



PAUL CERNAT

despre

Spiritul critic la Cercul Literar de la Sibiu

Sanda Cordoș (coordonator)

DANIEL CRISTEA-ENACHE

Lyrica magna. Eseu despre poezia lui Nichita Stănescu



BIANCA BURȚA CERNAT

despre

Ciudata viață a poetului de Anișoara Odeanu

ANDREI TERIAN

G. Călinescu și regula jocului



DOINA PAPP

despre

Premiera Teatrului Național din București

Toți fiii mei

de Arthur Miller

AL. CISTELECAN

Renășterea criticii – renășterea critică

N-a trecut mult de când cu spaima teribilă că vom rămâne fără critică literară. E drept că nu toată națiunea s-a alertat (cei mai mulți nici n-au băgat de seamă; ba s-au găsit repede și suplinitori de critică), dar angoasa se simțea deja chiar și printre scriitori, oameni, de regulă, neprimitori de critică și chiar iritați la ea. Firește, asta atunci când critica literară funcționează. Când e pe cale să dispară, până și scriitorilor le place de ea. Și, cu siguranță, nu doar din ceva masochism special, pur scriitoricesc și întâlnit doar la scriitori. Abia când critica e pe cale să dispară (sau să încapă toată pe mâna cui o fi), fac și scriitorii sevrăj critic și chiar bagă de seamă că-l fac. Nu-i de mirare. Cum se întâmplă cu toate, și nevoia de critică se vede doar când aceasta lipsește. O grevă a criticilor ar demonstra mai bine decât orice teorie și orice pledoarie nevoia vitală de critică. „Vitală” e zis, firește, eminent bombastic, dar e literal adevărat. Nu numai pentru scriitori, ci și pentru cititori (deși puțini dintre ei vor crede).

Oricum, spaima a trecut și lucrurile s-au așezat. Nu numai că aproape toți criticii care au dezertat (strict din critică, se-nțelege) s-au întors pocăiți la post, dar golul temporar lăsat de excursiile lor prin alte cariere și domenii a fost repede umplut de o nouă generație. Cu această generație ceva nu-i, totuși, în regulă. Ea s-a apucat de critica literară exact când aceasta era mai puțin atractivă și mai deplin anonimă. Nici că se putea penitență mai potrivită pentru cine-și dorea glorie sau notorietate. Dar dacă s-a apucat în astfel de condiții, la bază trebuie să fi stat o dragoste sinceră de literatură; dragoste adevărată, din acelea care îndură până biruie. Cum se face că această dragoste a cuprins atâta lume și (cam) deodată nu se poate explica decât prin ceva epidemie neconstatată. Dar cauza eficientă asta trebuie să fi fost. Dacă nu de alta, măcar pentru că ea poate explica și faptul că tânăra generație critică are multe nume de reală aplicație, de inteligență și competență. Judecată în calitatea ei de „corp critic”, generația aceasta nu seamănă decât cu generația critică a anilor '60: același tip de ecloziune, aceeași „cantitate” critică impresionantă și aceeași calitate a actului critic. Și, în plus, vine pe linia „tradițională” a foiletonisticii, reinviind specia (și „impresionismul” critic odată cu ea) tocmai când aceasta era gata să-și dea duhul. Ca orice grup în ofensivă, și această generație (ii spun așa strict convențional, nu riguros) a mers întâi, cum zicea Lovinescu despre junii din vremea lui, mai mult „pe calea negațiunii”, ca mai spectaculoasă și mai eficientă în afirmare. E o tactică bună, verificată; bună cel puțin atâta vreme cât „victimele” nu se simt răzbnute de elogiile aduse cine știe cărei mătuși literare (cea ce fatal i se întâmplă și celui mai iacobin

critic; ba tocmai lui mai întâi). Căci premeditarea negațiunii are și ea sistemul ei inefabil de plăți ironice. Tocmai efortul de obiectivitate (cât a fost) i-a ridicat în fruntea seriei pe Daniel Cristea-Enache și Paul Cernat. Dar lângă ei stau, deși încă fără cărți, cel puțin trei critici de vocație stridentă: Andrei Terian (care vine îndată cu o carte excepțională despre Călinescu; întocmai așa: excepțională), Alex. Goldiș și Mihai Iovănel. Nu fac (din păcate) un recensământ al tinerilor critici, dar există deja nume distincte și voci clare: Mihaela Urșu, Luminița Marcu, Teodora Dumitru, Bianca Burța-Cernat, Simona Sora, Gabriela Gavril, Adriana Stan, Bogdan Crețu, Dragoș Varga, Radu Vancu, Costi Rogozanu, Antonio Patraș. (Desigur, mulți – probabil mulți; sper că mulți – alții; dar și atât ajunge pentru a vedea ce echipă consistentă s-a conturat.) Le-aș adăuga acestora cel puțin trei „leneși” (cu dublă vocație: și de critici, și de leneși): Adrian Lăcătuș, Rareș Moldovaș și Nicoleta Cliveț. De adăugat imediat și nume precum Claudiu Turcuș, Georgeta Moarcăș, Cosmin Ciotloș, Cristina Timar, Ștefania Pop sau Călin Crăciun. Aproape de critica literară, dar mai aproape de teoria literară sau de istoria literaturii stau Horea Poenar, Cătălin Ghiță, Ioan Pop-Curșeu, Alexandra Ciocârlie, Iulian Costache, Codrin Liviu Cuțitaru, Gabriel Troc, Rodica Ilie. (Toate listele sunt nedrepte; probabil asta e cea mai nedreaptă; dacă lucrurile s-ar putea drege cu scuzele convenite, mi le-aș cere pe loc.)

De va fi fost și o criză a eseisticii, aceasta nu numai că s-a rezolvat prea bine (cu exces de esești), dar a avut și alte cauze, și alte șanse. Șansele eseisticii au fost revenirea „publică” a unor domenii aproape private, de nu clandestine, cum au fost teologia, filosofia, analiza politică sau sociologică. A prosperat normal și eseul literar, dar avântul eseistic a venit din aceste direcții (de cele mai multe ori corelate sau intersectate). Nu știu dacă sunt esești sau mai mult de atât cei care fac „teologie” mai „deschisă”, cum fac Robert Lazu, Cristian Bădiță, Mihail Neamțu, Savatie Baștovoi, Cristian Barta, Alin Tat, Marius Vasileanu, dar dacă nu e jignitor pentru ei îi voi pune în această categorie. Cu strălucire fac eseistică (fie dinspre filosofie, fie dinspre literatură sau alte câmpuri) Ciprian Șiuștea, Alexandru Matei, Dan Ungureanu, Adi Dohotaru, Anton Adămuț, Ioan Stanomir, Cătălin Sturza. Eseștii sunt, însă, prea mulți pentru a răzbi printre ei fie și cu o numărătoare riguroasă. Cred că, pe scurt, ei toți arată starea de euforie a inteligenței române. Eseul e în vogă, eseștii în formă.

Se vede (nu neapărat din ce-am spus eu) că suntem într-un moment de renășterea a criticii și de renășterea critică totodată. Nu numai a speciei, ci și a spiritului.



DOINA PAPP

O tragedie modernă

Premiera *Toți fiii mei* de Arthur Miller la Teatrul Național din București

Dintre înțelesurile multiple pe care le conține această piesă, care se numără printre capodoperele teatrului din sec. XX, cel mai generos este fără-ndoială acela privind valorile morale pe care le pune în discuție față-n față cu limitele puterii de judecată și confuzia vremurilor de criză. Subiectul e de ieri, dar pare de azi degajând aceeași filozofie a impasului, a incapacității de a explica atitudini și gesturi, reprobabile în ordinea umanului, dar explicabile, poate, în „ordinea vieții”... impas care paralizază, ne lasă muți, inerti și cu atât mai puțin capabili de judecată. Arthur Miller s-a încumetat însă la un proces al vinovaților. *Cui prodest?*, am putea spune, dacă istoria se repetă. Cazul industriașului Joe Keller care vinde piese de avion defecte, trimitându-și la moarte poate chiar propriul copil, rămâne totuși emblematic. Mai ales că, depășind realitatea situației, suntem în plină tragedie. Și nu doar pentru că totul se învârtă în jurul presupusei morți a fiului plecat pe front. Vina tragică planează apăsător asupra întregii familii Keller. Ca un blestem. Faptele dezgropate neliniștesc conștiințele și se cer răzbunate. Pentru că un om mai zace nevinovat în pușcărie, în timp ce altul prosperă, deși a mințit. Viața nu poate continua așa. Dar Joe a comis nelegiuirea pentru a-și proteja afacerea, truda de o viață, moștenirea hărăzită copiilor. Care mai e atunci vina lui?

Urmărind efectele morale devastatoare ale cazului Keller, dramaturgul ține în mână perfect procesul culpabilizării, demascarea vinovaților și asumarea vinovațiilor. Deschiderea de orizonturi marca Miller mută semnele de întrebare în afara familiei, spre societatea în care acesta trăiește, spre „visul

american” năruit în acei ani pentru mulți cetățeni ai lumii noi. Prin reflex, întreaga democrație americană pare compromisă, cu temelia ei cu tot. Adică acel capitalism amoral și distrugător care face praf și viața familiei Keller.

Curajoasă opțiunea Teatrului Național, a directorului său, Ion Caramitru – regizorul spectacolului! – și cu atât mai de aplaudat izbândă. Mai ales dacă ne gândim că marele autor american de stânga a cunoscut în trecut mai degrabă montări tendențioase din punct de vedere social-politic. A fost nu de puține ori o armă împotriva sistemului. Asistăm din acest punct de vedere, s-ar putea spune, la o „reabilitare” a lui Miller și a acestei piese văzută acum prin prisma adevărilor profunde pe care le conține, și nu doar a conjuncturii în care a fost scrisă, chiar dacă spectacolul se încheie cu *Imnul Americii*, care urmează focului de armă cu care eroul își curmă zilele. Pe de altă parte, piesa rimează neliniștitor cu ziua de azi, a îmbogățitorilor fără scrupule, și sună ca un avertisment. Personal, am și satisfacția de a vedea că, în plină epocă a deconstrucției post-dramatice, o piesă realistă, bine articulată, cu personaje puternice, de factură ibseniană produce în public nu numai emoție, dar și o convingătoare dezbatere. Primul care a crezut în text a fost regizorul. Se vede în spectacolul său arhitecturat fără fisură, fluent, cu noduri dramatice ca la carte și o ținută intelectuală demnă de discuția pe care o inițiază. Scenografia lui Dragoș Buhagiar merge în aceeași direcție, armonizând viziunea clasică asupra decorului (o reproducere până la detaliu a locuinței magnatului), cu accentele de modernitate care-i revelează și

alte planuri. (Metafora frunzelor moarte din piscina centrală este în acest sens impresionantă.) Se adaugă orchestrarea creatoare a luminilor (light designer, Chris Jaeger) și proiecțiile lui Daniel Gontz, care animă pereții vitrați ai locuinței scoțând conflictul în stradă.



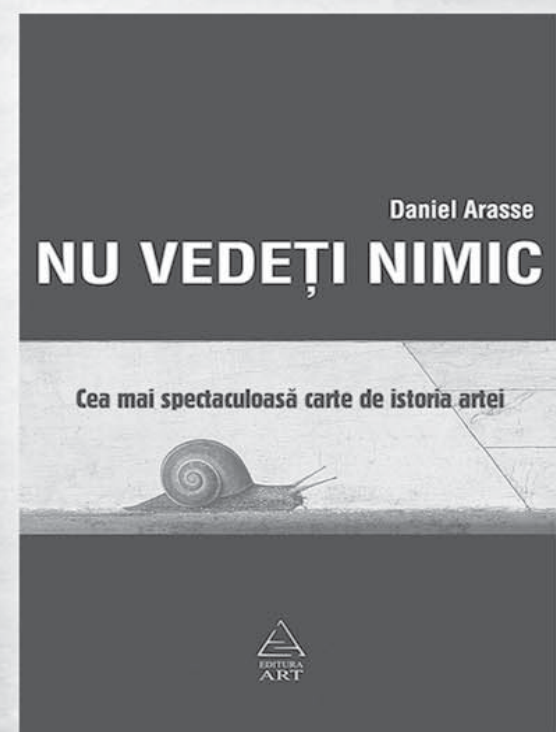
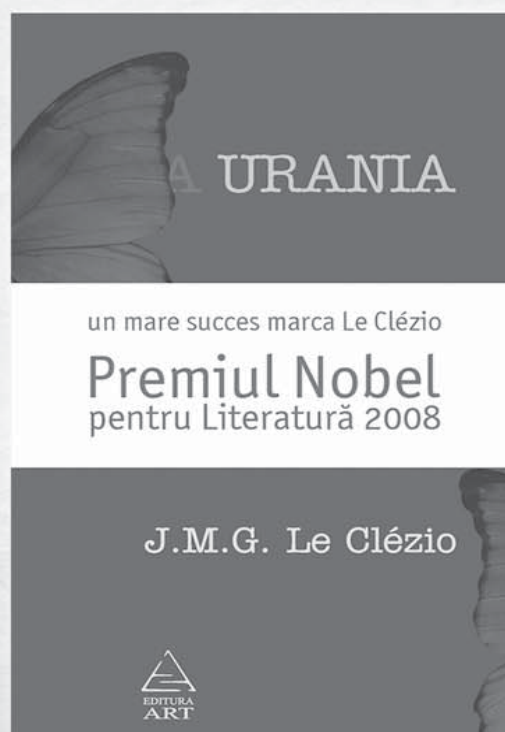
Sanda Toma și Victor Rebeniuc

Ca la orice piesă cu roluri grele, marele pariu al spectacolului sunt însă actorii din distribuție. Deliberat sau nu, aceasta pivotează în jurul Sandei Toma. Ea face jocurile. În rolul complicat al soției, actrița e în același timp Andromaca plângându-l pe Hector, dar și gospodina familiei, mama grahilor sau soția fidelă. În scene de furie, de tandrețe sau perfide insinuări, baletul pe sârmă al sentimentelor față de soț, fiu, noră o plasează în centrul interesului intrigii. În plus, are aplomb și umor, intervenind dibaci cu ironiile. Și cât de clar rostește replicile în scenă!

În preajma ei, Joe Keller, alias Victor Rebeniuc, nu e deloc timorat. Siguranța de sine e arma cea mai importantă a marelui actor în acest rol. Cu atât mai tragică va fi abdicarea lui din final. O mare surpriză a spectacolului sunt cei doi tineri din cuplul Ann-Chris, cu iubirea lor interzisă. Dezinvoltă, senină, apariția proaspătă a Costinei Ciuciulică aduce în spectacol, odată cu pastelurile din rochiile pe care le poartă, lumina speranței. Capabilă de dramatism controlat, actrița pășește sigur pe scena Naționalului în acest rol care-i va marca probabil cariera. Alături, George Stemate, cu sarcina grea a justițiarului, realizează cel puțin o scenă memorabilă înfruntându-și în forță tatăl, care nu e altcineva decât Victor Rebeniuc. Adevărul pe care-l conține interpretarea sa e un dar al firii, nu doar o componentă a rolului. Piesa lui Arthur Miller are, ca orice piesă care se respectă, și personaje de plan doi, bine scrise și distribuite în economia textului. Regizorul le dă importanța cuvenită, permițând actorilor chiar unele creații. E cazul lui Dorin Andone, prietenul familiei, doctorul ratat în brațele unei neveste posesive care nu și-a pierdut încrederea în libertate. La fel, partenera sa, Viviane Alivizache, care realizează cu vitalitate și umor câteva scene de culoare binevenite.

Demn de scena Naționalului, spectacolul *Toți fiii mei* reconfirmă direcțiile programatice ale acestei importante instituții capabile să inițieze dezbateri publice convingătoare, necesare spectatorului de azi și, evident, teatrului, ca artă de for public. Un *Caiet-Program* consistent alcătuit de redacția condusă de Liviu Dorneanu contribuie la ceea ce în-deobște se numește cultura spectacolului.

EDITURA ART vă oferă trei titluri de succes





PAULCERNAT

Cercul Literar se întoarce la Cluj

În toamna anului trecut, *Universitatea „Babeș-Bolyai“* din Cluj a găzduit un colochiu despre *Spiritul critic la Cercul Literar de la Sibiu*, inițiat de Sanda Cordoș și desfășurat cu participarea a 26 de invitați: critici și istorici literari din toate generațiile, veniți din toate colțurile țării, dar și din Franța, Statele Unite, Germania sau Italia. Printre ei – ultimul supraviețuitor al grupării clujene mutate în anii '40, sub ocupație hortystă, la Sibiu (Nicolae Balotă) și câțiva apropiați ai acesteia (traducătoarea Elisabeth Axmann-Mocanu, colaboratoare a lui Ion Negoieșcu, Zorina Regman – văduva lui Cornel Regman, profesorii Klaus Heitmann și Virgil Nemoianu...). Majoritatea au în portofoliu monografii, ediții sau studii ample dedicate Cercului și unor reprezentanți individuali ai săi.

Deși remarcabilă, manifestarea a fost cvasiignorată în presa noastră culturală. O excepție: prezentarea promptă și elogiasă a lui Andrei Terian din *Cultura*. Din fericire, comunicările au fost reunite de curând într-un volum ce are toate șansele să devină de referință în bibliografia critică a Cercului. Focalizarea strictă asupra miezului tare al „cerchismului“ – spiritul critic, înțeles în toate accepțiile sale – a făcut ca textele să se organizeze în jurul temei precum pilitura de fier în jurul unui magnet permanent. Iar ideile puse în joc și abordările incitante au plasat simpozionul la antipodul oricărui convenționalism ce transformă dezbaterile universitare de acest tip într-un ritual plicticos și conformist. Fiecare invitat a avut ceva semnificativ de expus: o perspectivă insolită de abordare, o descoperire istorico-literară, o nouă viziune interpretativă, o recontextualizare aventurată sau o revizuire critică oportună. Lăsând la o parte comunicările sintetice (numeroase și consistente), o relevanță aparte au avut opțiunile pentru discutarea uneia sau alteia dintre personalitățile cerchiste: pe locul unu s-a plasat, firesc, liderul Ion Negoieșcu (despre el scriu Virgil Podoabă, Caius Dobrescu, Crina Bud, Xenia Karo-Negrea, Dan Damaschin și Elisabeth Axmann Mocanu), urmat de Cornel Regman, cronicarul literar al grupării (de el se ocupă Al. Cistelean, Mihai Iovănel și Eliza Deac, fără a mai aminti aforismele restituite de doamna Zorina Regman). Pe locul trei – incomodul I.D. Sîrbu, privit din unghi preponderent biografic de Antonio Patraș, Sorina Sorescu și Daniel Cristea-Enache. Prin comparație, Radu Stanca a fost luat în discuție doar de tânărul universitar italian Giovanni Magliocco și, incidental, de Angelo Mitchievici, pe filiera teoriilor asupra baladei și a disputelor cu Ion Negoieșcu. Ștefan Aug. Doinaș e abordat pe larg doar de Ion Pop, Radu Enescu – de Hergyan Tibor, Ovidiu Cotruș – de Sanda Cordoș, N. Balotă – de Laura Pavel, iar Henri Jacquier – într-o spectaculos-inedită „ipostază a traducătorului“ – de Mircea Muthu. Ceilalți, de la Eugen Todoran la Ioanichie Olteanu și de la Eta Boeriu la Wolf von Aichelburg, au rămas în afara sau în fundalul comunicărilor. După cum se vede, distribuția opțiunilor reflectă fidel ponderea spiritului critic în operele membrilor Cercului... Cu precizarea că la Negoieșcu și Regman acesta s-a exercitat în sfera criticii literare, iar la I.D. Sîrbu în „sensul... mai larg și mai adânc de critică a culturii și a societății“ (cf. Virgil Nemoianu).

Nu doar examenul în sine al moștenirii

cerchiste - iradiante pe întreg teritoriul țării și în afara ei, încorporate creator în perimetrul „echinoxismului“ clujean și al „euphorianismului“ sibian – constituie meritul major al prezentului colochiu, ci, mai ales, faptul de a fi pus cu succes în dialog o parte a „cremei“ criticii literare active (nouă dintre invitați au sub 40 de ani!) cu ultima grupare culturală autohtonă produsă de universitatea interbelică și de valorile umanismului tradițional. O grupare ce impune respect nu doar prin rezistența ei solidară, neegalată în perioada postbelică nici măcar de optzeciști, ci și prin sinteza creatoare pe care a realizat-o între modele aparent incompatibile (de la Școala Ardeleană la junimism și de la medievalism la modernism), propunând un sistem axiologic cu valoare de proiect cultural național.

Nici dacă participanții s-ar fi înțeles între ei comunicările lor n-ar fi fost atât de firesc complementare, spiritul critic acțio-



Sanda Cordoș (cordonator),
Spiritul critic la cercul Literar de la Sibiu,
Editura Accent, Cluj, 2009, 276 p.

nând atât în sens „negator“, cât și în sens „constructiv“ (apud Sanda Cordoș). Bunăoară, dacă Mihai Iovănel îl execută sec pe Cornel Regman evaluându-l drept cripto-realist-socialist și analist chițibușar, fără apăsare pentru idei generale, Eliza Deac nuanțează profilul bătrânului cronicar „cârcotaș“, analizând farmaceutic metamorfozele și strategiile scrisului său. Iar Al. Cistelean conchide că Regman a fost un critic „chițibușar“ cu toată lumea, în afară de cerchiștii „lui“, chiar și reprezentanții grupării optzeciste fiind tratați de el „cu simpatie, dar fără empatie“. Trecând în zona ideilor generale, același Cistelean atrage atenția că „în planul mare al proiectelor cerchiste“ avem de-a face mai curând cu „finte căzute asupra cărora se trage din nou“ (pășunisme) sau cu „himere care animă nostalgia“ (v. „neoclasimizarea“ culturii românești și deschiderea ei spre tragic). Brutal spus, „la acest palier, spiritul critic cerchist e curată iluzie de sine. Rămâne, însă, șansa manifestării lui în domeniul strict al literaturii, unde cerchiștii s-au și ilustrat“. La fel de incitantă rămâne și observația potrivit căreia refuzul gratuității estetice de către cerchiști în numele valorilor „de adâncime“ – morale sau metafizice – ar

reprezenta „tot ce a mai rămas din misionarismul ardelenesc al artei“. Întărind această aserțiune, Angelo Mitchievici detectează în mefiența lui Negoieșcu, Radu Stanca și Doinaș față de „comical pur“ al pieselor lui Caragiale un soi de *clash of civilisations*: de o parte – eticismul mentalității ardelenice, „apusene“, de cealaltă – relativismul estetic al mentalității regătene, „orientale“. De reflectat... Complementaritatea patronează și comunicările contradictorii despre I.D. Sîrbu. Dacă Daniel Cristea-Enache și Antonio Patraș oferă, în maniere specifice, un profil moral-estetic exemplar al incomodului cerchist petrilean, Sorina Sorescu îl atacă virulent 1) ca dramaturg marcat pe viață de realismul socialist, 2) ca universitar fără operă la Conservatorul de Arte Dramatice până în anii '50 (când va scrie articole „pe linie“) și 3) ca autor al unor texte de proslăvire a regimului, publicate, din motive obscure, chiar și în 1979. Fără a adera la maniera umorală, simplificatoare și excesivă a Sorinei Sorescu, trebuie spus totuși că Sîrbu trebuie rediscutat cu toate documentele pe masă, inclusiv cu cele care-l pun într-o lumină mai puțin eroică. E de meditat și asupra interogațiilor etico-politice din esul lui Caius Dobrescu. Textul – substanțial – urmărește în paralel, printr-un demers comparativ cu tâlc, evoluția lui Thomas Mann și, respectiv, a lui Ion Negoieșcu de la juvenil-naționalista „estetizare a politicului“ până la angajarea democratică, antitotalitară a maturității și senectutii. Dincolo de contextele istorice distincte, avem de-a face cu o evoluție similară a celor doi de la elitism la meritocritism, în numele apărării aceluiași ideal umanist al Culturii. La capitolul Negoieșcu, ar mai fi de remarcat – dincolo de atentele analize hermeneutice ale Xeniei Karo-Negrea și ale Elizei Deac despre critica de poezie a autorului *Engramelor* – două importante abordări-cadru. Una dintre ele, aparținând lui Virgil Podoabă, păcătuiește, cred, prin supraevaluarea emfatică a *Istoriei* negoieșciene, dar avansează câteva observații pătrunzătoare privind caracterul de „metamorfoză“ sau „alotropie“ al amintitei sinteze (care, și în cazul *Istoriei critice...* a lui N. Manolescu, nu e tocmai o „istorie“) și temporalitatea problematică a istoriei literare. Cealaltă – aparținând lui Dan Damaschin – demantelează exemplar sistemul de gândire „euphorionist“ al lui Negoieșcu, un sistem axiologic în trei trepte, a cărui principală funcție ar fi universalizarea literaturii române prin descoperirea valorii morale a tragicului și prin evadarea din amoralismul esteticului pur. Recitirea *Istoriei...* din 1991 prin grila acestei „teze“ asumate de autorul ei ca meditație asupra „ethosului românesc relevat estetic“ este revelatoare pentru înțelegerea respectivei lucrări. Nu neapărat și pentru justa ei evaluare. Înclin să-i dau dreptate lui Al. Cistelean atunci când consideră că „nu se poate scrie o istorie“ cu o asemenea metodă programatic fragmentaristă și senzualistă – o „critică de versuri“ și o „critică-fluture“, în fond...

Din lipsă de spațiu, trec rapid peste analizele tacticoase ale lui Ion Pop despre poetica implicită a lui Doinaș, peste hermeneutica sagace a Laurei Pavel aplicată lui N. Balotă, peste reflecțiile moraliste ale lui Hergyan Tibor despre ethosul critic al lui Radu Enescu, peste relatările lui Klaus Heitmann despre colaborarea cu Ov.S. Crohmălniceanu în elaborarea cu-

noscutei lor monografii despre Cerc, peste evocările memorialistice ale lui Elisabeth Axmann-Mocanu despre lungul și chinuitorul proces al editării *Istoriei* negoieșciene, peste expertiza erudită a lui Giovanni Magliocco asupra „baladismului“ cerchist (și, în particular, al lui Radu Stanca) sau peste revelațiile documentare ale lui Mircea Muthu despre Henri Jacquier (mentorul francez al Cercului) și activitatea sa de traducător din literatura română (blocată, din nefericire, de vitregiile istoriei). Ajung astfel la ceea ce consider a fi piesele de vârf ale volumului. Ele aparțin atât „seniorilor“ N. Balotă și V. Nemoianu, cât și „noului val critic“ reprezentat de Andrei Terian și Alex. Goldiș. Dacă textul veteranului supraviețuitor – o privire panoramic-retrospectivă asupra istoriei Cercului – impresionează prin valoarea testimonială, esul lui Virgil Nemoianu despre *Cercul literar între idilism și spirit critic* ar merita, singur, o întreagă dezbateră. Este o propunere ambițioasă și sistematică de recanonizare a istoriei literaturii române, în cadrul căreia Cercul sibian – un cerc... hermeneutic în felul său – apare ca *summa* a modelului idilic, „microarmonic“ elaborat de reputatul comparatist într-o lucrare de referință. Mai concret, idilicul cerchist apare ca *forma mentis* a unei microcomunități în care diferențele etnice, sociale, ideologice, spirituale etc. sunt conciliate și depășite, prin intermediul esteticului, într-o sinteză superioară. Doldora de idei și sugestii fecunde, propunerea este, evident, riscantă – pe linia sistemului de gândire liberal-conservator și universalist al profesorului Nemoianu –, cu o listă de exemple discutabilă și, în plus, tentată să „idilizeze/idealizeze“ excesiv Cercul. Ea explicitează însă ceea ce era doar explicit în proiectul cerchist. La celălalt pol al vârstelor, comunicările convergente ale lui Andrei Terian și Alex. Goldiș oferă un excelent examen al criticii cerchiste în cadrul „bătăliei pentru estetic“ din anii post-stalinismului. Alternativa propusă în epocă de O. Cotruș și I. Negoieșcu apare astfel ca o „a treia cale“ (imposibil de urmat în context totalitar...) între critica marxizantă și relativismul estetic post-călinescian. Nu cred că e prematur să vedem în Terian și Goldiș pe cei mai înzestrați critici ai criticii românești postbelice din rândul noii generații.

Deși frustrant de succintă, comunicarea lui Andrei Bodiu are meritul de a surprinde acut, prin intermediul câtorva documente extrase din arhivele CNSAS, modul în care „estetismul deviaționist“ al Cercului era văzut de Securitate în chiar anul maximei liberalizări a regimului comunist: ca o „organizație paramilitară“, necesitând infiltrarea și dezmembrarea. (Infiltrată a fost din plin; dezmembrată însă – niciodată.) În schimb, de la comunicarea lui Antonio Patraș (o rezumare empatic-narativizantă a biografiei lui I.D. Sîrbu) și de la cea a Sandei Cordoș (unde concepția critică a lui Ovidiu Cotruș este prezentată expozitiv, parafranzant și neproblematizant) așteptam mai mult, având în vedere subtilul volum al celui dintâi despre Sîrbu și abilitățile analitice ale coonatoarei volumului. Autoarea morală a acestui admirabil colochiu își răscumpără însă „modestia“ abordării prin anvergura intelectuală a proiectului inițiat. Un proiect nu lipsit de o subtilă pedagogie critică, un proiect grație căreia Cercul – îndelung exilat de istorie – se întoarce la Cluj.



ANDREI TERIAN

G. Călinescu și regula jocului

E deja o banalitate afirmația că G. Călinescu a schimbat regula jocului în critica și, mai ales, în istoria noastră literară; mai greu a fost să se arate însă cum. Și totuși, Călinescu însuși a încercat să fixeze, prin cunoscutele sale *Principii de estetică* (1939), noul statut al celor două discipline, care pentru el formează o unitate. Căci, polemizând cu „scientismul”, criticul polemizează, de fapt, cu întreaga tradiție a criticii și a istoriei literare românești de până atunci. O tradiție care, fără a fi neapărat pozitivistă, continua să funcționeze în virtutea unei *paradigme a cunoașterii de tip pozitiv* și care, în ciuda diferențelor de doctrină sau de metodă (idealismă sau deterministă, dogmatică sau „impresionistă”), urmărea de fapt același scop: să capteze Imaginea Obiectivă a Literaturii.

Fiecare cu „metoda” lui

De aici, câteva trăsături definitorii, între care se distinge, mai întâi, preocuparea pentru *metodologie*. Fiecare critic are, după vorba lui Mihalache, „metoda” lui: idealismă, preceptistică și retorică (Măiorescu), „modernă” recte „explicatoare” (Gherea), derivată din „biologia mamiferelor” (Sanielevici), „estetică” (Dragomirescu), „complexă”, adică, pe urmele lui Hennequin, sociologică, psihologică și estetică deopotrivă (Ibrăileanu) ș.a.m.d. Până și Iorga, cât timp a practicat critica literară (nu foarte mult, e drept), afirma că teoria lui Taine, „întregită” de Hennequin, ar fi „singura adevărată” și milita, în consecință, pentru o critică „analitică”, „modernă”. Nici măcar Lovinescu nu a scăpat de această marotă metodologică. Dovadă faptul că, în 1909, când își publică cele trei manifeste din *Convorbiri critice*, mai firesc i se pare să pretindă că „impresionismul” ar fi și el o metodă decât să hulească Metoda însăși. Abia în 1926, după ce înregistrează cu satisfacție eșecul *Științei literaturii*, Lovinescu pune la îndoială Metoda ca atare; însă e vorba de o simplă îndoială, și nu o repudiare fățișă, pentru că asta nu-l va împiedica pe fostul impresionist să folosească chiar el, în *Istoria literaturii române contemporane*, calapodul „dogmatic” al evoluționistului Brunetiere.

O critică de „direcție”

În orice caz, „dogmatismul” nu e un cuvânt aruncat la întâmplare, dat fiind că, prin intermediul lui, ajungem la următoarea trăsătură a criticii noastre tradiționale: *normativitatea*. Că ține cu „esteticul” sau compătimeste împreună cu boborul, că se revendică de la prototipii lui Platon sau de la vreo pretinsă „lege” a evoluției sociale, critica românească din perioada 1870–1930 e una eminamente „judecătorească”. Iar caracterul său normativ se evidențiază pe două planuri. Pe de o parte, printr-o obsesie *taxonomică*, ce are drept complement fatal dezinteresul față de text. Pentru criticii noștri de până la Călinescu, o metodă bună e aceea care ne furnizează nu neapărat o interpretare inteligentă, cât o încadrare utilă. „Gene-

ralismul” lui Măiorescu e arhicunoscut, mai ales că la el nu doar „aplicările”, dar până și clasificările se mulțumesc a despărți apele de uscat. Dar, câte au fost, dualismele lui Măiorescu („condițiune materială” vs. „condițiune ideală”, „direcție nouă” vs. „direcție veche”, poezi vs. critici, tragedie clasică vs. roman „poporan”, poezie populară vs. „mievrierii moderne”) au exercitat o constrângere tiranică asupra dezvoltării literaturii noastre. Oarecum asemănător e cazul lui Lovinescu, care avea oroare de „didacticismul” analizelor, dar care își va concepe *Istoria* din



George Călinescu

’26–’29 sub forma unui veritabil arbore taxonomic. Mania clasificărilor atinge însă paroxismul în *Știința literaturii* și, chiar dacă dintre criticii noștri tradiționali Dragomirescu a făcut cele mai multe lecturi (în accepțiunea modernă a cuvântului), el a urmărit acolo nu neapărat să dea la iveală sensurile operelor, cât să-și illustreze conceptele. În ceea ce-i privește pe adversarii „esteticului”, nici Iorga, nici Ibrăileanu – cel puțin nu în fața sa poporanistă – nu comentează texte; iar, când se va apropia de „misterul” creației, ultimul va întreprinde această operație *à loisir* și, în orice caz, fără a-i conferi vreo tentă programatică. Paradoxal e și cazul lui Gherea, fondatorul sau, dacă nu, marele precursor al *close-reading*-ului românesc: el nu „explică” într-atât textele, cât își explică metoda cu ajutorul lor. De altfel, cam asta va fi atitudinea cvasi-generală înainte de Călinescu: scopul prim al unei analize nu e să *expliciteze* opera, ci, în cel mai bun caz, s-o *explice*, de fapt să *exemplifice* prin intermediul ei un mecanism menit să confirme pertinenta clasificărilor și, mai ales, forța ordonatoare a metodei, care mai departe pare să funcționeze oarecum de la sine. Căci, în definitiv, asta face o metodă cu adevărat „științifică”: ea reduce complexitatea empiricului la niște concepte cât mai simple, așază operele pe categorii și, totodată, arată direcțiile care trebuie urmate în continuare. Or, prin aceasta, am trecut deja pe celălalt versant al nor-

mativității, care se manifestă deopotrivă în ipostaza *criticii de „direcție”*. Nu e suficient ca un critic să împartă operele pe căprării; el trebuie să aibă și un „deget de lumină” care să ne arate că „pe-aici e drumul”. Nu e suficient să știm unde ne aflăm; trebuie să știm și încotro să mergem. Adică, în termenii extrem de plastici pe care-i folosea Ibrăileanu în *Înceierea studiului său din 1909*: „să stăm pe loc”, „să ne întoarcem îndărăt” ori „să sărim cine știe unde, în necunoscut”? În consecință, fiecare critic e un ideolog și un șef de școală; fiecare susține o „direcție”: „direcția

nouă” (Măiorescu), „idealul” socialist (Gherea), sămănătorismul (Iorga), poporanismul (Ibrăileanu), modernismul (Lovinescu). Până și Dragomirescu, care disprețuia contingentul și nega evoluția artei, se voia pedagog de „școală nouă”...

Judecata de Acum a Veacurilor

Dar, din atâtea direcții, pe care s-o alegem? Și, mai ales, pe ce ne bazăm atunci când indicăm o „direcție” sau alta și cu ce verificăm apoi acuratețea predicțiilor noastre? Răspunsul la cea din urmă întrebare e mai mult decât evident: pe/cu mersul ineluctabil al Istoriei. Iar el ne conduce astfel către ultima caracteristică a paradigmei criticii tradiționale: un *istoricism* (în sens popperian) clădit pe mitul progresului (mai lent, adică evoluționist; sau mai rapid, adică revoluționar) și, implicit, pe iluzia unei presupuse Judecăți a Veacurilor. De altfel, critica românească din perioada 1870–1930 studiază trecutul nu pentru a înțelege prezentul, ci doar pentru a întrezări – și, mai ales, pentru a prefigura – viitorul. Prin urmare, ea își caută răspunsurile mai puțin în literatură (încă și mai puțin în istoria literaturii), cât în Istoria ca atare. Simptomatic în această privință rămâne faptul că, pentru a explica starea literaturii române contemporane și, totodată, pentru a-și justifica propriile „direcții”, nici Ibrăileanu, nici Lovinescu

nu s-au simțit obligați să scrie o istorie a literaturii noastre, ci doar una a culturii sau a civilizației românești. Modelul rămâne, din acest punct de vedere, Măiorescu însuși, căruia estetica idealistă nu i s-a părut suficientă pentru a combate direcția „veche”; a fost nevoie în acest scop și de un aport cultural: dar nu de o istorie literară, ci de teoria „formelor fără fond”. O excepție ar fi putut deveni Iorga, numai că la el însăși istoria „literaturii” nu-i decât un amestec haotic în care artisticul anevoie se distinge de cultural. Mai interesant e că de istorism nu scapă nici chiar Mihail Dragomirescu, care, deși a tunat și a fulgerat mereu împotriva „metoadelor istorice”, ajunge să scrie chiar el *Sămănătorism, poporanism, criticism. Istoria literaturii române în sec. XX (1900–1910) după o nouă metodă* (1934). De altfel, semnificativ rămâne faptul că, atunci când scriu istorii literare, criticii noștri importanți se preocupă mai ales de perioada contemporană. Numele lui Lovinescu ne vine în minte automat. Dar nici Iorga nu iese cu mult din această schemă, dat fiind că, deși reputatul istoric a acoperit întreaga evoluție a literaturii noastre, el și-a publicat *Istoria literaturii românești contemporane* abia în 1934, deci la 25 de ani după tomurile precedente. Or, decalajul amintit, coroborat cu dezinteresul de principiu al istoricului literar față de contemporaneitate (*Introducerea sintetică* trăgea linie la 1900), indică faptul că mica demersului din 1934 e mai degrabă una critică și ideologică (de a impune o „direcție”) decât propriu-zis istoriografică. În orice caz, dezacordurile interpretative între critici survin, până la Călinescu, doar pe o undă istorică scurtă, vizând mai ales partea contemporană. Căci, dacă moștenirea ideologiilor românești din secolul XIX a constituit între 1900 și 1940 un nesfârșit focar de controverse, nimeni nu se arăta, în schimb, interesat să se angajeze într-o bătălie pro sau anti-Asachi, bunăoară. Lovinescu însuși, atunci când își va desfășura campania de „revizurii”, nu va coborî cu ele sub pragul anului 1880; dimpotrivă, rămâne de-a dreptul ciudat faptul că, înainte de Călinescu, revizionistul cu majusculă al literaturii noastre nu a fost Lovinescu, ci... Iorga, care-i tratase cam fără menajamente (dar și fără argumente) pe alde Bolintineanu ori Alecsandri. Cât despre Lovinescu, marele lui pariu – și marea lui pierdere – a fost, cum se știe, Eminescu; dar acesta nu a reprezentat, de fapt, decât un pariu pe jumătate pierdut – tocmai pentru că nu fusese decât pe jumătate contractat. Nu doar că Lovinescu nu a încercat o „revizuire” decisivă a operei eminesciene, dar, în cele din urmă, chiar el va ajunge să afirme răspicat „valoarea de sugestie” a operei poetului. Iar asta nu pentru că „gustul” lovinescian ar fi suferit între timp o „mutație”, ci pentru că însuși mersul Istoriei infirmase între timp așteptările revizioniste ale criticului. Și nimeni nu îndrăznește deocamdată să provoace fățiș Istoria; din contră, și atunci când demarează „revizuirile”, și atunci când teoretizează „sincronismul”, și atunci când proclamă „mutația valorilor”, Lovinescu se sprijină

Despre literatură, cu dragoste

Într-una din însemnările sale din *Dilema Veche*, Andrei Pleșu încerca să stabilească o ierarhie în rândul artelor, desfășurând o demonstrație menită să dovedească superioritatea muzicii față de literatură și pictură... Nu ideea superiorității muzicii era surprinzătoare (fiind posibilă, în principiu), ci argumentul insuficient pe firul căruia autorul ajungea la această concluzie: muzica solicită imaginația ascultătorului mai mult decât orice altă artă, în timp ce un tablou ar fi pe deplin încheiat odată pictat, iar un text (și aici nu poate fi vorba decât despre textul literar, singurul care poate fi considerat o artă) ar fi pe deplin încheiat odată scris (interpretat sau nu). De aici, literatura iese destul de gărbovită, ducând în spate păcatul de a fi o „alcătuire țepăună”, în timp ce muzica, în esența ei, ar ține de domeniul nebulosului...

Că lucrurile nu stau deloc așa și că e tare dificil să fixezi marginile literaturii adevărate, un tărâm infinit ce li se „întâmplă” doar celor care au capacitatea să se deschidă pentru a fi pătrunși și transfigurați de taina ei, s-a spus, de-a lungul vremii, de nenumărate ori și în nenumărate feluri... În cultura română, unul dintre cei mai convingători și constanți în pledoaria sa pentru această frumusețe, misterioasă prin generozitate, a literaturii a fost Lucian Raicu. Pentru acesta literatura a fost ax al propriei existențe, care, la rândul ei, s-a hrănit stăruitor cu sevele acestui miracol nepuizabil.

Mărturie pentru această comuniune a ființei sale cu „ființa” literaturii stă și an-

tologia comentată, pe care a întocmit-o în 2008 Carmen Mușat și care ni-l reapropie pe cel care, înainte de a fi scriitor, a fost un cititor împătimit și răbdător, ce a iubit cărțile cu obstinație, lăsându-se astfel sedus, dar și răsplătit de ele. Antologia este una compactă și are drept criteriu de selecție tocmai reflectarea nuanțată a „spiritului creator” în cărțile lui Lucian Raicu și care își răsfășă discret cititorii, făcându-i părtași drumului fascinant pe care acesta l-a străbătut cu multă inteligență, dar mai ales cu multă sensibilitate, în aventura sa prin lumea mereu expansivă și nicidecum „țepăună” a cărților. Textele sunt selectate din patru volume mai vechi (*Structuri literare* – 1973, *Critica – o formă de viață* – 1976, *Practica scrisului și experiența lecturii* – 1978 și *Scene din romanul literaturii* – 1985), discursul criticului fiind, observa Carmen Mușat, „o demonstrație continuă, o variațiune nepuizabilă pe câteva teme majore, fiecare revenire aducând o nuanță în plus, punând într-o nouă lumină reflecțiile anterioare”, căci interpretarea unei opere literare este echivalentă cu o rostire: „Dacă un cuvânt poate fi spus în zeci de feluri, în câte feluri poate fi spusă o operă, o mare operă? În câte intonații critice diferite? Rămânând aceeași?”. Într-o infinitate, lasă să se înțeleagă comentariile sale de vârste diferite, căci în cazul operelor cu adevărat mari, problema înțelesului nu se rezolvă niciodată. Singura piedică ar fi aceea a limitelor comprehensive sau empatice ale fiecăruia, situație esențializată exemplar de Mircea Horia Simio-

nescu în *Nesfârșitele primejdii*: „atât ai înțeles, atât ești”.

Pentru Lucian Raicu, delirul teoretic și abuzul interpretativ sufocă ființa vie a literaturii și, prin urmare, adevărata critică (care nu este decât o „literatură conștientă de sine”) nu trebuie să fie ste-



Lucian Raicu, *Dincolo de literatură*, Antologie și comentarii de Carmen Mușat, Editura Hasefer, București, 2008, 348 pag.

rilizantă, natura ei receptivă și polivalentă fiind mai ales rezultatul unui preaplin lăuntric, de aceea: „Din tine și numai din tine vei scoate personajele tale, dacă scrii literatură, și scriitorii «tăi», dacă ești critic”, căci „a face critică literară nu înseamnă a institui formule (plăcute celor care vor să se instruiască repede, să știe

despre ce e vorba ca să-și economisească energia înțelegerii), ci exact contrariul, a le detronea, a institui în locul lor domnia complexității și a explicațiilor infinite”.

Așa cum sublinia și Carmen Mușat, specificul actului critic ce poartă numele lui Lucian Raicu constă în a porni în reflecțiile sale nu de la concept înspre opera literară, ci de la opera individuală, în ceea ce are aceasta mai intim. De aceea, intuirea particularității este esențială pentru cel care dorește să aibă acces la „secretul vieții” ce stă ascuns printre cuvintele, cum altfel decât complice, ale textului. Adevărata literatură și critică literară sunt percepute ca o fascinantă revelație și revelare de sine, ca treaptă a dezvăluirii și autoconstrucției, ca salt în propriul clar-obscur, într-o realitate secretată, dar neștiută.

Numai astfel, lăsându-se savurată, cu idei și senzații resorbite cu inima și, deopotrivă, cu mintea, literatura îi poate permite scriitorului și cititorului să poată înainta către ei înșiși, iar, odată regăsiți, către lume. Literatura apare ca o nesfârșită căutare, așa cum sugera și Pessoa în *Cartea neliniștirii*, unde mărturisea atât de frumos că este un „nomad al conștiinței de sine”, care-și paște turmele bogăției sale intime, „împrăștiate dis-de-dimineată pe toate cărările!”. Și sub pasul unui drumeț ce știe să-și ofere sieși răgaz, cărările literaturii nu pot fi decât răsfrate. Și nici nu duc de două ori în același loc... Mereu duc dincolo...

Dana Pirvan-Jenaru

pe ea – adică pe „ritmul veacului”, a cărui înțelepciune nu poate fi pusă la îndoială. Nici nu am avea cum: căci, dacă literatura „progresează” (într-un fel sau în altul), atunci ar fi absurd să-i cerem socoteală Istoriei, care constituie chiar baza judecăților noastre critice. Și, chiar dacă am încerca s-o tragem la răspundere, degeaba am face-o, pentru că istoria nu se mai întoarce niciodată înapoi. Ceea ce s-a făcut e bun făcut; sau rău, dar oricum nu se mai schimbă. „Se vede că așa a fost să fie...” – zice cu resemnare Ibrăileanu în ultima frază a *Spiritului critic în cultura românească*.

Ibrăileanu la Waterloo

În definitiv, acest tip de istorism ne ajută să înțelegem condiția criticilor noștri de până la Călinescu: pentru ei, istoria literară nu-i decât un *analogon* al istoriei politice și sociale. Napoleon a luptat singură dată la Waterloo: a doua șansă nu i s-a mai dat. La fel și în literatură, unde bătăliile canonice între felurile „direcții” se poartă o dată pentru totdeauna: după cum nimeni nu-l mai poate face pe Grouchy să ajungă la timp în ajutorul Împăratului, tot astfel o „direcție” care a pierdut partida pierde automat și orice posibilitate de *rematch*. Tocmai de aceea bătăliile se duc doar pe câmpul de campanie al criticului, și nu pe tabla de valori a istoricului literar. Și totuși, o consolare rămâne și pentru cei învinși, care, într-un mod deloc paradoxal,

contribuie și ei la „facerea” Istoriei. Căci, după cum un Ulysses S. Grant nu e de închipuit fără un Robert E. Lee, nici un Lovinescu nu e de gândit fără un Ibrăileanu. Rămâne de văzut doar ce rol va juca fiecare. Dar – cel puțin în câmpul literaturii – asta doar Istoria o poate stabili: ea e aceea care împarte dreptatea printre critici, iar verdictele ei sunt mereu incontestabile, măcar pentru că sunt irevocabile. De aici și cunoscuta separație pe care Densusianu, Lovinescu și Ibrăileanu o stabilesc între critică (mobilă, „vie”) și istorie literară (fixă, „moartă”). De aici și definiția pe care Călinescu însuși o dădea criticii la 1927, ca „emoție imediată, anticipantă a verdictului vremii”, care, în clipele ei de grație, ajunge întrucâtva să *pre-scrie* istoria literară, adică acea Istorie care se va scrie oricum de la sine. Și, tot de aici, unitatea de paradigmă a criticii noastre tradiționale, unde, indiferent de metodele pe care le „aplică” sau de direcțiile pe care le susțin, toți comentatorii fenomenului literar conlucrează, vrând-nevrând, într-o măsură mai mică sau mai mare, în același scop: de a scrie o Istorie a Literaturii. Una, firește, „științifică” și „obiectivă”, unică și imuabilă.

Turnirul interpretărilor

Cel puțin la nivel declarativ, G. Călinescu a demolat și a reconstruit din temelii această paradigmă, contestând toate cele trei postulate ale criticii noastre

tradiționale. Mai întâi, el a chestionat și a respins premisa obiectivității „științifice”, manevră care l-a condus automat spre contestarea atotputerniciei metodei. În fond, afirmând că metoda nu funcționează decât în corelație cu „noțiunea de valoare” și, mai ales, cu un „punct de vedere” anume, Călinescu arăta implicit că sarcina istoriei literare ar trebui să înceapă tocmai acolo unde unii dintre criticii noștri credeau că se sfârșește. Pe de altă parte, susținând că „în istoria literară nu există structuri obiective, ci numai categorii, puncte de vedere” și subordonând acest principiu unei perspective moniste și nominaliste, Călinescu a discreditat arsenalul taxonomic al criticii tradiționale și, mai ales, a demonstrat că încercarea de a livra asemenea categorii cu titlul de „norme” absolute nu e decât o vană iluzie: „Este o prezumție că odată determinat obiectul, istoricul literar n-are altceva de făcut decât să-l studieze după toate regulile. Care reguli? În școală se studiază de obicei o operă literară sub raportul fondului, al formei, al înrâurilor, al soartei literare etc., crezându-se că acestea sunt criteriile științifice absolute, când în fond sunt numai niște puncte de vedere personale ale unor esteticieni dualiști”. Mai mult, denunțând arbitrarul diverselor clasificări cu iz pozitivist, Călinescu a deschis larg calea analizei de text și a comentariului de tip hermeneutic în genere. Cât despre critica de „direcție”, pretențiile acesteia se prăbușesc odată cu istorismul, pe care

autorul *Principiilor de estetică* îl demite prin argumentul de bun-simț că „succesiunea în istoria literară este, ca și în istoria politică, empirică și neprevizibilă”. Ce-i mai rămâne de făcut atunci istoricului literar? Subminând supremația metodei, „obiectivitatea” taxonomiilor, certitudinile criticii de „direcție” și istorismul, Călinescu ajunge să spargă astfel însăși oglinda unică și imuabilă a Istoriei Literaturii, care se risipește acum într-o puzderie de cioburi. Însă, pentru criticul român, acest eveniment nu reprezintă neapărat un sfârșit, ci mai degrabă un nou început. Căci marea inovație a lui Călinescu, prin care autorul *Principiilor de estetică* a impus o nouă paradigmă în critica noastră, constă în reformularea statutului și a obiectivelor disciplinei: „rostul istoriei literare nu e de a cerceta obiectiv probleme impuse din afara spiritului nostru, ci de a crea puncte de vedere din care să iasă structuri acceptabile”. Pe scurt, Călinescu a schimbat regulile jocului, înlocuind reprezentarea tradițională a breslei criticilor, ca maeștri ai divinației care colaborează (fie și involuntar) la scrierea unei Istorie Literare comune, printr-un neîntreput turnir al interpretărilor, în care fiecare participant concurează pe cont propriu, cu scopul de a asigura nu perpetuarea, ci multiplicarea infinită a „structurilor”.

Fragment din volumul *A cincea esență. Sistemul critic al lui G. Călinescu* (în curs de apariție).



BIANCA BURȚA-CERNAT

Înainte de Ionesco

În *Ciudata viață a poetului* (1942), Anișoara Odeanu pune în mișcare, cu focuri de artificii și giumbușlucuri de clown pe jumătate deprimat, artileria ușoară a ironiei, ia cu asalt locul comun al literaturii, în ambiția de a-l epata pe burghez. Autoarea se războiește parodic cu miturile literaturii „mari”, pândite de primejdia clișeului, și în primul rând cu cele optimiste, solar-inaugurale, de sorginte romantică. Așa, de pildă, mitul poetului halucinat și demiurg sau mitul dragostei ardente, ucigătoare. În anii '40 e greu să-ți mai păstrezi prea multe iluzii și imposibil să mai vezi lumea sub zodia absolutului. Anișoara Odeanu fusese, oricum, încă dinaintea o sceptică. În cele două romane ale sale din deceniul anterior, *Într-un cămin de domnișoare* și *Călător din noaptea de ajun*, ea acuza deja farsa mundană, absurdul, previzibilitatea de mecanism a gesturilor, a reacțiilor, a vieților umane în întregul lor, în fond, și – nu în cele din urmă – artificialitatea literaturii. Ca atitudine față de starea de fapt și totodată față de latura mistificatoare a literaturii, Anișoara Odeanu se apropie – în nuvelele din *Ciudata viață a poetului* – de viziunea demitizantă, „ireverențioasă” și profund mizantropă a tinerilor din grupul *Albatros*, înscriindu-se totodată în linia literaturii absurdiste inaugurate la noi de Urmuz și de emulii acestuia (un George Ciprian sau un Grigore Cugler). Cornel Ungureanu merge chiar mai departe și o consideră pe Anișoara Odeanu, prin acest volum de proze absurd-insolite, o înaintemergătoare a lui Eugen Ionesco.

Nu doar spiritul de frondă sau gustul pentru șotii livrești, ci și – în mod esențial – interogația obsedantă vizând rostul literaturii și eventuala sa semnificație în plan metafizic o înrudesce, de altfel, pe această scriitoare cu autorul eseurilor din *Nu*. Și la tânărul Eugen Ionesco, și la Anișoara Odeanu, ceea ce apare, la prima vedere, ca o simplă bufonerie juvenilă, ca parodie, farsă, demitizare insolentă nu este decât un prim nivel al unei speculații complexe în marginea raportului dintre literatură, existența mundană și un transcendent problematic. La amândoi citim lucruri foarte asemănătoare despre spectacolul nu de puține ori grotesc al lumii literare, despre rețeta și prețul succesului literar, despre critic și despre public, despre autorul-marionetă a hazardului, despre trucurile clișeizate ale literaturii ș.a. Nu în cele din urmă, *Ciudata viață a poetului* este (ca și ionescianul *Nu*, deși într-o cu totul altă formulă) o partitură ludică, tragi-comică pe tema morții. Vocabula „viață” din titlu e o antifrază în această carte ai cărei protagoniști sfârșesc, mai toți, prin a se sinucide.

Proza ce dă numele volumului – un fals basm modern, de un umor cam macabru – deconstruiește imaginea poetului genial, ridiculizând ideea de nebunie creatoare. Desenat din linii voit convenționale („un poet înalt, slab și palid, cu plete blonde”), „eroul” este, într-o primă fază a Bildungsromanului său parodic, un lunatic anonim, o caraghioasă fantoșă romantică. E „poet”, dar nu scrie; păstrează în odaie un creion și hârtie, fără să le folosească. Hârtia nu e hârtie de scris, ci „o fostă hârtie de împachetat boțită și călcată cu fierul ca să se întindă...” Într-o zi se produce revelația:

contemplând floarea din pervaz – „o floare neidentificabilă, ciudată, cum între câini sunt unele corcitură ce nu intră în nici o rasă” (bizară analogie!) –, poetul intră în transă și vreme de șapte zile și șapte nopți scrie poezii pe hârtia de împachetat boțită, după care alte șapte zile și șapte nopți doarme. La trezire, considerat nebun, e dus cu forța la doctor în Capitală. Și acolo viața i se schimbă: în loc să fie pus în cămașa de forță, e instalat într-o locuință luxoasă și stipendiat pentru a-și scrie opera. Devine vedetă, e curtat, adulat, toată floarea cea vestită a criticii veghează asupra-i: „Le era în joc meseria: de multă vreme nu-i mai luase nimeni în serios, până la descoperirea tembelului din fața lor”. Poetul, Criticul (de la venerabilul „domn cu cioc” la debutantul cvasi-necunoscut, „cu ochi mari, somnolenți...”), Gazetarul, Cititorul sunt, în această proză satirică, figuri dintr-o galerie de monstruoase fanteze. Monstruoase întrucât evoluează exclusiv într-o logică a *malentendu*-ului ce distorsionează realitatea și duce, în cele din urmă, la gesturi extreme, (auto)distructive. Totul e înțeles pe dos, exagerat, deformat, interpretat în registrul exaltării isterice, în lumina căreia imbecilul e proclamat geniu, iar comicul involuntar, perceput ca umor de fină calitate („îi întrecia pe Bernard Shaw și pe Mark Twain...”). Când eroul acestei povestiri își pune în gând să scrie o monografie poetică a satulului său, iată ce rezultă: „Era o carte de proză. A muncit mult ca s-o scoată la capăt. Existau o mulțime de lucruri pe care le cunoștea dar nu știa să le descrie. Căuta în dicționar pentru fiecare cuvânt. Găsea: Boul este un animal, casa este încăperea unde locuiesc oamenii ș.a.m.d. (...) întâi gândea el, pe urmă consulta cărțile. În cele din urmă a început să recomande ascensoare pentru urcatul găinilor în copaci, băi sistematice pentru porci, block-house-uri de vrăbii și alte lucruri în genul acestora. Cartea a avut succes. I se remarcă peste tot cultura, mai ales însă era socotit de data asta ca un foarte fin umorist”. Șarja vizează, cum se vede, excesele livrescului, ale literaturii de seră: pentru a înțelege lumea, „eroul” Anișoarei Odeanu consultă la orice pas *Larousse*-ul, iar înainte de a se apuca să scrie o carte despre dragoste „două zile și două nopți a căutat (...) în biblioteca lui (...) și n-a ajuns la nici o lămurire” – așa că i se trimite, ca inspiratoare, o *femme fatale* (tot în varianta parodică, desigur), care îl face să cunoască gustul „nefericirii” și blazarea, dar și un succes înzecit, datorat ca și până acum unei *misreading*. Deși, scriind „Femeia care se învârtește”, poveste dedicată fatalei domnișoare Lou, Poetul se investește total, patosul său e interpretat, pe dos, ca exercițiu de virtuozitate umoristică. Pentru asemenea situație de criză a comunicării, „eroul” găsește o rezolvare radicală: „În zorii zilei l-au găsit spânzurat de un prun. De greutatea corpului său pomul își scuturase toate roadele (curând după aceea s-a uscat fără să se știe de ce)”.

În aceeași notă de parodie tragică, de ludic macabru și de autoreferențialitate fals-comică sunt scrise și celelalte două proze ale volumului, în care se străvede și o nuanță de absurd gogolian, de „fantastic al banalității”. În prim-plan sunt aproape

întotdeauna halucinați derizorii, scriitorii de ocazie „pierduți într-o provincie pustie” (vorba unui poet bine cunoscut...) precum „eroul” din *Greșeala lui Alexei Alexievici*. Absurdul personaj, un funcționar oarecare, se sinucide, intoxicat/deprimat de lectura propriei, unice sale cărți, *Grădini spânzurate de stele*. „Mai bine nu scria, se văicărea nevasta lui, mai bine un bărbat viu decât un scriitor mort...” Cartea beneficiază de un singur articol, scris de „singurul critic literar al orașului” (autor, la rândul-i, al unui volum de poezie, *Rățiunea transversală*) apărut în singurul ziar local, în proximitatea rubricii de anunțuri mortuare. Biografia lui Alexei Alexievici, narată în tonul umorului negru, e însoțită de citate din „opera” acestuia și se încheie cu o anecdotă „moralizatoare” ce disimulează insuficient confesiunea auctorială: „Curând Alexei Alexievici fu uitat, iar cartea lui se vindea cu kilogramul, o cumpărau îndeosebi băcanii pentru că paginile ei erau chiar cât trebuiau de mari pentru pungile de bomboane. Și, ca Alexei Alexievici, va fi uitată și povestea asta” (s.m.). Peste tot în aceste proze vocea naratorială comentează sarcastic dramele



Anișoara Odeanu,
Ciudata viață a poetului,
Editura Munca și lumina, 1942

produse în viețile personajelor de invazia livrescului. În *Cei doi prieteni*, Nichita Greco, un „foarte mare poet” provincial, preocupat numai de „lucruri foarte înalte”, de „moarte în general și însemnătatea ei în Cosmos” (comedia superlativelor e savuroasă în cărticica Anișoarei Odeanu), îi împrumută cărți mai modestului său prieten Ghiță Măleanu, proprietar al „*Marilor Magazine Generale cu lenjerie de damă*”, care, după ce-i citește pe Nietzsche, Cervantes sau Tolstoi într-o stare de exaltare vecină cu sminteala, decide să se împuște pentru a-i întâlni... în lumea de dincolo. Derularea acestei întâmplări absurde e întreruptă, din loc în loc, de paranteze autoreferențiale sau de relatarea unor nevele, tot absurde, scrise de Nichita Greco.

Fiecare poveste din acest volum încheie în sine alte povești, toate bizare și toate comentate ironic, cu dezvoltarea procedurii,

a clișeului: „Astfel de întorsături măiestre se petrec numai în literatură, iar povestea de față e o poveste adevărată. Atât de adevărată cât poate fi orice poveste despre care autorul ne afirmă că s-a petrecut aievea, și pe care nimeni n-o crede” (*Egor Todie, rătăcitor*). Urme ale unor cunoscute idiosincrazii camilpetresciene față de narațiunea omniscientă, față de premisa Autorului-demiurg sunt imediat observabile: „Scriitorii de obicei știu tot, chiar când se ocupă în același timp de mai mulți oameni. Știu nu numai ce zice și ce face fiecare, ci chiar gândurile cele mai ascunse ale tuturor. Asemenea putere are numai bunul Dumnezeu, desigur, și cei ce spun că o au și ei sunt niște mincinoși nerușinați și fără frică de cele sfinte. Asta, însă, n-are nici o importanță, cititorii, cei dintâi, se fereșc să și-o spună, fiindcă altfel, hotărât, nimeni n-ar mai putea să-și mai vâre nasul nicăieri și viața ar deveni încă o dată pe atât de plicticoasă” – notează naratorul mucalit în *Egor Todie, rătăcitor*, o nuvelă pseudo-fantastică (în fond, parodică precum toate celelalte) pe tema identităților multiple. Tot pseudo-fantastice sunt și prozele *Doctorul de suflete* (o poveste cu personaje dintr-un orașel de provincie rus și cu un autobuz care duce spre moarte) și *Păiania boierului Negru din Valea Largă*, aceasta din urmă pasișând, s-ar zice, *La Hanul lui Mânjoală*.

Unele situații, personaje, dialoguri par decupate din piesele pe care le va scrie ceva mai târziu Eugen Ionesco. Bunăoară, iată-i pe frații Paco și Pedro (din povestirea *Paco și Pedro*), doi nobili dintr-un oraș de pe malul Guadalquivirului, „doi juni celibatari, mai mult celibatari decât juni”: „povestea începe așa de târziu, pentru că până la această vârstă viața lor era fără poveste, așa cum e de obicei soarta a cel puțin trei sferturi din omenire”. „Mâncau bine, dormeau bine, se plimbau prin parcul castelului spre fundul lui, unde era un lac păraginit, cu nuferi și cu broaște. Paco spunea: «Uite o broască». Iar Pedro îi răspundea: «Vai, ce interesant». Sau spunea Paco: «E cam răcoare». Iar Pedro îi răspundea: «Ar trebui să intrăm în casă»”. „Calitatea” principală a celor doi e aceea că reușesc performanța de a nu face aproape nimic; Paco pictează mereu același tablou, „un parc trecând prin culoarea anotimpurilor”, iar Pedro îl privește, exprimându-și mereu admirația cu aceleași cuvinte. „Eroii” Anișoarei Odeanu se dovedesc incapabili de a ieși din clișeu, de a eluda gestul stereotip; ei pictează același tablou într-un număr nedefinit de variante, scriu același tip (absurd) de text la nesfârșit, rostesc aceleași replici, trăiesc identic fiecare zi. Figura proliferării monstruoase a obiectelor și/sau structurilor lingvistice va deveni definitorie pentru teatrul lui Eugen Ionesco. Recurente sunt, în prozele din *Ciudata viață a poetului*, situațiile absurde generate de evidența inutilității livrescului: bibliotecarul, librarul, scriitorul sunt ființe de prisos, ca și arpentorul K din *Castelul* lui Kafka. Ei trăiesc inertial, ca niște oameni ciudați, fără un rost precis – un soi de nebuni izolați pe o corabie a halucinației, a fanteziei absurde; așa ca Grigore Lime din *Un om fericit*, custode al unei biblioteci publice unde nu intră nici un cititor. Volumul Anișoarei Odeanu este, cum se observă, cartea unui spirit sceptic.



DANIEL CRISTEA-ENACHE

Lyrica magna

Cu cât posteritatea unui scriitor este mai bogată, cu atât sângele creației lui riscă să se dilueze. E o mutație a densității. Admiratiile suprapuse, epigonice și vampirizante, au făcut din Nichita Stănescu, *creatorul*, o icoană a numeroșilor „poeți” care i-au trecut pragul și i-au primit girul; și, totodată, un icon fără substanță al criticilor, capabili de imaginație parcă numai în registrul contestației. Excepțiile sunt puține și se cunosc bine.

Afirmat rapid, încă de la debutul editorial cu *Sensul iubirii*, proiectat imediat pe locul lăsat gol de tragicul Nicolae Labiș, Nichita Stănescu a primit consacrarea la o vârstă la care alți autori își caută încă un ton propriu. El a devenit un clasic din timpul vieții, fiind plasat nu numai în prima poziție a consistentei generații lirice '60, ci și într-o descendență rarefiată-illustră. După Eminescu și Arghezi, cronologic și canonic, vine – s-a tot spus – poetul *Necuvintelor*. Dincolo însă de această amplasare, ce cuantifică valoarea estetică și portanța istorică a poeziei lui Nichita Stănescu, eu nu încetez să mă mir de formidabilul succes la public înregistrat, timp de trei decenii, de autorul neomodernist.

Comparându-l cu ceilalți poeți „șaize-ciști” deveniți extrem de populari, se observă că opera lui nu prezintă nici oferta de deschidere a versurilor lui Marin Sorescu, nici simplitatea cantabilă spre care s-a orientat Adrian Păunescu. Nu este esențial-parabolică, noțională și ușor traducibilă, după cum nu are adresabilitate socială, stimuli ideologici și nervuri afective. Ne putem explica datele și circumstanțele în care aceștia doi au devenit *brand-uri* naționale într-un perimetru socio-cultural strict delimitat și supraviețuit, subdiviziune a lagărului socialist. (Sorescu a fost bun și „la export”). Dar e mai dificil să motivăm fabuloasa mitologie încheată și perpetuată în jurul unui poet ermetic, abscons, precum Nichita Stănescu, ale cărui versuri erau practic ininteligibile pentru zecile de mii de cititori.

A funcționat, mai mult ca sigur, pre-judecata conform căreia poezia, spre deosebire de proză, este scrisă „adânc” și deci trebuie parcursă într-o stare de stupeoare admirativă. E Poezia: o bolboroseală magică, inițiatică, o Pythie modernă pe care o urmezi hipnotic, cu convingerea intimă că numai versurile proaste pot fi înțelese. Acest tip de lectură pasivă, inertă, blocată în punctul mort al unei admirații fără suport a făcut cel mai mare rău, pe termen lung, operei lui Nichita Stănescu. Iar imprimarea figurii omului (care în anii lui buni arăta, într-adevăr, ca un zeu tânăr) asupra creației propriu-zise a împins și mai mult lucrurile într-o zonă a confuziei de planuri. Fiindcă lirica abstractă, cerebrală, metafizică și transpersonală a lui Nichita Stănescu nu are aproape nici o legătură cu eul biografic, cu portretul atât de cunoscut și rulat al lui *Nichita*, cu generozitățile și risipirile lui.

*

Din fiecare poet important rămân până la urmă în conștiința publică o anumită imagine, o tonalitate dominantă și un stil. Imaginea-cadru a lui Nichita Stănescu este a unui liric solar. Tonalitatea e relaxată, aerisită, *à la légère*. Iar stilul este de o uimitoare dezinhibare. Poetul poate

să treacă din registrul grațiosului minor în cel al proiecțiilor cosmogonice cu o rapiditate și o facilitate deconcertante. Ceea ce se reține însă, în primă și ultimă instanță, de către cititor este libertatea dominând, din interior, lumea poeziei lui Nichita Stănescu. Orice regulă poate fi încălcată sau, pur și simplu, ignorată.

Constrângerile existente, manifeste mai ales în versurile de tinerețe, se topesc și ele în aerul general de gratuitate al volumelor, în vecinătățile lirice schimbând semnul ideologic. *Sensul iubirii*, cartea de debut din 1960, apare în plin realism socialist și plătește un consistent tribut



Nichita Stănescu (foto: Ion Cucu)

artei oficiale, angajate. Însă poezia lui Nichita Stănescu pulsează și respiră în altă parte, în texte proaspete, matinale, de percepții și intensități juvenile. *Dimineața marină*, reținută de Ion Mircea în sumarul antologiei *Invizibilul soare*, e un bun exemplu: „O dungă roșie-n zări se iscase / și plopii, trezindu-se brusc, dinadins / cu umbrele lor melodioase / umerii încă dormind, mi i-au atins. // Mă ridicam din somn ca din mare, / scuturându-mi suvițele căzute pe frunte, visele, / sprâncenele cristalizate de sare, / abisele. // Va fi o dimineață neobișnuit de lungă, / urcând un soare neobișnuit. / Adânc, lumina-n ape o să-mpungă: / din ochii noștri se va-ntoarce înmiiit! // Mă ridicam, scuturându-mi lin undele. / Apele se retrăgeau tăcute, geloase. / Plopii mi-atingeau umerii, tâmplele / cu umbrele lor melodioase”.

Somnul e adânc și fluid ca o mare, plopii împing peisajul fizic și afectiv în sus. Lumea pare că se dilată pentru a putea cuprinde volumul în creștere al eului, statura tot mai vizibilă de Neptun ieșit din abisul lichid. Totul se rotește și reverberează în jurul unui trup de zeu mereu tânăr: un zeu a cărui putere nu se exercită, dar se verifică prin docilitatea naturii înconjurătoare.

Sentimentele și senzațiile, reprimite în epocă de scriitori asupra cărora plana acuzația *intimismului*, sunt lăsate libere,

exprimate reiterativ, potențate. Textele mobilizatoare, „constructive”, fac când și când loc unor versuri a-sociale și non-ideologice, în care peisajul e scuturat de orice urmă și orice simbol al socialismului triumfător. Mai degrabă decât Pacea celebrată destul de conformist (*O viziune a păcii*), poezia de dragoste este nișa perfectă în care Nichita Stănescu își plasează și modulează imaginile predilecte. E o altă dimensiune a lumii, un alt univers, care se desprinde precum o uriașă banchiză de gheață și plutește – evoluează – într-o superbă autonomie a imaginarului. Iată *Cântec de iarnă*: „Ești atât de frumoasă, iarna! / Câmpul întins pe spate, lângă orizont, / și copacii opriți, din fuga crivățului... / Îmi tremură nările / și nici o mireasmă, / și nici o boare, / doar mirosul îndepărtat, de gheață, / al soriilor. / Ce limpezi sunt mâinile tale, iarna! / și nu trece nimeni / doar sorii albi se rotesc liniștit, idolatru / și gândul crește-n cercuri / sonorizând copacii / câte doi, / câte patru”.

„Câmpul întins pe spate, lângă orizont”: o imagine pregnantă, construită pe direcția aceeași adorații față de *invizibilul soare*, un Eu (sau un Tu) paradigmatic. Act pur de narcisism – cu expresia unuia dintre autorii preferați ai lui Nichita Stănescu. „Sensul iubirii” traversează și transformă versurile poetului „șaizeicist”, deplasând liniile, extrăgând lucrurile din logica lor comună și făcându-le să participe la un scenariu transfigurator. Dragostea, constant ritualizată, se împlinește oricând, oriunde, oricum, indiferent de actanți și de circumstanțele date ale întâlnirii lor. Erotica lui Nichita Stănescu nu este nevrotică și plângărească, gesturile personajelor implicate nu apar mai niciodată ca dramatice. Componenta fizică, elementul corporal sunt neimportante. Esențial e arcul voltaic creat între unitățile sufletești (sau, mai bine zis, spirituale). Perechea feminină este proiecția necesară a eului masculin, cealaltă față a uneia și aceeași monede, suportul-oglină.

Sentimentul unic își creează actorii și lărgeste enorm cadrul lor de manifestare. Pentru poetul nostru, dragostea este o cutie de rezonanță a propriilor impulsuri și mișcări interioare; un mod de a fi liber și tânăr, în pofida și în afara spațiului și timpului; și, nu în ultimul rând, posibilitatea tradusă în act de a reinterpretă și reinventa lumea. „La o margine-a orei”, eul poetic emite și trimite sentimente și

cuvinte zburătoare, *inaripate*, care se vor întoarce într-un vârtej „aproape zărit”. Excepționala *Poveste sentimentală* va face radiografia acestui proces, în care eros, logos și bîos se determină și se confundă. Cuvintele de dragoste refac țesătura ruptă a lumii și structura materiei, „de la-nceput”: „Pe urmă ne vedeam din ce în ce mai des. / Eu stăteam la o margine-a orei, / tu – la cealaltă, / ca două toarte de amforă. / Numai cuvintele zburau între noi, / înainte și înapoi. / Vârtejul lor putea fi aproape zărit, / și deodată, / îmi lăsam un genunchi, / iar cotul mi-l înfigeam în pământ, / numai ca să privesc iarba-nclinată / de căderea vreunui cuvânt, / ca pe sub laba unui leu alergând. / Cuvintele se roteau, se roteau între noi, / înainte și înapoi, / și cu cât te iubeam mai mult, cu atât / repetau, într-un vârtej aproape văzut, / structura materiei, de la-nceput”.

Poetul și dragostea ar fi așadar un titlu emblematic pentru volumul *O viziune a sentimentelor* și pentru cosmosul afectiv al lui Nichita Stănescu. Totul se naște aici într-un chip asistat și într-un mod de liberat. Iubirea ce „mișcă sori și stele” este înțeleasă și contemplată ca un principiu generator, în deplină conștiință procesuală. Altfel spus, poemele de dragoste sunt la Nichita Stănescu mai curând *demonstrații* decât fulgurații lirice. Ele nu exprimă o stare particulară, un anumit climat sufletesc și o eventuală retractilitate în fața lumii ostile. Autorul dematerializează și – dacă nu e o exagerare – dezumanizează erosul, renunțând decis la coordonatele intimismului pentru a fi „creaționist”. Din această perspectivă văzând lucrurile, nu există o ruptură decisivă de nivel între primele și următoarele două volume (*Dreptul la timp și 11 elegii*). Și într-unele, și în celelalte, poetul adâncește, înalță și extinde până la impersonal concretul existențial și multiplu, viu colorat, sonor și cald, dar atât de înșelător, pe care îl deposează de toate superfițiile.

Imaginea unui Nichita Stănescu scriind din pur talent, dintr-o inspirație năvalnică, fără suport cerebral (și fără un fundal cultural, în sens larg) este și astăzi persistentă. Nu mi se pare o idee nepotrivită să renunțăm, după o lectură atentă, și la această prejudecată.

Fragment din volumul *Lyrica magna. Eseu despre poezia lui Nichita Stănescu*, în pregătire la Editura Curtea Veche.

Bucureștiul Cultural

(afcn)

Fundatia pentru Cultura si Drepturile Omului

gds

Editat de **Fundația pentru Cultură și Drepturile Omului** cu sprijinul **Administrației Fondului Cultural Național**

Coordonator: **Gabriela Adameșteanu**
 Secretar general de redacție: **Cristina Spățarelu**;
 Tehnoredactare: **Nicolae Rusu**; Corectură: **Mara Ștefan**;
 Cronică literară: **Paul Cernat**; Cronică de teatru: **Doina Papp**;
 Arte vizuale: **Daria Ghiu**; Critică/eseu: **Daniel Cristea-Enache**;
Bianca Burța-Cernat; **Andrei Terian**.

B-dul Nicolae Titulescu, nr. 95-103, sector 1, București; Tel/fax: 222.93.44
 Calea Victoriei 120; Tel/fax: 311.22.08, 314.17.76; www.revista22.ro ISSN - 1841 - 3048

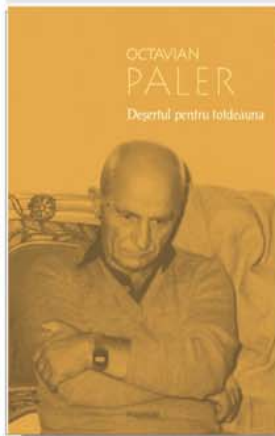
Editura POLIROM

www.polirom.ro

Suplimentul DE CULTURĂ

Săptăminal realizat de Editura Polirom și Ziarul de Iași

Seria de autor „Octavian Paler”



Octavian PALER

Deșertul pentru totdeauna

Prefață de Dan C. Mihăilescu

Deșertul pentru totdeauna are forma unui jurnal cu însemnări zilnice, în care relatarea întâmplărilor prezente se îmbină cu întoarcerile în timp – copilăria petrecută la poalele Munților Făgăraș, în satul Lisa, anii de școală și de liceu. Povestirea e întreruptă adesea de gândurile autorului, care își mărturisește teama de moarte, greșelile și regretele. Este cartea în care Paler „se dezvăluie”, o carte-bilanț care poate fi citită în chei multiple.



Octavian PALER

Apărarea lui Galilei

Prefață de Bianca Burța-Cernat

Ajuns în fața tribunalului Inchiziției după ce a demonstrat că Pământul se învîrte, Galilei e nevoit să abjure, ca să nu fie ars pe rug. După abjurare, este trimis în exil într-un loc unde își va petrece restul vieții; aici se poate plimba liber, dar, în general, nu i se îngăduie să primească vizitatori. În acest loc ajunge autorul pentru a purta cu Galilei dialogul ce face obiectul acestui eseu.

Ego. Proză

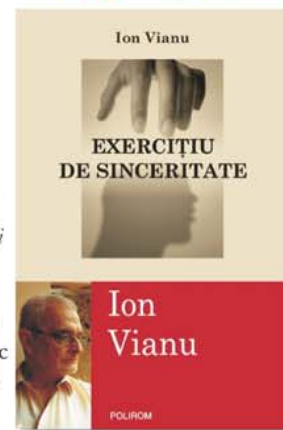


Daniela ZECA

Istoria romanțată a unui safari

Deși se petrece în controversatul și fascinantul tărîm al Africii de Nord, *Istoria romanțată a unui safari* este o parabolă a vînătorii într-o lume globală, a competiției: o tînără europeană și un musulman sunnit din Magreb se îndrăgostesc fulgerător și trăiesc o intensă, dar scurtă poveste de dragoste, pe fundalul saturat de culori și miresme al unei lumi străvechi în transformare.

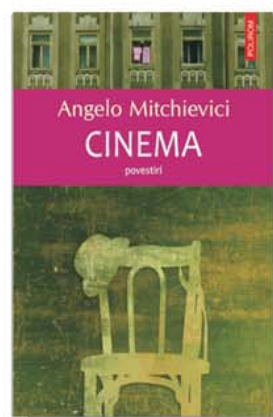
Ego-grafii



Ion VIANU

Exercițiu de sinceritate

Volumul autobiografic al lui Ion Vianu propune o incursiune în anii dinaintea exilului său, de la cererea de intrare în partid (la care, în contextul evenimentelor ulterioare, nu mai primește nici un răspuns) la semnarea apelului Goma și, în cele din urmă, plecarea la Paris în 1977. Textul a fost scris la sfîrșitul anului 2006, înainte ca autorul să intre în posesia dosarului de la Securitate.



Angelo MITCHIEVICI

Cinema

Prefață de Paul Cernat

Povestirile lui Angelo Mitchievici sînt stranii, făcute din materia din care se țes visele sau mai degrabă filmele vechi, cu acea atmosferă nostalgică și cețoasă. Personajele lui evoluează într-un climat ce amintește în același timp de Scott Fitzgerald și de București vechi, în niște secvențe niciodată încheiate sau conturate definitiv.

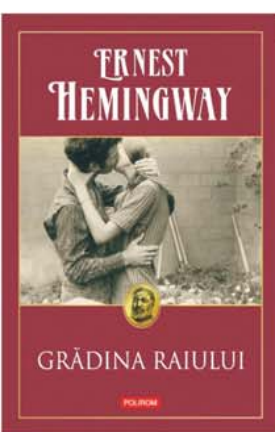


Aurora LIICEANU

Prin perdea

Volumul recompune din fragmente mare parte din viața autoarei, din perioada studiilor și pînă în anii postdecembriști. În prim-plan se găsesc fiul acesteia, dar și traseul profesional, cu interesante considerații referitoare la psihologie sau la maestrul cu rol formator pe care i-a cunoscut

BIBLIOTECA POLIROM



Seria de autor „Ernest HEMINGWAY”

Grădina Raiului

Traducere din limba engleză de Ionuț Chiva

„Ernest Hemingway luîndu-și bunrămas, o carte emoționantă și lipsită de inhibiții, însă mai ales loială creatorului său și ei însăși și fără de știința întunericii ce avea să urmeze.” (*The Washington Post Book World*)



Seria de autor „Vladimir NABOKOV”

Lucruri transparente

Traducere din limba engleză și note de Anca-Gabriela Sirbu

„Lucrurile transparente” la care se referă titlul sînt, de fapt, oglinzi ale trecutului, mai mult decît ferestre spre acesta, căci ceea ce caută eroul romanului, „Hugh [Person], un tip nu prea rafinat din punct de vedere sentimental și nici un Personaj foarte bun”, este doar o iluzorie epifanie.



Aldous HUXLEY

Orb prin Gaza

Traducere din limba engleză și note de Irina Eliade

Presărat cu numeroase detalii autobiografice, romanul urmărește evenimentele semnificative din viața lui Anthony Beavis, un intelectual din clasa de mijloc măcinat de sentimentul inutilității proprii existenței, și a cercului său restrîns de prieteni, punînd în lumină cauzele și urmările printr-un joc magistral al perspectivelor narative.



Emil CIORAN, Luca PIȚU, Sorin ANTOHI

Le Néant roumain. Un entretien Neantul românesc. O convorbire

Ediție bilingvă

Transcrierea convorbirii de Mona Antohi

Traducere din franceză de Mona Antohi și Sorin Antohi

Volumul, care include transcrierea înregistrării a două din cele aproximativ patru ore de conversație purtată între Emil Cioran, Luca Pițu și Sorin Antohi (acasă la Cioran, pe 5 octombrie 1991), documentează unele dintre temele cioraniene într-un mod mai autentic decît interviurile formale. Este o încercare de a salva titlul (sintetic, dureros și obsedant), spiritul și o parte din substanța acelei cărți pe care Emil Cioran nu a mai apucat să o scrie și care l-a urmărit toată viața: *Le Néant roumain* (*Neantul românesc*).