*, ediție revăzută și augmentată, București, Ed. Institutului Cultural Român, 2004.
- Constantin M. Popa, *Lección lui Cicero*, Craiova, Ed. Aius, 2005.

- Florentina Florescu, *Vineri*, Cluj-Napoca, Ed. Cartimpex, 2004.
- Irina Mavrodin, *Convorbiri cu Al. Deșliu*, Focșani, Ed. Pallas Athena, 2004.
- Liviu Georgescu, *Orologiul cu statui*, Botoșani, Ed. Dionis, 2004.
- Nicolae Popa, *Careul cu raci*, Chișinău, Ed. Cartier, 2003.
- Emanoil Petruț, *Album memorial*, Focșani, Ed. Pallas, 2003.

- Bruno Rombi, *O femeie de cărbune*, traducere de Ștefan Damian, Piatra-Neamț, Ed. Nona, 2005.
- Ștefan Amariței, *Podul de piatră*, Iași, Ed. Junimea, 2004.
- Mihai Ene, *Trei viziuni ale orașului*, Craiova, Ed. Scriul Românesc, 2004.
- Simion Todorescu, *Sensuri și interpretări logico-logistice*, Lugoj, Ed. Dacia Europa Nova, 2004.
- Adriana Paraschiv, *Metropolitan-Rouge*, traducere în italiană de Mira Mocan, Cluj-Napoca, Ed. Clusium, 2005.

Notiță biografică

Tovianu

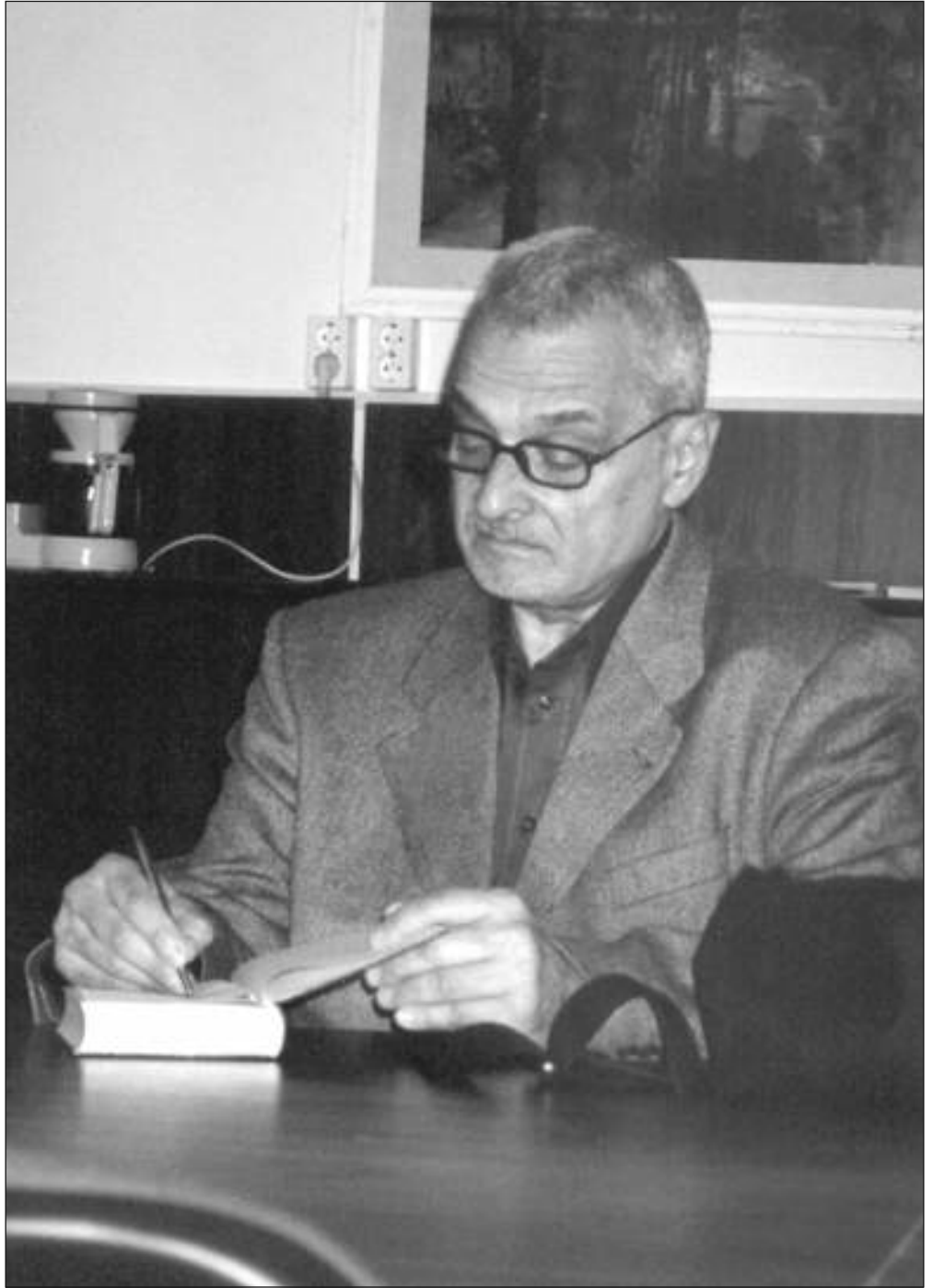
• N. 15 aprilie 1934, din părinții Tudor și Elena (n. Irimescu), la București. Sora mea mai mică e Maria (Măriuca), căsătorită în 1960, zece zile înaintea mea, cu arheologul Petre Alexandrescu.

• Școli primare: cl. 1-a, „Sf. Iosif” (catolică); cl. a 2-a și a 3-a: „Mavrogheni” (str. Mone-tăriei, în curtea bisericii alăturate fiind fântâna lui Heliade-Rădulescu); în cl. a 4-a, din cauza unei boli (pleurezie), stau acasă și învăț cu un institutor particular (dl Licurici). În toamna lui 1944 intru la Liceul „Titu Maiorescu”, întâiul, ex-aequo cu L. Pintilie și Al. Șerbănescu (mai târziu profesor de neurologie): rară performanță școlară! La acest liceu îmi voi da maturitatea în 1952. Colegi: Miron Chiraleu, Dragoș Vaida, Matei Călinescu (ultimul, din cl. a VIII-a: 1948), Andrei Mircea, C. Cristodulo, Dinu Georgescu, Radu Codreanu, Cornel Pelmuș (campionul de scrimă), Dan Zamfirescu *et tutti quanti* – ne întâlnim în fiecare an în prima duminică din octombrie. Studiile mele au cunoscut din nou o întrerupere în 1946-47, când am însoțit pe tatăl meu în Iugoslavia, unde fusese numit ambasador. Îmi trec clasele, particular, la „Lazăr”. La Belgrad studiam latina cu tatăl meu, matematicile cu un profesor particular, dl Okilievici, restul cu mama. Voiaje și vacanțe în Dalmația, Slovenia, Italia, Elveția. În această ultimă țară fac și un trimestru la liceul particular Jaccard la Pully, lângă Lausanne. În decembrie 1947, după o tentativă ratată a părinților de-a „alege libertatea”, mă întorc în țară cu familia și reiau studiile în fostul meu liceu, devenit între timp „J. L. Caragiale”. Între 1952 și 1954 sunt student al Secției de limbi clasice a Facultății de Filologie din București. Pe care o părăsesc dorindu-mi o profesie în care să fiu mai liber (autonomia e motivația mea cea mai specifică; oroarea de plictiseală, defectul cel mai mare, pe care am reușit parțial să-l domin practicând psihiatria). Între 1954 și 1960 sunt student al Facultății de Medicină Generală din București; iar din 1958 până în 1962 extern și intern, prin concurs, cu stagii de neurologie, endocrinologie, medicină internă, chirurgie, obstetrică-ginecologie.

• Serviciul militar l-am făcut ca student, la Călărași și Ineu (Arad). Făceam parte dintr-o grupă de pușcași în care Nichita Stănescu era „trăgător de elită”.

• În 20 aprilie 1960 m-am căsătorit cu Ioana, născută Bolomey. Fiii noștri sunt Ștefan (n. 1963) și Tudor (n. 1968).

• Între octombrie 1962 și iulie 1963 sunt medic de întreprindere la schela petroliferă Boldești, jud. Prahova. La 1 iulie 1963 sunt numit preparator la Clinica Universitară de Psihiatrie din București, începând astfel o ca-



• Ion Vianu. Foto: M. P.

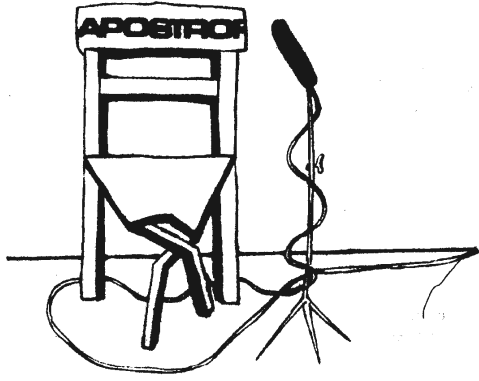
rieră de psihiatru care a durat *exact 40 de ani*, până la 30 iunie 2003, când mi-am închis cabinetul din Morges. Promovări între 1965 și 1970: asistent, șef de lucrări, medic specialist, medic primar de psihiatrie, doctor în științe medicale. În 1977 emigrez, stabilindu-mă în Elveția. Devin director adjunct al clinicii private de psihiatrie „La Métairie” din Nyon, între Lausanne și Geneva, pe malul aceluiași lac, Léman (lac de Genève), unde învățasem în 1946-1947, aproape de comuna de origine, St-Légier-La Chiésaz, a familiei soției mele, Bolomey (familie emigrată în România în sec. XIX). În 1981 devin pentru a doua oară, după examene, doctor în medicină al Uni-

versității din Geneva, pentru a putea practica în mod independent medicina. Între 1981 și 2003 sunt psihiatru în cabinetul din Grand-Rue 82, la Morges, unde și locuiesc, pe malul aceluiași lac Léman, între Lausanne și Geneva.

• Înregimentat în UTC, am cedat unor presiuni și am făcut o cerere de intrare în Partid în 1975, gest pe care l-am regretat imediat și l-am sabotat printr-o atitudine neconformistă, așa încât, până la urmă, n-am intrat în PCR. Emigrarea mea, în 1977, este voită. Trebuie înțeleasă în contextul aceleiași dorințe de autonomie, o trăsătură fundamentală a

→

conversații cu...



Marta Petreu: Dragă Ion Vianu, când am ajuns pentru prima oară față în față cu tine am fost frapată de uluitoarea ta asemănare cu Tudor Vianu. Eu, care nu știu încă dacă semăn cu mama sau cu tata, te invidiez – un pic! – pentru amprenta inconfundabilă, de fiu al tatălui, pe care o ai. Cum ai purtat-o și cum o porți? Nu, nu am uitat că mi-ai răspuns, într-un text tulburător; la ancheta taților; nici că ai ținut o excepțională conferință pe această temă mitic-biografică la noi la universitate, dar așa fi bucuroasă dacă ai mai adăuga ceva la ceea ce deja ai spus și scris, inclusiv în *Amintiri în dialog*.

Ion Vianu: Da, am avut privilegiul și problema de-a fi fiul unui om celebru. Și azi



• Marta Petreu. Foto: Ion Vianu

→ caracterului meu, care nu se putea acomoda cu ambianța României din acele vremuri. Înainte de plecare, am aderat, influențat de I. Negoieșcu, la „mișcarea Goma“, ceea ce mi-a permis să vorbesc, în țară, ca disident, despre lipsa de libertate și internările politico-psihiatrice. Am ajuns la Paris la 28 iulie 1977, iar în Elveția o săptămână mai târziu. În exil am fost activ în cadrul Asociației Internaționale împotriva Abuzurilor Politice ale Psihiatriei (cu sediul în Olanda) – devenită mai târziu „Geneva Initiative on Psychiatry“ – din al cărei Comitet Executiv am făcut parte – l-am și prezidat un timp (retras în 1998). Pe de altă parte, am făcut parte din Liga Română pentru Apărarea Drepturilor Omului în România, cu sediul la Paris. În aceste calități, am fost un militant activ pentru denunțarea abuzurilor psihiatrice și a altor încălcări ale drepturilor omului în România. Am colaborat regulat la Radio Europa Liberă, unde, între altele, am vorbit în 21 decembrie 1989 îndemnând la nesupunere. În 22 decembrie 1989 am vorbit, în numele comunității românești, în piața Fusterie din Geneva, pentru

Tudor Vianu

„În exil te gîndești la țara ta în fiecare secundă“

mai întâlnesc bătrîni profesori care-mi spun fraza pe care am învățat-o atît de bine: *am fost elevul tatălui duminale*. Ultima generație, probabil. Nu mă sfiesc să spun și eu: *am fost elevul lui Tudor Vianu*. Am avut o serie de învățători, dar un singur profesor. Sunt conștient că această condiție nu e numai un avantaj. Așa cum nu e bine să te căsătorești în familie, să fii vărul sau unchiul nevastăii, e preferabil ca funcțiile de tată și de maestru să fie deținute de persoane diferite. Dar așa a fost să fie. În domeniile pe care le-am parcurs, medicină, psihiatrie, psihoterapie, literatură, în viața civică, am întâlnit oameni de la care am „furat“ unul, altul din secretele îndeletnicirilor respective. Dar o altă îndrumare majoră nu am mai găsit. Așa că am rămas la marile principii pe care le-am primit de la tatăl meu: respectul pentru cultură, pentru tradiția clasică, un cosmopolitism moderat. Dragostea de

țară care se transformă în durere sau mînie în fața destinului ei. Și o mulțime de cunoștințe precise care mi-au fost transmise oral, nu prin cărți. Există povestea aceluia rege indian care era analfabet, dar de o imensă cultură: ca fiu de rege, avusese cei mai buni profesori, care-i povestiseră toată știința lumii, nu trebuise să învețe a citi. Eu am citit, cred, destul de mult, dar unele lucruri esențiale le-am învățat și deprins din spusele tatălui meu. Totuși, din programul ce mi-a fost transmis făcea parte și îndemnul goethean: *Devino ceea ce ești*. Un paradox, nu? Să și se spună de către *un altul* să fii ceea ce ești *tu*. Am făcut ce am putut cu acest paradox. Am reușit ceva. Am avut meseria mea, propriul meu destin politic și civic, iar cînd m-am întors la litere am făcut ficțiune (voi vorbi despre asta mai departe). Totuși, sunt unele lucruri care-mi apar complementare în raport cu viața lui Tudor Vianu. De pildă, exilul. El ar fi dorit să se exileze (povestesc acest episod în *Amintiri în dialog*). În cele din urmă, nu a vrut, nu a putut? – E greu de decis. Eu am făcut-o. Pentru două generații, chiar pentru trei. Chiar dacă acum am revenit aproape definitiv în România, sunt marcat pînă la moarte de condiția exilului, dacă n-ar fi decît din pricina privirii celorlalți. Totuși lanțul tradiției familiale nu

a sărbători împreună cu localnicii victoria revoluției. Sunt promotorul operației „Villages roumains“ în Elveția. După 1989, revenind în România deseori, am continuat să fiu activ în mișcarea civică pentru denunțarea psihiatricii politice, pentru promovarea unui regim democratic, prin scrisul meu (v. mai jos). Pentru aceste acțiuni am fost decorat de președintele României Emil Constantinescu, la sfârșitul anului 2000, cu Marea Cruce a Ordinului „Serviciul Credincios“.

• În această calitate, am scris, în afara colaborărilor la Europa Liberă, articole pentru *L'Alternative*, *La Nouvelle Alternative* – Paris –, *Dialog* (München), *Agora* (Washington)... Iar după 1989 în *22*, *Dilema*, *Dilema veche*, *Apostrof* etc.

• Am publicat articole medicale în România și în străinătate, cu puțin impact. Rețin colaborarea mea la scrieri de psihofarmacologie și la manualul de psihiatrie sub red. lui V. Predescu. În 1975 am publicat o *Introducere în psihoterapie* la Dacia, care nu s-a bucurat de nici o dare de seamă în revistele de spe-

cialitate, dar a fost citită de mulți psihiatri în formare și, spre marea mea surprindere, deși niciodată republicată, este citită și azi.

• Activitatea beletristică am început-o prin 1965 la *Contemporanul* lui G. Ivașcu. Am continuat la *România literară* și *Luceafărul*. O selecție din eseurile comise în 1973-74 a apărut în 1975 la Cartea Românească, sub titlul *Stil și persoană* (volum premiat „pentru debut“ de Uniunea Scriitorilor în 1976). Ideea generală a cărții este psihanaliza actului literar. Unul din eseuri e consacrat „Poeticii visului“. Ceea ce mi-a dat ideea de-a scrie o *Poetică a nebuniei*, proiect grandios, dar ne-realizat, din care-mi rămân totuși multe eboșe. Părți din acest proiect au apărut în *Analele române de lingvistică aplicată*, *Semiosis* (Stuttgart), *Actele Congresului de Semiotică de la Perpignan* din 1982. Un moment semnificativ a fost prezentarea la al X-lea Congres Internațional de Terapie Constructivă de la Geneva, în 2000, a comunicării „La tragédie thérapeutique, en marge de la Poétique d'Aristote“. De asemeni, am colaborat, prin 1978-'81, la revista *Cadmos* din Geneva. Re-

e rupt. Fiul meu mai mare, Ștefan, e filosof și ține un curs de estetică la București. Tudor e jurist și trăiește în Elveția.

M. P.: *Mi-ar plăcea, de asemenea, să vorbești despre mama ta, Elena Vianu, pictoriță și profesoară, din al cărui volum de **Moralisți francezi eu învățam în studenție pentru examene...** Vorbește-mi și despre familia ei de proveniență...*

I. V.: Mama mea, Elena, e fiica lui Ștefan Irimescu, medic, întemeietorul fiziologiei din România, într-o vreme când tuberculoza era un flagel social (acum redevine). Se trăgea dintr-un neam de oieri, „economi de oi“, din Șapte Sate, de lângă Brașov. (Greu pot să admit că termenul de „oier“ ar avea ceva insultător, cum s-a petrecut într-o polemică recentă.) Tatăl său, tot Ștefan, a emigrat în Țara Românească după 1848 (după o tradiție, tatăl lui, Ieremie, ar fi murit la Budapesta, poate executat de unguri în confruntările din timpul revoluției). Străbunicul a fost om de afaceri în Ploiești; și-a trimis copiii la studii în străinătate. Bunicul meu a stat zece ani la Paris în jurul lui 1900, de unde s-a întors cu idei socialiste. Pe Gherea îl cunoștea de la Ploiești, își amintea de Caragiale; dar politica nu-l ispitea. Bunica mea e născută Guțulescu, dintr-un neam de moșieri din Ialomița. Era credincioasă, avea viziuni mistice, un fel de vise treze cu Maica Domnului, investimintată în albastru-profund. Mama mea se simțea în afinitate cu tatăl ei, era de cultură franceză, adora pe Proust, pe care-l cunoștea excelent. S-a căsătorit la optsprezece ani cu profesorul ei de filosofie de la universitate. Era o femeie suprem de inteligentă, iar zîmbetul ei fermecător unii și-l mai amintesc. Vocația ei era pictura (sora mea are câteva din tablourile ei, pictorii din epocă, Pallady, H. Catargi, Lucian Grigorescu, Ciucurencu, o apreciau); dar a trebuit să renunțe la pictură, fiindcă nu putea și nu dorea să se adapteze realismului socialist. Așa a început scurta ei carieră de profesor de franceză la universitate, în urma căreia a lăsat câteva cărți, ca *Moralisții francezi*, traduceri pline de virtuozitate din Creangă, Ion Barbu... Moartea ei la 53 de ani, la optsprezece luni după a tatălui meu, mi-a lăsat un sentiment de neconsolare.

venit în România, am re-făcut eseistica, public un *Jurnal de lectură* în *Dilema veche*, am pronunțat o conferință despre „Ce este un tată?“, publicată în *Apostrof*, nr. 10, 2004.

• Pe la începutul anilor șaptezeci am conceput planul de-a scrie memorii și ficțiune. Aceste două domenii îmi păreau indistincte. În cartoanele mele există unele încercări romanești. (Un fragment a fost publicat și în *Lettre internationale* în 2000.) La propunerea lui Matei Călinescu, vechiul meu prieten, am scris, împreună, la două mâini, *Amintiri în dialog*, care a apărut în 1994 la Litera (ed. a 2-a, adăugită și a 3-a, la Polirom, 1998 și 2005). Carte care a fost mult citită și comentată. La o vârstă când alții renunță, în condițiile când practica medicală îmi absorbea încă multă energie (constatând că îmi lipsea elanul de-a da naștere, în fine, *Poeticii nebuniei*), am realizat, în cursul anului 1999, că aș putea scrie opusul de ficțiune proiectat de multă vreme. Timp de un an am scris sute de pagini din care nu am reținut nimic, ca atare. Apoi, în august 2000, după o relectură a *Nepotului lui Rameau* de Diderot, persona-



• Ion Vianu. Foto: M. P.

M. P.: *Te-ai născut în epoca interbelică, în 1934, o epocă ce este pentru mine obiect de studiu și despre care tu, probabil, nu îți amintești nimic. Care sînt primele tale amintiri – inclusiv de natură istorică ?*

I. V.: Sunt născut în 1934, anul în care Mao a început Marșul cel Lung. Prima amintire: bunica mea, ieșind la plimbare la Băneasa, purtînd voaleta. Știi ce era voaleta? – O plasă fină, brodată, care, fixată de borul pălă-

riei, proteja obrazul de un contact prea direct cu lumina, cu atmosfera. Un ecou discret, occidentalizat, al vâlului islamic. Alte amintiri: o voce urlată, teribilă, Hitler vorbind la radio; bombardamentul asupra Bucureștiului la 4 aprilie 1944, noi adăpostii într-o tranșee, o coadă mare înfioată, zburînd prin aer, probabil o orătanie sfîrtecată de o bombă.

Sar peste decenii: în anii '80, fiind în Elveția, am primit un telefon de la Alphonse →

jul Ozias a ieșit din capul meu și, odată cu el, o intrigă căreia nu am avut să-i fac multe corecturi sau adaosuri. Amintirea unor drame istorice și umane, cum ar fi procesul Pătrășcanu, procesul Noica-Pillat, informațiile dobândite pe diverse căi despre oameni semnificativi din rezistență, ca regele Mihai, Ion Bujoi, Ion Mocsoni-Styrcea, m-au motivat profund. Ajutorul pe care mi-l dădea propria mea memorie, dar și povestirile din familie, viața mea, contactele pe care le-am avut în anii '40-'50, moartea la Aiud a prietenului Miron Chiraleu au fost stimulente pentru scris. Dorința de-a mă înțelege pe mine și, prin aceeași mișcare, istoria recentă a României, de-a recupera ceva din drama, eșecurile și eroismul acelor timpuri, care au fost și ale mele, a fost motorul perseverenței, care, de data asta, m-a ajutat să-mi duc munca la capăt. Am avut nevoie de ceva mai mult de un an spre a termina *Caietele lui Ozias*, care sunt prima parte a unui ciclu, *Arhiva trădării și a mâniei*, la care continui să lucrez. *Caietele* au apărut la Polirom la începutul lui 2004. În 2003-2004, am scris o serie de povestiri. După ce le-am terminat, mi-am dat seama că erau legate printr-un fir

călăuzitor, autobiografic. Așa s-a născut romanul *Paramnezii*, apărut în ianuarie 2005, la Editura Trei. Am ales un epigraf din Baudelaire, „Unde sunt prietenii noștri morți?“, pentru că – rezultat al propriei mele îmbătrâniri – numărul celor pe care i-am cunoscut și nu mai sunt depășește pe al cunoscuților vii. Timpul se manifestă ca legătură indisolubilă dintre moarte și viață. Ulterior am scris și povestiri scurte: „Penița de aur“, „Vânzătoarea de noapte“.

• În anii de exil am călătorit în: Europa, Africa de Nord (Egipt, Tunisia, Maroc), America de Nord, Orientul Mijlociu (Turcia, Israel, Siria, Iran). India, Extremul Orient, America de Sud mi-au rămas necunoscute.

• Din anul 2003 trăiesc la București, orașul fără calități, dar iubit, în casa părintească din Parcul Filipescu; la Morges petrec câteva luni în fiecare an.

27 mai 2005

→

Dupront, un domn foarte vîrstnic care își petrece vacanțele la Divonne-les-Bains, nu departe de Morges, unde locuiam. Voia să mă vadă. Dupront a fost directorul Institu-

**„Dacă-ți lipsește
pulsuinea de-a îngriji,
e mai bine să nu faci
medicină clinică.“**

tului Francez în perioada antebelică. Păstra o amintire extraordinară despre Bucureștii acelei epoci. Cea mai frumoasă amintire a unei existențe strălucite – după aceea devenise un mare istoric, a fost rector al Sorbonei etc. Niciuna din experiențele bogate lui vieți nu egala pentru el frecventarea societății universitare a Bucureștilor acelor ani. Era o unire, mi-a explicat, de strălucire intelectuală cu o foarte mare calitate afectivă. Oamenii pe care-i întâlneai – printre ei, părinții mei – uneau inteligența și căldura, gravitatea și humorul. Era și o picătură de Orient la mijloc, numai una, nimic excesiv. Voia să știe cum au trăit prietenii lui după ce el părăsise România. Am realizat atunci, stînd de vorbă cu Dupront, ce știam deja: am fost un copil produs de acea societate, copilul ei. O lume care a apus într-un orizont de sînge. Cred că trebuie să fim în stare a suporta catastrofele istorice. Dacă cedăm nostalgiei sau resentimentului suntem de o calitate morală slabă. Aici vreau să mărturisesc asupra calității acelei societăți care a fost pulverizată sub etichetele grele ale Behemotului Istorie.

M. P.: *Ești medic și scriitor. Medicina este, în familia tatălui tău, o tradiție, tu ai de fapt meseria bunicului tău patern. Vorbește-mi despre cum ți-ai ales medicina și despre anii de dinaintea exilului.*

I. V.: Medicina a fost o alegere secundară, cea dintîi a fost filologia clasică (am studiat doi ani greaca și latina la universitate). E adevărat că am avut doi bunici medici, eram conștient de această tradiție familială, dar altele au fost rațiunile principale de-a schimba direcția studiilor mele: mai întîi, o aplecare către aspectele practice ale vieții, către concret; viața de om de bibliotecă, care ar fi fost a filologului, nu-mi convenea. Cred că am avut pulsuiunea de-a îngriji, cea formă aparte a voinței de putere de-a ajuta oamenii. În locul agresivității, ajutorarea (poate că e ceea ce psihanaliza numește „sublimare“). Am cunoscut mii de medici și pot să spun acum cu certitudine: dacă-ți lipsește pulsuiunea de-a îngriji, e mai bine să nu faci medicină clinică. Nici talentul de diagnostician, nici inteligența nu te vor face să compensezi lipsa acestui dar special, a cărui origine rămîne obscură. Poate că are dreptate psihanalista disidentă Alice Miller, care spune că dorința de-a îngriji a viitorului psihanalist este legată de aceea de a-ți ajuta părinții în suferința lor. Să fii, într-un fel, părintele părinților tăi. Eu am cunoscut astfel de probleme cu părinții mei (trimit iar la *Amintiri în dialog*). Orice ramură a medicinei clinice, nu numai cea legată de suferințele psihice,

este legată de suprema mulțumire pe care o poate avea un ins de-a face bine altuia. E adevărat, medicii sunt relativ bine retribuiți. Chiar în societățile sărace, cîștigă mai bine ca alți profesioniști. Sunt și relativ respectați. De aici apar alte motive de-a face o profesie medicală, la urma urmelor omenеști. Dar dacă-ți lipsește dorința de-a îngriji, vei deveni un speculant sau un arivist.

Am spus: dorința de-a *îngriji*, nu neapărat de-a *vindeca*. Dacă ești prea perfecționist și spui: „vreau să vindec pe cutare, cu orice preț“, riști să-i faci rău, fiindcă în fața imposibilității de a-l vindeca vei avea tendința să-l părăsești în brațele suferinței. Demersul corect este: mai întîi să-i diminuăm suferința, apoi să vedem dacă poate fi înlăturată cu totul. Și, mai întîi, să nu faci rău, *primum non nocere*.

Revin: aplecarea mea spre concret a fost determinantă. De aceea țin să scriu povestiri, romane, consider asta o activitate mai apropiată pentru mine decît, să zicem, eseurile. Să imaginezi situații de viață e mai interesant decît să te joci cu ideile, deși nu neapărat mai accesibil.

Al doilea motiv pentru care m-am dus la medicină a fost dorința de a avea o existență cît mai independentă, în cadrul sistemului. Doctorii depindeau, îmi imaginam (și o vagă dreptate aveam), mai puțin de atotputernicia Partidului. Era adevărat, deși nu am întîrziat să-mi dau seama de limitele libertății astfel cucerite.

Alegînd psihiatria, am făcut o sinteză între preocupările umaniste și cele pozitivistice. Ca să fiu drept, nu-mi pot imagina că aș fi putut face o altă meserie. Mi s-a potrivit, cred eu. Dar recădeam în ideologie. Tocmai de ceea ce suferisem plecînd de la Litere nu scăpam. Citez reflecția unui coleg mai în vîrstă de la clinica de psihiatrie: „Suntem pe frontul ideologic“. Era adevărat. Îmi amintesc, de pildă, despre o ședință organizată de Catedra de marxism-leninism pentru a denunța caracterul „reacționar, neștiințific“ al psihanalizei. Au conferențiat doi profesori, unul de neurologie, altul de psihiatrie. Nu am îndrăznit să protestez atunci. Am regretat lipsa mea de curaj, mi-am spus că va trebui să reacționez odată, mai ales că publicasem timide luări de poziții în favoarea psihanalizei în *Contemporanul*.

M. P.: *Ai debutat în 1975, cu două cărți publicate practic simultan, **Introducere în psihoterapie și Stil și persoană**. Ce te-a îndboldit să scrii? Lucrai ca medic, din cîte știi, nu ca psihoterapeut. Te rog să mă ierți dacă greșesc. Aș vrea ca tu, care ai făcut/organizat atîtea proteste contra folosirii psihatriei ca instrument de abuz politic, să îmi vorbești despre condiția protestatarului politic din România, despre condiția omului sănătos în fața psihatriei, despre condiția bolnavului psihic din România anilor socialismului real și, dacă poți, pînă azi...*

I. V.: *Introducere în psihoterapie* a apărut la Cluj, la Dacia, în 1975. Era tocmai încercarea mea de a da un răspuns detractorilor psihanalizei. A fost o carte foarte citită, din această cauză presupun – se vorbea pentru prima dată de psihanaliză într-o carte editată în România Socialistă –, dar conținea și o serie de „rețete“ practice, principii curative. Era o mică scriere angajată și, peșemne, utilă. A fost citită, aproape clandestin, după ce am plecat din țară. Sunt uimit că mai are căutare și azi. Cealaltă carte, *Stil și persoană*, a apărut la Cartea Românească în același an. E o culegere de eseuri care aduc un element psihanalitic, dar nu lipsesc tendințe marxiste. Făceam parte, la începutul anilor șaptezeci, dintre cei care s-au străduit să creadă că o analiză marxistă *cinstită* ar putea pune în evidență viciile sistemului. Eseurile mele erau „lucrări preparatoare“ la acest demers. În special teoria marxistă a alienării mă interesa: în practica mea clinică cu neurastenicii constatam că omul care muncește este „înstrăinat de esența lui“ – adică *alienat* – în socialism cel puțin tot atît cît în capitalismul pe care-l analizase Marx cu un secol și ceva în urmă. Am publicat vreo două articole în legătură cu asta în revista de specialitate. Nu am provocat niciun scandal, indiferența era o metodă mult mai eficientă de-a îngropa o idee. Pe de altă parte, oamenilor puțin le păsa de idei în România acelor vremuri (aș fi ispitit să adaug: și în România de azi).

După teoria marxistă, munca trebuia să fie o bucurie, aproape o voluptate. Eu descopeream că era o alienare, adică o înstrăinare de esența umană, în sens sociologic, dar și în sens psihiatric: oamenii deveneau bolnavi mintali muncind (se îmbolnăveau de „neurastenie“, o entitate morbidă aproape specifică țărilor din lagărul socialist: dureri de cap, insomnii, lipsă de energie; o boală a lipsei de motivație, în fond)... Există o metodă de-a atrage atenția asupra acestei căi de dezvoltare eminentemente greșite pe care o luase „lagărul“, ce devenea o uzină



• Autograful lui Tudor Vianu

producătoare de alienare? Pe măsură ce trecea timpul, îmi dădeam seama că întrebarea nu avea sens, chiar a o pune era utopic. Sistemul nu putea fi urnit din loc, inerția era colosală, destinul lui era să moară prin degenerare, enorm animal bolnav... dar mult mai tîrziu... cînd? – nu știam. Și nimeni nu credea în reformă. Trăiam într-o societate

de supraviețuire, între mici aranjamente și mari turpitudini. Voiașeam în Occident. Acolo era o societate *funcțională* cel puțin. Totuși nu aveam chef să plec. Trei lucruri m-au decis, în cele din urmă: mai întâi exemplul „rău”, epidemia de plecări din jurul meu; al doilea, faptul că psihiatria devenea din ce în ce mai mult o anexă a Securității (refuzul meu de-a participa la expertize psihiatrice care vizau să stigmatizeze pe opozanți a fost hotărâtor pentru mine, m-a delimitat de ei); al treilea, tentativa Organelor de-a mă recruta ca informator. Era prea mult! Ultimii ani în România au fost atât de paradoxali: pe de o parte, trăiam din plin, mă bucuram de viață; pe de alta, simțeam o profundă solidaritate cu cei din jur – și am înțeles că nu-i puteam ajuta decât printr-un act sacrificial. În cazul meu a fost plecarea din țară (în scrisoarea mea deschisă către Goma vorbesc de acest „sacrificiu”).

M. P.: *Ai plecat din țară în 1977, după ce te-ai implicat în mișcarea lui Goma. Ce îți mai spune astăzi acest episod curajos și brutal, care a dus la o ruptură de asemenea brută în viața ta? Vorbește-mi și despre Securitate și despre presiunile și șantajele care s-au făcut atunci asupra ta, asupra rudelor tale etc.*

I. V.: Să fie clar: oricâte obiecții aș avea împotriva lui Paul Goma, împotriva stilului resentimentar pe care l-a adoptat după 1989, consider că acțiunea lui în 1977 a fost bine-venită. Sunt scandalizat să constat că și azi există, în special în lumea literară, oameni care contestă orice legitimitate acțiunii lui Goma din 1977. Așa infirmă cum a fost inițiativa lui Goma, cu adeziuni puține, cu incapacitatea de-a se organiza în țară, cu scopul debil al aderenților de-a pleca din România, a fost o rîndunică. Cu o singură rîndunică nu se face primăvară, dar fără nici o rîndunică nu e nici o urmă de speranță. Lumea nu poate trăi fără speranțe. „Mișcarea Goma” a fost urmată de manifestațiile minerilor (pe atunci nerecuperăți de „Secu”), de aventura Sindicatului Liber al Oamenilor Muncii, de scrisorile Doinei Cornea, de mișcarea de la Brașov... atîta rezistență cită a fost în România ceaușistă, atunci a început. A fost o formă sporadică de rezistență civilă, așa cum mișcarea de partizani din munți fusese o rezistență militară. Partizanii au fost eroici, își riscuau viața... Dar în anii șaptezeci, optzeci societatea civilă trebuia să dea un răspuns. Care în România a fost un răspuns slab. Dar cel puțin nu se va putea spune că nu a fost *nimic*.

Perioada dinaintea plecării din țară a fost grea. Am fost dat afară din slujbă, cu o punere în scenă stalinistă (ședința de „demascare”). Cel puțin am avut satisfacția să nu retractez (asta mi se cerea). Băiatul meu Tudor a fost bătut de un vecin, probabil un fost milițian, în aceeași zi, la aceeași oră în care Goma era bătut de fostul boxer Stumpf, angajat de Securitate. Mă așteptam să fiu închis în fiecare clipă. Soția mea, Ioana, mi-a spus: „Nu-i nimic, au mai fost și alții de ai noștri la pușcărie și n-au murit. Ai să stai cât ai să stai și la urmă o să-ți dea drumul”. Asta mi-a făcut un bine enorm, deși primeam telefoane anonime care mă anunțau de arestarea mea iminentă. Am avut un proces de calomnie pe chestia psihiatriei politice... dosarul a fost închis, după darea mea în judecată și terminarea instrucției, fiindcă delictul intra în prevederile unui decret de

grațiere cu prilejul festiv al centenarului independenței. Între timp devenisem fericit, fiindcă eram liber. Libertatea nu e o stare, e o mișcare. Libertatea nu se poate manifesta decât în condiții de constrângere, ca tentativă de-a te dezbara de ce te leagă, te frînează. Îmi venea să nu mai plec din țară, atît de bine eram în pielea mea de om liber, ieșit din oroarea dublului limbaj. Dar un mecanism se puse în mișcare, ceasul nu mai putea fi dat înapoi... și am plecat, la 28 iulie 1977.

M. P.: *Ai trăit mulți ani, de fapt din 1977 și pînă acum 2-3 ani, în exil, în Elveția și ai reușit să fii psihiatru în țara psihiatrilor. Totuși, după cum mi-am dat seama din cel mai recent roman al tău, din *Paramnezii*, succesul sau reușita nu a reușit să compenseze suferința pe care ți-o provoacă permanentul contact cu dezechilibrul uman. Vrei să vorbești despre asta și în alți termeni decât în cei românești, de prozator? Poți să îmi explici cum și ce suferințe – contactul cu bolnavii? exilul? dorul de țară? etc. – s-au sedimentat în tine? Ce face un medic care se îmbolnăvește de la bolnavii lui?*

I. V.: Exilul e o experiență fascinantă. E o boală gravă, care poate fi mortală; dar cîteodată te faci bine și atunci devii un alt om, te ridici pe o treaptă superioară. Nu poți dori nimănui să treacă printr-o boală gravă; dar dacă totuși s-a îmbolnăvit, atunci cel puțin speră că boala o să-l „facă om”.

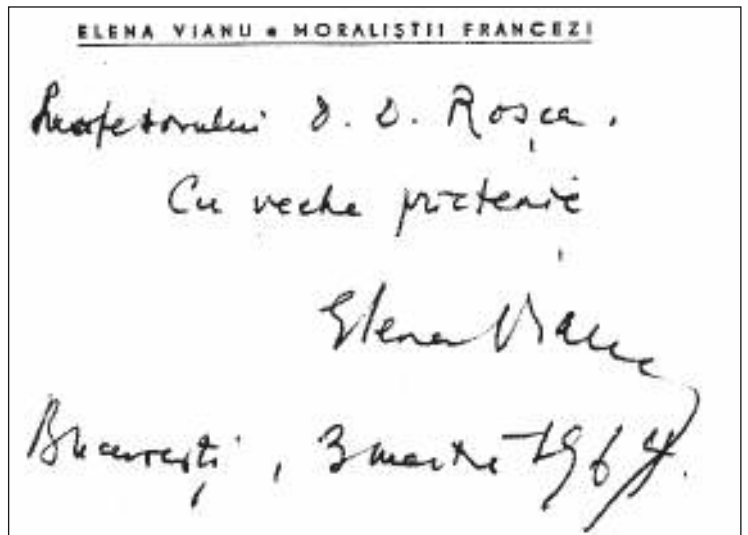
Cînd ești în exil te gîndești la țara ta în fiecare secundă, e o nebulie, o obsesie! Îți juri tot timpul că nu te vei întoarce, dar te întorci în vis: atunci, în delirul visului tău, îți pare rău că ai făcut nebulia asta, de-a reveni în țară etc.

Pe de altă parte, trebuie să achiziționezi reflexe noi. Ești într-o societate cu norme diferite, deci e ca o gimnastică de suplețe, inteligența ta – nu numai intelectul, ci și „intelența emoțională” – trebuie să facă un efort continuu. Admirabil mijloc de dezvoltare a eului! Totuși nu trebuie să-ți pierzi originalitatea, altfel vei deveni o copie nereușită a băștinașilor. E o tensiune adaptativă continuă, de care, bineînțeles, nu ești tot timpul conștient, altfel ai înnebuni.

Odată, un prieten elvețian m-a întrebat: „În fond, te-ai adaptat, aici, la noi?” Am răspuns: „De cîtva timp am început să-mi dau seama cît de diferit sunt de voi – de atunci pot spune că m-am adaptat”. Era adevărat.

În România fusesem psihiatru universitar. Făceam parte dintr-o „elită”. Aici am devenit psihiatru generalist într-un oraș de provincie. Foarte bun lucru, cel mai bun care mi se putea întîmpla. În primul rînd, exigența era foarte mare, în „Mecca psihiatriei” care e Elveția. Apoi, lupta aceasta cu suferința psihică în condițiile unei practici solitare m-a scos din comoditatea raționalizării simple, a soluțiilor gata făcute. Lucrul cel mai dificil în practica psihiatrică e repetiția. Același om va repeta fără înceta-

re aceleași lucruri care-l macină. De pildă o mamă își va repeta de sute, de mii de ori ce proastă relație are cu fiica ei. Și tu nu ai voie să te superi, de aceea ești acolo, să ascuți. Cu timpul, repetiția obosește... dacă nu o



• Autograful Elenei Vianu

reprimi, dacă nu împiedici pe repetitor să se repete. Firește că psihiatria nu e numai asta, dar dau un exemplu, tipic, al dificultății pe care o ridică.

Însă faptul că-ți faci meseria în optime condiții nu te scutește de întrebări existențiale, de sentimentul timpului care trece. Chiar făcînd o psihanaliză, cum am făcut eu, nu treci prin practica asta necruțătoare fără să lași cîțiva fulgi. În *Paramnezii* am descris cîteva din micile incomodități ale existenței de „psy”.

Lărgirea orizontului e un privilegiu fantastic al exilului. Nu numai că vezi alți oameni, alte peisaje, că trebuie să pui la încercare codurile pe care le-ai învățat. Dar ești un perpetuu călător, nu te întorci în patrie cînd te întorci acasă. Pe de o parte curiozitatea îți e mereu satisfăcută, dorești tot mai mult să vezi, să înțelegi. Pe de alta, comparația cu țara e neîntreruptă, nu poți uita nici o clipă de unde ai plecat.

În ce privește exilul românesc, cred că cea mai mare parte dintre noi trăiau cu ideea că nu ne vom mai întoarce niciodată (cel puțin pînă prin 1988). Țara devenea o fantasmă, o entitate definitiv pierdută. Ne comparăm cu alți refugiați, cu latino-americanii de exemplu. Ei trăiau într-un fel de camping, cu bagajele gata făcute, să se întorcă acasă. Noi eram așezați pe veci. În mintea noastră însă era o ruptură mai mare decât în mintea acelor sud-americani sau africani sau... care așteptau întoarcerea. Credința în eternitatea comunismului, lipsa de încredere în imaginația Istoriei a fost păcatul originar care a ispitit pe unii să colaboreze, pe alții să părăsească lupta sau s-o transfere în străinătate.

M. P.: *Mi-ai spus nu demult că oamenii sînt, din punct de vedere psihic, rapid și complet transparentți pentru tine. Te cred. Mi se pare și fascinant, și înfricoșător, ba chiar periculos...*

I. V.: Cred că nu m-am exprimat bine. Nu pretind că am clarviziune, că citesc gîndurile. M-aș lepăda de această calitate dacă aș avea-o. Rolul meu e mai degrabă să nu înțeleg nimic, la început, să am o anumită dificultate de-a înțelege, mai apoi. Numai așa creezi un apel, numai dacă oamenii au im-

→

→
presia că nu înțelegi (dar nu *refuzi* să înțelegi) pot, fără să dispere, să se exprime mai clar, să depună efortul de-a te face să înțelegi, pînă la urmă. Ceva. Fiindcă un rest de necunoscut rămîne. Ceea ce ți se cere nu e să pricepi imediat; a pricepe pe cineva e a-l îngheța în postura în care l-ai priceput; ci să ascuți. Atitudinea ta trebuie să fie de o maximă disponibilitate (asta fără să curtezi pe pacient, el nu trebuie să aibă impresia că ești excesiv de binevoitor, că vrei să-l măgulești și nici că vrei să te pui pe tine în valoare: „onoarea de-a servi” e esențială).



• Foto: M. P.

M. P.: *Cum este ființa umană, Ion Vianu? Știe azi un psihiatru mai mult decât știau vechii evrei, cei ai Vechiului Testament, despre om? sau decât știau vechii greci, tragicii, de pildă? Ce s-a schimbat în noi de atunci pînă acum?*

I. V.: Cunoașterea mea a omului se bazează pe experiențe repetate, pe discernerea anumitor situații tipice, nu pe o știință ezoterică. E empirică. Nu presupune calități extraordinare sau o știință infuză. O trăiesc ca pe o dificultate în relațiile mele cu oamenii, fiindcă e obositor să ghicești dintr-o singură privire. Să nu mai ai surprize. Îmi spun: a, uite, cutare e sigur îndrăgostit în acest moment; despre altul îmi spun: uite, asta vrea să-mi facă o impresie bună; sau: îl enervez. Nimic special, oricine are de-a face cu oameni ca un profesionist dezvoltă această percepție a celui alt. Uite, îmi revelez din pricina întrebării tale secretele în public.

A doua parte a întrebării tale mă înfricoșează puțin, fiindcă e cu adevărat cardinală. A progresat cunoașterea noastră despre om? – Sofocle și Euripide știau *totul*, asta e convingerea mea. „Totul” înseamnă: că iubirea din copilărie pentru părinți in-

spiră toate iubirile pe care le vom avea în viață; că ființa om se naște nedezvoltată, are o infinită greutate de-a ajunge la autonomie; că suntem urmăriți de dorința de-a ucide, de poftă canibalice, de pedofilie.

Incest, copilărie prelungită, crimă, asta e schema antropologică pe care o sugerează Antichitatea clasică. Dacă mă refer la Vechiul Testament, el ne aduce sentimentul de neputință în fața lui Dumnezeu, o adorație amestecată cu teamă. Dar, în același timp, omul biblic are un raport patetic cu ființa supremă, își permite să protesteze, să conteste. *Psalmii* sunt o lectură extraordinară în această privință. Vezi, de pildă, în psalmul 89, cum se simte omul *trădat* de Dumnezeu.

Îmi amintesc de o lectură din copilărie, *Cărțile junglei*. Mi se pare că ursul Baloo, care este *raisonneur*-ul junglei, spune că, dintre făpturi, numai omul și tigrul (numele tigruului: Shere Khan)ucid pentru plăcere. Eiucid și nici măcar nu mănîncă ce au ucis. Problema e: cum să depășești această bizară caracteristică a umanității, pulsivitatea de-a ucide, fără să le negi pe celelalte?

Creștinismul e sinteza celor două spiritualități, greacă și iudaică. Ne sugerează cum putem depăși natura noastră, esențial criminală. Și, aducînd pe Dumnezeu pe pămînt, cum putem instaura un dialog cu el. Cum ne putem domestici revolta, fără s-o îngropăm. Cum putem ieși din mimetismul care ne îndeamnă să lovim pe cel ce ne-a lovit. (René Girard

spune lucruri esențiale în această privință cu conceptul său de „rivalitate mimetică“.)

Numai că religia a sîrșit prin a deveni totul. Au fost secole de idealism care au exilat cu totul tendințele negative, violente ale omului. Ambivalența, dialectica răului și a binelui, care este creatoare, a fost negată, aspectele umbroase ale ființei au fost aruncate în zona păcatului, delegitimate. Psihanaliza (Jung și Freud) a reinstaurat viziunea unui om contradictoriu, în perpetuă discuție cu sine, cu Sinele mare care este Divinitatea. Cît de bine e înțeleasă revoluția aceasta (în adevăratul sens al cuvîntului „revoluție“, adică: întoarcere la un punct de plecare), e o altă întrebare. Psihanaliza poate fi aplicată ca o schemă reduționistă. Și este adesea tratată așa. Cît despre psihiatrie, îmi place să reiau o expresie a lui Cioran (el se referă la filosofie sau la filosofare). Spune: *Nous bricolons dans l'incurable*. Meșterim în incurabil. Psihiatria e o știință modestă, nu poate să ajute decît dacă are sentimentul unei puteri mici, al unei eficiențe care rezultă dintr-un empirism moderat. Orice inflație a eului psihiatric e primejdioasă. Ideea că psihanaliza trebuie să creeze un „om nou“, definitiv eliberat; ideea că trebuie administra-

te doze mari de medicamente pentru a obține rezultate pe măsură; ideea că psihiatrul trebuie să se pună în serviciul statului mai mult decît în acela al individului, acreditînd forme odioase ale violenței, ca „psihiatria politică“ – toate sunt forme de megalomanie psihologică-psihiatrică, ce pot deveni lesne detestabile. Dacă acceptăm să fim mici și ne fixăm scopuri limitate, putem să facem mult bine și avem dreptul la recunoștință.

M. P.: *Și, din nou, cum sînt oamenii, Ion Vianu, din moment ce tu vezi în ei și ceea ce aceștia nu știu despre ei înșiși? Vorbește-mi despre binele și răul constitutive ființei umane. Și despre valorile umane în care tu, cu experiența ta, mai crezi.*

I. V.: Cînd vreau să-mi recapăt încrederea în valorile omenești, mă uit la un bebeluș. Sau, și mai bine, la perechea pe care o face cu mama. Vezi rapiditatea cu care crește un copil, felul magistral în care străbate etapele animalității pentru a atinge limbajul articulat și, prin el, speculația, intelectul – și te consolezi de mizeriile umanității. Vezi cum cooperează copilul și mama în realizarea acestei enorme sarcini care e depășirea primului an de viață. (Psihanalistul englez Donald Winnicott a făcut studii admirabile în această privință.) Tot ce, în viața omeniirii, e originalitate, efort creator, există deja în cursa bebelușului către viața adultă. Un sugar e Mozart. Aceeași capacitate extraordinară de-a combina elementele între ele, de-a da naștere formelor există și la copil, și la creatorul adult. Orice bebe e un geniu.

Dar, chiar uitîndu-mă la același spectacol – mama și sugarul ei –, văd venind dificultățile viitoare. Văd șantajul, prin plîsete, încăpățînarea, refuzul de-a ceda – al mamei sau al copilului. Lupta pentru putere, din care vor ieși războaiele, există în relația primară dintre mamă și copil. Iubirea dintre *el* și *ea* conține deja sămînța lipsei de libertate, a autonomiei ce întîrzie să vină. În același timp, este izvorul dragostei, al senzualității... Se joacă acum: cum se va negocia dialectica autonomiei și a dependenței, cum să nu fii excesiv constrîns, dar nici părăsit... Dacă etapele astea sunt bine parcurse, s-a făcut mult de tot pentru reușita existenței. Însă aceleași probleme se repun mai tîrziu, în copilărie, la vîrsta adultă: între autonomie și supunere, între competiție și creație... din toate astea se desprinde o concluzie: viața nu e jucată din start, ți se mai dă o șansă, de fiecare dată.

M. P.: *Te-ai întors în România, mi-ai spus – iar eu am fost șocată de mărturisirea ta –, cu gîndul de a scrie romane și de a trăi ca și cum ai fi nemuritor. Mi s-a părut (mă refer la partea a doua a afirmației) ceva foarte românesc – Tînerete fîmă bătrînețe și viață fîmă de moarte... – și, în același timp, foarte neobișnuit pentru un psihiatru, nu?, pentru că Freud ne vorbește despre o pulsivitate a morții... sigur, în tandem cu aceea a vieții... Oricum, ceea ce mi-ai spus tu în primăvara anului 2004 m-a frapat și mi s-a învîrtit îndelung în cap... (poate și pentru că la mine pulsivitatea spre autodistrugere e bine conștientizată...). Explică-mi, vorbește-mi despre tine.*

I. V.: Am avut un accident cardiac în anul 2002. *Memento mori*. Perspectiva perisabilității o ai de foarte mic, într-o nuvelă a lui

Hemingway, copilul Nick Adams simte că e nemuritor, dar e vorba de o metaforă, de fapt știe că va muri. Totuși, când începi să îmbătrânești, perspectiva sfârșitului capătă un caracter mult mai, cum să zic, palpabil. Atunci ai o alegere de făcut: ori să aștepti moartea, făcând din această anticipare principală ta activitate, ori să continui să trăiești ca și cum nu vei muri niciodată. De fapt, nici nu vei muri, moartea ta e problema celorlalți. Cât timp ești viu ești, când nu mai ești nu mai e nimic – moartea ta e o ficțiune, e soluția filosofiei stoice, pe care eu mi-o însușesc. Din păcate, există moartea celuilalt!... Am pus în cui meseria de medic, după o lungă practică medicală – numai psihiatru am fost patruzeci de ani încheiași – și scriu, ceea ce fac de mult, încerc s-o fac mai consecvent ca înainte.

M. P.: *Stai cea mai mare parte a timpului la București și destul de puțin în țara adoptivă. Ce îți place aici, ce speră să găsești, ce ai găsit, ce dorești, ce râvnești, ce dezamăgiri ai, ce prieteni ai, ce bucurii? Ce bătaii duci? (ți-am urmărit intervențiile din Dilema și din 22, am văzut că participi la dezbateri, că țintești să urnești un mecanism autocritic în societatea românească). Te rog să îmi vorbești, pe rînd și tacticos, cu detalii, cu exemple, cu fabule... despre toate acestea. Știind că sînt banală, te rog și să îmi povestești o zi tipică din viața ta de bucureștean care se învîrtește în cartierul său... Și mai spune-mi ce faci cînd ți-este urît, cînd ai angoase, cînd ești fericit, cînd ești îndrăgostit...*

I. V.: La București, o mare parte a timpului meu e consacrată găririi urmelor trecutului. Case, colțuri de stradă, cîte o perspectivă... Caut și locurile care au dispărut, de pildă mă duc în fața Casei Poporului și-mi pun întrebarea: în care punct al spațiului o fi locul unde a fost casa lui Apostol, chelnerul de la Continental care avea o colecție de discuri enormă, unde se desfășurau audiții de pomină în anii cincizeci? (Acolo am ascultat Mozart cu Edwin Fischer.) Dat fiind că Dealul Spirii a fost ras, nivelat, e probabil că locul casei lui Apostol Apostolide, situată undeva prin Cazarmii, e în aer. E străpunsă de antena aceea, ieșind din unul din turnulețele Casei Poporului. Un cub de aer, străpuns. La drept vorbind, aceste ieșiri sunt rare, îmi petrec mare parte a timpului în cartierul meu, în triunghiul delimitat de Dorobanți, Aviatorilor, Iancu de Hunedoara. Prea multe nu s-au schimbat în cartier – în afară de locatari –, casele sunt bine întreținute. Îmi fac cumpărăturile noaptea la supermarketul din Beller, conversez cu casierile, cu florăreasa (poți cumpăra flori la orice oră, ca la Paris, în Montparnasse).

Conversația mi-e indispensabilă. Ador să nu fiu de acord cu cei cu care discut. Să putem exprima puncte de vedere diferite fără să scoatem cuțitele. Ce lucru incredibil de greu de realizat aici, la porțile Orientului! Totuși posibil.

Îmi dau seama că această atitudine e defensivă. Ar trebui să mă implic mai mult. Dezbateră publică e dominată de violența verbală. Dacă nu injuri, nu ești. Ceea ce aș avea eu de spus ar fi: „Doamnelor și domnilor, să luăm în dezbateră ideile, și nu oamenii. Să renunțăm la răul obicei al vehemenței (dacă nu injuri, nu ești)”. Totuși anumite lucruri trebuie spuse, nu

pot fi lăsate să treacă. Anul trecut m-am alăturat celor care s-au sesizat de condițiile de viață mizere, exterminatoare de la spitalul din Poiana Mare (unde erau altădată deținuți politico-psihiatrici). Apoi, m-am angajat alături de cei ce vor ca statul român, prin șeful lui actual, să recunoască că statul comunist a fost un stat criminal, însăși negarea statului de drept. Sunt convins că judecata istorică are o importanță capitală pentru dezvoltarea unei societăți. Nu e vorba de resentiment, nici de răzbunare. Pur și simplu, trebuie să stabilim, față de trecut, o limită. Trebuie să conștientizăm maleficiul. E o exigență practică: Germania a generat terorism în anii '60-'70 ai secolului trecut fiindcă autocritica nazismului a fost insuficientă. Mergem către mari tulburări sociale dacă nu spunem trecutului un *nu* hotărît, dacă nu ne luăm un explicit adio de la el. Asta nu înseamnă să afirmăm că în toți acești ani nu s-a creat aici, că a fost numai un tărîm al lipsei de drept. Nu e vorba de o culpabilizare în bloc a vieții românești în tot acest timp.

Din păcate, constat un politicianism tot mai accentuat. Care este chiar *inversul unei polarizări politice sănătoase*. Cumetriile și nașiile transgresează limitele partidelor politice, principiile nu valorează doi bani. Civismul acesta ieftin domină societatea românească. Se exprimă acum la vedere, din ce în ce mai fără perdea, fără falsa respectabilitate a epocii comuniste.

Privind în urmă, constat că am trăit mai întîi un exil intern, care se accentua pe măsură ce constatam că nu pot face concesiile ce mi se cereau. Apoi am trăit exilul extern, singurul recunoscut datorită respectării unui criteriu vizibil, acela de-a fi afară din țară. Cîteodată mă întreb dacă nu am început, relocuind în România, un al doilea exil intern, al treilea exil, așa de diferită este imaginea țării mele de cea pe care aș dori-o.

M. P.: *Te-ai întors în țară să scrii romane... Și te ții de cuvînt. Ai publicat deja două, știu că și acuma lucrezi la un roman. Toată viața mi-am dorit să scriu romane...*

I. V.: Am publicat *Caietele lui Ozias*, prima parte a unui ciclu numit *Arhiva trădării și a miniei*. E o încercare istorică, lumea văzută prin ochii unui personaj, Ozias. Cele două episoade ale *Caietelor* se concentrează asupra perioadei legionare și a începuturilor comunismului. Îl aduc pe cititor pînă în epoca actuală. Mai departe, în partea a doua a *Arhivei*, la care lucrez, vreau să pun în scenă lumea azilurilor psihiatrice, relația misteroasă dintre această societate închisă și societatea mare, dominată de coșmarescul sistem de control al conștiințelor pe care l-am cunoscut. Paralel, cu o altă voce, am publicat *Paramnezii*, un mic roman (în care capitolele pot fi citite și ca nuvele autonome; dar există și o semnificație a ansamblului). Aici sunt mai aproape de mine și de problemele mele personale, rămînînd totuși în ficțiune.

Arhiva a fost precedată de încercări nereușite. Am încercat să scriu romane începînd din anii '70. Am abandonat proiecte, altele au trecut, sub deghizări diferite, în ce-am reușit să finalizez. Psihanaliza mea nu m-a ajutat să înțeleg de unde vine această poftă pentru roman. Dacă ar fi să iau un risc dînd o explicație, aș spune că e o tentație

demiurgică. Romancierul creează o lume, copia nereușită a lumii create de Dumnezeu. Dar e totuși – speră să fie – o creație, *ceva nou*. E o lume mică, o lume incompletă, cum spune Umberto Eco. În lumea romanului există lacune pe care lumea reală nu le cunoaște. Este o lume mai simplă, stilizată. Aceste diferențe fiind admise și acceptate, este totuși o lume, cu legile ei, calcate pe legile lumii reale, cu hazardurile, cu vocile ei specifice. Autorul se joacă de-a v-ați ascunselea; dispăre îndărătul personajelor, reapare, vocea lui se aude, se depărtează iar, se schimbă. Deci, e o tentație extraordinară să te compari cu Cel care este la originea tuturor lucrurilor, cu tatăl suprem. Rămînînd conștient că ești mic, minuscul față de el. Nu mă impresionează imperfecția eventuală a operei, deoarece și lumea cea mare e imperfectă, formula universului trebuie să conțină cel puțin o greșeală, altfel ar trebui să trăim în beatitudine și armonie, nu? Dar marea proiectului divin exclude orice comparație. Rămîne gestul, imitația. Și imitația (fără imitație nu există artă – se știe de la Aristotel) te ajută, foarte parțial, să pătrunzi secretul Operei, *opus magnum* al Creatorului. Ai văzut prin muzee studenți în bele-arte copiind tablouri de maeștri? De ce fac ei asta? – fiindcă, făcînd o copie, speră să surprindă ceva din misterul operei copiate și, prin asta, să-și reveleze, poate, propria lor originalitate. Deci în opera românească e un fel de „scopofilie”, de voyeurism al realității universale. Care te ajută să te înțelegi și pe tine. Nu pot să-ți spun de ce, sunt lucruri prea intime, dar relația cu personajele mele din Ozias m-a ajutat să înțeleg mai bine lucruri din trecutul meu, să accept inacceptabilul.

„Cînd vreau să-mi recapăt încrederea în valorile omenеști, mă uit la un bebeluș.”

Rămîne cititorul. Este prodigios de amuzant să constăți proiecțiile pe care le pricinuiеști cititorului tău. Lucruri pe care nu le-ai gîndit, nu le-ai dorit apar ca evidente în ochii celui care te citește. Și nu e vorba de neînțelegeri, de confuzii, ci de interpretări pe care tu, ca scriitor, le simți legitime. Asta îți dă o încredere considerabilă, înseamnă că opera ta are o polivalență, nu e numai a ta, cititorul creează și el ceva, pornind de la creația ta. Ești un semănător.

Îmi amintesc că, prin anii '70, citind *Un veac de singurătate* a lui Gabriel García Márquez, mi-am formulat această idee: un roman este o scriere despre *totul*. E ca un sistem filosofic, o aspirație de-a concentra un univers într-un singur mănunchi de sensuri. O singură țesătură epică dă seama de legi universale. Bineînțeles că riscul de-a rata o asemenea întreprindere e mare. Nimeni nu are dreptul să creadă că a reușit.

Nuvela, dimpotrivă, e sectorială. Dă seama de un aspect izolat al realității, pe care-l adîncește. Să luăm, de pildă, *Muntele vrăjît* și *Moarte la Veneția*. Cel dintîi e un roman, →



• Foto: M. P.

→ la capătul lecturii ai impresia că știi ceva mai mult despre întreaga existență umană. A doua este o nuvelă, definește o dramă particulară. Dar romanul nu e neapărat o producție superioară. E altceva. Cred că nuvela poate fi chiar produsul unui travaliu în adâncime mai remarcabil decât romanul. Aș fi fericit să pot scrie nuvele.

Libertatea romancierului are ceva înspăimântător. Te pierzi în lumile tale, reperi-le pe care le-ai instalat nu te mai ajută. Ești confruntat cu o contradicție: trebuie să rămii cufundat în ambianța pe care ai creat-o și, în același timp, trebuie să iei distanță față de ea. Nu există o rețetă, cum să conciliezi continuitatea și luarea de distanță. Totuși am o propunere, o metodă pe care mi-am aplicat-o, repetat: înainte de-a scrie *Ozias* am compus un alt text, cu un subiect diferit, o nuvelă mai lungă cu elemente fantastice (pe care vreau de altfel s-o reiau, odată). I-am arătat-o lui Matei Călinescu, în timpul unei excursii pe care am făcut-o în Spania, în patru. Matei mi-a spus că textul meu era neconcludent. Am avut un moment de perplexitate. Apoi mi-a zis: „Îmi voi face o mare plăcere, voi reciti o bucată pe care am adorat-o”. Și am citit *Le Neveu de Rameau* al lui Diderot. Așa s-a născut *Ozias*, personajul pitoresc, caricatural, care-mi amintește mai bine de anumiți oameni pe care i-am cunoscut personal decât

de nepotul lui Rameau (nu mă întreba cine sunt oamenii ăștia, romancierul nu-și dă cheile). Dar eroul lui Diderot mi-a dat imboldul de-a creiona, apoi desena, din ce în ce mai precis, pe insul acela care se ascundea și în memoria, și în imaginația mea. Ca să poți scrie, trebuie din când în când și să-ți mai faci câte o plăcere, cu literatura bună a altora.

„Cred că există ceva superior scrisului: să ajuți pe alții. Să depășești tocmai mînia.”

Titlul general al ciclului, *Arhiva trădării și a mîniei*, merită un comentariu. Este o *arhivă* pentru că se bazează pe memoriile cumulate ale personajelor – aceasta e ficțiunea fondatoare. Este a *trădării* fiindcă trădarea, a țării, a onoarei, a fost principala poartă care a permis insinuarea catastrofei în istoria noastră recentă (cu rădăcini care urcă mult mai sus); și a *mîniei* fiindcă personajul Laban – asta e tragedia, asta e nebunia lui –

nu concepe o altă cale a restabilirii echilibrului decât pe calea manifestării colerice, criminale. Dar soluția ar trebui să fie alta. Înțelepciunea?

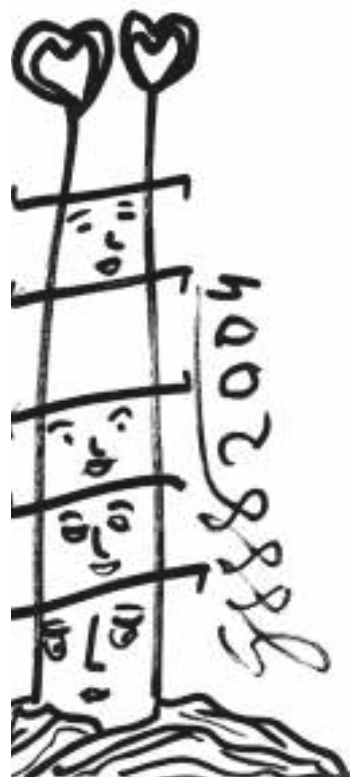
M. P.: *Cu invidia celui de pe tușă, te întreb cum se scrie un roman, ce probleme ridică, ce miză are actualul tău roman și cum îți merge scrisul.*

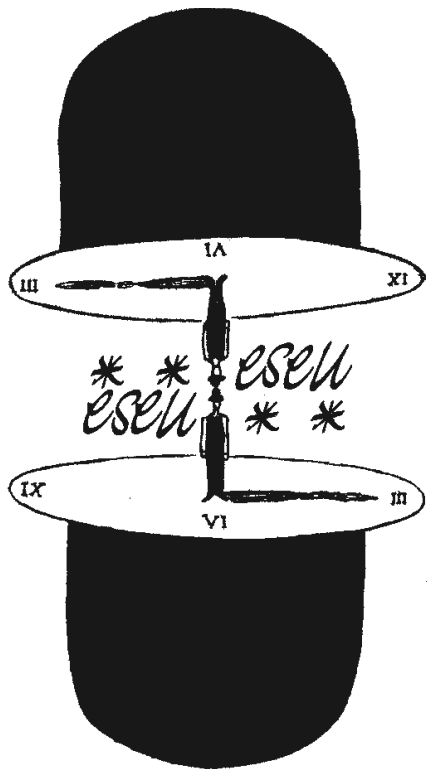
I. V.: Actul de-a scrie e o terapie remarcabilă. Aproape nu cunosc o stare de spirit negativă care să nu se estompeze, cînd nu se vindecă, scriind. Chiar lenea de-a scrie se dizolvă la masa de scris, dacă reușești să depășești primele minute. Ca orice exercițiu, el trebuie să aibă o anumită constanță, vreau să spun că trebuie să scrii zilnic, cîteva ore. Să nu sacrifici timpul acordat acestei asceze decât în împrejurări excepționale. Dar nu te împiedică o asemenea deprindere să trăiești? – de vreme ce a scrie implică o suspendare a vieții vii. Aici apare, într-adevăr, o dificultate. De nedepășit, după mine. Cred că există ceva superior scrisului: să ajuți pe alții. Să depășești tocmai *mînia*. Eu sunt în mod natural un coleric ce ar dori să se depășească, a și reușit cîteodată să se depășească, spre o formă de înțelegere a condiției noastre istorice, de popor mijlociu, așezat sub ceruri neprielnice. Cum să faci asta fără concesiile majore, fără să încurajezi viciul? Să fie o problemă tot atît de insolubilă ca și cvadratura cercului?

Rămîne un lucru care nu trebuie uitat: există dureri de care avem nevoie, suferințe dulci, doruri fără speranță. E mai bine să le lăsăm așa cum sunt.

M. P.: *Dragă Ion Vianu, ești un prieten cald și de nădejde. Îți mulțumesc pentru prezența ta bună în viața mea, pentru mesajele pe care mi le trimiți și pentru puținele și foarte odihnitoare – pentru mine – întâlniri. Și pentru acest interviu pe care mi l-ai acordat.*

25 iunie, Cluj –
15 august, Morges, Elveția





Cavalerul Leopold von Sacher-Masoch s-a născut la Lvov (pe atunci: Lemberg) în anul 1836. Orașul, capitala provinciei Galiția, aflat azi în Ucraina, se găsea pe atunci în Imperiul Austro-Ungar, smuls Poloniei după partajul din 1772 între cele trei imperii: Rusia, Austria, Prusia. Tatăl viitorului scriitor, Sacher, nobil austriac, descinde dintr-o familie după tradiție originară din Spania, cu ascendențe, mitic, arabe – poate iudaice –, dar cu o mamă poloneză. Mama lui Leopold, Ecaterina von Masoch, descinde dintr-o familie „slavă”, după cum ne va spune scriitorul în *Autobiografia* sa. „Mi-am petrecut copilăria într-un sediu de poliție. Puțini știu ce însemna asta în Austria dinainte de 1848: soldați polițiști care capturau vagabonzi și delincvenți pe care-i înlanțuiau, funcționari cu fețele sumbre, cenzori slăbănogi și târători, spioni care nu îndrăzneau să privească drept în față pe nimeni, săli de pedepse corporale, ferestre cu zăbrele prin care zăreai prostituate răzând, fardate și zâmbitoare, alături de conjurați polonezi melancolici și palizi. Dumnezeu mi-e martor, nu era un mediu agreabil.” Lemberg e capitala Galiției, provincie pe care, în același text, scriitorul o descrie cu dragoste, ca pe un loc cu peisaje încântătoare, populat de etnii diferite, galițieni, polonezi, ruși, ruteni, evrei... trăind în armonie. Pe cât pare să fie de reținut scriitorul în exprimarea sentimentelor față de tatăl său, care îi inspiră totuși interesul pentru natură, pasiunea vânătorii, pe atât o laudă pe mama sa, „dulce și inteligentă”. Alături de mamă, o influență, „încă mai mare, poate”, o exercită doica, o țărăncă ruteană. „Era o femeie mare și puternică ... ani mai târziu, am redescoperit dulcea ei față la Florența, în nobila și dulcea Madonna della Sedia, pictată de Rafael.” Doica e o povestitoare care face să trăiască în imaginația copiilor povești slave: „... pe hoțul Dobosch, pe frumoasa Estarka, acea Pompadour evreică a Poloniei, pe nenorocita Barbara Radziwiłł, pe Bogdan Hmelnițchi, care, în fruntea cazacilor, a pus, de atâtea ori, pe fugă aristocrația poloneză pe câmpurile de luptă; îmi povestea istoria voivodului Potoțchi, care gonise pe polonezi și înnebuni într-o noapte când auzi, de la balconul castelului lui din Ucraina, un

Trei fire împletite: viața, opera, imaginația

Trei

cântec popular care-l slăvea pe veci... [doica] îmi cânta toate aceste frumoase cântece melancolice, cele pe care le cântă țăranul Micii Rusii și care nu au un echivalent ca putere, poezie, pentru melodia ce-ți cuprinde inima”.

Aceste rânduri au nu numai farmecul evocării; ele pun în evidență o trăsătură definitorie pentru opera și personalitatea lui Sacher-Masoch: valorile sale sunt, în primul rând, cele „disidente”. Crescut în cultura oficială germană, fiu al unui funcționar austriac, este atras cu precădere de valorile populare, slave, care-l farmecă, incarnate de figura doicii. Nici măcar polonezii, fosta națiune dominantă, acum asuprită, dar nobilă prin definiție, nu sunt idealul lui, ci mai cu seamă rutenii și „micii ruși”, populații minoritare, fără stat. „Din această perioadă încă”, notează Sacher-Masoch, „țăranii galițieni erau oamenii pe care-i preferam. Îmi plăcea să fiu alături de ei și luam parte febril la povestirile lor, când îmi vorbeau de vremea cazacilor, de masacrele aristocrației poloneze, de viața hoților din Carpați.” Totuși tatăl veghează, îl duce la vânătoare, așa că este chiar de pe atunci, și în ciuda iubirii veleitare pentru țăranii, „un mic soldat perfect”.

Care sunt cărțile preferate ale copilului? – *Don Quijote*, *Gulliver*, *Aventurile lui Telemah*, *Paul și Virginia*, *Povestirile* lui Andersen. Printre lecturile copilăriei, niciuna germană.

Adolescența și-o petrece la Praga, capitala Boemiei, unde tatăl său asumă aceleași funcții marțiale, de director al Poliției. Viitorul scriitor este un mare cititor, descoperă pe Goethe, pe Shakespeare..., clasicii greci și romani; ca filosofi, alege pe Schopenhauer, pe Hegel; printre muzicieni preferă pe Beethoven, printre pictori pe Tițian.

Tânărul face studii universitare, vocația literară nu întârzie să se precizeze. Este numit la Universitatea din Graz; dar mediul germanic îi rămâne îndepărtat, străin. O dovedește povestirea întoarcerii sale de o vară în regiunea natală: „... era în vara lui 1857, am vărsat lacrimi când am zărit primul țăran galițian, dar numai când am intrat în Lemberg ... și am recunoscut casa, străzile, copacii de pe promenadă, am început să plâng ca un copil. Bunica mea era încă în viață, iar casa familiei așa cum o lăsasem cu zece ani înainte. Era ca o povestire după un somn de o mie de ani”.

Începe o carieră bogată de scriitor. Romanele-i sunt publicate, citite. După debutul cu *O poveste galițiană*, urmează *Emisarul*, a cărui acțiune se desfășoară tot în Galiția. Scrie romane istorice: *Kaunitz*, *Contele Donski*. Numai cu *Don Juan de Colomea* începe tânărul autor să fie mulțumit de sine. Remarcă faptul că se atribuie operei lui influențe schopenhaueriene. Este numai o comunitate de spirit, observă el. De altfel, țăranul galițian este un schopenhauerian spontan! Iar Schopenhauer este un pesi-



• În curs de apariție la Editura Trei

mist, în timp ce el, ne-o afirmă, e totdeauna doritor să găsească soluția pozitivă.

Romanele continuă să apară într-un ritm susținut. *Moștenirea lui Cain* (*Das Vermächtnis Kains*) „e o operă de mari proporții care își propunea să trateze în șase părți despre amor, proprietate, război, stat, muncă și moarte”.

Care este „moștenirea lui Cain”? – faptul că omul „de la Cain la Cristos este fără iubire sexuală, fără proprietate, fără patrie, fără muncă... și moare consimțitor, personificând ideea de umanitate”. Numai primele două părți sunt realizate. „Venus înveșmântată în blănuri”, „Venus im Pelz” (apărută în 1870), face parte din primul volum, consacrat dragostei.

Critica literară germană, ne spune scriitorul în *Autobiografia* citată, a purtat asupra *Moștenirii lui Cain* judecăți amestecate. Cedând unui anumit sentiment de persecuție, Sacher-Masoch pune accentul pe reacția „farișeilor noului Reich”, a deținătorilor auto-proclamați ai cenzurii morale, a „temerii de Dumnezeu și a moravurilor curate”. Libertatea cu care erau tratate chestiunile sexuale nu convenea. Din ceata detractorilor fac parte și aceia pe care-i numește „patrioții germani orbi, nu rari, căci deosebit de bine plătiți”, care cred să discearnă în scrierile austriacului o inspirație franceză ce nu putea decât să le stârneasă ura. Opera-i este calificată drept „iudeo-franceză”, o calificare, în ochii acestor critici, cât se poate de negativă. Dar scriitorul nu ezită să recunoască el însuși apropierea sa de literaturile slave, de cea rusă îndeosebi, referindu-se mai ales la Gogol. *Moștenirea* apare simultan în mai multe limbi europene, iar traduca-

→

→

cerea franceză din 1874 e cea mai apreciată de autor. Urmează gloria, dacă e să judecăm după voiajele la Paris și mai pretutindeni în Europa. Reputația lui are deja un miros de pucioasă și este paralelă cu o contestație din cele mai violente, care-i lasă adesea un gust amar și pare a-i fi acrit caracterul.

Moare în 1895, înainte de-a fi împlinit șaiszeci de ani. Opera lui este deja ieșită din modă, aproape uitată.



• Leopold von Sacher-Masoch

Iată destinul omului public. Dar în cazul lui Sacher-Masoch experiențele intime sunt vizibil și strâns legate de caracterul operei. De aici și interesul lor. Mai trebuie spus că între datele biografice atestate și fantasme nu există, în cazul lui, o frontieră precisă, așa încât nu credem că vom trăda precizia cerută relatându-le împreună.

O evocare din copilărie pare fundamentală: a mătușii, contesa Zenovia. Portretul ei fizic și moral, anumite întâmplări legate de viața ei amoroasă par să fi influențat atât de tare pe scriitor, încât putem spune că și intrigile și concepția despre dragoste sunt variante ale evocării acestei femei. Ea este prototipul „femeii sarmate“, așa cum o numește într-un text publicat în traducere în *Revue bleue* din 1888 (reluată, în appendice, în cartea lui Gilles Deleuze). Într-o altă amintire e descrisă drept „contrarul mamei, copilul teribil al familiei ... cea mai frumoasă fată din Galiția, o adevărată poloneză, cu toate farmecele și defectele neamului său, plină de spirit și temperament“. Suverana și curtezana realizau în ea cea mai reușită sinteză, de vreme ce una în aceeași ființă „demnitatea Ecaterinei a II-a a Rusiei și farmecul, grația lui Manon¹“. Copilul care o cunoaște o percepe ca „o figură extrem de primejdioasă, un demon seducător ... enigma copilăriei mele“. Să fie opera lui Masoch încercarea de-a găsi o soluție acestei enigme?

Băiatul are prilejul și privilegiul s-o ajute pe contesă a-și scoate greaua blană pentru a se îmbrăca cu o bundiță de casă. Ascuns, asistă la o întâlnire amoroasă a primejdioasei mătuși cu un frumos tânăr. Cuplul este surprins de soțul ultragiurat care intră pe neașteptate, însoțit de martori. Surprinzător, soțul este întâmpinat de nevasta necredincioasă cu o lovitură în obraz, atât de puternică, încât îi dă sângele. Soțul se retrage, ca și prietenii. Băiatul se ascunsese pentru a

¹ Și ea, eroina romanului abatelui Prévost, iubită de cavalerul des Grieux, dispus să adore pe metresa altuia...

asista la neobișnuita scenă: este prins și biciuit, ceea ce-l face să simtă o stranie plăcere. Soțul revine, este și el biciuit. „Această întâmplare“, scrie Masoch, „mi s-a întipărit în suflet cu un fier roșu. Nu pricepeam femeia, învestmântată-n voluptuoase blănuri, care-și trăda soțul, maltratându-l mai apoi, dar uram și iubeam în același timp această creatură care, prin forța și frumusețea ei, brutale, părea născută pentru a călca, insolent, cu piciorul pe grumazul omenirii.“

Amintire sau fantasmă infantilă? – Răspunsul nu poate fi dat, memoria însăși fiind o reconstrucție. Sigur e că povestea Zenoviei devine un soi de matrice nu numai a operei lui Masoch, ci și a vieții sale. Va repeta ritualul masochist cu iubita sa, Anna von Kottowitz, cu prima soție, Aurora Rümelin, care în romane apare sub numele de Wanda. Aceasta îl înșală cu un anume Armand Rosenthal, tânăr insolent și arivist, într-un anumit fel reproducerea vie a amantului mătușii Zenovia. Se va căsători a doua oară, în 1887, cu guvernanta copiilor, viitoarea sa văduvă, Hulda von Sacher-Masoch.

„Venus înveșmântată în blănuri“, un roman masochist

Toate preocupările masochiene despre iubire și ritualurile ei se regăsesc în povestirea, publicată în 1874, „Venus înveșmântată în blănuri“. Povestitorul are un prieten, pe Severin, care „dresează femeile cu cnuțul“. Același Severin are însă o poveste de spus, „Venus înveșmântată în blănuri“, povestea relației lui cu o frumoasă femeie slavă întâlnită la băi, Wanda de Dunaiev. Pe atât de pătrunzătoare psihologic pe cât este de atrăgătoare, Wanda nu întârzie să descopere în iubitul ei un bărbat care se teme de femei, simțindu-se în același timp atras de ele. Wanda nu e adepta acestui fel de-a iubi, care i se pare „modern“. Împărtașește senzualitatea senină a grecilor, se califică pe ea însăși ca o „păgână“. În timp ce senzualitatea doloristă a lui Severin este mai aproape, spune Wanda, de idealul creștin, care leagă, prin istoria Patimilor, a Răstignirii, iubirea de suferință, iubirea prin suferință. Dar Severin stăpânește arta de-a convinge și, încetul cu încetul, ajunge să o aducă pe Wanda la ideea „contractului“. Ajungem aici la un punct esențial al masochismului. Severin acceptă o relație de dragoste cu frumoasa Wanda numai dacă ei iau un angajament reciproc: contractul. Este vorba de un document în două părți. Cea dintâi face din amant un sclav, care va trebui să-și schimbe până și numele; reciproc, iubita se obligă să poarte blănuri, mai ales atunci când se poartă crud cu sclavul ei. Al doilea document încorporat în contract este o scrisoare de sinucidere a amantului, cu data în alb, care permite deci uciderea lui în condiții de impunitate².

Iubirea dintre Severin și Wanda năzuiește să fie „suprasenzuală“. Aspectul sexual nu este ascuns sau înlăturat, ca în intrigile romanești de factură idealistă; mai degrabă este depășit și integrat „în sus“. Nu este vorba de un amor „platonice“, lucru demn de menționat, deoarece, așa cum vom arăta,

² În roman, Wanda este cea care redactează contractul, așa că se ajunge la o anumită complicație narativă: Severin fiind cel ce sugerează termenii, iar Wanda cea care îi formulează, în așa fel încât ea, „păgâna“ în dragoste, va da semnalul deplinului ei consimțământ la exigențele crude ale amantului.

această noțiune joacă un alt rol în opera lui Sacher-Masoch. Ce înseamnă „suprasenzual“ nu ni se spune cu limpezime, dar trebuie să înțelegem, probabil, că plăcerea genitală este înlocuită prin suferință, o suferință totodată morală și fizică. Umilirea iubitului, reducerea lui la starea abjectă de sclav este de natură a-i produce plăcerea. O plăcere care nu este, așa cum arată paralela dintre iubirea păgână și cea creștină, străină de suferința Mântuirii.

Wanda a rezistat câțiva timp nebuneștii propunerii a curtezanului ei, aceea a contractului. Ea, adepta iubirii „păgâne“, senine, senzuale, am putea spune „venerice“, face o concesie ciudatelor gusturi ale lui Severin. Dar, odată contractul semnat, se comportă într-adevăr ca o metresă arbitrară și crudă. Umilințele urmează, precum cele care implică participarea slujnicilor. Numai că în acest joc feroce, voit de Severin, care la un moment dat ar voi cu adevărat să iubească, fără alte condiționări, Wanda își pierde sufletul. „Te-am iubit atât de arzător, atât de pasional, atât de adânc cât pot iubi, dar acum“, declară Wanda, „nu mai pot nici eu. Inima mi-e golită, moartă, asta mă face melancolică... nici tu, în curând, nu mă vei mai iubi... să-mi spui când vei ajunge acolo, îți voi înapoia libertatea.“ Scenariul cel mai rău s-a produs, din punctul de vedere al lui Severin: jucând prea bine jocul propus chiar de el, Wanda a pierdut dragostea. O dragoste, de fapt, imposibilă.

Nu mai rămâne decât o treaptă a umilinței, dar ea nu face parte din contract: iubirea „în trei“. După o legătură trecătoare cu un pictor german care face portretul Veneriei în blană, urmează întâlnirea (suntem la Florența) cu „Grecul“. Acest tânăr atrage nu numai pe Wanda, dar și pe Severin: „Înțeleg acum erotismul care emană din acest bărbat și admir pe Socrate care a rămas virtuos în fața unui Alcibiade atât de seducător“.

Aventura nu este încă ajunsă la capătul ei. Ca în toate ficțiunile romanești – ca în viața reală – există du-te-vino-uri în relația celor doi amanți. Dragostea Wandeii pare să revină – numai pentru a dispărea. Scena în care „Grecul“ îl biciuiește pe Severin e un moment culminant în ce privește plăcerea, dar și o dezlegare definitivă. „– Care este morala povestirii?“ întreabă povestitorul pe Severin. „– O, dacă aș fi biciuit-o eu pe ea“, răspunde eroul. Iată-l vindecat de ciudatul lui viciu, dar cu ce preț? Brutei care a devenit Severin nu-i mai rămâne decât să biciuiască slujnicile de la moșie!

În fond, Severin pierde în momentul când intervine un al treilea personaj. Atunci regula jocului îi scapă. Este biciuit, dar nu așa cum își dorește, ci conform unei reguli pe care, de-acum încolo, nu o mai dictează el, ci adversarul. Wanda devine stăpâna reală, nu stăpâna aflată indirect sub controlul celui care a impus termenii contractului. Este eșecul lui Severin, care-l va face în cele din urmă să abandoneze jocul.

Ultima lui înțelepciune va fi aceea pe care o formulase deja Goethe: „În viață trebuie să fii sau ciocan, sau nicovală“.

De la Krafft-Ebing la Gilles Deleuze

„Venus înveșmântată în blănuri“ a atras foarte curând atenția cercetătorilor vieții sexuale. Cel mai celebru dintre sexo-

logii de la pragul secolelor 19 și 20, Krafft-Ebing, a și denumit pasiunea masculină pentru flagelarea de către femei „masochism”, după numele scriitorului austriac. În felul acesta i-a întărit reputația, în declin anum, dar, în același timp, a contribuit la marginalizarea lui ca scriitor, fixându-l în rândul autorilor „ciudați”, la limita cazului clinic. Freud, care merge pe urmele lui Krafft-Ebing în ceea ce privește clasificările (dar oferind o viziune „dinamică”), menține termenul. Pentru Freud, masochismul este numai un comportament în cadrul unei sinteze perverse mai cuprinzătoare, care include și comportamentul sadic. Deci: sado-masochism.

Două concepții se succed în opera freudiană în ce privește sado-masochismul.

În perioada primei topici, cu partiția conștient/inconștient, sado-masochismul este văzut ca o perversiune care face să domine pulsionile agresive asupra celor de autoconservare. Această concepție este ilustrată în *Trei eseuri asupra teoriei sexualității* și în *Pulsiuni și destinul pulsiunilor*. Masochismul nu are o existență autonomă. Este numai un sadism „întors pe dos”. Dar aici apare o dificultate, sesizată și de Gilles Deleuze în eseul *Présentation de Sacher-Masoch*. Masochismul nu provine din simpla culpabilitate, cum ar trebui să fie dacă ar fi doar un sadism întors pe dos. El este chiar o dorință de-a fi pedepsit. După cum scrie Deleuze, „pedeapsa rezolvă culpabilitatea și angoasa ce-i corespunde, deschizând posibilitatea unei plăceri sexuale”. În consecință, „masochismul se definește mai puțin prin întoarcere pe dos [retournement], cât prin sexualizarea a ceea ce a fost întors”.

Reflexia asupra dificultății de-a interpreta sado-masochismul a fost unul din motivele cardinale ale elaborării celei de-a doua topici freudiene. Elaborarea antagonismului: instincte ale vieții/instincte ale morții, Eros versus Thanatos, a impus noua topică. Textul fundamental este *Dincolo de principiul plăcerii*. Concepția masochismului revizuită prin această optică apare și în *Problema economică a masochismului*. Trimițând la texte, fără să reluăm analizele lui Freud, vom spune numai că sado-masochismul apare ca expresia instinctelor morții, expresie disimulată, deturnată, întrucât – o lege care nu suferă excepții – Thanatos, instinctul morții, nu acționează decât pe ascuns, utilizând măști înșelătoare. Sexualizarea sado-masochismului este tocmai transfigurarea în plăcere, aparențele de Eros ale lui Thanatos.

Acestei viziuni moniste a sado-masochismului, Deleuze îi opune una dualistă: sadismul și masochismul sunt entități perverse fenomenologic distincte, în bună măsură opuse, corespund unor structuri psihologice divergente. La prima vedere, sadicul este o ființă la care supraeul este absent, în timp ce masochismul are un supraeul hipertrofic. E un fel de-a spune că sadicul nu are alt principiu moral decât acela că nu există frâne morale în pornirile lui către plăcere, în timp ce, aparent, masochistul, creîndu-și suferința, preamărind-o, anulează însăși noțiunea de plăcere sau, mai bine zis, o introduce pe căi întotdeauna deturnate. În ceea ce privește eul, remarcă Deleuze, cel masochist nu este mic, zdrobit, decât în aparență. În fața iubitei, masochistul nu se prefăce într-o ființă „mică” decât pentru a o supune, a o aduce la codurile propuse chiar de el. Masochistul manifestă o voință gi-

gantică și are, își oferă mijloacele spre a o pune în practică, a supune pe cea al cărei sclav devine, numai aparent.

Ar fi greșit să postulăm că sadicul se satisface doar făcând pe celălalt să sufere. Cine își aduce aminte de scenele de scatofogie din *Cele o sută douăzeci de zile ale Sodomei* ale lui Sade nu poate decât să constate că sadicul își aplică sieși rigoarea atroce pe care o impune și victimelor. Supraeul triumfă pe toată linia când e vorba de sine, dar tot așa și când e vorba de celălalt. De călău ca și de victimă. Numai într-un punct se oprește sadicul, acela că nu-și va da moartea (ceea ce nu șovăie s-o facă atunci când e vorba de victimă). Dimpotrivă, satisfacția masochistului e asimetrică: suferința proprie e preamărită. Plăcerea e atinsă pe căi întortocheate, cu parfum clandestin, într-o comedie mereu reluată, a rușinii și nerușinării. Pe de altă parte, masochistul este legat prin ceea ce el numește un „contract”, adică o regulă care, odată adoptată, creează obligații ambilor parteneri. În timp ce sadicul promulgă o lege care nu obligă pe victimă, singura obligație fiind cea impusă de forța brută a stăpânului.

Dar este alternativa contract/lege totalitară atât de absolută? – Avem motive să ne îndoim. Pe de o parte, contractul nu este etern, ireversibil. În „Venus înveșmântată în blănuri”, iubita are dreptul să libereze pe amantul-victimă de rigorile lui. Contractul nu este *ad vitam*. Pe de altă parte, termenii contractului au fost impuși de acesta din urmă. În ce privește pe sadic, așa cum rezultă din *Cele o sută douăzeci de zile ale Sodomei*, este adevărat că el își va impune regula în modul cel mai arbitrar, dar, nu mai puțin, ascultă de un soi de contract implicit, interior, de vreme ce se supune pe el însuși la abjecția pe care o constituie scatofogia.

Antigerman și bisexual

Să vedem acum dacă o cunoaștere mai aprofundată a operei lui Sacher-Masoch poate contribui la clarificarea problemei masochismului.

Am arătat mai înainte că scriitorul adoptă o poziție ambiguă față de cultura germană, căreia îi aparține. Că sursele lui sunt în mare parte germane nu ne putem îndoii. La Goethe, la Hegel se referă el adesea. Schopenhauer pare să-l fi influențat profund. Dar referințele lui sunt universale, europene ar trebui spus mai corect: Shakespeare, Boccaccio, dar, mai puțin cunoscuți pe atunci în Vest, scriitorii ruși, Gogol cel dintâi, dar și Pușkin, Turgheniev. Pe de o parte, cultura tatălui, niciodată renegat fâțiș, dar desigur suspect, dacă e să judecăm după felul sinistru în care descrie meseria de șef de poliție (vezi mai sus); pe de alta, a mamei, a strămoșilor slavi și a ambianței galițiene-cosmopolite locale. Totul se petrece pentru scriitor ca și cum s-ar strădui să administreze culturii germane o lecție de cosmopolitism și de slavism, pe care aceasta refuză să o asimileze, rămânând în îngustul conformism naționalist germanic. Există în critica germanității la Sacher-Masoch accente nietzscheene. Ca și la Nietzsche, cel de după *Originea tragediei*, discernem o anumită exasperare față de pozițiile închisitate ale germanității, sentimentul unei anumite înapoieri a conștiinței germanice în raport cu cea europeană. Apetența pentru

cultura franceză este explicabilă prin contrast. Izbitor, de pe cu totul alte poziții, acest ecou se percepe și în corespondența dintre Marx și Engels. Că spirite aflate pe poziții atât de diferite pot spune același lucru ne face să credem că există o anumită validitate a afirmațiilor lor.

Poate că psihanaliza ar putea să spună dacă un individ dat aderă mai curând la cultura maternă decât la cea paternă. În ce



• Leopold von Sacher-Masoch

privește pe autorul nostru, el pare mereu să dea o lecție de cosmopolitism culturii paterne, cu mijloace materne. Faptul că fusese acceptat în Franța – cultura franceză îi pare ca un soi de aliat ideologic – îi dă sentimentul că a avut dreptate.

Însă accentul pe influența mamei capătă un ton mai straniu – și aici par să joace un rol tendințele perverse – când descoperim cultul pe care Sacher-Masoch îl are pentru împărăteasa Ecaterina a II-a, „cea Mare”, a Rusiei, teribila autocrată a secolului al XVIII-lea. Idealul politic, niciodată exprimat direct, se convertește într-unul erotic, fapt atestat de numeroase pasaje ale operei. Femeia înveșmântată în blănuri este în primul rând Împărăteasa, o femeie mare, puternică, violentă, capabilă să ofere desfătarea, dar și pedeapsa, dispunând de viața și de moartea bărbaților care o înconjoară. Împărăteasa nu mai e o reprezentantă a puterii, ci un fel de arhetip feminin suprem. În filigran, Împăratul (al Austriei, al Germaniei) e o figură slabă, anodină. Imperialism rusesc contra imperialism germanic? – Trebuie să ne întrebăm ce fel de femeie este Ecaterina a II-a, pentru Sacher-Masoch. Am spune că este o *femeie falică*. Biciul joacă rolul unui organ viril, înzestrat mai ales cu virtuți pedepsitoare (trăsături care rezultă cel mai bine din povestirea „Diderot la Sankt-Petersburg”). În această perspectivă, contractul masochist nu joacă alt rol decât al unui sărman compromis. Deoarece Împărăteasa nu are nevoie de contract pentru a biciui! Numai femeilor fără o adevărată vocație de cruzime, ca Wanda, trebuie să li se impună acest subterfugiu și, în ciuda subterfugului, eșecul relației masochiste este programat.

Politicul e, la scriitorul nostru, o alegorie a eroticului.

Relația lui Sacher-Masoch cu bisexualitatea trebuie precizată. Două sunt documentele care ne promet o explicație în această privință. Cel dintâi este o povestire intitulată „Dragostea lui Platon”, concepută ca un șir de epistole pe care eroul, un tânăr ofițer numit Henryk, le adresează,

→

→ din garnizoană, mamei sale. A întrezărit odată, trecând în goana unei sănii, o femeie de o nemaipomenită frumusețe. Nu o va atinge, fiindcă o femeie frumoasă e ca o operă de artă, nu poate fi atinsă dacă nu vrei ca farmecul să i se stingă. Idealismul extrem în materie de dragoste al lui Henryk se datorește unei inimi – nu bolnave, pur și simplu moarte. Mama lui nu este străină de această stare morbidă. A fost nefericită în căsnicie și, dacă ea a fost nefericită, cum se

mai poate concepe dreptul la fericire? Mai târziu, tânărul locotenent întâlnește pe frumoasa întrezărită în fuga saniei. Este contesa Adela Potocka. Atât de minunată, cu dinți de care te-ai dori mușcat! De altfel, mărturisește tânărul mamei sale, îi e frică de femei, simte în ele ceva ostil, o natură străină. Contesa nu ar fi de necucerit, dar este respinsă de reacția sălbatică și timidă a lui Henryk. Curând o altă femeie apare, contesa Nadejda, o femeie de douăzeci și doi de ani, bogată, acoperită de vulpi albastre, plină de diamante, stăpână a mii de șerbi. Imperiala făptură îi face avansuri, dar la ce bun – Henryk le respinge. Poate, între ei, o dragoste spirituală ar fi posibilă, sugerează Nadejda. Numai între bărbați poate să fie așa ceva, răspunde tânărul. Apare Anatol, fratele Nadejdei, cu care se leagă curând o relație pasională, o mai-mult-ca-prietenie. Întâlnirile au loc într-un salon obscur, unde silueta este vag percepută, iar vocea, șoptită, e greu de identificat. Și într-o zi se face lumină: Anatol poartă cizme înalte, o bluză neagră cu pliuri, rusească. Părul îi e blond. Apariția îi amintește de zeul Apollo. Se ating, mâna e mică și arde ca focul. E un bărbat, o femeie sau amândouă? – Henryk începe să se îndoiască. Dar idila continuă, momente fierbinți au loc – ce se va petrece, exact, va rămâne obscur – până când dovada e făcută: „fratele“ este chiar Nadejda – travestită, ca într-o comedie shakespeariană. Iubirea este încă și mai imposibilă când Henryk descoperă adevărul sex al lui „Anatol“. În epilog, cei doi amanți se regăsesc, ani mai târziu, se căsătoresc chiar, dar căsnicia e un eșec. Henryk se retrage în Ungaria împreună cu un camarad de arme, cumintele Schuster.

A doua anecdotă este, ca și amintirea despre mătușa Zenovia, la limita dintre fantasmă și amintire. Nu este povestită de

scriitor, ci de prima lui soție, Wanda³ von Sacher-Masoch, în autobiografia sa. În 1877, scriitorul primește o scrisoare de la un anonim care-i cere o întâlnire. A citit, îi scrie misteriosul corespondent, „Dragostea lui Platon“, este și el în căutarea aceleiași dragoste pure. Anatol, cel pe care-l zugrăvești, sunt chiar eu, afirmă admiratorul anonim, care dorește să păstreze o discreție absolută, fiindcă este cineva important. Scrisorile continuă să sosească, puse la poștă din toate colțurile Europei. Leopold spe-

spune misteriosul corespondent, aparține soției sale... „în această lume de trupuri nu există iubire spirituală“. Până la urmă, relația se întrerupe cu totul. Printr-un concurs de împrejurări, soții Masoch află că misteriosul personaj nu este altul decât Ludovic al II-lea, regele Bavariei, inițiatorul acelor arhitecturi fantastice care sunt castelele lui, protectorul și mecena lui Richard Wagner, prototipul homosexualului idealist. Ne aducem aminte de remarca lui O. Wilde: „Natura începe să semene cu

tablourile domnului Whistler“. Nuvela „Dragostea lui Platon“ și-a generat propria ei realitate, ceea ce, s-o recunoaștem, trebuie să fie dorința secretă a oricărui scriitor.

Relația care guvernează masochismul lui Sacher-Masoch apare destul de evidentă. Femeia falică, „Împărăteasa“, este un compromis între atracția homoerotică, inacceptabilă, și iubirea heterosexuală, imposibilă. Plăcerea este înlocuită cu suferința, așa încât, printr-o manevră psihologică subtilă, culpabilitatea (a bărbatului, de-a fi atras de bărbați) este rezolvată, suferința convertindu-se în plăcere, o plăcere care te face să suferi.

Durere fizică, brutalitate – pe de o parte. Idealism, preamărire a iubirii pure – pe de alta. Totul se petrece ca și cum masochistul și-ar lua un exces de măsuri de siguranță, pentru a rezolva contradicția în care-l încheie iubirea incestuoasă pentru mamă, imposibil de lichidat, dar pentru care se dezvoltă strategii de substituție. Construcția masochistă se dovedește de o mare complexitate.

Ursul și Marsias

Mai rămâne de înțeles complexul blănurilor. Trebuie să ne

întoarcem la povestirea „Diderot la Sankt-Petersburg“. Enciclopedistul, invitat de Ecaterina cea Mare în capitala Rusiei imperiale, se îndrăgostește de ea sau – o ipoteză mai probabilă – o curtează, din arivism feroce. În drumul către inima imperială se izbește de un rival, taxidermistul⁴ Lagecini-kov, un ins care are și pretenția nejustificată de-a fi savant naturalist. Diderot a făcut la o ședință a Academiei, în prezența împărătesei, afirmația că există în Madagascăr maimuțe înzestrate cu darul vorbirii. Somat – chiar și de Împărăteasă – să facă dovada afirmației, Diderot se vede nevoit să

ră ca ființa să fie o femeie, dar îi spune soției, pentru a-i potoli gelozia, că e vorba de un bărbat. Întâlnirea va avea loc, în cele din urmă, într-un hotel din Bruck. Scriitorul este legat la ochi. Un bărbat, recunoscut după voce (ca în „Dragostea lui Platon“), intră. Îi mărturisește că este tânăr, puternic, dar că n-a cunoscut femeia. O da, ești frumos, murmură scriitorul, simt după vocea ta că ești frumos. Misteriosul personaj se retrage, după ce, cu buzele fierbinți, i-a sărutat mâna. Corespondența continuă, până la o scrisoare de ruptură: Leopold,

³ Wanda e un prenume de împrumut, cel al personajului Wanda din „Venus înveșmântată în blănuri“, de ea inspirat, într-o anumită măsură.

⁴ Un taxidermist e un specialist în împăierea animalelor.



se îmbracă în blana unei maimuțe, sperând să joace în fața Maiestății Sale rolul jivinei vorbitoare. Dar Lagedinikov veghează, pune mâna pe el, cu intenția să-l ucidă și să-l împăieze. Începe prin a-l biciui, el însuși fiind îmbrăcat într-o somptuoasă blană. Faptul ajunge la urechile Ecaterinei, pe care hazlia posibilitate a împăierii filosofului o amuză nebunește. Îi acordă totuși grația, iar Diderot părăsește, în grabă și furios, Rusia.

Al doilea element semnificativ se găsește într-un pasaj din „Venus înveșmântată în blănuri”. „Grecul”, amantul norocos al Wandei, este – așa cum am mai văzut – comparat cu zeul Apollo. Nu numai cu Apollo-tânărul cel mai frumos ce se poate închipui, dar în special cu Zeul, într-o ipostază particulară a mitului, pregătindu-se să jupoaie pe satirul Marsias, ca pedeapsă pentru că îndrăznise să-l înfrunte într-un concurs muzical și chiar să câștige, juriul fiind compus din cele nouă Muze. „Grecul” este comparat cu Apollo; Severin se închipuie în Marsias, iar Wanda, psiholoagă neîntrecută, ghicește fantasma iubitului ei: „Îți închipuiai”, îi spune ea lui Severin, „că acest om era amantul meu, că te biciuia, iar pentru tine era o voluptate să fii biciuit de el...”.

Avem de-a face cu două obiecte, blana și biciul. În economia mitului masochist, blana este un obiect magic, ambivalent: pe de o parte, ascunde sexul real al purtătorului, pe de alta, îl pune în evidență. Este simbolul însuși al ambivalenței sexuale, ascunde sexul și face prin urmare posibile dorințele cele mai nelegitime. Pe de altă parte, blana este un fel de piele suprapusă pielii adevărate, care poate fi jupuită. Diderot, amenințat de rivalul său că va fi jupuit pentru a fi împăiat, este o figură asemănătoare cu Marsias, rivalul lui Apollo. Figurile feminine impunătoare care sunt Muzele trebuie să aleagă. Marsias era o figură mitică apreciată în Roma antică, ca unul care a sfidat pe zei, un simbol și un martir al adevăratei *autonomii*. În ce privește biciul, nu numai că pedepsește, dar și jupoaie. De vreme ce Grecul este comparat cu Apollo, iar Severin cu Marsias, trebuie să presupunem că biciul poate să ia pielea de pe trupul celui ce e lovit. El devine astfel un *ecorșeu viu*, o ființă care suferă peste orice măsură, o imagine a lipsei de apărare. Diderot, cel din povestire, silit să recunoască impostura, apare ca un antierou, o caricatură a viteazului satir Marsias.

Perversiuni statice și perversiuni dinamice

Argumentația lui Deleuze, conform căreia sadismul și masochismul constituie entități psihanalitice diferite, este convingătoare. Comparația cu marchizul de Sade trebuie să meargă și mai departe: romanele lui Sade pun în scenă situații de o remarcabilă monotonie. Catalogul plăcerilor sadiene, pe care și le oferă stăpânii, al suferințelor sclavilor, este extraordinar de variat. Cu toate acestea, oricât de larg ar fi spectrul situațiilor erotice, el este limitat de imaginația scriitorului. Ceea ce surprinde pe cititorul modern este faptul că, de la început la sfârșit, eroii povestirilor sadiene nu evoluează. Psihologia lor s-a format înainte de începutul peripețiilor descrise și nimic nu-i va face să se schimbe. S-ar putea obiecta că este vorba de o anumită stare a literaturii, arhaică, ce nu a înregistrat încă trans-

formarea personajului ca procedeu epic. Fără să intrăm în amănuntele discuției, vom observa că eroii voltairieni, Candide de pildă, sunt evolutivi. Sade este contemporan cu Goethe, autor al bildungsromanului *Wilhelm Meister*. Perversitatea unui Merteuil e imobilă, definitivă; ea oferă, în ciuda variațiilor sale fantezii, același chip. Nici eroinele Justine, Juliette nu se schimbă, una din ele e supusă suferinței pentru că, de la un capăt la altul al existenței, nu acceptă viciul, cealaltă făcând o strălucită carieră în prostituție întrucât consimte. Există un desen al lui Man Ray, care-l închipuie pe Sade construit din aceleași cărămizi ca și fortăreața Bastiliei unde a fost întemnițat. Esența lui Sade, se poate spune, este imobilitatea, pietrificarea. O imobilitate fierbinte, după cum remarcă pe bună dreptate Deleuze. Însemnătatea scrierilor lui Sade nu vine din calitățile romanesti, ci din interesul ideologic pe care-l provoacă. Este o încercare de-a descrie un rău fără limite, de-a imagina o lume fără „frica lui Dumnezeu”, în care plăcerea e un pretext pentru a semnifica lipsa oricărei interdicții.

Literatura masochiană se opune aproape diametral celei a „divinului marchiz”. În primul rând, nu e o literatură pornografică. Scenele erotice sunt descrise într-un fel care nu le face inaccesibile „persoanelor sensibile”. Este o literatură care face un loc important sentimentelor frumoase, idealurilor nobile. Dar, mai mult decât orice, o desparte de Sade capacitatea personajelor de-a suferi transformări, de-a evolua sub presiunea evenimentelor. Severin, eroul din „Venus înveșmântată în blănuri”, trăiește „masochismul” ca pe o experiență în mărime naturală care îi demonstrează că dorința lui e imposibilă: pe de o parte, îi distruge stăpâna, inima ei devine moartă, rece. Pe de altă parte, trăiește chinul suprem al geloziei, al unei relații în trei, pe care, poate, ar fi dispus s-o accepte, suferind. Dar acest lucru nu este cu puțință, din cauza rivalului care nu e legat prin niciun fel de contract. În fond, experimentul dă rezultate negative pentru că nu reușește la proba realității, pune în scenă situații instabile, nedurabile. Personajele nu mai sunt la sfârșit ce erau la început. Wanda se întoarce la amorul „păgân”, Severin devine un „macho” brutal. Intrăm în zonele fără surprize ale normalității. În același fel, lui Henryk, din „Amorul lui Platon”, dragostea, adică acel amestec „impur” al trupului și sufletului, i se pare imposibilă. După cum imposibil este și amorul ideal, platonice, cu o femeie. Travestirea Nadejdei în „Anatol” este atât de neverosimilă, încât trebuie să acceptăm că e vorba de căutarea unei variante homosexuale. Dar această iubire nu este cu puțință (fiindcă nu e acceptabilă social? fiindcă eroul nu e pulsional apt pentru homosexualitate?). Rămâne convertirea la o dragoste matrimonială, încercarea celui *mixtum compositum* psihofizic pe care-l propune instituția căsătoriei. Care se dovedește și ea un eșec. Soluția este relația incompletă, homosocială mai mult decât homosexuală, cu amicul Schuster.

Caracterul episodic și experimental al pasiunilor masochiene mi se pare trăsătura lor cea mai semnificativă.

La ce bun masochismul?

Demersul psihanalitic e un vast proces de intenții. Nici nu poate fi altfel, de

vreme ce-și propune analiza unui substrat mintal, nu direct, al actelor umane. Așa cum presupune Sartre în *Ființa și Neantul*, *homo psychanalyticus* suferă de o „rea-credință patologică”. Rele-credințe i se potrivește procesul de intenție.

Obligând ființa iubită să-l facă să sufere, amantul exercită o cumplită voință de putere; comparația cu gelozia „banală” mi se pare bine-venită: amantul gelos vrea să domine ființa iubită, direct, printr-un control minuțios al fiecărui minut din viața ei (așa procedează eroul lui Proust, din *În căutarea timpului pierdut*). Metodă care se dovedește falimentară, pentru că iubita găsește mereu noi mijloace de-a înșela vigența celui ce o iubește, inclusiv recursul la amorul safic. Amantul masochian inventează contractul. Așa cum e conceput, el comportă, din partea celui ce-l propune, o exigență în aparență minoră: portul blânii; și una majoră: să abuzeze generos de dreptul de-a face să sufere. În schimb, amantul devine sclav, pierde orice libertate. În fapt, lucrurile se petrec invers, iubita fiind obligată să respecte termenii unui contract pe care nu ea l-a formulat. Iar amantul face dovadă de o forță dublă, nu numai dominând pe cea care-l domină, ci și, printr-un efort de voință, acceptând suferința lui proprie.

Se pune în evidență un alt raport de forțe decât cel al posesiunii pure, al geloziei, caracteristice pentru relația amoroasă. Totodată, dominarea celui alt prin suferință, prin capacitatea de-a suporta este un raport nu rar aflat în relațiile omenești în general și în cele de dragoste, în special.

În cel puțin un pasaj al lui „Venus înveșmântată în blănuri” se face aluzie la caracterul „modern” al „masochismului”, în comparație cu „păgânismul” antic al pornirilor Wandei. Trebuie să ne întrebăm dacă masochismul are într-adevăr ceva de a face cu mesajul creștin. Este adevărat că Cel care a spus: dacă ți se dă o palmă, întoarce și obrazul celălalt, a făcut să se înțeleagă pentru totdeauna puterea celui ce suferă, în fața celui ce face să sufere. Dar este numai un element al combinației. Este o speculație lipsită de orice sens aceea că Mântuitorul ar fi resimțit plăcerea de a suferi în momentul biciuirii sale. În schimb, nu suntem siguri că atâția și atâția flagelanți, atâția practicantii ai mortificării, de purtători de ciliciu nu au fost adepții-precursori ai scriitorului. Memoria lor va rămâne ascunsă între zidurile lăcașurilor care au putut să adăpostească astfel de contracte, scrise sau nescrise. ■

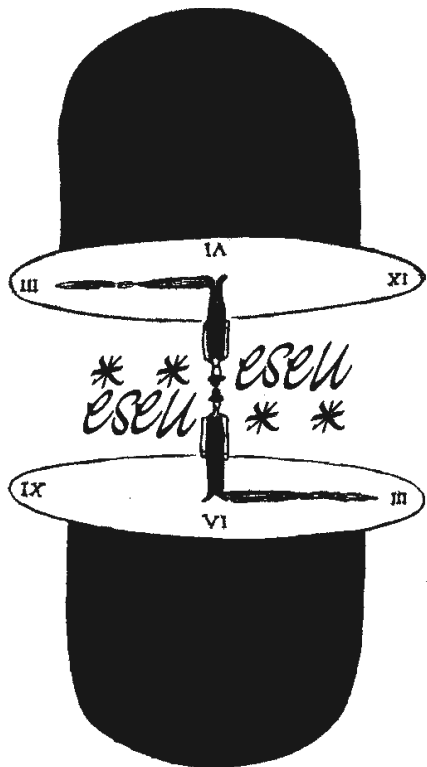
Postfață la volumul Leopold von Sacher-Masoch, *Venus înveșmântată în blănuri*, în curs de apariție la Editura Trei.

Copiii din opera lui

Thomas Mann

Nepo

Ștefan Borbély



Toți copiii din opera lui Thomas Mannucid, sunt uciși sau mor prematur. M-am oprit în revista *Viața românească* (nr. 1-2/2003) asupra celui mai cunoscut caz din seria copiilor funești: Tadzio, frumosul protagonist din *Moartea la Veneția*. Îl vom urmări azi pe Nepomuk Schneidewein, angelicul nepot al compozitorului Adrian Leverkühn, din *Doctor Faustus*. Trimis de către părinții săi în Bavaria de Sus, la Pfeiffering, pentru a se întrema după o boală îngrijorătoare, Nepo va muri aparent inexplicabil, la scurt timp după sosire, în chinuri atroce. Leverkühn va asista la agonia mi-



• Thomas Mann și Klaus, fiul său. Caricatură de Th. Th. Heine. („Păi știi, tată, că geniile n-au niciodată copii geniali, așa că nu ești un geniu.”)

cuțului neputincios și îndârjit, convins fiind că fiziologia debilă a îngerașului nu e singura vinovată pentru această dispariție subită, cumplită. Să depănăm însă întreaga poveste de la capăt.

„Ursula Schneidewein, sora lui Adrian [Leverkühn] de la Langensalza [...], născuse unul după altul primii trei copii” (479), dar sănătatea ei lăsa de dorit, fiind atinsă, după toate probabilitățile (ca și Hans Castorp, de altfel) de pneumonie (un „catar al vârfurilor”), datorită ei de mamă obligând-o – în înfățișare, cel puțin... – să se dedubleze: „... răcea des, începea cu un simplu guturai, dar cobora întotdeauna în bronhii, așa că arăta,

În data de 12 august a.c. s-a împlinit o jumătate de veac de la trecerea în neființă a unuia dintre cei mai mari scriitori ai secolului 20: Thomas Mann. Prozator al decadentei, eseist al confluentei spirituale dintre Nord și Sud, dar și conștiință politică exemplară, afirmată într-un moment greu, de profundă criză identitară a sufletului german (nazismul), el a fost, deopotrivă, unul dintre cei mai subtili exegeți muzicali pe care i-a avut prima jumătate a secolului trecut. Personal, s-a declarat a fi un „umorist”, ludicul fiind, probabil, cea mai bună cale de pătrundere în universul romanelor sale. A primit Premiul Nobel pentru literatură în 1929, în principal pentru *Buddenbrooks* (deși *Muntele vrăjtit* apăruse cu doar cinci ani mai devreme...). Obligat de naziști să se exileze, a continuat, în linie ascendentă, cu alte capodopere (*Iosif și frații săi*, *Lotte la Weimar*, *Doctor Faustus*), infirmând prejudecata potrivit căreia Nobelul pentru literatură vine, de regulă, într-un moment biografic concluziv, dincolo de care nu mai este decât notorietatea (sau neantul).

dacă nu suferindă, palidă, plăpândă – cu toate că figura ei amabilă, voioasă și atentă putea induce în eroare” (*ibid.*).

Obişnuit cu atâtea dedublări, bunul filolog Serenus Zeitblom se vedește a fi desul de neliniștit la vederea unei asemenea duplicități misterioase. Motive are nenumărate, majoritatea lor venind de pe masa de lucru a lui Adrian Leverkühn, strașnic păzită de priviri indiscrete. Compozitorul se află în faza unei aparent echilibrate creații minore, de cameră: *Cvartetul pentru coarde* se articulează la prima vedere organic, respectând uzanțele tehnice ale genului, însă analizând partitura, la care încă nimeni nu are acces, în afară de Maestru și de biograful său (ei înșiși o dedublare continuă, meșteșugit sudată, foarte nietzscheeană...), Zeitblom descoperă cu îngrijorare că se află în fața „cele mai ezoterice” (477) opere a lui Adrian, motivul constituindu-l nu atât „cheile” secrete presărate de-a lungul înșiruirii unor note aparent cuminiți, melodioase, ci „anarhia” premeditată a întregii opere: „Dacă, în general, muzica de cameră este o arenă a travaliului motivic-tematic, aici este evitat într-un mod de-a dreptul provocant. Pur și simplu nu există corelații motivice, nici dezvoltări, nici variațiuni, nici o singură repetare; elementele noi se succed fără întrerupere, și aparent fără coerență, ținute laolaltă prin similitudinea sunetului, sau a acordului, sau, mai mult încă, prin contraste. De forme tradiționale, nici urmă” (*ibid.*).

Asimetriile premeditate și asonanțele voite (adică inovațiile tehnice curajoase, inedite) nu constituie singurele motive de îngrijorare pentru Serenus, obișnuit să privească totul într-o cheie metafizică: opera care se naște sub mâna lui Adrian este – cum spun criticii – „o piesă orchestrală deghezată” (*ibid.*), cu mască, scrisă într-un registru camuflat dionisiac, fiindcă bizareriile

piesei vin nu din direcția dificultății tehnice de a o interpreta, ci din aceea a *subminării* muzicalității prin subite inserții nonmuzicale, arhaice, aparținând vocii umane și registrelor sale imitative, ceea ce face din *Cvartet* un foarte straniu și neașteptat diti-ramb camuflat: în partea *Presto* apar „soapte în delir”, apoi „vocea principală e ținută de violă, acompaniată de interjecțiile [subl. n., Șt. B.] celorlalte instrumente” (*ibid.*), pe când, în final, „în *Allegro con fuoco*, polifonia se desfășoară în linii ample” – notează Serenus Zeitblom. „Nu cunosc nimic mai emoționant decât finalul, și se pare că din toate patru părțile pâlpaie flăcări, o combinație de tirade și de triluri lăsându-ți senzația că ascuți o întreagă orchestră” (*ibid.*). Deși nu sunt decât instrumente – spune povestitorul –, „totul te face să te gândești la o scenă cântată” (*ibid.*).

Șiret, ironic-zâmbitor, dar – ca întotdeauna – foarte atent la nuanțe, Thomas Mann strecoară încă două motive îngrijorătoare pe alea pietruită pe care va apărea Nepomuk la Pfeiffering. E timpul să ne reamintim de o „lege” a scrisului lui Thomas Mann: nicăieri, în opera prozatorului german, textul pe care el îl scrie nu este *doar literatură*, care ar putea fi citită, eventual, cu o detașare avizată, participativă. Dimpotrivă, țesătura însăși a cărții, materialitatea ei reprezintă o realitate substanțială, înzestrată cu încărcătură metafizică, demonică: dacă Diavolul apare, într-un fel sau altul, chiar invocat în treacăt, aparent neglijent și cu o expresie colocvială, „neangajantă” de către unul dintre personaje, înseamnă că *El este acolo*, ițit din nou în substanța textului, chiar dacă înclinăm să credem că apelul la el se face din rațiuni pur întâmplătoare, dictate de curgerea lină sau poticnită a frazei.

La fel se întâmplă și cu alte cuvinte-cheie din registrul retoric „deghezată” al lui Thomas Mann, cum sunt *moarte*, *boală*

sau – luăm la întâmplare – *măs, niceală* ori *grimasă*: se cuvine să citim înfiorați aceste cuvinte, ca și cum un „Vizitator“ nevăzut și îndeajuns de neliniștit și-ar face subit apariția în viața noastră: atât în romanul pe care îl citim, vreau să zic, cât și în camera noastră de cititori tăcuți, convinși subliminal că obiectele familiare pe care le avem în jur ne vor apăra de orice intruziune. Serenus Zeitblom știe „lecția“ cuvintelor funeste, încărcate cu substanță întunecată, sosită din altă lume: câteodată, el formulează dinadins eufemistic, pieziș, sperând că cititorul – ca și Adrian Leverkühn, de altfel – vor fi îndeajuns de neatenți și nu vor observa licența. Altădată, Serenus recurge la distorsionări lexicale și la echivalențe verbale aproximative, din dorința exorcizării răului pe care *celelalte cuvinte* l-ar aduce în text: orchestrator demonic și autor al cronicii despre viața lui Adrian Leverkühn, Zeitblom procedează de multe ori demonic el însuși, încercând să *păcălească* destinul, să-i amâne curgerea întunecată. De fiecare dată însă, compozitorul îl va readuce pe calea cea dreaptă, uneori chiar brutal, direct, neiertător – cu o brutalitate înveșmântată însă în tandrețe amicală. Se cuvine, așadar, să urmărim și noi această cale, convinși fiind că din chiar clipa deschiderii volumului *Doctor Faustus*, am devenit – fără voia noastră, în unele privințe – părți integrante ale unui univers întunecat care are legile lui proprii, de sub influența cărora ne este imposibil să ne mai sustragem. *Doctor Faustus* metamorfozează orice cititor în instanță demonică și-l introduce în „pact“: sufletele sensibile se cuvine, așadar, să citească alte cărți, ferindu-se de aceasta, prin care moartea pune stăpânire și pe noi, chiar dacă stăm tolăniți cuminte într-un fotoliu.

Cele două „motive“ pe care le introduce Thomas Mann în secvența pregătitoare a apariției angelicului Nepomuk la Pfeiffering sunt legate de *Diavol* și de *arhaicitate*. Altfel spus: avem aici una și aceeași temă, sub două ipostaze motivice complementare, de sorginte nietzscheeană, cu trimitere subiacentă la Schopenhauer.

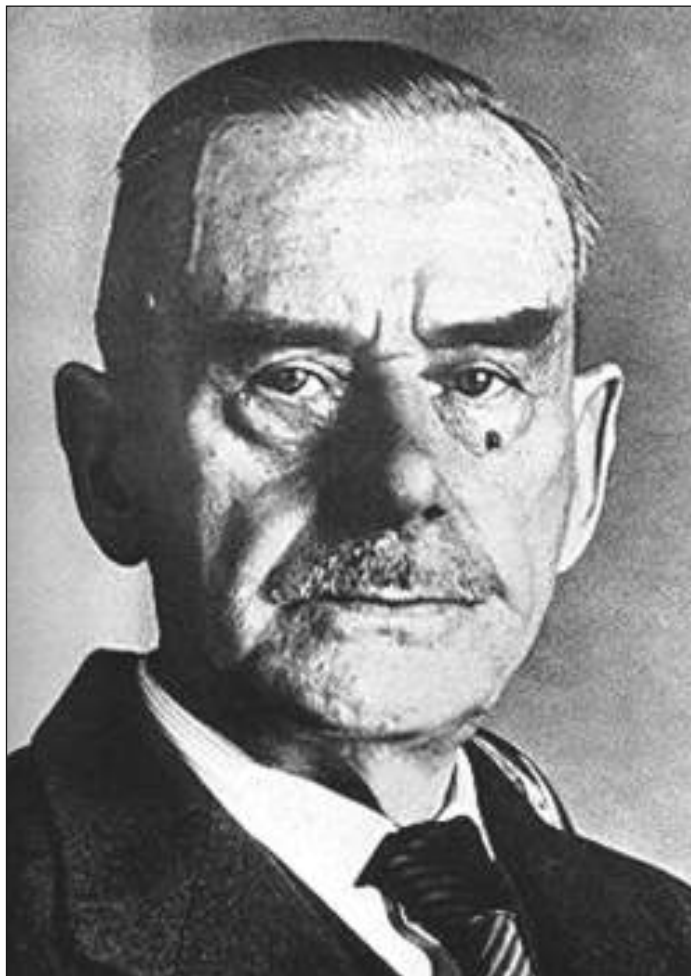
Diavolul intră în text aparent pe neașteptate, în cursul unei discuții despre *Trioul pentru vioană, violă și violoncel*, a cărui geneză se îngemănează cu alte două opere din aceeași perioadă de creație a lui Adrian Leverkühn: un *Septet* anterior și *Cvartetul* de care a devenit deja vorba. „Era“ – notează Serenus – „o împletitură exuberantă de inspirații, exigențe, realizări, retractări pentru biruirea de noi țeluri, cu tumult de probleme ivindu-se cu soluțiile lor deodată“ (478); ca o „iluminare“ paradoxală, ca „o noapte în care nu se mai face întuneric din cauza fulgerelor“ – precizează de data aceasta Leverkühn, care sugerează mai departe că întreaga „noapte“ presărată cu fulgere se datorează Diavolului: „Cam brutală și spasmodică iluminare [...] spasmodic sunt și eu, m-a-ncolțit al dracului, tremură carnea toată pe mine. Inspirațiile, prietene dragă, sunt o specie afurisită, au obrăjii fierbinți și ți-i înfierbântă și pe ai tăi, dar într-un fel deloc plăcut. Când ești prieten intim cu un umanist, ar trebui să fii oricând în stare să deosebești limpede fericirea de tortură...“ (*ibid.*).

„Prietenuț intim umanist“ Serenus Zeitblom este atent și la un alt aspect al prezenței cotidiene a lui Leverkühn, și anume frecvența apariției a *arhaismelor* în felul

său de a se exprima, nu numai în operă, dar mai ales în viața de fiecare zi, adică acolo unde folosirea unor termeni germani străvechi, ieșiți din uz, poate părea unui neinițiat cel puțin bizară sau de-a dreptul o extravagantă. „Îmi pot asigura cititorii“ – se grăbește Zeitblom să precizeze – „că eram foarte atent la expresiile lui arhaice, bogate în aluzii, dragi lui dintotdeauna, dar acum apăreau mai frecvent ca oricând – sau să zic și eu ca el, «adesea foarte»? – în scrisori și chiar în nemțeasca lui orală.“ Pentru a înțelege această ciudățenie, trebuie să revenim la celebrul capitol XXV al romanului, în care Leverkühn se întâlnește cu Diavolul în Italia, după ce îl citește pe Kierkegaard (pasajele pe care acesta le scrisese despre Don Juan...), capitol care taie – premeditat! – romanul în două părți egale între ele. Întrebat, mai mult în joacă, ce anume „oferă“ în schimbul pactului, Diavolul ridiculizează toate „prețurile“ sublime pe care le așteptăm să le ofere dacă pornim de la Goethe, de la romantici și de la cartea populară medievală (cunoaștere infinită, geniu, viziuni mărețe, inaccesibile muritorilor de rând etc.) și precizează că „ce-i drept și potrivit și adevărat“ (264) – adică „marfa“ pe care numai Diavolul o poate oferi – „nu-i deloc clasicul, e arhaicul, e arhiprimitivul, e ceva ce de mult n-a mai fost gustat“ (*ibid.*).

Consecința e matematic de simplă și ne trimite la Schopenhauer, a cărui destructivă „voință de a fi“ o reproduce energia arhaică, arhiprimitivă, pe care, prin regres senzorial (sintagmă kierkegaardiană!), o oferă Diavolul: din chiar momentul în care încheie pactul (în însorita Italie a culturii clasice, cum se joacă Thomas Mann...), Adrian simte urcând în ființa lui „arhaicul“ și „arhiprimitivul“, secătându-i viața pas cu pas, până la împlinirea scadenței de 24 de ani, omorându-l în final, când (să anticipăm puțin) Leverkühn va convoca toți protagoniștii rămași în viață ai romanului la conacul țărănesc din Pfeiffering, pentru a-și lua rămas-bun de la ei într-o limbă străveche, incomprehensibilă pentru majoritatea invitaților, motiv pentru care unii dintre ei părăsesc scandalizați sala, crezând că li s-a înscenat o farsă.

Raportul de inversă proporționalitate dintre arhaicitate (moarte) și viață este reflectat și de construcția simetrică a romanului: în prima jumătate, până la capitolul XXV, în care apare Diavolul, „cantitatea“ de viață e superioară „cantității“ de moarte, pentru ca după întâlnirea din Italia dozajul să se inverseze, moartea luând încetul cu încetul locul, insidios și implacabil, vieții. Un indiciu suplimentar al acestei logici îl reprezintă maniera în care compune Adrian: nu prin inspirație „pură“, năvalnică, romantică – așa cum ne-am așteptat, pornind



de la paradigma clasică a pactului faustic –, ci prin *citate livrești*, prin aducerea în textura muzicii a unor inserții culturale predilect medievale, vechi, uitată de lume. În prelungirea pactului – Adrian nu poate crea, strict logic, lucruri eminentemente „noi“, lipsite de rădăcini prelungite în ontologie arhaică, ci doar „repetiții“! –, el ia *substanță moartă* din trecut și o transferă în realitatea „vie“ a partiturilor sale. Inevitabil, în momentul încheierii scadenței pe care o prevede pactul, moartea îl va copleși cu totul, ieșind triumfătoare din competiția cu viața. Așa se explică și „degradarea“ progresivă a vorbirii sale, înlocuirea unor cuvinte normale cu echivalențe arhaice, pe care o vom întâlni, de altminteri, și la Nepo. Dar aceasta este o altă fațetă a jocului cu Diavolul: plină de suferință, tragică, atroce, grandioasă.

Tot pe o cale plină de suferință, tragică, atroce ajunge la Pfeiffering și Nepomuk Schneidewein, după ce face subit, la cinci anișori, un „pojar strașnic“, combinat cu o agravare a stării de sănătate a mamei sale, căreia medicul îi recomandă o internare într-un sanatoriu, „apreciată, fără fals optimism, la o jumătate de an“ (480). Micuțul, de o frumusețe ireală, suprapământescă, este primit la conac cu o bucurie christică: „mama, fata, Gereon, servitoarele și argații, încântați, râzând de bucurie, se grămădiseră în jurul mititelului și nu se mai săturau de dragălașenia lui. Mai ales femeile, natural, și dintre ele slujnicele, mai simple, erau cele mai expansive, își pierduseră capul aproape, se plecau, cu mâinile împreunate, spre omuleț, se așezau la pământ lângă el, admirând minunea de copil, și nu mai conțineau exclamând: Isuse Cristoase! Sfântă Fecioară! – sub surâsul indulgent al sorei lui mai mari [Rosa – cu care Nepo călătorește spre Pfeiffering – n.m., Șt. B.], căreia i se putea citi pe față că nici nu se așteptase la altceva și că era deprinsă cu asemenea manifestări în ce-l privește pe mezinul casei“ (480).

→

→

Serenus, care-l vede abia la câteva zile după sosire, nefiind prezent la ceremonia de primire christică de care are parte copilul, îl percepe în culori luminoase („gingașa perfectiune a micii făpturi, cu piciorușe zvelte, frumoase, indicibilul farmec al căpșorului, mai mult oval, cu un ciuf inocent de păr zburlit“ etc. – 481), însă ochiului său avizat nu îi scapă unele mici disonanțe premonitoare, pe moment inexplicabile, pe care însă Zeitblom le „descifrează“ îngrijorat: descinderea micuțului „dintr-o altă lume“ (observație care trimite, imperceptibil aproape, la epifaniile lui Dionysos, zeu sosit „din altă lume“, „străin“, *xénos*), faptul că răspunsurile lui Nepo „aveau ceva de învățatură, de soție“, în dezacord cu inocența pe care o dă, în mod firesc, vârsta, dar cel mai îngrijorător detaliu îl reprezintă faptul că „gingașa făptură“, care emană „vraja“ în jurul său, prin comportament și prin inflexiunile guturale, trăgănate ale vocii, are o coregrafie gestuală pe care – precizează Serenus – „nu o văzusem niciodată la copii: omulețul își însoțea cuvintele cu gesturi vagi, dar expresive, din brațe, destinate să explice, dar uneori lipsite de orice legătură cu înțelesul spuselor sale nelămurite și destul de stranii...“ (*ibid.*; subl. m., Șt. B.).

Nu era – vor remarca foarte repede toți cei din noul anturaj al lui Nepo – singura ciudățenie a copilului, care continua să facă furori la fiecare apariție publică. „... Apăreau, în vorbirea lui, rămășițe de venerabile arhaisme“ (482), fără să-l fi învățat cineva în prealabil să le folosească; copilul vorbea despre el însuși la persoana a treia, numindu-se „Echo“, ceea ce trimite în subsidiar la complexul funest al lui Narcis, din mitologia greacă, și, nu în ultimul rând, îl va copleși pe venerabilul preot din Pfeifferring („Ah, copilașul lui Dumnezeu, fără de seamă“, 483), rostind în fața lui „o rugăciune ciudată, din vechime, care începea cu cuvintele: «Nimic nu poate împiedica o moarte timpurie»“ (*ibid.*), cititorul fiind din nou avertizat că e puțin probabil ca Nepo să fi fost instruit să rostească asemenea formule vetuste: „vechimea“ izbucnea la el din adâncimi bizare, întunecate, ea făcea parte din ființa lui, în ciuda vârstei fragede și a frumuseții suprafirești, angelice. Copilul vorbea în cuvinte uitate, medievale, Adrian – care înțelesese, deși îi era greu să admită... – remarcând despre el „uluit, admirativ“ că „vine de departe“ (488).

„Docil“, „puțin supărăcios“, „cuminte“, băiețelul mai avea și o altă particularitate ciudată, rămasă – își explicau adulții – de pe

urma pojarului de care suferise: adormea ușor, subit, în orice loc în care s-ar fi aflat, fără să caute cu tot dinadinsul patul: aluneca în somn în grădină, la marginea straturilor de flori, pe scăunașele din curte sau chiar în iarbă; sosit pe neașteptate la Pfeifferring, spre sfârșitul săptămânii, așa cum îi îngăduia programul de la școală, Serenus îl găsește dormind adânc pe pământ, la picioarele lui Adrian, care stătea „în curtea din dos ...“, pe o bancă mică, îngustă, numai trei scânduri bătute în cuie, păzindu-l pe Nepo“ (487): „Îmi întinsese mânuța ca să doarmă – îl lămurește Adrian pe filolog“ (*ibid.*).

Seara, înainte de culcare, micuțul își spunea, de regulă, rugăciunile. Adrian, care lucra febril, tot timpul, fără să-l vadă în timpul zilei, obișnuia „seara, când copilul se duce la culcare, să intre încetșor, aproape neobservat în odaia lui, fără să știe micuțul“ (490), pentru a-i asculta rugăciunile, care vorbeau – îndeajuns de straniu – mai mult despre moarte, Diavol și sărutul divin:

„Chiar soarele pe Diavol oricât l-a luminat,
Când spre apus coboară, apune tot curat,
Curat mă ține, Doamne, în lumea

pământescă
Până ce clipa morții va fi să mă năpească“
(491).

O altă rugăciune trezește fiori în conștiința lui Adrian și a lui Serenus, fiindcă Echo invocă divinitatea într-un regim altruist, sacrificial, identificându-se în acest fel, subliminal, cu Isus:

„Ja seama: orișicine se roagă pentru altul
Lui însuși mântuire i-aduce Preaînaltul.
Echo se roagă pentru întreaga omenire,
Ca Dumnezeu să-l strângă în brațe cu iubire“
(*ibid.*).

Spre „mijlocul lui august“, când „secerișul era în toi“ (492: e foarte discret detaliul prin care Thomas Mann trimite spre un ciclu complet, din ansamblul riturilor epifanice de vegetație), copilul se îmbolnăvește subit, afectată fiindu-i, într-o primă fază, *relația cu lumina* (dată de la Dumnezeu, cum se spune): „un guturai tulburase puțin puritatea suavă a ochișorilor lui“ (492 sq.), îi accentuează predispoziția spre somnolență, pentru ca în cele din urmă facultățile sale senzoriale să-i fie derreglate: „de la o vreme interveni o intoleranță la lumină și la sunet“ (493), care se acutizează paroxistic, ceea ce le determină pe gazde să recurgă la medic, verdictul acestuia, rezervat la început, apoi mai ferm, neliniștindu-l pe Adrian: „lucrul nu mi se pare tocmai curat“ (*ibid.*) – spune bunul doctor Kürbis, cu o înclinație

spre sibilinic pe care numai compozitorul o înțelege. O înțelege și prietenul său Zeitblom, desigur, care presupune de mai de mult că lucrurile pe care le rostește sau le înfăptuiește copilul angelic, venerat de toți oamenii pe care îi întâlnește în cale, nu sunt tocmai „curate“. Insistând să obțină un diagnostic măcar provizoriu, în speranța că el va fi unul liniștitor, Adrian și Serenus înțeleg: dacă boala copilului – pe care, după suferințele pe care acesta le îndură, nimeni nu o putea contesta – nu-și are originea în fiziologie, atunci rădăcinile ei întunecate sunt în altă parte...

Revenit a doua zi la căpătâiul micuțului, doctorul este în măsură să confirme că înrăutățirea se datorează meningitei: în prezenta reinnoitei vizite, Nepo „avusese un acces de vomă, violent, ca o erupție“ (494), îi crescuse febra și avea dureri de cap „literalmente insuportabile“: „își ținea căpșorul cu amândouă mâinile și scotea niște țipete, o adevărată tortură pentru toți...“ (*ibid.*). În mijlocul chinurilor, pe Serenus îl obsedează în continuare progresiva atrofiere a privirii, adică a relației cu lumina divină: „Douăzeci și două de ore de tortură ale unui copil urlând și zvârcolindu-se de durere, ale *acestui* copil, care-și împreuna mânuțele tremurânde bolborosind: «Echo o să fie cuminte, Echo o să fie cuminte». Ce vreau să adaug e că, pentru cei ce-l vedeau pe Nepomuk, un lucru era îngrozitor, oribil, un simptom secundar: strabismul progresiv al ochișorilor lui dumnezeiești. Faptul se explica prin paralizia mușchilor optici provocată de rigiditatea cefei. Ea îi altera oribil chipul lui dulce, i-l făcea de nerecunoscut, și copilul scrâșnea din dinți aproape fără încetare, încât lăsa impresia unui posedat“ (495).

Diavolul, cinic, îl mai ține în viață până duminică noaptea, cât să treacă Ziua Domnului. Apoi, copilul moare în chinuri groaznice. „Părinții luară cu ei micul coșciug acasă“ (499).

Cărți primite la redacție

- Alexandru Mărchidan, *Ochiul lui Shiva*, (versuri), Timișoara, Ed. Augusta Artpress, 2005.
- Adrian Marino, *Pentru Europa. Integrarea României. Aspecte ideologice și culturale*, ed. a II-a, Iași, Ed. Polirom, 2005.
- Paul Sân-Petru, *Cette course au tranchant de la foudre*, traduit du roumain par Constantin Frosin, Ed. le Brontosaurus, 2004.
- Helia Rimoga, *Destinația finală*, ed. a II-a, Botoșani, Ed. Gea, 2004.
- Marian Nicolae Tomi, *De-a n'ndoașelea, De-a v-ați ascunselea*, Cluj-Napoca, Ed. Grinta, 2004.

- Mircea Bujor, *Visul unui impiecat de mișcare*, Bacău, Ed. Corgal Press, 2000.
- Valeriu Varvari, *La steaua singurătății*, sonete, ediția a II-a, Cluj-Napoca, Ed. Napoca-Star, 2003.
- Tristan Janco, *Mémoires de la Shoah, Poèmes*, Collection „Sem“, desene de Tudor Banus, Université Paul Valéry – Montpellier III, 2001.
- Petru Dumitriu, *Opere*, 3 vol., București, Ed. Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2005.
- Dan Damaschin, *Rugăciunile pictorilor/ Les prières des peintres*, versiunea franceză de

Letiția Ilea, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2005.

- Alfredo Luzi, *Introducere în opera lui Vittorio Sereni*, poeme alese, ed. îngrijită de Daniela Moise, Giuseppe Mosciatti și George Popescu, Craiova, Ed. Aius, 2005.
- Adrian Balaș și Laurențiu Teodor-Hofnăr Brumă, *Logică și argumentare. Compendiu pentru bacalaureat și olimpiadă*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2005.
- Mircea Bujor, *Îngerul combinator*, Bacău, Ed. Casa Scriitorilor, 2005.
- Nicolae Sârbu, *N-am openă*, Reșița, Ed. Signum, 2004.
- George Vulturescu, *Monograme pe pietrele Nordului*, Cluj-Napoca, Ed. Limes, 2005.

Monumentul împăratului

Lukács József

Nu se poate spune că localitățile transilvane excelează în numărul mare de monumente publice, fie ele ecleziastice sau laice. Ornamentele bisericilor și mănăstirilor au fost distruse de puritanii protestanți încă la mijlocul secolului al XVI-lea, iar ce a rămas în urma indulgenței lor a fost nimic de urgia războaielor. Așa s-a pierdut, de exemplu, opera fraților sculptori Martin și Gheorghe din Cluj, a căror principală lucrare, uriașa statuie ecvestră a regelui Sfântul Ladislau, ridicată pe la mijlocul secolului al XIV-lea la Oradea, a fost dărâmată și transformată în gloanțe de muschete de turci atunci când au ocupat orașul.

Nici Clujul nu se mândrește cu prea multe monumente vechi care să amintească de persoane sau fapte excepționale. Pe la mijlocul secolului al XVI-lea cetățenii orașului s-au convertit la noile religii protestante, îndeosebi la cea unitariană, iar conceptele puritane nu tolerau decorațiunile nici măcar în biserici, cu atât mai puțin în alte locuri publice. Tot ce era decorațiune, fie ea sculptată sau pictată, și-a găsit sfârșitul sub ciocanele sau bidinelele prea zeloșilor creștini. Două sculpturi s-au păstrat în Cluj din perioada anterioară Reformei religioase: superba ușă a sacristiei și o statuie pe zidul sudic al bisericii Sf. Mihail. Statuia care s-a păstrat în mod misterios înfățișează o persoană care ține în mână o pălărie. Capul statuii însă lipsește. În tradiția locală s-a păstrat povestea care spune că atunci când protestanții distrugau ornamentele bisericii, copilul unuia dintre ei s-a suit pe acoperiș, de unde a căzut în gol. Impactul a fost atât de violent, încât capul copilului s-a desprins de trunchi. Statuia fără cap a fost păstrată în memoria acestui copil.

La începutul secolului al XVIII-lea, autoritățile imperiale de la Viena au început recatolicizarea țării și implicit a orașului. Atunci a fost importat și un stil nou, cel baroc. Clujul s-a îmbogățit dintr-o dată nu numai cu biserici și palate impunătoare, ci și cu ornamente ale locurilor publice. Primele au fost monumente ecleziastice: basoreliefuli pe pereții unor biserici, dar au apărut statui cu figuri mitologice pe frontispiciul unor palate, un obelisc ridicat în amintirea clujenilor morți în epidemia de ciumă... Nici urmă însă de monumente ridicate pentru slăvirea vreunei personalități. Așa se pare că în Transilvania nu era nimeni care să merite o astfel de onoare. Principii ardeleni erau aleși din rândul celorlalți nobili; teoretic, oricine putea deveni domnul micului principat. Iar celor mai vrednici principii le erau ridicate monumente de recunoștință doar în memoriile contemporanilor.

Dar epoca principilor a trecut. Transilvania a devenit una dintre multele țări ale coroanei Habsburgilor. A trebuit să treacă mai bine de un secol ca să fie ridicat un monument laic în Cluj.

Acest monument îl putem găsi azi în mijlocul pieței Vechii Cetăți, Piața Muzeului. Este cel mai vechi monument laic al Clujului și este cunoscut sub numele de *Statua* sau *Obeliscul (Stilpul) Carolina*. Istoria sa ne duce înapoi la începutul secolului al XIX-lea.

În vara anului 1817, împăratul Francisc I și împărăteasa Carolina Augusta au vizitat Clujul. Scopul vizitei în Transilvania a perechii împărătești era dorința lor de a întări loialitatea supușilor din acest colț de imperiu după perioada zbuciumată a războaielor napoleoniene. Alaiul împărătesc a sosit la Cluj după ce a vizitat orașele Bistrița și Dej și a intrat în oraș prin Poarta de Mijloc. Aceasta se înălța cândva pe acea porțiune de stradă care se află în dreptul Cercului Militar de astăzi. La Cluj, ei au fost cazați în impunăto-



• Stema orașului Cluj din perioada medievală

rul palat baroc al guvernatorului Gheorghe Bánffy. Cele mai importante episoade ale celor 10 zile, cât a durat vizita, au fost: participarea la masa celebrată în ziua Sfântului Ștefan în biserica Sf. Mihail, prezența împăratului la o ședință a Guvernului și vizitarea spitalului orașului de către împărăteasă.

Entuziasmați de vizita înalților oaspeți, clujenii și-au manifestat dorința de a ridica un monument în amintirea celei de-a doua vizite a unui suveran din familia de Habsburg în *orașul cu comori*, cum era numit Clujul în secolele precedente. Dar, cum nimic nu este nou sub soare, proiectul ridicării monumentului s-a împotmolit în veșnica noastră problemă, lipsa fondurilor. Proiectul amenințat cu falimentul a fost salvat, în sfârșit, de procurorul Clujului, Imre Topler, care, din dorința de a-și manifesta loialitatea față de familia împărătească și animat de promisiunea că, pentru acest gest, va fi înnobilit, a fost dispus să finanțeze din averea proprie ridicarea monumentului. Datorită lui s-a putut finaliza și dezveli monumentul în anul 1831, la 14 ani de la vizita împărătească. Cruda ironie a sortii, respectiv cinismul Curții de la Viena au făcut ca Imre Topler, după ce și-a cheltuit aproape toată averea pe monumentul împăratului, aproximativ 16.000 de forinți, să afle că suveranul a refuzat să-i acorde titlul de nobil.

Obeliscul înalt de 10 metri are ca ornament patru vulturi sculptați în piatră, care țin câte o cunună de lauri confecționată din fier forjat, trei basoreliefuli de piatră și unul de metal și o inscripție în limba latină.

Obeliscul propriu-zis, respectiv vulturii de piatră sunt opera unor meșteri locali: sculptorul Antal Csürös și profesorul de desen și pecetarul Sámuel Nagy. Laurii pe care vulturii de piatră îi țin în pliscuri au fost confecționați din fier forjat de către meșterul lăcătuș local Johann Henczenberger. Cele două reliefuri făcute în stil Biedermeier au fost comandate la sculptorul vienez Joseph Klieber, reprezentând scene din vizita cuplului imperial la Cluj. Unul înfățișează intrarea alaiului imperial în Cluj prin Poarta de Mijloc. Celălalt relief reproduce vizita împărătesei la spitalul orașului. Un amănunt interesant al acestui din urmă relief este lampa stradală vizibilă pe peretele unei case. În momentul vizitei, Clujul încă nu dispunea de iluminat stradal, acesta existând în oraș doar începând cu anul 1827. Pe lângă faptul că ambele reliefuri se constituie ca opere valoroase din punct de vedere artistic și compozițional, ele prezintă încă un amănunt interesant în ceea ce privește moda acelor vremuri. Deasupra acestui relief se află un înger care ține în brațe un uriaș medalion cu portretele lui Francisc și Carolina Augusta.

Pe latura sudică a obeliscului găsim stema orașului Cluj: poarta cetății cu trei turnuri de apărare. Această stemă era folosită încă din anul 1377, de când regele Ludovic cel Mare a permis reprezentanților orașului să folosească acest simbol.

Pe latura nordică a obeliscului găsim o inscripție în limba latină, care amintește de vizita perechii imperiale la Cluj. De acest text se leagă și un amănunt anecdotic: în textul latin este folosit numele latinizat al Clujului, adică *Claudiopoli*. Încă la sfârșitul secolului al XIX-lea, litera C a căzut și s-a pierdut, așa că textul actual vorbește despre vizita perechii împărătești în *Laudiopoli, orașul lăudăroșilor*.

Amplasamentul original al obeliscului era în actuala Piața a Unirii, la jumătatea distanței dintre Banca Națională și grupul statuar Matei Corvin. Până în anul 1898 se afla acolo; în cadrul lucrărilor de amenajare a pieței centrale a Clujului, când se pregătea locul pentru statuia lui Matei Corvin, *Statua* a fost mutată în piața Vechii Cetăți, unde se găsește și astăzi.

După amplasarea *Statuei* sau Obeliscului Carolina în Piața Vechii Cetăți, aceasta a primit numele de Piața Carolina, în cinstea împărătesei. Tot de numele ei amintea și spitalul clujean care, între anii 1818 și 1914, era numit Spitalul Carolina, în semn de mulțumire pentru importanta finanțare dată de împărăteasă acestei instituții, finanțare ce i-a fost plătită pînă la sfârșitul Primului Război Mondial.



Gustul amar al exilului

Mihaela Gligor

La editura bucureșteană Jurnalul Literar a apărut, în anul 2004, sub titlul *Dreptul la adevăr*, o colecție a articolelor publicate de N. I. Herescu în exilul său. După cum precizează Nicolae Florescu, îngrijitorul ediției, „volumul de față adună și propune pentru prima oară atenției cititorului român publicistica din exil, scrisă în limba română, a lui N. I. Herescu”.

Profesorul de istoria literaturii latine de la Universitatea București, forțat de împrejurări să părăsească țara, nu-și va uita niciodată limba în care s-a născut și va colabora la o mulțime de publicații românești ale exilului anticomunist: *Uniunea Română* (Paris), *Îndreptar* (München), *Mesager* (Paris), *Carrefour* (Paris), *Standardul* (München), *America*, Almanahul ziarului *America*, *Destin* (Madrid), *Românul* (New York), *Pro Azzione Cattolica Romana* (Roma) etc.

Articolele conținute în volumul de față au fost ordonate cronologic și, în același timp, a fost impus un principiu tematic. Astfel, articolele cu tentă politică au fost despărțite de cele care privesc specificitatea culturii române. Avem în total un număr de 56 de articole apărute între 1948 și 1962 (ultimele patru fiind postume). Toate acestea sunt precedate de „Scrisoarea deschisă” pe care N. I. Herescu o adresa, la 14 august 1945, „D-lui Ministru al Educației Naționale București”, care conține importante informații privind biografia și atitudinea politică și intelectuală care a motivat exilul lui Herescu.

Prieten apropiat al lui Mircea Eliade, N. I. Herescu a participat la organizarea Asociației „Mihail Eminescu”, alături de Eliade și Leontin Jean Constantinescu. De asemenea, se va ocupa, pentru o vreme, alături de Eliade, de realizarea primei revis-

te literare în limba română de la Paris – *Luceafărul*. Mai târziu, din nou în colaborare cu Eliade, conduce revista *Uniunea Română*.

Fidel formației sale intelectuale, N. I. Herescu nu se îndepărtează prea mult de „izvoarele latinătății”. Într-un articol apărut în 1951 în *Făclia*, N. I. Herescu scrie: „... urmele de piatră și de marmoră pe care latinitatea le-a lăsat în pământul românesc [...] mărturisesc lumii că noi românii aparținem Europei” („La izvoarele latinătății”, în *Făclia*, Londra, anul III, nr. 63, 15 septembrie 1951). Latinitatea poporului român a constituit, de altfel, subiectul mai multor scrieri ale lui N. I. Herescu: *Romacea mică. Omagiu școlilor din Blaj, 1754-1954*, volum multiplicat, Paris, 1955; „Ultima fiică a Romei”, în *Buletinul Bibliotecii Române*, vol. IV, Freiburg, 1957-1958; „Jules Michelet despre latinitatea noastră”, în *Buletinul Bibliotecii Române*, vol. IV, Freiburg, 1957-1958.

A fost preocupat, de asemenea, de corectitudinea scrierii limbii române. Într-un foileton intitulat „Scrierea limbii române”, întins pe parcursul a trei numere succesive ale revistei *Îndreptar* (nr. 10, 11, 12/1952), N. I. Herescu atrage atenția asupra „proiectatei reforme ortografice”, care, în opinia sa, este „simplă”: „după ce se va fi stricat muzicalitatea latină a graiului nostru și va fi fost înlocuită de găvăreala bolborosită (sau, dacă preferați, de bolboroseala găvărită) ce urmează a se realiza prin introducerea cu duiumul a verbelor barbare, trebuie acum să i se pocească și chipul; trebuie să i se dea o înfățișare care să strămbă până la desfigurare frumoasele, nobilele trăsături ale limbii române”. Alte articole pe aceeași temă: „Apărarea limbii române”, în *Buletinul Bibliotecii Române*, vol. I, Freiburg, 1953; „Despre turcirea limbii și despre un discipol al lui Eminescu”, în *Îndreptar*, anul III, nr. 2, ianuarie 1952; „Cuvintele vii și

cuvintele moarte”, în *Îndreptar*, anul II, nr. 9, august 1952.

Ca exilat român, îi înțelege foarte bine pe toți cei care au fost forțați de situația politică sau de alte cauze să înceapă o nouă existență departe de țară: „Oameni risipiți, bătuți de toate vânturile rele, exilații români trăiesc o viață anormală, care nu seamănă nici pe departe cu acea viață organică românească în care crescuseră și trăiseră în țară. Rupti de trupul națiunii, nu pot prinde rădăcini nicăieri... Pe plan spiritual, exilul a rupt echilibrul lăuntric al sufletelor mai slabe, a surpat credințele, a spart chiar simplele frâne ale omeniei...” („Primejdia descompunerii”, în *Uniunea Română*, anul II, nr. 17-18, martie-aprilie 1950, Paris).

Ultima secțiune a colecției de față conține mai multe articole dedicate unor figuri importante ale culturii române. Cu ocazia centenarului Nicolae Bălcescu, N. I. Herescu îi va dedica acestuia un lung articol în care se va referi la Bălcescu – luptătorul politic, scriitorul și istoricul. Pentru Herescu, „Bălcescu ne apare drept cea mai luminoasă figură de exilat a istoriei românești...” („Centenarul lui Nicolae Bălcescu”, colecția *Îndreptar*, nr. 1, Freising, 1952).

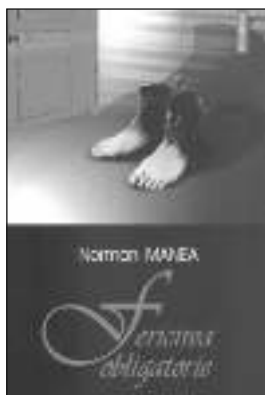
Indiferent că se referă la caracterul latin al poporului român sau la pericolul pe care îl reprezintă comunismul pentru țara în care s-a născut, în fiecare articol cuprins în colecția de față se poate sesiza ușor gustul amar al exilului. Pentru că, refuzând constant să primească cetățenia țărilor în care a trăit între 1944 și 1961, N. I. Herescu a trăit un *exil în exil*. ■



Cărți primite la redacție



• Marta Petreu, *Filosofii paralele*, Cluj-Napoca, Ed. Limes, 2005.



• Norman Manea, *Fericirea obligatorie*, Iași, Ed. Polirom, 2005.



• Josef Pieper, *Tratat despre prudentă*, traducere din limba germană de Mihaela Bereschi și Adriana Pop, Târgu-Lăpuș, Galaxia Gutenberg, 2005.



• Dumitru Cerna, *Magdala*, Cluj-Napoca, Ed. Limes, 2005.

Interpretări ale simbolului

Adriana Pop

Om și simbol. *Interpretări ale simbolului în teoria artei și filosofia culturii* a lui Gabriel Liiceanu (București, Humanitas, 2005) este o restructurare a cărții *Încercare în politropia omului și a culturii*, publicată la Editura Cartea Românească în anul 1981. Republicarea acestui volum într-o nouă formă, „această reconsiderare târzie“, cum mărturisește autorul însuși, se înscrie pe linia încercării de a reoferi cititorilor un volum de studii și interpretări „de maximă coerență“ pe marginea unuia dintre cele mai delicate concepte ale modernității. Gabriel Liiceanu pune în discuție, în această carte, problematica – încă mult prea controversată – a simbolului. A încerca să prinzi într-o analiză conceptul de simbol este un demers foarte dificil, dacă ne gândim la faptul că acest concept este oarecum *proteic*, polivalent și polistruktural. Probabil că nici un alt concept cu care operăm în mod frecvent nu s-a lăsat atât de greu încadrat în limitele unei determinări fixe, neputând fi statuat univoc în utilizarea și semnificația sa. De aceea, abordarea simbolului devine cu atât mai grea, cu cât el nu aparține unui domeniu exclusiv, ci este un concept cu care operează în egală măsură diferite compartimente ale filosofiei. Este suficient să ne gândim la logică, estetică, filosofia limbajului sau filosofia religiei, ca să conștientizăm diversitatea semnificațiilor pe care le are simbolul.

Dincolo de conținutul ei extrem de actual pentru paradigma culturii, în care includem, bineînțeles, și arta, analiza întreprinsă de Gabriel Liiceanu este unică în cultura română, cel puțin în privința abordării lui Ernst Cassirer. Preocupată fiind de acest autor, plasat atât de mult timp în obscuritate, m-am bucurat să găsesc o amplă interpretare o unora dintre cele mai importante idei ale filosofului. Gabriel Liiceanu analizează nucleul gândirii cassirerene – conceptul de simbol și pe cel de „formă simbolică“ – urmărind traiectoria corectă a evoluției concepției gânditorului de la Marburg, pornind de la premise-

le kantiene și neokantiene pe care ulterior se va construi un sistem transcendental-critic de filosofie a culturii. Punând accentul pe rolul formativ al conștiinței, Ernst Cassirer se evidențiază, consideră autorul, prin faptul că simbolica lui „a concentrat într-un punct teoretic tendințele majore care se manifestau în cultura Europei la începutul secolului XX. Cassirer a descris precis direcția de mișcare a spiritului în câmpul experienței culturale, arătând că în artă, ca și în știință, lucrurile evoluează către evidențierea funcției active și constructive a factorului subiectiv“ (p. 110). Pe fondul convingerii că opera lui Ernst Cassirer constituie o „kantianizare a întregii noastre culturi spirituale“ (p. 94), un soi de epistemologie culturală, și pornind de la definiția pe care filosoful o dă *forme simbolice* – „acea energie a spiritului prin care un conținut spiritual semnificativ este anexat unui semn concret-senzorial și este atribuit în mod intim acestui semn“ –, Gabriel Liiceanu merge și mai departe, încercând să aplice aceste preliminari teoretice la cazul particular al artei.

Momentul Cassirer însă reprezintă doar un model teoretic de tip integrator, iar analiza autorului nu se oprește aici.

Pornind de la premisa că opera simbolică, simbolul, am putea spune în cele din urmă, are o dublă întemeiere, „nevoia de a vizualiza abstractul și de a transcende vizibilul“ (p. 7), Gabriel Liiceanu ne oferă, într-adevăr, o amplă expunere a esenței simbolului, trecând prin filtrul analizei sale mai multe poziții care, toate, ar putea fi încadrate titlaturii mai generale de filosofie a culturii. Este cert că simbolurile, având un potențial inepuizabil de „energie semnificativă“, nu pot fi descifrate în mod univoc. Odată cu schimbarea perspectivei, se schimbă și semnificația. „Opera simbolică se mișcă între doi poli: intenția artistului și lectura infinită a sa, indeterminabilitatea principală a sensului“ (p. 36-37). Așadar, Gabriel Liiceanu întreprinde analiza acestui pseudoepifenomen care este simbolul în jurul a șase momente –

Momentul Kandinsky, Momentul Cassirer, Momentul Huizinga, Momentul Panofsky, Momentul Nietzsche și Momentul Heidegger –, reconstituind astfel apariția unor idei care, până la urmă, au întemeiat modernitatea. Demersul este strict fenomenologic, auto-

filosof încercând să pătrundă cele mai ascunse sensuri din perspectiva a ceea ce se manifestă evident. Fiecare moment oferă imaginea unei lumi construite ca rețea de simboluri, ca ansamblu de punți ce stabilesc legături între ceva și altceva: tragedia ca îmbinare între apolinic și dionisiac (*Momentul Nietzsche*), arta ca limbaj (*Momentul Kandinsky*), conștiința – prizoniera propriei sale creații simbolice (*Momentul Cassirer*), cultura ca joc (*Momentul Huizinga*), interpretarea iconologică a operei de artă (*Momentul Panofsky*) și concepția heideggeriană, mai puțin tradițională, despre opera de artă ca modalitate de a *înființa o lume* (*eine Welt aufstellen*), ca dispută între „lume și pământ“.

Desăvârșit stilist și sprijinindu-și argumentarea pe texte consacrate ale filosofiei, Gabriel Liiceanu oferă, prin această carte, o fină analiză a ceea ce am numit până acum simbol. Bineînțeles că acesta nu poate fi extras din întregul conexiunilor de sens, însă, conform ideii ce stă la baza acestei cărți, putem arăta, în schimb, cum este el configurat în mod divers și cum *afirmă* diferitul în funcție de perspectiva semantică din care este abordat.

Cartea lui Gabriel Liiceanu se adresează în primă instanță cititorilor care știu că realitatea e un imens construct al spiritului uman, plasat fără scăpare în propria-i rețea de simboluri, descifrarea acestora fiind un act pur conjunctural. „Totodată însă, este evident că în condițiile acestui sincretism simbolic de proporții, spontaneitatea descifrării semnificațiilor simbolice nu mai este cu puțință“ (p. 51), constată autorul. *Om și simbol* trădează, mărturisește Gabriel Liiceanu, o „voință de cultură“ cu orice preț, în condițiile în care (dacă ne gândim la contextul istoric – începutul anilor '80 – în care a fost scrisă această carte) era evident că spațiul românesc era izolat și limitat spiritual. Dar, mă întreb, oare nu cumva fiecare epocă își are propria sa „voință de cultură“?

Le roi se meurt

(Urmare din pagina 6)

deducție pur logică, doar niște părinți teoretici, abstracți, fără individualitate, buni doar să fie acuzați, în trecut, și tot în mod abstract:

... De ce m-am mai născut, dacă nu era pentru veșnicie? Afurisiți părinți! Ce gând năstrușnic, ce glumă grozavă! Am venit pe lume acum cinci minute, acum trei minute m-am însurat. (p. 142)

Apropierea morții abstractizează și timpul: minutele, anii, secolele devin interșanjabile, numere fără semnificație, obiecte de umor și el abstract, absurd, dar nu mai puțin neliniștitor. Cele trei minute de când s-a căsătorit

Bérenger, comentează Marguerite, sunt de fapt sute de ani:

MARGARETA: Sint două sute optzeci și trei de ani de-atunci.

REGELE: Acum două minute și jumătate m-am suit pe tron.

MARGARETA: Sint de-atunci două sute șaptezeci și șapte de ani și trei luni.

REGELE: Nici n-am avut răgaz să-mi trag sufletul! Nici n-am avut vreme să cunosc viața. (p. 142)

În fața sfârșitului, Bérenger ar vrea, într-o fantasmă retroactivă, să reia totul de la început. După ce Marie îl alintă pe bătrînul rege: „Mittitelul de el, bietul copil!“, acesta exclamă:

REGELE: Copil! Copil! Dacă-i așa, o iau de la capăt! Vreau s-o iau de la capăt. (*Mariei*)

Vreau să fiu un bebeluș, și tu să-mi fii mamă. Atunci n-o să mai vină să mă caute. (p. 144)

În esență, *Le Roi se meurt* e piesa unui moralist clasic, o tragicomedie alegorică a solipsismului universal, la care suntem condamnați cu toții în confruntarea directă, ineluctabilă cu faptul că trebuie să murim.





Românește fără profesor

Annemarie
Sorescu-Marinković

Teatrul Profesionist Românesc din Serbia a fost înființat acum doi ani și funcționează în cadrul Teatrului Național Sterija din Vârșeț, de la granița cu România. Până acum au fost prezentate trei premiere și mai mult de treizeci de reprezentații, după cum urmează: *Teatrul descompus – Omul-ladă-de-gunoi* de Matei Vișniec, în regia lui Iulian Ursulescu din Novi Sad, *Talk Show – Gabriela și-a extirpat un ovar* de Ștefan Caraman, în regia lui Sebastian Barbalan din Roma, și *Moartea mănâncă banane* de Alfonso Zurro, în regia Corinei Oprea din București.

Anul acesta, pe 25 iunie, a avut loc a patra premieră a Teatrului Românesc: *Play Ionesco*, în regia faimosului Boro Drašković, din Belgrad (unul din pușinii regizori care a montat cu succes atât piese de teatru, cât și film; laureat al unor prestigioase festivaluri de film de la Berlin, Chicago, Moscova, Verona). La ora 8, când s-au deschis porțile sălii-atelier a teatrului, spectatorii au fost luați de mână de actori și conduși la locurile lor. Însă mai mult de jumătate dintre ei au rămas afară, ușa închizându-se după exact cea de-a patruzeci și noua persoană, căci în sală s-au aflat exact 49 de scaune. Dintre acestea, două au fost ocupate de actori, iar cel cu numărul 13 de un motan în carne și oase. Spectatorii, după aproximativ o oră și un sfert – timp în care au fost luați la întrebări, li s-a dat să mănânce, au fost siliți să-și mute scaunele sau au fost de-a dreptul mitraliați –, au fost dați afară din sală, de aceiași actori care i-au condus la locurile lor și care au renunțat astfel la bine-meritele aplauze.

Play Ionesco are la bază prima versiune a *Cântăreței chele*, și anume *Englezește fână*

profesor, scrisă de Eugen Ionescu în 1943, o *antipiesă*, *dramă comică*, *farsă tragică*, *comédie naturalistă*. La ultima sa întâlnire cu Ionescu, la Festivalul de Film de la Veneția, unde marele dramaturg făcea parte din juriu, iar tânărul regizor își prezenta filmul *Viața e frumoasă*, lui Boro Drašković i-a venit ideea să monteze *Play Ionesco*, o piesă care ar totaliza opera scriitorului – „imagini și cuvinte alese, dar și toate titlurile”. Pendulând între zâmbetul subversiv și tragicul absurd, acest colaj dramatic, construit pe *Englezește fână profesor*, cuprinde toate piesele ionesciene, de la *Cântăreța cheală* la *Călătorie în lumea morților*, ale căror titluri sunt strigate, la sfârșit, de actori, în timp ce aleargă în jurul scenei cu 49 de scaune.

Drašković este unul din monștrii sacri ai cinematografului sârbesc, însă un ionescian convins. Faptul că acesta a acceptat să colaboreze cu proaspăt înființatul Teatru Românesc este un gir moral și profesional incontestabil. Iar efortul său de a monta un spectacol în limba română, cu atât mai demn de admirat. Așa cum a mărturisit după premieră, în luna de zile cât au durat repetițiile (într-un ritm foarte alert, de 8-9 ore pe zi), acesta a reușit să învețe românește. Din replicile piesei. Avangardist. Ionescian. De altfel, chiar glasul lui Ionescu, imprimat pe bandă magnetică, s-a făcut auzit în timpul spectacolului – o soluție regizorală foarte inspirată, ca și insertul video cu scene din *Lecția*, filmată la București, chiar în interpretarea actriței principale din *Play Ionesco*.

Spectacolul îi are în distribuție pe Monica Țîrnăcop, de la Teatrul Bulandra din București, și pe Ionel Cugia, în rolurile Doamnei și Domnului Smith, pe Mircea Omoran, Florina Petroi, Otilia Pescariu și Ioța Vinca, toți actori români amatori din Serbia. Șase roluri, șase voci care dau, pe rând, tonul unei întâmplări (absurde, cum altfel?), pentru ca în final să ajungă la unison. Cinci actori pe care, după doi ani de tatonări și căutări, îi reîntâlnim acum proaspeți, disponibili, dispuși să se descotorosească de praf, inerții, șabloane. Monica

Țîrnăcop a fost, indiscutabil, pilonul montării. Această actriță, cu real potențial și cu un tip special de vibrație, a reușit să închege o trupă în formare și să le insuflă actorilor spiritul de echipă. Sosită în Serbia doar cu o lună înainte de spectacol, și-a înțeles ca nimeni înaintea ei „misiunea”. Nu mică ne-a fost surpriza să vedem, pe scena românească de la Vârșeț, o echipă de actori adevărați, care au acordat o miză reală rolurilor în care au fost distribuiți și care au trecut cu brio proba maturității artistice. În ciuda inerențelor stridente, majoritatea și-au elaborat riguros propria partitură și au demonstrat că se poate face și aici teatru de calitate. *Play Ionesco* a fost un exercițiu teatral serios, care a animat întreaga trupă, un punct de unde se așteaptă, în mod firesc, reale performanțe actricești.

După premiera de sâmbătă, spectacolul s-a mai jucat încă de două ori, la cererea celor care nu au reușit să intre în sală. A patra reprezentație însă a fost una specială: s-a jucat pentru un singur spectator. „Prin acest experiment am vrut să explorăm relația dintre spectator/spectator, actori/actor și public”, a declarat pentru cotidianul sârbesc *Danas* Petru Cârdu, directorul Consiliului Artistic al Teatrului Românesc din Serbia. „Numele Măriei Sale Spectatorul a fost extras, din pălărie, de unul dintre cei trei membri ai juriului. Visul fiecărui iubitor de teatru e să profite de o astfel de ocazie”, a mai spus Cârdu.

Dacă până acum s-a vorbit despre Teatrul Profesionist Românesc din Serbia cu simpatie, de acum încolo acesta va trebui privit cu cea mai mare obiectivitate, atât în Serbia, cât și în România, unde se pare că trupa va avea un turneu în vara aceasta.

Prin urmare, urăm bun venit și viață cât mai lungă acestei noi instituții românești de peste hotare și îi aplaudăm la scenă deschisă pe toți cei menționați mai sus și, nu în ultimul rând, pe poetul Petru Cârdu, fără a cărui dăruire și inventivitate acest joc nu ar fi fost posibil. ■

Ilustrația numărului:
GABRIELA MELINESCU

Circulara Uniunii Scriitorilor din România

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

Comitetul Director
al Uniunii Scriitorilor
5 iunie 2003

Către cititorii din țară ai revistei *Apostrof*

Pentru anul 2005, vă rugăm să vă abonați *direct la redacție*. Pentru aceasta, vă rugăm să plătiți contravaloarea abonamentului, prin *mandat poștal*, pe adresa:

Lukács Iosif
Fundăția Culturală *Apostrof*
Cluj-Napoca, 400146, Str. Iașilor, nr. 14

Prețul abonamentului este:
pentru 3 luni: 6 lei
pentru 6 luni: 12 lei
pentru 1 an: 24 lei

Taxele de expediție sînt incluse în această sumă. Pentru cei care se abonează prin această modalitate, asigurăm expedierea promptă a revistei. Cei care se abonează pe 1 an primesc revista fără majorările de preț provocate de inflație.

Către cititorii din străinătate ai revistei *Apostrof*

Pentru anul 2005, vă rugăm să vă abonați *direct prin redacție*, trimițînd contravaloarea abonamentului printr-un cec (money order) în contul:

Fundăția Culturală *Apostrof*
Cont: SV6534401300 (Euro)
Cont: SV6674381300 (USD)

Banca Română pentru Dezvoltare – Group Sociéte Générale – Sucursala Cluj, Bd. 21 Decembrie 1989, nr. 81-83, SWIFT BRDEROBU

Costul abonamentului este:
pentru 3 luni: 13\$
pentru 6 luni: 26\$
pentru 1 an: 52\$

În costul abonamentului sînt incluse și taxele de expediție par avion.

CARTEA DE CARE AI NEVOIE

Editura Biblioteca Apostrof vă oferă următoarele titluri încă disponibile:

- MIRCEA ZACIU, **Jucătorul de rezervă**
poezie, 2000, 88 p. 5 lei
- ION VARTIC, **Bulgakov și secretul lui Koroviev. Interpretare figurală la Maestrul și Margareta**, 2004, 125 p. 10 lei
- SANDA CORDOȘ, **Literatura între revoluție și reacțiune**, ediția a II-a adăugită, 2002, 284 p. 15 lei
- GABRIEL MARCEL, **A fi și a avea**
traducere de CIPRIAN MIHALI, 1997, 192 p. 3 lei
- ÎN LUMEA TAȚILOR, carte gândită și alcătuită de MARTA PETREU, 2004, 236 p. 12 lei
- GABRIEL MARCEL, **Omul problematic**
traducere, note de FRANÇOIS BREDĂ ȘI ȘTEFAN MELANCU, 1998, 140 p. 3 lei
- LEV TOLSTOI, **Moartea lui Ivan Ilici**
traducere de JANINA IANOȘI, prefață de ION VARTIC, 2003, 96 p. 7,50 lei
- FRIEDRICH NIETZSCHE, **Antichristul**, 2003, 128 p. 10 lei
- ZAHARIA BOILĂ, **Amintiri și considerații asupra mișcării legionare**
prefață de LIVIA TITIENI BOILĂ, ediție îngrijită de MARTA PETREU ȘI ANA CORNEA, notă asupra ediției de MARTA PETREU, 2002, 160 p. 10 lei
- ZAHARIA BOILĂ, **Memorii**, 2003, 256 p. 12 lei
- VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, **Să iertăm?**
traducere de JANINA IANOȘI, postfață de ION IANOȘI, 1998, 82 p. 3 lei
- ZAHARIA BOILĂ, **Procesul „tovarășului Camil”**, ediție îngrijită de ION VARTIC, prefață de MIRCEA ZACIU, 1998, 96 p. 2 lei
- I. D. SÎRBU, **Scrisori către bunul Dumnezeu**
ediție îngrijită de ION VARTIC, 1998, 244 p. 5 lei
- SF. ANSELM DIN CANTERBURY, **Monologion despre esența divinității**
traducere de ALEXANDER BAUMGARTEN, 1998, 162 p. 3,50 lei
- LUDOVICA REBREANU, **Adio pînă la a doua Venire. Epistolar matern**, ediție îngrijită, prefață și note de LIVIU MALIȚA, 1998, 288 p. 5 lei
- ARTHUR DAN, **Mituri căzute (Din jurnalul unui psihiatru). Aforisme**, prefețe de I. NEGOIȚESCU, ION VIANU, ALEXANDRU PALEOLOGU; ediție și notă asupra ediției de MARTA PETREU, 1999, 96 p. 3 lei
- HENRY CORBIN, **Paradoxul monoteismului**
traducere de JANINA IANOȘI, 1997, 216 p. 4 lei
- PETRU DUMITRIU, **Vârsta de aur sau Dulceața vieții**, roman, text îngrijit și prefață de ION VARTIC, 1999, 208 p. 4 lei
- RADU PETRESCU, **Corespondență • Sinucide-rea din Grădina Botanică** (variantele întâi în facsimil), ediție de MARTA PETREU ȘI ANA CORNEA, prefață de MARTA PETREU, 188 p. 5 lei
- RADU STANCA, **Aquarium**
selecția textelor și cuvînt-înainte de ION VARTIC, ediție de MARTA PETREU, 202 p. 5 lei
- ION IANOȘI, **O istorie a filosofiei românești**, 1996, 392 p. 10 lei
- VASILE MUSCĂ, **Spusul și de nespusul**, 2003, 146 p. 10 lei
- N. STEINHARDT, **Cartea împărțășirii**, ediție gândită și alcătuită de ION VARTIC, ed. a IV-a, 2004, 140 p. 8 lei
- D. D. ROȘCA, **Introducere la „Viața lui Isus”. Mitul utilului**
traducere de DUMITRU ȚEPENEAG, ediție și postfață de MARTA PETREU, 1999, 138 p. 3,50 lei
- ALEXANDRU VONA, **Misterioasa dispariție a orașului din cîmpie**, proză, postfețe de MARTA PETREU ȘI ION VARTIC, 2002, 152 p. 6,90 lei
- DUMITRU ȚEPENEAG, **Destin cu popești. Șotroane** (în colaborare cu Editura Dacia), 2001, 144 p. 6,30 lei
- BUCUR ȚINCU, **Apărarea civilizației**
ediție îngrijită și prefață de MARTA PETREU, 2000, 132 p. 5 lei
- DUMITRU ȚEPENEAG, **Teoria literaturii. Dicționar-Antologie**, 2002, 288 p. 16 lei
- ALEXANDRU VONA, **Esmeralda**, fișă de dicționar de FLORIN MANOLESCU, desene de GABRIELA MELINESCU, 2003, 112 p. 7,50 lei
- MATEI CĂLINESCU, **Mateiu I. Caragiale: recitiri**, 2003, 162 p. 8 lei
- PETRU POANTĂ, **Efectul „Echinox” sau despre echilibru**, 2003, 176 p. 10 lei
- DORLI BLAGA, **Tatăl meu, Lucian Blaga**, 2004, 380 p. 20 lei
- GEORGE BANU, **Uitarea**, 2003, 80 p. 5 lei
- NORMAN MANEA, **Despre clovni**
eseuri, 1997, 230 p. 4 lei
- NORMAN MANEA, **Octombrie, ora opt**
proză, 1997, 186 p. 4 lei
- NORMAN MANEA, **Fericirea obligatorie**
proză, 1999, 192 p. 5 lei
- FLORIN SICOIE, **Sîmbăta engleză și alte povestiri**, 1998, 130 p. 2 lei
- RAMIRO DE MAEZTU, **Don Quijote, Don Juan și Celestina**, trad. de MARIANA VARTIC, prefață de ION VARTIC, 1999, 264 p. 6 lei
- LIVIU BLEOCA, **Biblioteca de buzunar**
roman, 2001, 128 p. 5 lei
- PHILIP ROTH, **Animal pe moarte**
roman, 2001, 132 p. 9,90 lei



REDACȚIA:

MARTA PETREU
(redactor-șef)

ANA CORNEA
IRINA PETRAȘ
ADRIANA POP
HORVÁTH SÁNDOR
VIRGIL LEON
LUKÁCS JÓZSEF
ANA POP
(contabilitate)

Tehnoredactare:
NICOLAE TURCAN

EDITORI:

- Uniunea Scriitorilor din România
- Fundația Culturală Apostrof
- Cont la BRD Cluj:
în lei: SV7853701300
în euro: SV6534401300

Revista apare cu sprijinul:

- Ministerului Culturii și Cultelor din România
- Consiliului Local Cluj-Napoca

ADRESA REDACȚIEI:

Cluj-Napoca
Str. Iașilor, nr. 14, cod 400146
Tel., fax: 0264/432.444
e-mail: apostrof@pcnet.ro

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

Manuscrisele primite la redacție nu se înapoiază.

ISSN 1220-3122
Revista este înregistrată la OSIM cu nr. 45630/22.05.1996.

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

Tiparul:
Centrul de Presă Reformat

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

Apostrof

Adresa redacției: 400146, Cluj-Napoca, Str. Iașilor, nr. 14, tel. 0264/432.444