

# Literatorul

Redactor Șef MARIN SORESCU

Marin SORESCU

Jurnal la Singapore

## Un artist: Tan Swie Hian

Singapore. Nume sonor, cu adânci și speciale rezonanțe, însemnând, pentru cititorul român de la începutul secolului, extremul exotism. Culme a evadării și-a aventurii!

Iată-mă, așadar, în această visată irealitate îndepărtată. La fața locului, îi constat fascinația. Altfel, cu totul alta decât cea imaginată. Pentru câteva zile oaspete al Asiei de Sud-Est, în punctul ei prin excelență creator — în acest oraș care se construiește mereu pe sine, lărgindu-și cerul în mare. Nu iscălcindu-se pe valuri, ci împingând valurile înapoi. Singapura înseamnă, în limba descoperitorilor asiatici ai acestui tărâm — orașul leului...

Trec de câteva ori, cu grupul nostru de artiști, pe lângă statuia uriașă a leului. Himeră și emblemă. Studând oceanul. Având în spate presiunea echivalentă a popoarelor Asiei. Un alt fel de sfînx, într-un alt fel de deșert: oceanul.

Forța modernă a orașului, de neimaginat pentru noi, la adevăratele dimensiuni — pe verticală, stă în această victorie a arhitecturii. Ar trebui văzute imaginile. Cutia de rezonanță a saltului spre cer, a victoriei betonului, aluminiului și sticlei o constituie însă cultura. Zonă de activă confluență. Chi-nezi majoritari, reprezentând 75%, malaezieni și indonezieni (14%), indieni și pakistanezi (8%).

27 august 1994

Pe o stradă mai lăturalnică, într-o casă care are în față un Buddha cu colan de orhidee la gât (câte un colan asemănător am primit și noi, la sosire), se

continuare în pagina 5

### Săptămâna muzicii americane

Casa Albă Washington 23 septembrie, 1994

Sunt încântat să exprim calde felicitări tuturor celor care se află la București pentru Săptămâna muzicii americane.

Muzica a fost întotdeauna o forță unificatoare în lumea noastră, care a reunit oameni, trecând peste diviziunile geografice și culturale. Arta muzicală se bucură de o îndelungată și bogată istorie, atât în România cât și în America, și puteți fi mândri de eforturile pe care le faceți pentru dezvoltarea acestei arte vii a culturii noastre. Festivalul, o celebrare a câștigurilor și a diverselor compoziții ale Americii în vechea capitală București, urmează cea mai bună tradiție artistică a ambelor țări.

Dincolo de spectacolul de delectare a publicului, festivalul poate contribui la înflorirea noului respect și înțelegeri între cele două popoare. Am plăcerea să vă felicit pe toți pentru efortul de construire a punții de legătură atât de importante pentru viitorul lumii noastre. Cu dăruirea dumneavoastră continuă, întru răspândirea frumuseții și armoniei în lume, prietenii cărora le dați naștere cu acest prilej vor face ca sălile de concert ale lumii să fie mai bogate în anii ce vor urma.

Cele mai bune urări pentru o săptămână culturală memorabilă.

BILL CLINTON





## CRONICA LITERARĂ

Eugen SIMION

## Autobiografia în variantă psihanalitică (I)

Întâmplarea face să-mi cadă în mână o autobiografie curioasă din toate punctele de vedere. Este vorba de *L'avenir dure longtemps* scrisă de filosoful francez Luis Althusser în 1985, după ce petrecuse câțiva ani într-o clinică de psihiatrie. Restabil într-o oarecare măsură, el redactează această narațiune subiectivă, nu atât pentru a-și povesti viața (obiectul autobiografiei tradiționale), cât pentru a justifica un fapt grav din existența sa și anume criza de demență din 16 decembrie 1980. Atunci a ucis-o pe Hélène, soția lui. Tot atunci destinul lui a basculat „dans l'impensable et le tragique”, cum zice Oliver Carpet și Yann Moulrier Boutang, editorii acestei confesiuni. Pentru a ieși, dar, din *l'impensable* și a justifica *le tragique*, Luis Althusser, filosof marxist, profesor la Școala Normală Superioară, cunoscut intelectual de stânga, prezent în toate motiunile de protest și la toate manifestările de stradă din anii '60 și '70 scrie această autobiografie gândită ca un eseu psihanalitic. Un prim proiect e din 1982, când, într-un moment de calm psihic, Althusser redactează un text teoretic despre „la matérialisme de la rencontre”, precedat de această precizare biografică: „am scris această carte în octombrie 1982 după ce am traversat o experiență atroce de trei ani a cărei istorie o voi povesti, poate, într-o zi [...]”. Căci în timpul unei intense și imprevizibile crize de confuzie mentală, mi-am strangulat soția care constituia totul pentru mine...” Textul teoretic nu mai revine la aceste date biografice.

De abia în 1985, Althusser se hotărăște să nareze atrocea „istorie” și face, în acest sens, o amplă investigație. Stă de vorbă cu medicii care l-au tratat, consultă ziarele care au relatat cazul lui, în fine, scrie prietenilor și cere de la ei relatări ample despre comportamentul său în perioada *crizei de hypomanie*. Unele elemente autobiografice și anume cele privitoare la familie și la relația cu Partidul Comunist Francez se află într-o narațiune sintetică din 1976, intitulată *Faptele*. Editorii au procedat bine publicând-o în continuarea autoanalizei *L'avenir dure longtemps*. Cine este interesat are posibilitatea să compare cele două imagini pe care autorul le dă despre sine la o distanță de zece ani. Câteva elemente se repetă. De pildă relațiile inamicale dintre fiu și tată, iubirea exagerată a mamei și revolta iminentă adolescentului dornic de libertate (două din fantasmalele psihanalizei!), feroarea comunistă din primii ani de după război (Althusser

aderă la P.C.F. în 1948) și, mai târziu, deziluzia provocată de practicile staliniste...

Există, totuși, o deosebire importantă între cele două proiecte autobiografice: primul (cel din *Faptele*) pune accentul pe justificarea politică a filosofului marxist, cel de al doilea caută să expliciteze un fapt abominal (un asasinat) printr-o analiză autoanaliză în care fantasmalele filosofului revizionist (în *Pour Marx*, 1963 și *Lire*, „le Capital”, 1965, el corectează lecturile marxiste anterioare și pune, în fapt, marxismul în altă tradiție filosofică decât cea acceptată de ideologii marxiști tradiționali!) se întâlnesc cu acelea scoase din literatura freudiană. Autobiografia are, în această situație, un destinatar precis („Ce petit livre, je l'écris d'abord pour mes amis, et pour moi s'il se peut”) și un scop și mai precis: „je la vois bien, de ce que je suis condamné à vivre jusqu'au terme de mes jours si je n'interviens pas personnellement et publiquement pour faire entendre mon propre témoignage...” Dar, cum se întâmplă de obicei, în astfel de situații, destinatarul se schimbă din clipa în care autobiografia devine publică. Și, apoi, nu-i sigur faptul că Althusser scrie „istoria” sa numai pentru sine și pentru prietenii săi din moment ce, chiar în propoziția citată, el se scuză față de cititorii săi: „Que mes lecteurs me pardonnent...” Dacă autorul găsește de cuviință să-și ceară iertare față de cititorii săi, asta înseamnă implicit, că naratorul și-a programat deja cititorii și că autobiografia vizează un destinatar colectiv. Altminteri, autorul ar fi trebuit să fixeze o clauză precisă: distrugerea narațiunii pe măsură ce prietenii iau cunoștință de ea... Ceea ce, evident, nu se întâmplă. Și, apoi, cum să faci o mărturisire publică și personală decât făcând-o, ca atare, publică, în văzul și auzul tuturor?...

Fapt sigur este că *mărturisirea* a devenit o carte publicată, e drept, după moartea autorului, și ea poate fi citită de toți cei interesați de cazul Althusser și, poate, interesați să afle ce devine autobiografia atunci este scrisă de un filosof convins că autobiografia reprezintă o lamentabilă decadentă a literaturii. Cum și zice în narațiunea pe care o discutăm aici: „Cette décadence sans précédent de la littérature...” Autobiografia devine, în mod in-

discutabil, un eseu în care regăsim toate conceptele psihanalizei și un număr de „terreurs fantasmatiques” proprii care și ele merg vizibil (prea vizibil!) în sensul psihanalizei. Din acest punct de vedere, Luis Althusser nu se abate de la regula secolului nostru. El își scrie autobiografia pentru a elucida, desigur, cazul său (confuzie mentală, delir oniric, criză de hypomanie, strangularea Hélène etc.), dar și pentru a justifica prin propria viață ideea că instituția familiei este putredă (Sartre) și că toți tații sunt culpabili (tot Sartre). Sartre pe care, altminteri, Althusser îl acuză că n-a înțeles nimic din filosofie. Este,



totuși, o nuanță în acest scenariu. Luis își detestă, în cele din urmă, și mama, obsedată într-un mod terorizant și culpabil de *castitatea* fiului. Așadar, numai tatăl este vinovat de psihismul încercat și turbure al fiului. Chiar și mama, victimă a datoriei conjugale, *violată* în sens figurativ și propriu de un individ fără scrupule (evident, tatăl lui Luis), în timp ce cumintea fată iubea un altul, fratele profesorului, mort în război. Relații încurcate. Althusser le speculează și-și construiește biografia în funcție de ele. Un bunic matern bun și deștept, o bunică (paternă) aprigă și antipatică, un tată (funcționar de bancă) isteț, ușuratic, egoist, violent și, deci, detestabil, o mamă modestă, ascultătoare, ieșită de sub tutela părinți-

lor pentru a intra sub tutela lui Charles, soțul. Ea iubise pe Luis, om de carte, și, când acesta moare, Charles intră în acțiune pentru a-i lua logodnica. Reușește și tânărul martir (așa îi zice fiul-narator) și botează primul născut cu numele celui dispărut: Luis. Luis, ca și părinții săi, s-a născut în Algeria. Altă schemă: un minoritar francez într-o masă arabă...

Cu aceste rădăcini și în aceste circumstanțe, Luis, care înlocuiește prin numele său fantasma logodnicului dispărut, iese un spirit anarhizant, refractar, complexat, pe scurt, un copil cu un *psihism* care nu prevestește nimic bun. Familia spune despre el că este un *typapart* și Luis, însuși, când ajunge să înțeleagă lucrurile, crede că este un *typapart*. Acum, când scrie *L'avenir dure longtemps*, Luis Althusser găsește că totul are semnificație în existența lui, începând cu numele (*numele unui mort*) și încheind cu faptul că, în voiaj, mama ascunde bani în chiloți, adică alături de sex. Faptul, de pildă, că i-ar fi plăcut să se cheme Jacques, nu Luis, nu este întâmplător, căci J de la Jacques „était un jet (celui du sperme)...” În plus Jacques este numele finului său, fiul senzualii Suzy Pascal. Totul are, așadar, semnificație, orice amănunt se leagă de o dorință, dorința traduce un complex, complexul determină un psihism, psihismul explică actele noastre existențiale faste și nefaste... Luis Althusser nu ignoră nimic din această sferă de evenimente, nici faptul că bunica maternă, „femme de tête”, se urinează în picioare fără a-și ridica fusta... Sau, încă de pe când era sugar, Luis privea cu rușine mare sănii care îl alăptau... Nu-mi dau seama cum Luis, *typapart* are amintiri de la această vârstă.

Fapt cert este că analistul pune totul într-un scenariu freudian și toate întâmplările vieții sale confirmă acest scenariu. Nu este greșit a spune, în acest caz, că Luis Althusser povestește nu atât viața sa, cât fantasmalele pe care omul matur le inventează sau le descoperă în evenimentele biografice sale. Ceea ce, în definitiv, este cam același lucru. Autobiografia a devenit, cu siguranță, altceva la sfârșitul acestui secol. Secolul, între altele, al psihanalizei și al sistemelor ideologice totalitare. Luis este din acest punct de vedere, sub aparențe un spirit atipic, anarhizat, un bun fiu al veacului. Unele date din *L'avenir dure longtemps* amintesc de *Cuvintele* lui Sartre. Vocația imposturii, de pildă, puternică și la copilul Luis, și în genere, tendința naratorului de a căuta într-o viață (propria viață!) un proiect de existență. Un model posibil este Rousseau cu sinceritatea lui absolută („, voi spune totul despre mine”). Nouă este, repet, la Luis Althusser încercarea de a se întinde singur pe divan (celebrul divan al psihanalizei) și de a-și ordona în așa fel faptele biografiei încât ele să justifice *la figure du „savoir psychiatrique”* ■



# Un artist: Tan Swie Hian

umare din pagina 1

află singurul muzeu al unui artist în viață. E dedicat pictorului și poetului Tan Swie Hian. Îl vizitez în una din zile împreună cu domnul Constantin Lupeanu, bine orientat în tainele artistice ale orașului, cunoscător temeinic al limbii și culturii chineze. Această vizită o consider una din bucuriile călătoriei. Muzeul ocupă partea de sus a casei. La parter și primele două etaje — colecția foarte bogată, de artă orientală, a domnului Tan Tien Chi, prieten și admirator al artistului. Domnul Tan Tien Chi ne-a făcut onoarea de-a ne prezenta numeroasele piese de mare valoare, pe care le-a adunat din toată Asia Extrem Orientală.

Buddha din aur, cu palmele întinse pe lângă corp (Thailanda), Buddha cu față de copil (superbe piese!), Mandarin din Borneo, în picioare, Mandarin așezat; mobilier, pictură chinezească...

— N-aveți un catalog al colecției dumneavoastră?

— Nu apuc să-l fac. Până apare catalogul, dispar expozitiile, căci sunt cu vânzare — îmi răspunde zâmbind domnul Tan Tien Chi. (Nu e prima dată când regret profund, în sinea mea, că nu sunt un om bogat, să pot achiziționa obiecte de artă. Le recomand pe cele văzute aici oamenilor noștri de afaceri, căroră arta le spune ceva.)

Tan Swie Hian s-a impus printr-o operă de proporții, care include deopotrivă pictura, sculptura, caligrafia, poezia, traducerea de poezie. (În tradiția culturii chineze, poetul trebuia să aibă talent la pictură și caligrafie după cum, la romani, ne amintim, scriitorii, ca și militarii, de altfel, învățau oratoria — bineînțeles cu precizarea de rigoare: *Poeta născutur, orator fit.*)

În acest sens, artistul pe care îl vizităm este un tradiționalist, un „antic“. Fascinația creației sale: știe să dea modernitatea arhaicului. (Ceea ce spune Douanier Rousseau despre Brâncuși). În muzeu sunt expuse picturi în ulei, desene în tuș, sculpturi în piatră și o caligrafie pe ciment, versuri sau comentarii la expozate. Există și vitrine cu cărțile și traduceri ale sale. Surpriză plăcută: domnul Tan Swie Hian vorbește perfect franțuzește. A stat o vreme la Paris, unde a studiat, a expus, și-a făcut prieteni printre poeții francezi. Constatăm că avem chiar amici comuni, ca și preferințe comune din poezia franceză ori germană. Întărim câteva ore în muzeul domniei sale. Ascult explicații, îmi notez primele impresii.

Transcriu fragmente dintr-o discuție, purtată la o ceașcă de ceai chinezesc.

— Sunt mereu inspirat. Nu știu de ce. Mă plimb și lucrez patru ore pe zi, în grădina. Fac în cantății budiste. Nerostite. Vorbesc în gând cu florile, cu plantele.

Tan Swie Hian provine dintr-o familie de oameni simpli. S-a

născut în 1943. Părinții — neștitori de carte. A studiat la Singapore — secția de limbi moderne — franceza și engleza. Cunoaște, evident, și chineza. E la a treia generație de chinezi stabiliți în Asia de Sud-Est. Tatăl a fost pescar. Mama a murit săptămâna trecută și artistul e profund mișcat. Cu câteva zile înainte de a-și da sfârșitul, la vârsta de 91 de ani, el a început s-o pregătească, vorbindu-i despre vâmile prin care va trece. I-a cântat psalmi. Din momentul stingerii, opt ore fără întrerupere, i-a rostit această incantație: *Amidhava Buddha* (În cartierul chinezesc din centrul orașului, am pășit în unul din templele chineze. Se ardeau un fel de lumânări, ca niște paie înalte, frumos mirositoare. Oameni pioși, ajunși de vreun necaz, veneau să se conecteze la infinit, în acel loc privilegiat. Nu departe, în alt cartier, am intrat și într-un templu indian — se pare un templu faimos, la care vin să se roage indienii de la mari depărțări. Templele indiene au frontoane somptuoase, cu sute de personaje umane, venite s-o adore pe zeița care apare în mai multe ipostaze. Pe ziduri — vacile sfinte, de gips, cu smalt de culoarea untului, rumeșă placide idei de fecunditate și împăcare cu sine. Templele chineze sunt sobre, fără multe ornamente. Credințe, religii, filozofii, rase coexistă la Singapore într-o armonioasă îngăduință. Un oraș, într-adevăr, creuzet de civilizații.

— Pictura mea este o viziune. Culorile și formele îmi vin deodată. Nu am preferință. Ideea se prezintă cu forma și culorile ei. Desigur — totul izvorăște dintr-o stare, pe care mi-o creez prin contemplație. Picturile în tuș îmi iau câteva zile.

— Ce înseamnă pentru dvs. a scrie poezie?

— Totul pornește de la viziunea asupra lumii — viziune care e globală. Am în minte idei, imagini — și le materializez în funcție de specificul lor. De fapt, se repartizează singure: unele devin poezii, altele picturi ori sculpturi. Tema mea este întregul univers.

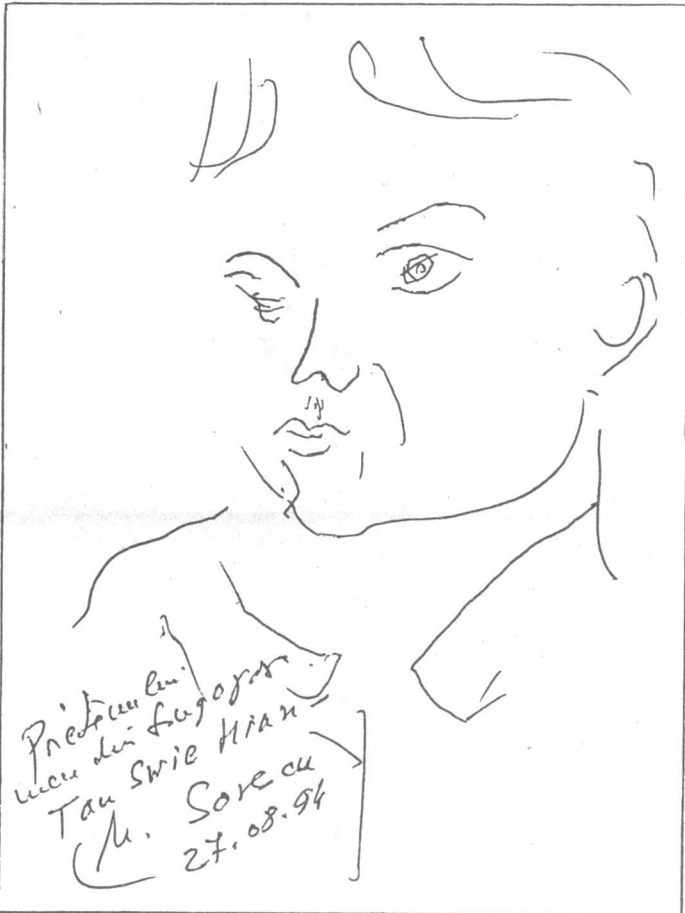
— Cum vă integrați în tradiția chineză?

— Legătura ar fi cea de limbă, de ideogramă. Încerc să pun laolaltă spiritul filozofiei antice chineze, cu budismul și lumea chineză cunoscută la Singapore.

Scrie în ideograme vechi (considerându-se aproape de poezia dinastiei Tang (sec 8-10), dar forma nu mai e fixă. Cele mai multe poezii sunt în vers liber. Consideră că scriind așa ajută la răspândirea limbii și filozofiei chineze. A tipărit în China cinci cărți de versuri care au trezit un interes deosebit, prin modul modern de a toarce în vers nou fiorul liric și epic tradițional. A tradus în limba chineză poezi indoneziani, malaezieni dar și pe T. S. Eliot și pe Michaux.

Omul plin de modestie, împăcat cu sine și lumea pe care o scrutează pe toate căile, fără ostentație însă, ci cu bucuria partici-

pării la miracolul existenței — ce vine dintr-un trecut și are un viitor — este într-adevăr un artist al sintezelor. În toate sensurile — Orient — Occident — Asia Centrală și Asia de Sud-Est, sinteză în cuvânt și arte vizuale. Mână de aur și minte de diamant. E interesat de captarea energiei cosmice prin metodele meditației budiste. Capture dar și eliberare de energie — prin metodele artei. Această energie este luată din materia ordinară ce se vede în



jur, dar și din cea privilegiată —, roci cu fosile de 500 000 de ani — ca în statuia „Rest de piatră“.

Natura este semnul unei existențe mai înalte. Toate culturile sunt importante — și cele din Est și cele din Vest —, spune Tan Swie Hian. Istoria, civilizațiile, geologia oferă material de creație. Meditația îl ajută să cearnă amănuntele, să găsească simbolul.

Revăd însemnările făcute rapid, în muzeu și îmi amintesc cutare sculptură, cutare pânză. „Pietrificarea aromelor“ — ulei pe carton. Peisaj subtil, joc de galben și mov cu nori irizați de albastru și verde. Îți vine în minte versul celebru al lui Baudelaire. Sau tabloul despre mișcarea budistă — budism cubist, așa zice. O înaintare și-o devenire spre aur a materiei, tablou de puternică emoție spiritualizată. Am admirat mult desenele în tuș, pe hârtie de orez, de dimensiuni mari, refă-

când cu mijloacele graficii și într-un limbaj mai accesibil europenilor, universul filozofic al artistului. Un univers al cărui beneficiar și personaj central e omul, văzut în ipostaza de copil, plin de candoare, călărind sau prinzând de coarne un *animal*, de tânăr contemplând și luând în posesie lumea, sau de matur și om bătrân, copleșit de dispariția materiei, care a căzut în sine. (Portretul lui Gandhi). Portretele sale au o excepțională vigoare. Ca și poezia, care se comunică „înainte de a fi înțeleasă“ (cum cerea T. S. Eliot), ele se comunică înainte de a ști despre cine e vorba, dacă „au pozat“, de pildă, Qi Bai Shi ori Qu Yuan. M-a încântat ciclul „Zece imagini“ de Oxherding Stora, precum și peisajele aflate la ju-

mătatea drumului între figurativ și abstract. „Un frison poetic“ — titlul unei lucrări de mari dimensiuni — circulă peste tot și, depășind pictura, trece în statui. Una dintre statui reprezintă o floare de lotus și este plasată într-o firidă exterioră a casei, invitând lumea la înțelepciunea artei, ce ajută la perfecționarea omului. Perfecționarea sufletelor — proces infinit. Mă gândesc că întregul muzeu Tan Swie Hian poate fi o emblemă a enigmaticului Singapore — oraș, insulă, țară. Un simbol al creativității, al potențării tradiției prin vocația modernității, al deschiderii spre universal. Într-un interviu pe care l-am acordat ziarului de mare tiraj ce apare în limba chineză la Singapore, spuneam că, descoperită de europeni, arta lui Tan Swie Hian își va câștiga fără îndoială mulți admiratori. Mă înscriu de pe acum printre aceștia.



Ioan FLORA

# Poeme

## Anunțând vecernia

Au fost descoperite, cum îți spuneam,  
undeve prin lunca fluviului Angara,  
sute și mii de gropi cu cadavre;  
încolțeau astfel sub soarele de vară unei,  
la mai puțin de o jumătate de metru adâncime,  
smocuri de păr,  
oase de mâini răsucite sau rupte,  
cranii găurite, aducând cu niște pușculițe sinistre,  
ce adăpostesc glontece tras din revolverul  
apasat pe tâmplă.

Și dormeau somnul chinuit aici aristocrați  
decembriști,  
polonezi răzvrățiți,  
scriitori nonconformiști și hiperconformiști,  
meșevici, kulaci, tătari din Crimeea,  
dușmani ce au pus la cale atentate împotriva  
Statului,  
împotriva podurilor de diamant și a punților de  
răchită,  
inamici întreținând legături conspirative  
cu Orfeu și pelasgii,  
fiind direct răspunzători de apariția bronzului  
și a emailului albastru.

Pe alocuri (asta și datorită înghețului)  
încă mai puteai distinge mușchii brațelor smulse,  
țesătura hainelor,  
plumbul cuvintelor din urmă rostite în șoaptă,  
alături  
de câte un pieptene de ren, cizme desperecheate  
sau pungi cu monede  
bătute prin anii 1838, 1938 sau 2138,  
să zicem.

Dar crima s-a subțiat cu timpul; nu s-a păstrat din ea  
decât o ușoară șuviță de fum, proiectată  
pe cerul cenușu din miazănoapte, iar calvarul  
victimelor  
nu a fost înregistrat  
nici măcar pe scoarța unui copac ori pe peretele  
bordeiului de gheață.  
Auzi și dumneata, Măcarie, izbucni profund mișcat  
domnul Struțocamil,  
un pieptene de ren, niște cizme desperecheate  
și glontece din țeastă care bătea  
ca o limbă de ceasornic, anunțând vecernia!

## Fotografie în sepia

Iată-l pe caporalul Alexa G. privindu-mă, mai mult  
absent,  
mai mult în treacă,  
dintr-o veche fotografie în sepia,  
ieșită din atelierul maestrului B. Paul din Brod pe  
Sava,  
în urmă cu aproape un veac.  
Din colțul drept, caporalul în picioare, privește drept  
înspre,  
defrișând cu privirea galeria de pluș vișiniu  
ori albastru cardinal a atelierului de la eta,  
srijinind cu mâna spătarul scaunului de-alături,  
rezervat plutonierului major Johann, cel cu mustața  
ca o coadă de rândunică și privirea lipită de obiectiv.  
În colțul stâng, cu părul căzut pe frunte, în poziția de  
drepti,  
scârbit, plutonierul Faber.  
Pe verso, scris caligrafic, cu cerneală neagră:  
Vă fac Ană,  
urmat de-un cuvânt lipsă și altul indescifrabil  
și șters pe jumătate, vrând să însemne probabil  
amintire,  
sau această bucurie și mai apoi din Brod 1896 și în  
final:  
Io cu camarazi Johann zugsführer și Faber  
În luna lui 15 Juli 1896.

Mă zgâiesc o după-amiază întreaga la poza celor trei  
camarazi.  
Caporalul Alexa avusese grijă, observ, să treacă,  
acum mai bine de o jumătate de secol,  
câte o cruce cu creion albastru deasupra capetelor

superiorilor săi.  
Mă gândesc că poate apare într-o bună zi,  
când toți ai casei trebăluiesc prin curte ori în câmp,  
cineva să treacă o cruce cu creion albastru înmuiați  
între buze  
și în dreptul lui, a tânărului semănând cu diaconul  
din Humulești,  
imortalizat în colțul drept al fotografiei în sepia,  
el singur neputând s-o facă  
până încă mai făcea umbră vineției pământului.

## Nu murim cu totul

Au început să se audă, așa, din senin, niște rafale de  
ploaie,  
încât am tresărit pe cinste.  
Trosnea, de fapt, lemnul de stejar al unei vechi aripi  
de fereastră arcută  
(tronând între dulap și fotoliu ca obiect sculptural)  
pe care S o găsisse aruncată peste o grămadă de moloz  
în fața Palatului Justiției;  
am auzit acea rafală de pocnete scurte, m-am gândit  
că e poate  
un semn și mi-am îndreptat privirea spre ceas, dar el  
nu putea fi văzut de masă, iar de ridicat  
în vârful oaselor din pat la ora aceea (să fi tot fost  
patru,  
patru și-un sfert, căci tocmai începuseră să circule  
primele mașini)  
nu-mi venea la socoteală;  
am mai adăstat o vreme în așternut, m-am tot zvârcolit,  
m-am tot săltat sub plapumă, după care am sărit  
(ca un tânăr soldat speriat de avioane)  
drept în picioare, am aprins lumina, am intrat în  
papuci, am smuls  
la întâmplare o coală dintr-un dosar albastru,  
pe care notasem (acum un an? acum un secol?)  
următoarele cuvinte: *Dubito ergo cogito*, iar ceva mai  
la vale  
— *Domnul Dubito = Domnul Zbigniew H* și-am mers  
direct la bucătărie,  
să scriu;  
și trebuie că a fost un semn, căci cum altfel mi-aș  
putea explica  
aventura din dimineața aceea (care a început, cum  
spuneam,  
printre farfuri și cești de cafea, la lumina flăcării  
de la aragaz);  
cred că a fost un semn, căci cum se explică altfel că  
tocmai  
în dimineața aceea contemplan minute în șir chipul  
uscățiv  
al Părintelui Augustin imprimat pe coperta unei  
cărți recent  
apărute, lăsată de cu seara pe masa la care scriu  
aceste cuvinte,  
deschisă la capitoul vorbind despre necesitate în  
general  
și mai ales despre necesitatea credinței, a speranței  
și bunătații;  
dar chiar dacă ar fi semne, avertismente sau simple  
coincidențe,  
hai mai bine (îmi spun) să fac abstracție de acea  
foaie de fereastră,  
să isprăvesc cu scrisul ori să-mi reiau lectura în tihnă,  
până n-apucă să vină gunoierii, cu mașina și  
zgomotele lor sinistre  
invadând curtea interioară,  
făcându-mă să-mi înalț neputincios ochii spre tine,  
Doamne,  
prin care aflu că nu murim cu totul.

## De libertatis

— Ptiu, drace! strigă el, srijinind cu tot trupul  
stâlpul de afișaj de pe bulevard,  
mișcându-se în cerc pe întreg perimetrul lui,  
rotindu-se în linie dreaptă,  
m-au întemnițat aici călăii, lepădăturile  
de la Institutul de Filosofie Căinească,  
vrând să demonstreze (pe pielea mea) efectul  
mârșaviilor lor numite silogisme,  
uite, simt că mă sufoc, nu mai am nici gură de strigat,  
nici spațiu de irosit!  
<https://biblioteca-digitala.ro/> / <http://bibmet.ro>

— Și totuși, nu pare nebun, își spuse pe la două  
noaptea  
câinele stâlpului de afișaj,  
pare un om cumsecade, dar de ce-o fi tot dând  
târcoale,  
de-o oră și mai bine,  
înfingându-și ghearele ca niște săgeți înveninate  
în beregata bietului stâlp, strigând în gura mare  
că-i întemnițat pe nedrept,  
că, iată, e frânt de oboseală și simte că se sufocă?!  
— M-au sechestrat în afara cercului! În afara sferei!  
În afara Pământului! striga bătăbănindu-se  
domnul cu pălărie neagră și degete subțiri de colilie,  
m-au înrobuit,  
m-au încuiat și cheia au aruncat-o în Dunăre, de  
Bobotează,  
vădind încă o dată că nu pot fi nici nemărginit  
și nici dat uitării,  
nici nemîșcat și nici în mișcare!

## lecție despre limba irlandeză

pentru Paula Meehan și Theo Dorgan

Stau mut ca o piatră și-ascult fără să mișc un gând.  
Poetul vorbește într-o limbă prăbușită în hâu  
cum boabele de grâu strivite  
de ghearele morii.  
Bănuiesc că vorbește despre un drum de țară, crestat  
cu o cerească, lucioasă custură  
printre colinele amare și fumuri.  
Probabil e amintit aici și cerul scuturându-și puii  
peste patul, peste fiul, peste Dumnezeu Poetului care,  
desigur, e singur,  
însetat de căni cu păcură și bere vineției.

Stau mut ca o piatră și-ascult fără să mușc un gând.  
Poetul devine mai explicit,  
vorbește despre exilul politic, despre Piața Djerjinski  
și conexiunile și trimerile posibile.  
E amintită povestea împietririi Anei Ahmatova, sunt  
însă trecuți cu vederea  
și Pilniak și Mandelstam.  
Revine în definitiv la leagănul familiei: la mama, la  
bunicul,  
la o mătușă suferindă,  
la cireșul din curte, et caetera, et caetera.

Stau mut ca o piatră de moară fără să calc un gând.  
E-o atmosferă de cenaclu, de club nedefrișat, lumina  
pătrunde cu greu printre foile veline de pe masă.  
Poetul tace.  
Gândește la un cal murg pe coline.  
O tânără preoteasă pare a fi poeta aceea vorbind  
despre propriul ei chip, osos și parcă iluminat de mare;  
despre un pescuit pe uscat,  
despre orașe și acoperișuri țuguiate  
de peste mări și țări.  
Eu stau mut ca o piatră și chiar că nu pot mișca un  
gând.

Rețin totuși: copii îmbătrâniți înainte de vreme,  
Her Heroin Dream,  
o bicicletă, pare-se, ecologică  
asumându-și salvarea Planetei cu aerul pneurilor sale  
ascunse în adâncuri.

De fapt nu rețin nimic: traduc imagini pe care nu le  
aud și nu le văd.  
Trădez, cu alte cuvinte, totul,  
în deplină cunoștință de cauză.  
Pescuitul pe uscat, însă,  
despre acest pescuit prin pulberea de-o palmă  
dintr-un târg african  
pare a fi vorba.  
Poeta semănând cu o jună preoteasă nu aduce nici  
un prinos  
la poalele altarului.  
Ea pronunță cuvântul „foc” sau „iarnă” sau  
„lumini arzând”  
și se aprinde brusc la față.

Stau mut ca o piatră și nu reușesc să mătur un gând.  
Poetul semănând cu o tânără preoteasă vorbește  
despre grădină și vis,  
de păsări și iarăși despre grădină,  
despre tata așezându-se obosit în fotoliu.

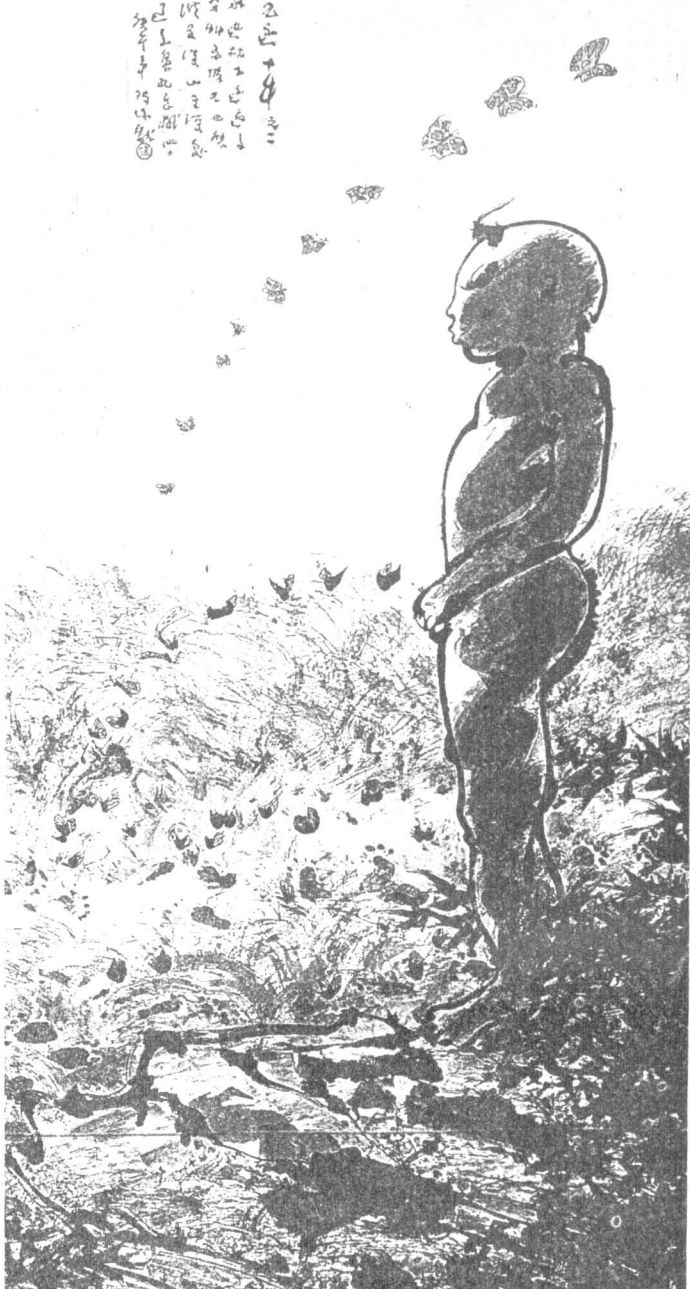
Îmbrățișez cu ochii graiul adiind prăpăstios din  
norduri,  
rostogolindu-se ca boabele de grâu strivite de  
ghearele morții;  
aici la masă.





războiului îl găsește mobilizat la frontieră. Trăiește tragedia cumplitelor înfrângeri, a retragerii haotice, dar mai ales a credinței zdruncinate. Stalin spusese că „avem cea mai puternică armată din lume și dacă cineva ar încerca să ne atace, în câteva zile îl vom zdrobi, la el acasă!“ Pe front, în timpul dezastrului, când mari unități, sute de mii de soldați cădeau prizonieri, cei ce izbuteau prin lupte grele să iasă din încercuire, odată ajunși la „ai lor“ erau înhățați de unitățile speciale ale NKVD-ului; ofițerii erau împușcați ca „posibili spioni“, iar ostașii deportați în Siberia. Orice formulare a întrebării care-i munea pe toți: „Cum se poate să fim znoپی în asemenea hal?“ avea ca urmare glonțul în ceață, pentru defetism activ. SMERȘ“ (Smiorț Șpionam) veghea. Rănit, povestitorul primește o permisiune. În Kuban războiul nu ajunsese încă. Casa pustie. O vecină îi spune, plină de milă și de subînțelesuri, că „tovarășă învățătoare e la sediul colhozului“. Se duce acolo și-și găsește soția într-o orgie cu conducerea. Gesturi, priviri, instinctul rănit al celui ce simte că nu mai e iubit, îl fac să înțeleagă prin aburii de samagon că între tânăra și frumoasa lui soție și tov. președinte „e ceva“. A băut la rând cu ei, a răbdat, până în clipa când președintele a început să-și bată joc de tâmpiții care nu sunt în stare să se învârtă ca să nu ajungă pe front. Atunci s-a ridicat și i-a împușcat pe toți, începând cu soția lui. Condamnat la moarte, pedeapsa i-a fost comutată în trimiterea într-un „șrafnoi batalion“ — detașament de pedeapsă care trebuia să demineze prin călcare cu piciorul terenul înaintea atacului, să astupe cu pieptul ambrazura unei cazemate, sau să înfrunte tancurile „Tiger“ cu o sticlă de benzină, pentru a-și ispăși vina „prin sânge“ za kroviu, ca simplu soldat. Ce putuse făptui acest om mărunțel, cu voce stinsă, care golea paharele mari de vodcă oftând adânc, parcă s-ar fi chinuit, ca să ajungă maior și „erou al URSS“ n-am mai întrebat. Acum era dascăl în Kazahstan, nu se recăsătorise și venise la Moscova să obțină din partea Tribunalului URSS, casarea sentinței de condamnare la moarte...

Banii i-am isprăvit într-o seară la restaurantul hotelului „Moskva“. Eram singur, mă plictiseam de moarte, mai erau cinci minute până la ora 23, ora inexorabilă a închiderii. Am cerut să fie chemat responsabilul, cel puțin colonel după mers și port, și i-am spus că eu vreau să mai petrec și după ora închiderii. Privind cu grijă pânitească stegulețul românesc de pe masă, a spus că nu se poate, ne moșna! Atunci mi-am descheiat ușor vestonul și am arătat teancul de ruble din buzunarul interior, spunând că invit la petrecere tot personalul restaurantului. În câteva minute ceilalți clienți — îmi amintesc de un american înalt, beat mort — fost scoși din local pe sus și noi am început „guleaful“ : eu în postura de dirijor de cor. Am cântat, pe urmă am dorit să vină la masă „contele cu barbă“, un portar semănând cu Tolstoi, într-o uniformă somptuoasă, combinație între amiral și hatman de cazaci. Se spunea în șoaptă că e un supraviețuitor din familia Romanovilor, scăpat ca prin minune de mânia revoluționară. În realitate mi-a spus un profesor, K. L. Nikitin, „Pașenka“ era un mujic smecher, agent informator (spion) de pe vremea lui Dzerdjinski. După ce s-a cherchelit zdrăvăn, mi se plocnea până la pământ, „Vașe Blagoderie“ și regreta că „uitase“ francezeste. În zori „nacealnicul“ beat pubere, mă implora cu tremolouri patetice să încheiem mica noastră „reuniune tovarășească“, intrucit „devștețele“ trebuiau să facă curățenie. Dar eu mă simțeam în formă și n-am consimțit să ridic ancora, decât dacă vom cânta „Boje Ţaria hrani“, imnul țarilor. După o scurtă ezitare chelnerii, cărora indiferent de vârstă și se spune la Moscova „maladoi chelovec“ — traducerea lui „garçon“



Ilustrația numărului: lucrări ale artistului Tan Swie Hian (Singapore)

— au intonat în poziție de drept și cu ochii strălucind frumoasa melodie din opera „Viața pentru Ţară“ de Glinka, rebotezată „Ivan Susanin“ în regimul sovietic. După ce am achitat nota: șampanie, vodcă, coniac, icre negre și felurite „zakuski“, vreo 3000 de rube, am fost purtat pe sus în camera mea cât un hangar, culcat, învelit și mi s-au pus pe fruntea înfierbântată felioare de castravete care „iau cu mâna“. Dar nu m-am putut afunda în somnul reparator deoarece îndată a sunat telefonul: era însuși Ambasadorul RPR, Mihai Dalea, care-mi cerea pe un ton cominatoriu să vin imediat la Ambasadă; mașina mă aștepta afară. „Ce-ai făcut?“ s-a luat cu mâinile de păr acest diplomat-proletar, trecut după normele comuniste ale „științei conducerii“ prin nenumărate posturi și funcții: secretar de partid, prim-secretar, ministru adj. la agricultură, transporturi navale, chimie, ministru plin la finanțe, silvicultură, comunicații, președintele Uniunii Sindicatelor etc. Om de treabă în felul lui, nu mai redus intelectual decât alții, vânător corect — lucru rar! — făcusem câteva partide de rațe în Delta unde, spre deosebire din cea din tagma lui, nu se purtase ca un mic satrap colonial, nu pretinsese — ca unul ajuns de pomina — să i se

fiarbă borșul de pește în „Borsec“ sau „Biboșteni“ deoarece îi era greață de sfânta apă de Dunăre!  
— „Ce-ai făcut tovarășu' Titus?“  
— „Nimic, excelență. Am petrecut cu oamenii sovietici!“  
— „Și ce-ați cântat?“ — „Minunatele cântece populare ale poporului sovietic!“ — „Dar la urmă?“  
— „Ceva dintr-o operă, nu mai țin minte din care, că mă răzbișe amestecul de vodcă și șampanie, «pe husarskie». — „Îți faci bagajele și pleci azi acasă. Uite biletul de avion!“  
Contactul direct cu oamenii sovietici era foarte dificil. Îmbrăcat la București „din pachet“ eram luat la ochi îndată. Unii se fereau, alții dimpotrivă, ca într-o vară albă la Leninigrad tânărul cu pistriul și accent israelit care s-a pus în genunchi în plină stradă, e drept misterioasă și pustie, implorându-mă să-i vând *hic et nunc* pantofii mei italienesci.  
Într-o altă împrejurare, rătăcind pe niște străduțe obscure de lângă Arbat, am intrat, subversiv, într-o mare casă de lemn, pe jumătate înfundată în trotuar, sub pretextul că mă doare capul și aș dori un pahar cu apă. Într-o încăpere cât un hangar, mirosind în vară murată, săpm de rufe și câine ud, se găsea bucătăria

comună: pe rafturi lungi de scândură unsuroasă se înșirau zeci de primuroși cu petrol; fiecare gospodină venită de la fabrică se putea uita în oala vecinului ca să raporteze apoi, unde trebuia, cine a pus la fiert o bucăciță mai bună. Femeile cenușii, late, obosite s-au uitat la mine cu asemenea ură, gata să izbucnească, încât am fugit repede.

În 1960, în timpul Festivalului Cinematografic de la Moscova, se deschisese prima Expoziție Americană, ocupând întreg Lujniki. Era păzită de un fel de linie Maginot, sovietică; numai membri de partid cu o vechime de cel puțin 15 ani aveau dreptul s-o viziteze; acest răstimp se presupunea că este o platoșă împotriva impactului cu bunurile materiale etalate sfidător, de societatea americană în descompunere. Membrii delegației române, actori, regizori, m-au rugat să fac pe dracu-n patru și să obțin „invitația“, o valoroasă bucată de carton special. La Uniunea Scriitorilor am fost privit cu oroare pentru nonșalanța cu care-i pusesem în încurcătură: dacă față de oamenii sovietici, după 50 de ani de la Revoluție, se luau asemenea precauțiuni, cum să fie lăsați să intre în acest capharnaum de pierzanie niște mărunti cineaști, intelectuali șovăielnici, dintr-o țară de democrație populară care încă nu dusese la bun sfârșit procesul de lichidare a claselor exploatare? A trebuit să ajung până la președintele „Soiuz Pisatelei“, romancierul K. Fedin, un domn distins cu părul alb și maniere din alte vremuri și am obținut răvnitele „invitații“, după ce l-am întrebat cu inocență dacă oare și la New York, unde se deschisese simultan și în deplină reciprocitate o Expoziție Sovietică, CIA, FBI și partidul Republican de guvernământ au luat, la rândul lor, precauțiuni similare.

Îmensul parc Lujninski era izolat de universul sovietic prin câteva cercuri: primul era militar. Camioane pline cu ostași înarmați până-n dinți, formând zid și lăsând un mic loc de trecere, unde câte doi ofițeri verificau „dakumente“, încercându-și, totodată, vigilența respectivă. După câteva zeci de pași un alt cerc: miliția călare, cal lângă cal. Treceai printre bidivii cu crupe grase, lucioase, care trepădau pe loc, nechezând nervoși: urma șirul — umăr lângă umăr — de milițieni pedestri, suspicioși, răuvoitori, apoi după un drum ceva mai lung „ultimul cerc“, în civil, dar cu aspect mai uniform decât militarii: erau reprezentanții „organelor“, tăcuți, impenetrabili, privind pe sub sprâncene, cu un fel de mărâit al ochilor; seceau și răsuceau „dakumente“, „invitație, pașaport, hârtie de la instituția care a înmănat invitația, ștampilele, anteturii, semnături... Urma un spațiu liber, înșorit și la intrările în parc, câte două, superbe tinere americane, într-o uniformă foarte sexy, blonde, cu picioare lungi, vorbind o rusă perfectă, înmănușă tenancuri de prospecte pe hârtie lucioasă, cum cei mai mulți dintre vizitatori nu văzuseră în viața lor. Expoziția Americană era de o superbă și calculată aroganță; o provocare surăzătoare, o etalare sfidătoare de produse care păreau a fi recuzita unui film de science-fiction: nenumărate automobile, de la faimoasele „Willy's“ —uri la rechini strălucitori ai lui Cadillac, Ford sau Chevrolet, dar lucrul cel mai important, la fiecare obiect o placardă vizibilă arăta, pe lângă prețul respectiv, cât câștigă pe lună un strungar, un miner, un vânător de prăvălie, un profesor american precum și sistemul de credit prin care oricine poate obține asemenea obiecte „de consum“. De la batonul de chewing gum la avionul familial de turism, fiecare exponat obliga vizitatorul, cu cel puțin 15 ani stagiu în marele partid al lui Lenin, la comparația cu propria lui putere de cumpărare. Pe fețele membrilor de partid se citea o furie și o poftă feroce deși strigătul mut al orgoliului rusesc adânc rănit creștea la fiecare pas. ■

# Ipseism și miticism

Acum aproape cincisprezece ani în urmă, la un colocoliu de critică, ne-a atras atenția, cu deosebire, un domn cam bizar, între două vârste, mai mult slab, cu fața prelungă, pe care tronau ochelari cu ramă neagră și dioptrii puternice. Părea parcă speriat, răticuit în mijlocul unei lumi dinamice. Singurul element care îi sfida alura anacronică era cămașa-i cadrilată. Fiind cald, nu purta haină sau altceva peste cămașa-bluză. Un costum, fie el și obișnuit, ar fi putut să-i corecteze ușor ținuta plebeiană. Nu a luat cuvântul, pufnea numai din când în când, iar când cineva i-a pronunțat numele între cei care contestă rolul „creator” al criticii, a intrat în panică. La cantina sărăcioasă unde ne se serveau, la ghișeu, pe tăvi de plastic, bucatele și mai indigeste, domnul acela fistichiu aducea de zgardă un câine pe care îl hrănea cu oase colecționate de pe la mese. Într-o pungă, achiziționa provizii pentru patrușed...

cător reprezintă, inflexibil, „spiritul maiorescian al radicalismului, curajului intelectual și iconoclastiei din prima fază” (*România literară*, nr. 29, 1994). Nu-i cazul să reiterăm „chesteiunea criticii”, a spiritului critic. Se pare însă că dl Al. George se prefacă că nu înțelege sensurile, pentru a ne arunca pe noi în infernul descumpănirii. Maiorescu fusese doar foarte clar: „Va fi având și activitatea critică noima ei, și nu orice dispoziție războinică merită să fie intrupată într-o scriere”; „A critica este ușor (...), însă pare a fi o lucrare a minții omeneste ce reclamă totuși câteva cunoștințe, un grad de prudență și cel puțin simțământul elementar pentru ceea ce se numește bună-cuviință” (*Observări polemice*). Nu-mi permit, Doamne fereste, să-i dau „lecții” dlui Al. George despre ceea ce înseamnă spiritul critic; stau numai și mă gândesc la niște lucruri foarte simple. Bunăoară, la faptul că marii artiști sunt totdeauna vii. Nu se

fost și d-sa profesor, ca Maiorescu, M. Dragomirescu, E. Lovinescu, N. Iorga, G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, T. Vianu, Șerban Cioculescu, Mircea Zăciu, Romul Munteanu, Al. Piru, Eugen Simion, N. Manolescu, Mihai Drăgan, Ion Pop, Marian Papahagi, Ștefan Cazimir etc. etc.? „Am amintit rolul nefast al profesorilor care își fac din literatură material de expozerze didactice ce trebuie „învățate” (...) Profesorii adoptă fatal tonul de sus, expositiv și spiritul de autoritate care, chiar dacă a fost uneori evocat de critici, este de-a dreptul opus exercițiului critic. Criticii de acest gen alenează în mod fatal spre ideea «manualului unic», sunt ostili sau rezervați față de spiritul de dezbaterie și spre punerea permanentă în discuție a valorilor” (*Ibidem*). Împotriva criticii „profesoreale” avem și noi un dinte; pe Al. George îl supără însă anumite persoane, din cu totul alte motive. Ca dovadă că, zavistnic (necritic), invocă

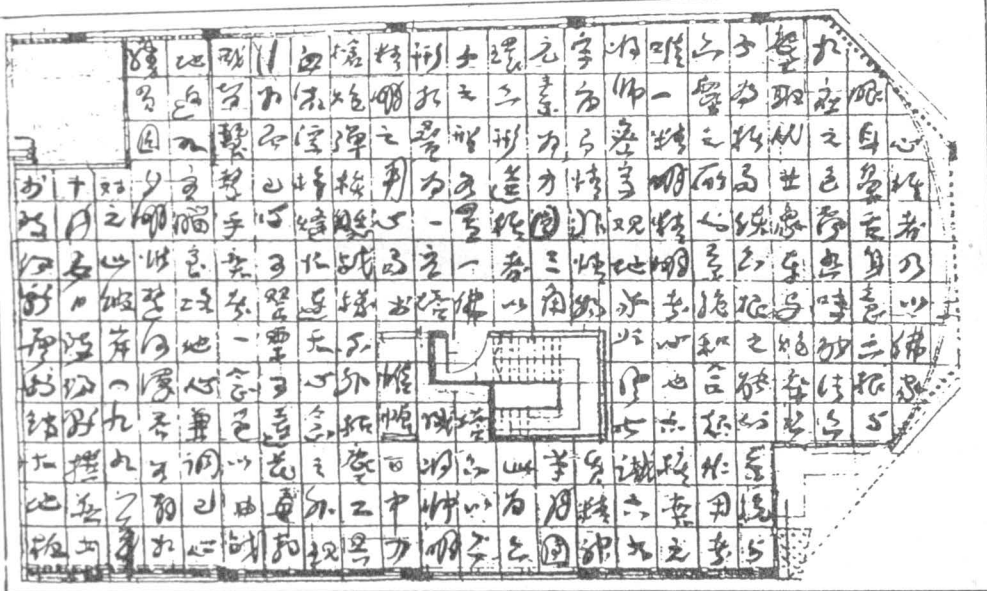
din 1994) s-a produs eminentul spadajin în legătură cu acest subiect. Curajul său fu impresionant. Chiar și inconformismul scriitorului îl face să spumege: „Atitudine inconformistă, de un golnism șocant, irreverențios”, „privilegiat al injuriei publice, un canal prin care Puterea comunistă își vâră veninul împotriva inconformiștilor”. Despre romanul *Iamus*, e dreptul său să fie tot neamuluit, măcar că puțină decență nu strică nici în pamflet („denunțuri răsuflate”, „cu mici fițe și aluzii, pe linia gazetarului de la *Săptămâna*”, „sumar și grobian”, „reportaj înecat în vulgargate și veleitarism”, „greșeli de semidoct pretențios”, „referințe anapoda”, „puzderie de stupidități”, „clisee stridente”, „monstruoza distorsiuni estetice”). De-acum încolo, „criticul” se dedă la stil mahalagesc: „adulator și profitor al regimului comunist”, „după exemplul monstruos și enorm al lui Tudor Argezei”, „jandarm de partid”, „zbir al poliției”, „gangster de partid”, „golăn de presă”, „cuțitar”, „ciomagăr”, „față care își vară lăturile în capul adversarului... Să ne oprim aici, pentru că „spiritul critic” se lăpăte pe încă nouă coloane, și observăm că dl Al. George pare a-și caracteriza propriul stil: *De te fabula narratur*.

Cam de același tratament se bucură Zaharia Stancu, Marin Preda, Petru Dumitriu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Laurențiu Fulga, Edgar Papu, C. Noica, Al. Piru, Mihai Drăgan... Cu referiri, mai ales, la „zelul lor penibil față de regimul comunist”.

Și când a murit, nu demult, tânărul universitar ieșean și talentatul critic și istoric literar Mihai Drăgan, s-a făcut remarcată vitejia istericoasă a domnului Al. George. Mare păcat. Nu prea am înțeles de ce s-a petrecut profanarea; probabil a intrat în funcțiune tot vreo circumstanță extraliterară. În schimb, e foarte clar motivul pentru care după decesul lui Al. Piru necroforul s-a pus pe treabă (*Alt caz între mai multe, în România literară*, nr. 14, 1994). Este clar pentru că-l deconștră autorile: „spirit nomenclaturist”, „afirmat prin fraudă”, „impostor”, „profesor fără elevi”, „folosit în final ca momăie parlamentară și director fațos de gazetă politică”. Faima profesorului avea de ce să irite invidia patologică a ne-proștului; asemenea, politica aceluia care nu a fost un „democrat-liberal” cum este totonarului său post-mortem. Nici faptul că profesorul Al. Piru a fost înălțat de la facultate și obligat să efectueze diferite munci, inclusiv cea de documentarist, nu-i spune nimic. Ba îi spune: „a fost o fericeie absența lui din presă și învățământ în acei ani sinistri când putea să facă mult mai mult rău, cu efecte mai grave”. Profesorul, criticul și istoricul literar și-a întemeiat cariera „absurdă” prin „uzurpare”, „Structural un stalinist, un dogmatic, un ins cu porniri autoritare”, Al. Piru a fost, în imaginația poncică a dlui Al. George, „un spirit mărginit, un obtuz, cu o ironie de cea mai proastă calitate”, „critic marginal și inteligență inferioară”, „spirit incapabil de clarificare și juste situipe pe scara istoriei”, dar mai cu seamă, Al. Piru ar fi batrat calea tuturor talentelor scriitoricești, care încercau să se afirme: „orice vocație cu adevărat originală era primită de rânjetul cu bale al lui Al. Piru”. Atenție, Al. George pare că, din nou, se autocaracterizează: „Acesta este cazul lui Al. Piru, negotor prin esență și denunțator al celor ce nu se puteau apăra” (s. n., C. T.).

Trebuie să repeți, ca să nu se „interpreteze” greșit, Nu vreau să iau apărare năvănui, fie Argezei, fie Marin Preda, fie Eugen Barbu... Am pănut numai să arăt cum prerogativele spiritului critic pot fi trădate, chiar terfelite.

Constantin TRANDAFIR



Am aflat repede că domnul se numește Al. George. Îl cunoșteam, firește, din scrisul său à rebours, întempestiv printr-un vădit act de voință. M-am convins atunci și mai mult că toate reacțiile sale aveau ca resort nevoia de epatare. Retardarea însăși era pură simulare; texte critice, programatic „incomode”, mimau stilul dissociativ și judecata infaibilă; poza de Saint Just distona cu altă poză: de abulic. Mai degrabă, Al. George e un spirit ludic care confundă spiritul critic cu spiritul de criticare. Ciudățenia lui vine dintr-o desincronizare pozașă. Parafrazându-l pe Maiorescu, aproape de o apreciere a lui Pralea în *Lepturarii* lui Aron Pumnul, am putea spune că prin ceea ce a scris și scrie dl Al. George se dovedește, ca noi toți, un spirit universal și genial, însă cam ciudat în felul său.

Greșit s-a spus despre distinsul chinolog că e „rău”, că judecata lui este neincredutoare, mai mult sau mai puțin justițiară. Nu, domnul Al. George e doar un hăitaș greoi și când își pierde direcția devine un bau-bau comic, deși el se vrea sinistru. Privindu-se în oglindă, se și vede în ipostaza lui Maiorescu, din prima fază: „cel mai radical și mai distructiv critic român”. Căci, mai apoi, mentorul junimist „a trădat spiritul critic”, pe câtă vreme, noul jude-

poate spune despre ei că, după ce au dispărut ca ființe fizice, nu mai există. Avem dreptul să-i admirăm și să-i contestăm ca și când ar fi în viață. *De mortuis nil nisi bene* nu se mai potrivește în acest caz. Trebuie că-l prețuiești într-un fel pe cel care nu mai este printre noi, ca să-l tratezi ca pe o ființă vie, adică fără sfială. Din acest motiv, Paul Zarifopol avea de ce să fie irespectuos față de marii glorii literare, precum Molière, Renan, Maupassant, Andersen, Stendhal, Goethe, Schiller, Musset, Hugo etc. Categorie, în sine, avea destule motive pentru a nu-i ignora. Nu același lucru se petrece cu dl Al. George, dacă se străduiește special să dovedească faptul că inderezabilii merită să fie făcuți praf și pubere, pentru că „nu corespund” unor criterii cu totul terestre și, mai ales, pentru că cei mai mulți dintre ei nu mai pot replica. Aceasta s-ar putea numi mizantropie planificată, ori, în unele cazuri, copilărească necrografie. Prea bate la ochi motivul averșunii. Critica lui Al. George e resentimentară și revanșardă. Adică nu are nimic a face cu spiritul critic.

Iată, de pildă, Al. George nu suportă pe profesori. D-sa crede că această funcție duce la didacticism; cu mici excepții care țin de o percepție foarte subiectivă. Ne întrebăm oare ce ar fi avut de spus dacă ar fi

și „academismul”. Cum s-ar spune, dacă ești academismului, neapărat căzi în păcatul academismului! E o confuzie de termeni (intenționată), care seamănă cu „capitaliștii” lui Cațavencu. Cât despre scârba pe care i-o provoacă ideea de „construcție”, nu mai avem nimic de adăugat.

În versiunea mai nouă a lui Al. George, critica epocii dictatoriale a fost o ancilla a „programului marxist”: „Orice publicist în comunism putea să invoce dreptul la critică prin calitatea sa subînțeleasă de aderent la marxism”. Numai el, autorul multor cărți de critică, a știut să se ferească de pericol! Acești critici aserviți „piramidei nomenclaturiste”, cu „mentalitate totalitară” i-au acuzat curajul său, catalogându-l drept „negativism”. El, campionul dreptății, era stigmatizat de „oportuniști” și marginalizat. „Adevărata critică era considerată de cenușareasă”, continuă să se lamenteze dl Al. George. Dar ce este „adevărata critică”? Probabil ceva asemănător cu adevărata democrație de astăzi. În tot cazul, la polul opus „construcției”; căci criticul acesta „rău” nu suportă edificarea, ci demolarea. Și, mai cu seamă, preferă necropolele.

Cum a murit Eugen Barbu, domnul Al. George a găsit os de ros. În trei numere ale *României literare* (9, 10, 11

Ioan OPRIS

# Premiul E. M. Y. A. (European Museum of the Year Award) pentru Muzeul Național Cotroceni

Din câte știu, din ce vedem în jur, semenilor noștri nu le prea arde de muzee. Vizitarea acestora, delectarea în sălile lor, frecvența regulată a programelor găzduite de ele, fac parte într-un proces ce aparține unei lumi normale. Ele sunt obiceiuri ale unor oameni ce trăiesc firesc timpul lor, având gusturi, interese și tradiții culturale, dar și bucuria de-a accede la valorile artei și culturii. Și, în bugetul de timp al cărora se poate rezerva ceva pentru un astfel de scop. Cu alte cuvinte, mersul la muzeu ar putea să însemne azi, vremuri și oameni normali. Aiurea, pentru muzee, statul cheltuiește foarte mult, dezvoltând o adevărată industrie culturală, cu oferte și mesaje adecvate cerințelor moderne, ale unui public divers, adeseori sofisticat și pretentiv. Acestea sunt considerate, nu un lux, nu instituții bugetivore, ci instrumentul specializat de prelungire a formelor educative și de potrivită completare a instrucției unor generații, în spiritul a ceea ce este etalon al frumosului, adevăr istoric și — nu de puține ori — a ce va să vină.

În România există un solid sistem muzeal, bine fundamentat pe natura și specificul patrimoniului cultural, echilibrat în distribuția sa teritorială și tematică. Dacă așa stau lucrurile — și nu trebuie să ne indoim — atunci trebuie să știm că o asemenea rețea muzeografică a rezultat în urma muncii unor învățați ce au stăruit pentru a se naște și a crește muzeele, de mai bine de două veacuri. Lor, pionierilor, le datorăm recunoștința începutului, iar generației de intelectuali activi după al doilea război mondial, datorăm rețeaua așa cum aceasta este azi. Dacă în 1950 aveam 121 muzee, în 1989 numărul lor a sosit la 463. În prezent înregistrăm o tendință vădită de reprofilare și autonomizare, numărul muzeelor depășind cifra de 560.

Recent, E. M. Y. A. (European Museum Year Award) a atribuit Muzeului Național Cotroceni mențiunea specială de „muzeu european al anului 1994”, titlu prestigios ce se acordă începând din 1977 și care n-a fost încă, până acum, atribuit vreunui alt muzeu din România. Care ar putea fi rațiunile unui asemenea gest, într-un moment când România se confruntă

cu atâtea greutăți, inclusiv în plan cultural? Și de ce Muzeul Național Cotroceni? Iată două întrebări asupra cărora, am putea stărui cu oarecare folos, înțelegând mai bine sensurile unui excepțional gest de recunoaștere publică, din partea unicului organism european ce are asemenea calități.

Ieșind din izolarea culturală absurdă impusă de regimul ceaușist, accentuată prin oprirea contactelor de specialitate și prezentarea unor expoziții de patrimoniu în exterior, muzele României au început din 1990 un proces dificil de redresare. Câteva mari expoziții organizate de aceste instituții în Germania, Italia, Franța, Anglia, Japonia, S. U. A., Austria, Ungaria, Spania, Grecia, Suedia, Benelux au readus atenția unor persoane și medii influente față de valoarea de excepție a patrimoniului cultural din țară. Fie că vorbim despre cele făcute de Muzeul Național de Artă, Muzeul Național de Istorie, Muzeul Național Brukenthal, Muzeul Satului, Muzeul Țăranului Român, Muzeul Etnografic al Transilvaniei etc., de fiecare dată expozițiile au prilejuit un eveniment cultural de referință, recuperând o anumite imagine despre arta, etnografia națională, arheologie, istorie.

Pe de altă parte, s-a redeschis re-leul științific, de comunicare, prin prisma căruia sute de muzeografi și restauratori din România au „ieșit” în lume la congrese, simpoziioane, colocvii, stagii de documentare sau practice convingând asupra valorii noastre patrimoniu, atât de puțin cunoscut în afara țării. Concomitent, muzeele au oferit, prin găzduirea unor întâlniri specializate în țară, ocazia unei potrivite cunoașteri și recunoașteri științifice. Deși scăzut față de perioada predecembristă, interesul pentru muzee înregistrează un număr de vizitatori în creștere, printre care mulți sunt străini. Exemplele Muzeului Bran, Muzeului Național Peleș, Muzeului Satului, Muzeului Civilizației Populare Tradiționale din România, Muzeului Național Brukenthal Sibiu, Muzeului de Istorie Națională și Arheologie Constanța, Muzeului Maramureșean Sighetu Marmăției, Muzeului de Isto-

rie Naturală „Grigore Antipa”, ale altor multe muzee, oferă argumentul unei „recăutări” din partea marelui public. Într-un astfel de interes integrăm și Muzeul Național Cotroceni, cea mai recentă instituție națională, creată abia în 1991 (și inaugurată la 27 decembrie în același an) prin hotărârile cuprinse în prima lege postdecembristă adoptată în România.

Astfel, când la 14 mai 1994, la Belfast E. M. Y. A. acorda Muzeului Național Cotroceni prestigioasă distincție, se recunoștea în fața a peste 100 de reprezentanți ai muzeografiei europene, schimbările radicale petrecute în România, într-un segment reprezentativ al culturii contemporane. Căci Muzeul Național Cotroceni este o instituție specializată a cărei înființare a fost posibilă tocmai pe fondul unor mari schimbări; ea exprimă elocvent procesul unor multiple mutații. Muzeul Național Cotroceni a devenit instituție publică numai în urma acestora, el recuperând un spațiu deosebit de reprezentativ, închis înainte folosinței publice. În sine, decizia creării unui muzeu la Cotroceni (într-un ansamblu în care el coexistă, dar complet separat, cu Președinția României și serviciile acesteia) impune reflecții pozitive față de felul în care noua ordine politică privește istoria națională și instituțiile care o reprezintă. Când raportorul E. M. Y. A. a vizitat muzeul amintit, în toamna anului 1993, opiniile sale, riguros controlate, lăsau să se vadă o înaltă apreciere față de *lucrul bine gândit și bine făcut*. Între acestea, figurau, bineînțeles, și cele referitoare la argumentarea cu materiale convingătoare, organizate într-o suită logică, a celui *spiritus loci*, care înseamnă deopotrivă Șerban Cantacuzino și urmașii săi, dar și vremea lui Alexandru Ioan Cuza ori a Coroanei Regale (1866-1947). O continuitate de trei veacuri, admirabil surprinsă și evidențiată, cu un simț al echilibrului și corectei restituiri istorice, iată ce impresionează aici. Dacă n-ar fi fost decât acestea și ar fi însemnat ceva pentru cei ce urmăresc evoluția României spre normalitate. Dar muzeul înseamnă, așa cum o recunoș și-și consemnează impresiile miile de

vizitatori, mult mai mult. Mai întâi, în acest caz se poate vedea efortul nostru cultural, calificat, de a ști să facem instituții muzeale moderne, tocmai în vremuri dificile, comportându-ne firesc. La Muzeul Național Cotroceni istoria s-a scris, în mod obiectiv și fără prejudecata pe care o plătesc îndeobște politicienii, imaginile ei răspunzând nevoii adânci de cunoaștere. Întră deopotrivă segmentul medieval (din păcate, nu destul de bine reprezentat prin valorile locului, încă împiedicate să revină aici) ca și cel modern: la acesta din urmă accentul firesc cade pe istoria regalității, reconstituirea arhitecturală și ambientală marcându-l foarte bine.

Publicul recepționează cu vădită satisfacție echilibrul exprimării muzeografice, impactul fiind mărit de o desăvârșită lucrare de restaurare. Interesul vizitatorului este deopotrivă reținut de spectaculozitatea celei din urmă, servită exemplar de echipa de aur condusă de arh. N. Vlădescu ca și de valoroasa prezentare a principalelor stiluri artistice europene ce încep în veacul al XVIII-lea și se încheie odată cu art nouveau-ul. Și sub acest raport, recuperarea atâtor obiecte, expunerea lor asamblată în interioare ce respiră o atmosferă specială, reconstituind adevărate moduri de viață, răspund cerințelor estetice. Eleganță și ordine, un real etalon al ambientului intim, ce lipsește în viața noastră privată (atât de uniformizată) dau multiple satisfacții. Prin ele, omul primește adevărate modele artistice. Nu de puține ori, mai ales străinii, vădesc surpriză, nevenindu-le să creadă că *România se exprimă și astfel*. Degerge parcă, din parcurgerea muzeului, ideea unei tradiții istorice și de artă, cu îndelungi contacte europene, a unor vremuri și oameni posedând resurse dar și gust, dispuși să acumuleze în plan cultural și să trăiască într-o astfel de atmosferă.

Noua instituție, subordonată Ministerului Culturii, este un muzeu deopotrivă național ca și european, care dacă n-are încă o largă intrare, anunță prin ușile sale sincere deschise, redresarea culturală a unei țări. Secțiile sale de specialitate au fost proiectate să fie la înălțimea altor muzee cu pretenții, iar serviciile pentru publicul diurn și cel specializat corespund unui înalt standard.

Firește, prin poziția sa, Muzeul Național Cotroceni este și un muzeu de înaltă reprezentare, oferind șansa unei bune cunoașteri a României, funcție ce ar trebui s-o aibă toate marile noastre muzee. Instituție ce și-a stabilit un *Program* de cercetare argumentat de o tematică complexă, Muzeul Național Cotroceni a făcut eforturi speciale pentru recuperarea și rescrierea istoriei, fie că aceasta este a Cantacuzinilor, ori a domnitorilor fanarioți, a lui Alexandru Ioan Cuza ori a Casei Regale. Destinul său științific este evident, legat de cei care, vreme de trei veacuri, au ilustrat istoria națională din acest loc, dar și de noi, cei care (prin muzeul acesta) putem lumina mai bine și mai clar vremuri, oameni și evenimente atât de însemnate.

Dacă în România de azi avem nevoie de instituții culturale majore, cu rol de reorientare pentru marea public, de modelare a gusturilor și cerințelor acestuia, atunci Muzeul Național Cotroceni a reușit să ocupe într-un timp record, o astfel de poziție. Firește, pentru o astfel de performanță, subînțelegem că aici *omul a sfințit locul*.

Când în sala de banchete a Primăriei Belfastului, E. M. Y. A. acorda înalta distincție fondatorului Muzeului Național Cotroceni, se recunoștea în sunetele „Baladei” lui Ciprian Porumbescu, un muzeu din România, o veritabilă tradiție, servită exemplar de un strălucit teaur istorico-artistic și de remarcabili intelectuali.

*Quod erat demonstrandum!*



## TEATRU

# O metaforă a spațiului închis

Un spectacol oarecum surprinzător — fiind vorba de un teatru cu amplitudine programatică până acum mai modestă — a fost, la finele stagiunii trecute, cel al Teatrului „Andrei Mureșanu” din Sf. Gheorghe — spectacol ce am avut prilejul să-l văd în cadrul Festivalului Național „Atelier”, organizat anual în orașelul transilvan din inițiativa aceleiași instituții. E vorba de montarea piesei „Pe jos” a cunoscutului și substanțialului dramaturg polonez, Slavomir Mrozek, autor la care tensiunea existențial-sarcastică a teatrului „absurd” se contopește cu o fervoare expresionistă, proprie poate unei tendințe ancestral-temperamentale a sufletului și spiritului polonez, dospit din „încrucșarea” contradictorie, dialectică, a interiorității slave „abisale”, cu metafizica volitivă (animată de impulsul „extravertirii”) a spiritului german. Mrozek, pare a reprezenta într-o ordine valorică nu doar a dramaturgiei patriei sale ci și a dramaturgiei mondiale, expresia pronunțată a acestei hibridări antropologice polivalente (ori cel puțin dublitate) întru percepția dramatică (concentraționară) a vieții. „Absurdul” dramaturgiei mrozek-ine nu ține atât de angoasa individuală ce desfigurează nucleul personalității umane, cât de angoasa Istoriei: de o neliniște ontologică a situațiilor reale, unde aspectul social, cel politic și cel metafizic al faptelor își întrepătrund corolarele. „Pe jos”, e un text dramatic în care socialul, surprins într-o situație-limită în ce privește atrocitatea istoriei (războiul), deține substratul preponderent. Situația-limită o constituie mizeria fizică, dar și mizeria morală, desfigurarea și re-figurarea interioară — așteptată ori neașteptată — în lupta cu nevoia de rezistență. Piesa se cheamă „Pe jos”, deoarece persona-

jele sunt surprinse de insurecția inamicului într-un vagon de marfă tras pe o linie moartă, peste paiele acestuia întretându-se destine, oprite sau întoarse din drum, universuri umane provenind din cele mai variate straturi sociale: un tablou polimorf al unei societăți surprinsă într-o menghină comună. De la acest „pe jos” începe și cadrul tensionar al spectacolului de la Sfântu Gheorghe: un regizor provenit dintr-un fost inițial actor (aflat însă, nu la prima montare) — Romeo Bărbosu — și un scenograf în perfect consens de viziune cu ideea regizorului — Nicu Constantinescu — au gândit un spațiu total neconvențional, într-o cameră lunguiață imaginată a fi în întregime „bou-vagonul” în care intră deopotrivă spectatorii și personajele piesei. Spectatorii fac, așadar, parte din „populația” surprinsă de atrocități în acest spațiu închis, ei devin personaje de „figurație” în spectacol. Implicarea lor în evenimentele dramatice ca martori nemijlociți, obține un efect tensionar foarte puternic și o respirație tragică a metaforei spațiului închis. E foarte adevărat că spectacolul lui Romeo Bărbosu a exploatat cel mai mult, pe tot întregul său, tensiunea aceasta tragică, devotoare, pătimășă, a „menghinei” — oferindu-și propria „cheie” și propria „gamă integratoare” și deplăsând întrucâtva veritabila „cheie” a dramaturgiei lui Mrozek: aceea a filtrului ironic care exprimă simultan și o detașare filozofică a inciziei dramaturgice, acea nuanță de farsă tragică (aducând cu o foarte ușoară nuanță brechtiană). Presupusa „nuanță brechtiană” se mai traduce, în piesa în cauză, și prin prezența unui anume „personaj-arlechin” — în planul real un posibil muzicant, ambulator sau nu, dar care capătă în text și o valență metaforică: el e „clauzul muzical”, e

clauzul fundamentalelor tristeți umane. Interpretul său a fost un actor experimentat, distilând gradat, sub masca „apolinică”, rezonanța de creștere a tensiunilor tragice din jur și comunicându-ne ceea ce s-ar putea chema... poezia durerii. Cum textul e construit prin alternarea secvențelor de viață, spectacolul realizează un „legato” dramatic strâns articulat, prin care se realizează de fapt „prima” la spectatori.

Tipologia umană — variată — e descoperită cu intuiții destul de remarcabile. În cadrul acesteia — masiv cu simțul „îndărătniciei” personajului, Dan Turbatu face din portretul „Tatălui” un țărăn ignorant, dar intuitiv, primar-egoist, „forjat” într-o permanentă autoimire sau stupoare, de evenimente ce nu-i mai îngăduie să-și urmeze calea. Un personaj complex în simplitatea sa, fatalist, dezorientat și în același timp stoic-încărcat de o instinctivă încredere și vitalitate. „Fiul”, la fel de dezorientat, e replica de aparență „fragilă” — pe care o realizează personajului actorului Valeriu Andrei și căreia îi incumbă, în desfășurarea evenimentelor, descoperirea „feței de caracter”, implicit tăria „de rezervă”. O realizare cu totul remarcabilă îi aparține actorului Constantin Babii — ce modulează fațetele subtile, mereu paradoxale, ale „metafizicianului” Superiusz, personaj foarte interesant, mereu „în priză” cu Absolutul, dar înspăimântat permanent de ultragiul fizic, prizonier patologic, angoasat și infatuat, al fantasmelor speculative — părând a discrimina la început principiul justițiar pentru a-și dovedi în final degenerarea morală și neputința unei opțiuni de angajare principală: eșuarea în indiferență, cu perspective de mortificare. Un personaj ce ne amintește

prin „vehemența” rezistenței feminine de tip egoist, de celebra „Moutier-courage” a lui Brecht, este Precupeța — pe care actrița Valentina Cazacu a conceput-o cu o percutanță „acerbie”, neînduplecarea și asprimea fiind contrapunctată cu intensități concentrate, reținute, de momentele sufletului înmuțat și îndurerat al mamei. În „Fată”, Valeria Loghin a adiat, friabilă, diafanitate de suflet și a potențat discret starea de îndurere a unei adolescente violate de soldați și care va da viață copilului „sfânt” al războiului. Un personaj special în această faună umană, e „Locotenentul Zierlinski”: locotenent-femeie, îmbătat până la euforie și demență de exersarea autorității, personaj „torționar”, autosecrețându-și cinismul feroce dintr-un delicioz sadic, opresor al propriilor co-naționali. (Personaj finalmente irecuperabil). Actrița Ina Ardrucă (venită în acest teatru din Republica Moldova) are o forță remarcabilă de extensie dramatică, pe care a folosit-o în realizarea caracterului orgiastic al personajului. Acestei forțe, va trebui să se asocieze însă, un exercițiu mai susținut al potențialului vocal (în privința clarității cuvintelor la nivelul acutelor). Universuri umane cu ponderabile și imponderabile vag sau mai puțin vag previzibile, desvălând în finalul post-belic răsturnări de bursă în ce privesc caracterele, — prind în salbă pe „Doamnă” (fosta iubită a Metafizicianului), pe Înviător (un fel de mesager al utopiei egalitariste devenit apoi — ca și „Doamna” — un exaltat agitator al unei societăți fără veritabilă acoperire), pe Găligan (exemplar criminal), nu mai puțin pe tânăra Cleopatra și, bineînțeles, pe Cântăreț, căroră virarea neașteptată a traseelor biografice le va răsturna sau reaseza datele interioare — și căroră actorii Silvia Ciobanu și, respectiv, Sergiu Alin, Nicolae Croitoru, Mihaela Neșuș și Ștefan Alexandrescu le conferă elemente suplimentare de „profil”.

Jeana MORĂRESCU



## Stagiunea 1993-1994

Alexandru Darie, regizorul spectacolului *Poveste de iarnă* (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”), care a încântat pe japonezi cu ocazia unui turneu la Tokio — stânga.

Scenă din *Tom Paine* — un spectacol de Victor Ioan Frunză (Teatrul Național din Târgu Mureș), în care forța de imaginație a regizorului aspiră către un limbaj teatral total — sus.



Dumitru MICU

# Cum am devenit comunist

La începutul perioadei de preferențe satul natal devenise pentru mine sufocant nu doar prin „materialismul” locuitorilor, ci și prin cumplita lui inapoiere. Sărac, majoritatea caselor fiind scunde, acoperite cu trestie, compuse din cel mult două odăi, cu lut pe jos, bineînțeles, țărani având doar câte două vaci, cei mai mulți, sau una singură, boi găsimu-se numai în vreo două-trei gospodării, cai în nici una, satul era tăiat în două de un drum zis „de țară”, denivelat, cu hărtoape, din care porneau câteva ulițe strămețe, glozoase și mocirloase când ploua, pietroase și bulgăroase, în vreme de secetă. Poștă nu exista. Până la gară, la Someș-Odorhei, la 10 km. Nici vorbă, firește, de cămin cultural. Școala: cu o singură sală de clasă. Biserica: de lemn. Monotonie. Primitivitate. Dorindu-mă plecat de acolo, năzuim totodată la ridicarea satului, la luminarea lui, la modernizare. În cursul anului 1944, nefast, până la venirea trupelor române eliberatoare, încercasem, și înainte și după acest eveniment, generarea prin serbări a unei vieți culturale. Fără obținere de rezultate palpabile

da (nu-mi vine să cred) pentru „jertfirea” folclorului, a pitorescului! Iată premisa îndepărtării mele de sămănătorism!... Sensul „înțelegerii” sadoveniene era o adesiune categorică la principiul antisămănătorist, radical poporanist, al modernizării satului. Pe ce cale? „Această țărănișă — specifică Sadoveanu — să fie adusă cu grabă și pricepere la cultura intensivă, s-o facem să-și părăsească vechea rutină rudimentară. Să o facem să beneficieze nu atât de pământ, pe care nu-l putem întinde (sublinierea mea — D. M.), cât de tractoare, de seminte și animale selecționate, de irigații, de aduceri în cultură a terenurilor degradate, de comasări, de întovășiri, de cooperative de vânzare și cumpărare (...)”. Acestea sunt frazele prin care am avut prima revelație a posibilității unei agriculturi diferite de cea pe care o cunoașteam. Auzisem, nu-i vorbă, de colhozuri, însă numai de la dușmani declarați ai comunismului sau de la inși influențați de ei. Mihail Sadoveanu îmi oferea (tocmai el!) premise pentru o reprezentare diametral opusă. Citind apoi și ascultând alte relatări

este realitatea. În satul meu natal și în cele din imediată apropiere nu știam, și nici nu știu nici astăzi, să se fi comis nelegiuiri mari. Țăranii au fost determinați, ca peste tot, să se înscrie în „colectiv”, prin constrângere, bineînțeles, dar aceasta s-a exercitat (din câte am aflat de la propria familie) „doar” prin felurite și cianice și prin obișnuita „muncă de lămurire”. Reprobabil, însă nu atât de revoltător, totuși, încât să devină inevitabilă moral repudierea însuși a principiului cooperativizării! Că prin alte părți se recurgea la mijloace cu mult mai brutale îmi imaginam, dar nu cunoașteam nici un caz. Se vorbea despre arestări, deportări, torturi, dar în abstract: nimeni, nici măcar vreunul dintre scriitorii amici care au însoțit prin sate brigăzi de activiști nu mi-a relatat vreo situație de acest gen. Cu câtă sălbăticie s-a acționat pe alocuri pentru impunerea colectivizării cu orice preț aveam să aflăm abia târziu, după 1960, din literatură, în special. De la martorii oculari sau de la victime nu dețin, nici azi (ianuarie, 1990) nici o informație. Până aproximativ la apariția celui de al doilea volum al *Moromeșilor* — am crezut sincer că abuzurile, atrocitățile fuseseră izolate și pornite din excesul de zel al executanților, nicidecum din ordinul expres al celor ce, de fapt, le dirijaseră. Nu încap, desigur, discuție că, dacă aș fi ținut cu tot dinadinsul să mă documentez exact, minuțios, aș fi putut procura

resc. Vântul ce bătea dinspre răsărit era considerat, până spre sfârșitul anului 1946, ceva trecător. O elevă rusoaică, Pavlenko, declamă cu patos, la serbări, versuri revoluționare, pe rusește; noi înșine eram stimulați, inclusiv de către profesorii preoți, să învățăm poezii și cântece „progresiste”, să ovaționăm armata sovietică. În Catedrală, protopopul Băliban înălța rugi pentru armata roșie și generalismul Stalin. Cu aceleași guri cântam „Trăiască Regele” și „Republice libere-nstrânsă unune! Măreața Rusie pe veci a-ncheag”. Încercarea mea de a provoca, în „societatea de lectură”, dezbateri pe tema raporturilor de fond între creștinism și marxism, naționalism și comunism n-a găsit nici o audiență; am fost chiar deconsiliat de către părintele îndrumător a persevera într-o asemenea direcție. Principiul urmat de conducerea liceelor și internatului era acela al respectării legilor statului și regulamentelor școlare, cu strictețe, fără comentarii, fără interpretări. Nici o angajare politică, nici măcar vreo opțiune platonică în acest sens. Aceasta — „oficial”. În sinea lor directorii, profesorii, pedagogii, precum și unii dintre elevii de curs superior aveau, firește, opțiuni, și acestea explodau câteodată verbal, în pauze. Îi lua pe câte un pedagog gura pe dinainte și reproducea vorbe puțin măgulitoare la adresa Anei Pauker sau a lui Vasile Luca auzite la radio sau la cineva în oraș. Dar atât. Nici un semn din partea vreunui că ar fi căutat să ne orienteze politic în vreo direcție. Aceasta, vorbind în general. Au existat și excepții; cel puțin una, notorie. La o oră a sa, într-o clasă, Vasile Fernea, profesorul de istorie, s-a lansat într-o adevărată diatribă contra celor doi lideri de partid menționați. A făcut-o tocmai în clasa ce avea printre componenți un comunist declarat. Presupun că și din cauza acestei ieșiri, dacă nu numai din aceasta, profesorul avea să fie arestat în 1948.

Cu acel elev denunțator (i-am uitat numele) nu cred să fi schimbat cuvinte, sau măcar saluturi. Discutam, în schimb, cu Boldor și mai ales cu Aluaș, însă cu nici unul prea consistent. Primul era „reacționar”, fără s-o afișeze, al doilea înclinat spre forțele de extrema stângă. Ceilalți colegi de clasă, ca de altminteri mai toți elevii interni, erau anticomuniști și promonarhiști la modul vesel, „golănesc”. Debitau lucruri comune „reacționare”, auzite de la adulți sau născocite de ei, fără a gândi serios la ceea ce spuneau. Ziceau, de pildă: „Petru Groza, porc de câine! Ce nu fură azi, fură mâine” sau „Caligula imperator! A făcut din cal serator! Petru Groza, mai sinistru! A făcut din bou ministru” doar pentru a-și varia repertoriul de insanități, pentru a nu rosti mereu aceleași bancuri, răsuflute, și fredonate aceleași cuplete, obscene, de tipul: „Helo, Baby, ce-ai făcut? / Mamă dragă, m-am... pudrat”. Erau, la drept vorbind, printre elevii, vreo doi care afixau un real anticomunism, însă unul de natură viscerală în clișee primitive de tot, argumentat într-un mod ce friza imbecilitatea. Spre sfârșitul cursului superior a apărut, nu știu de unde, și un adversar instruit al comunismului, Botiza. Activ în A.G.R.U., rostea scurte cuvântări patetice pe tema îndatoririlor noastre de români și creștini, propunându-ne drept modele în acest sens pe făuritorii culturii naționale moderne, care, la o vârstă doar puțin mai avansată decât a noastră, dirijau viața literară și teatrală. În particular vorbea admirativ și despre Corneliu Zelea-Codreanu. De vreo activitate ostilă noului regim n-a fost însă vorba niciodată.



le. Pentru ieșirea din inerție erau necesare acțiuni de înfinit mai mare amploare și, mai mult decât atât, transformarea lumii rurale chiar din temelii. Cum? Citind *Lumina vine de la răsărit*, văzui că Sadoveanu își puse exact aceeași întrebare. Și că îi dădea răspuns. Considerând „chestia țărănească”: „o rană ce supurează și se inveninează neconținut” și specificând că „generația noastră n-are probleme mai tragice decât viața și ridicarea țărănimii”, prozatorul meu preferat (preferat, în bună măsură, pentru dimensiunea poetică a creației sale și pentru specificul național) declara că „artistul din el” înțeluse „că trebuie să jertfim pitoresc, datini, folclor (...) și să transportăm în Europa de azi această insulă a trecutului care-i țărănișă română”. Sadoveanu ple-

despre forme socialiste de proprietate agricolă, am ajuns, cu timpul, cum spuneam, să ader la ideea colectivizării pământului cu toată convingerea. Să o doresc aplicată și în satul meu. Nu spuneam asta din proprie inițiativă consătenilor, chiar rude fiindu-mi. Atunci când, cerându-mi ei părerea, mă pronunțam pentru colectivizare, nimeni nu credea că vorbesc serios. Toți își închipuiau că joc teatru, de frica urechilor indiscrete sau din arivism.

Să-mi calific exact entuziasmul de altădată pentru socializarea agriculturii mi-e greu. El includea în orice caz o bună doză de naivitate și de superficialitate. Le includea prin definiție, deoarece ignoram în proporție de cel puțin nouăzeci la sută modul în care se înfăptuia colectivizarea. E de necrezut, dar aceasta

(cu eforturi și riscuri) date edificatoare cu mult înainte. N-aș fi avut însă ce face cu ele. N-aș fi putut să le valorific decât — tot în ultimele vreo două decenii — în proză narativă, dacă aș fi scris-o. Perfect onest ar fi fost, desigur, a căuta adevărul pentru el însuși, fără finalitate extrinsecă. Am preferat însă, vai, ignoranța liniștitoare unei cunoașteri torturante... Publice nu aveam cum să-mi fac neliniștile, întrebările: nu interesau pe nimeni. Nici în perioada liceală, nici după aceea. În liceu (atât la „Bariț” cât și la „Inochentie”) și în internat era cultivat, desigur, sentimentul național, însă la modul abstract, atemporal, fără vreo raportare la „internaționalismul proletar”, cu care se confruntau. Era, în permanență, raportat doar la naționalismul ungu-



