

# Educațional

## UNIVERSITARIA

NR. 7 2009

### Tinerii și literatura de azi

Sanda Cordoș

Între tinerii care învață acum la Facultatea de Litere a Universității Babeș-Bolyai și literatura română actuală există multe, reconfortante punți de trecere. Pentru mulți dintre ei, biblioteca esențială cuprinde, pe lângă fondul clasicilor ori arhivele de patrimoniu, și rafturile contemporanilor, și freacă din paginile revistelor literare (fie ele consultate pe hârtie sau în ediție electronică). Tocmai de aceea, inițiativa revistei *Tribuna* de a le oferi găzduire (de a deschide, așadar, și cealaltă "bandă" de circulație a ideilor) mi se pare salutară. Avem astfel șansa de a ne face o imagine mai clară despre un prezent al receptării critice și să deslușim ceva din viitorul ei.

Tinerii prezenți în grupajul de față au înzestrarea necesară (remarcabilă) pentru a face parte din peisajul criticii literare de mâine. Au atenție, inteligență disociativă, disciplina bibliotecii, pasiune pentru literatură în general și pentru cea română în particular. Mihaela Bereschi (deținătoarea din acest an a premiului revistei *Tribuna* la sesiunea științifică a studenților din Facultatea de Litere, desfășurată în luna mai, o inițiativă constantă a ultimilor ani) scrie despre Petre Stoica, Maria Goje despre Ana Blandiana, Silvia Mitricioaiei despre Radu Cosașu iar Ionuț Miloi despre Mircea Nedelciu.

Plasate mereu într-o perspectivă adecvată și înnoitoare, paginile acestor tineri (studenți și masteranzi) sînt tot atîtea invitații convingătoare la lectura literaturii contemporane. M-aș bucura ca cititorii revistei *Tribuna* să le parcurgă și, de ce nu?, să le urmeze în paginile cărților.



### O lume pentru lucrurile uitate. Incursiune în poetica lui Petre Stoica

Mihaela Bereschi

În dialogul *Parmenide* al lui Platon, Socrate face distincția între formele în sine și lucrurile care participă la forme (130 b). Parmenide îl întreabă pe Socrate ce lucruri le socotește ca participante la formele în sine - asemănarea, pluralitatea, Unul, dreptatea, frumosul, binele, răspunde Socrate. Este pusă apoi problema lucrurilor de felul omului, individului („insului” - în traducerea lui Sorin Vieru), focului, apei, iar Socrate declară că în privința acestora a ajuns la o aporie (130 c). Parmenide duce în cele din urmă demersul interogativ la o extremă: „Nu cumva și în privința anumitor lucruri ce-ar părea să fie de tot râsul, bunăoară firul de păr, noroiul și gunoiul sau și altele cât se poate de nedemne și netrebnice, ajungi tot la aporie, întrebându-te dacă trebuie sau nu să afirmi existența unei forme separate”<sup>1</sup>. „Cătuși de puțin - îi răspunde Socrate - întrucât tot ce vedem cu ochii noștri ființează; a crede însă că ființează și o anume formă a acestora ar fi pesemne o credință prea de tot lipsită de noimă”, adăugând că „mă preocupă cercetarea lucrurilor despre care adineaori spuneam că se bucură de forme” (130 d). Parmenide îi replică imediat: „Aceasta, Socrate, fiindcă ești încă prea tânăr și până acum n-ai căzut de tot sub puterea filosofiei, care filosofie, după socotința mea, odată și odată va pune stăpânire pe tine, făcându-te să nu mai privești ca nevrednice nimic din acestea toate” (130 e)<sup>1</sup>.

Universul liric al lui Petre Stoica adăpostește, două milenii mai târziu, tocmai acele lucruri pe care înalta filosofie a lui Platon le dădea la o parte, „le făcea uitate”, considerându-le nedemne de lumea ideilor. Lumea lui Petre Stoica este una a ființării imediate, a obiectelor „cu suflet” din

spațiul său familiar: „După zilnice aventuri trăite laolaltă cu noi/ aceste obiecte mărunte din rasa distinctă/ a pătratului sau a cercului cu ochii umpluți cu fire de ață divers colorată/ sunt abandonate de propria noastră neglijență” (*Nasturii*); „Damigeana este obiectul răsfățat din casa noastră/ umblăm cu ea de parcă am ține în brațe un copil de-abia născut” (*Damigeana*); „Oare când a eșuat această navă spuneți-mi/ încă i se vede capul de cocoș de la proră/ era o mașină de călcat alimentată cu jar/ trecea imperială pe marea rufelor albe” (*Mașina de călcat - Sufletul obiectelor*, 1972).

Într-un interviu, poetul declara el însuși explicit: „Mărturisesc că am nostalgia obiectului uitat, prăfuit, singular, ce arareori își găsește perechea”<sup>2</sup>. Remarca apoi procesul de pierdere a individualității obiectelor în lumea hiperindustrializată, proces dublat în plan uman de pierderea identității. Prin tematizarea acestor obiecte în poezia lui, Petre Stoica inversează acest proces, investește obiectele cu putere de repere identitare ale propriei ființe. Are în poezie comportamentul bunicilor satului bănățean care-și adună în pod relicvele existenței, lucruri fără valoare utilitară, dar cu mare valoare afectivă.

Din „podul” poetului se desprind figuri ale satului copilăriei evocate cu nostalgie, cu duioșie și având aura de mirabil cu care privea copilului și ceața memoriei le-a investit. Tehnica este cea a „arheologiei blânde”, asumată de către poet în chiar titlul volumului; meseriile sunt marginale, unele chiar uitate, prilej însă de a tematiza *à biais* evenimente cruciale din viața satului: „Pornea dis-de-dimineată cu lădița sub braț/ ciocănea discret în geam până când auzea/ o tuse ușoară, un

răspuns mormăit(...)/ Povestea ce s-a întâmplat peste noapte în sat,/ afla cine se duce la târg să cumpere cai,/ cine se căsătorește curând, cine s-a spânzurat(...)/ mândru cerceta pe fiecare în parte: - Da, eu v-am făcut/ frumoși, cu briciul și priceperea mea!” (*Frizerul*); „Tocilarul intră în sat/ însoțit de convoiul frunzelor,/ împinge căruciorul de parcă/ își taie mormântul în piatră./ Vântul îi deschide porțile grele/ și fără să vadă pe cineva/ dă sfios bună-zuia.// Mâinile îi întind cuțite/ de tăiat în liniște pâine, cuțite lungi/ pentru spintecatul porcilor iarna,/ îi întind și foarfeci pentru vâlul cald/ al miresei, pentru scutece, pentru giulgiul/ de pus pe-o față-mpietrită.” (*Evocare*); „Cândva, îi priveam/ minunându-mă de atâtea scule/ purtate ostășește pe umeri, la șold./ Mi se părea că vin dintr-o țară de ceață/ mă întrebam dacă și ei mănâncă și dorm./ Atârnați întotdeauna de nori străvezii/ coborau pe funii nevăzute în coșuri/ gonind cu peria lor ca un arici supărat/ duhurile funinginei, diavoliul focului./ Mamele ne speriau arătându-ni-i/ dar ele știau că oamenii aceștia tăcuți/ sunt zeii casei.” (*Oamenii acoperișurilor - Arheologie blândă*, 1968).

Înseși provincia și spațiul bucolic pe care a ales să le evoce în poezia lui sunt părți ale aceluiași program poetic al marginalului. Între lungă tradiție românească a poeziei satului și poezia citadină modernă, Petre Stoica ocupă o poziție mediană practicând o poezie a provinciei, deși poezii preferați din lirica austriacă și românească - Georg Trakl și Bacovia - pusese accentul pe motive citadine: „Bariera ne ridică agale,/ căruțe cu păsări, cu fructe, cu mac/ intră în orașul mic salutate/ de cocoșul cu trâmbiță spartă.// Huruie storuri de case bogate/ și mâini dolofane așază-n ferestre/ plăpumi azurii peste care/ cresc norii pernelor albe.” (*Reședință de plasă I - Miracole*, 1966).

Provincialismul autorului constituie, după cum remarcă Gheorghe Grigurcu, „un truc pentru a-și asigura eliberarea de canoane, pentru a depăși clișeele, plonjând în starea de universalitate a poeziei”<sup>3</sup>. „A descoperi în universul domesticității, în lumea familială a preajmei, nemaipomenita





istorie a lucrurilor simple, a fapturilor obișnuite, a cotidianului, iată miza aventurii poetice<sup>4</sup>, considera la rândul său Cornel Ungureanu în *Prefața* volumului antologic *Uitat printre lucruri uitate* (1997).

Poezia lui Petre Stoica este una „de notație”, în opinia lui Eugen Simion<sup>5</sup>, este discursivă, simplă, caracterizată prin lipsa de încredere în formele solemne. Petre Stoica pune astfel în aplicare programul teoretizat de Baconsky la revista clujeană *Steaua* care promova ideea renunțării la preponderența metaforei în poezie, propunând orientarea noii poezii spre o „sinteză a simplității”. Procesul poate fi observat foarte bine în poemele lui Petre Stoica: metafora cunoaște o deplasare spre concret, imaginarul poetic se bazează pe lucruri comune, versul se eliberează de podoabele retoricii tradiționale, aplecându-se spre prozaism. Petre Stoica se dezice programatic de marile teme de inspirație: „nu scriu poeme cu substrat hegelian/ nu scriu poeme înaripate de mitologie grecească/ nu scriu poeme despre coapsele femeilor din provincie care iubesc poezia subtilă/ nu scriu poeme despre nemurire și despre gloria celor rămași în umbra piramidelor(...)/ scriu despre iepuri și anotimpuri/ scriu despre râia de pe limba mareșalului/ scriu despre măreția frunzelor de varză creață<sup>6</sup>.”

O constantă a poeziei lui Petre Stoica este ironia și autoironia. Ușoară în volumele de început, devine mușcătoare, atingând chiar sarcasmul în volumele de mai târziu: „Această primăvară mă găsește/ împovărat de glorie și preocupat de gândul/ că trebuie să-mi schimb roata de la bicicletă(...)/ în septembrie distilez rachiuri subtile o băutură/ pentru zile falnice pentru clipa/ când voi primi titlul de doctor honoris causa” (*Jurnal I - Copleșit de glorie*, 1980).

Gheorghe Grigurcu<sup>7</sup> consideră autoironia drept un act de mare libertate al unui poet care alege și în volumele de mai târziu să-și continue consecvent formula poetică în care s-a consacrat. Cornel Ungureanu recurge la alegoria cărții de tarot în care regele și clauul se întâlnesc împreună, cel de-al doilea reprezentând „realitatea răsturnată” a celui dintâi: „Dubla natură a poetului trebuie descoperită în aproape toate cărțile lui Petre Stoica: pe de o parte, configurează realitățile regale ale existenței de excepție, e alesul unei sensibilități (...), pe de alta, trăiește mereu statutul de clau”. Ironia este totodată, în opinia

mea, semnul unei disocieri de pseudo-valori impuse de regimul politic care urmărea crearea prin orice mijloace a unei societăți „multilateral-dezvoltate”. În acest sens, reacția sa politică se convertește estetic în figura ironiei care revelează o lume absurdă: „Un centenar care plânge amintindu-și cât de lungi și cât de lucioase erau puștile altădată/ o femeie care alungă fluturii parfumați din oala de lapte(...)/ un medic navetist care pansează piciorul unui biet cărăbuș/ un specialist local care construiește sicrie cu motor/ un nebun care în plină vară își pune mănuși de lână(...)/ și eu/ în mijlocul acestui potop de simpatii” (*Fără titlu - Un potop de simpatii*, 1978); „Voi sunt numai filosofii/ adunați în umbra platanului discută aprins/ probleme legate de conținutul baloanelor de săpun” (*Vară insolită - Tango și alte dansuri*, 1989).

Critica la adresa filosofilor este constantă atât în lirica și scrierile autobiografice în care poetul descrie cum această disciplină, „știința științelor și arta artelor” (David Armeanul) în Antichitate, a fost discreditată în România prin accederea la catedrele universitare a impostorilor și parveniților regimului politic comunist, fiind transformată în organ de propagandă.

Poezia lui Petre Stoica reprezintă un univers de autoexil, congruent, de altfel, cu retragerea la țară, la Bulbucata, unde se prezintă drept poet, crescător de iepuri și „cultivator de mărar”. Jurnalul *Viața mea la țară* descrie programatic viața de suprafață, cotidianul intelectualului retras la sat, descrie episoade din viața consătenilor săi, cu același ton ironic, blând cel mai adesea. Vocea interioară nu transpare decât uneori și numai bine camuflată în spatele citatului din marii autori: „Îmi plesnește inima/ Dar îmi plesnește pentru că trebuie să tac” (Hamlet); „Îmi place să dorm, îmi place încă și mai mult să fiu de piatră, atâta vreme cât nenorocirea și rușinea dăinuie. Să nu văd nimic, să nu simt nimic, iată cea mai mare fericire a mea.” (Michelangelo); „Cu ce artă te îndeletnicești tu acolo? Cu arta de a fi om cinstit” (Marc Aureliu)<sup>8</sup>.

Și în poezie se insinuează uneori o voce tăcută, gravă, încărcată cu toată forța nespulului: „Tăcerea nopții tăcerea căminelor/ tăcerea femeii părăsitate demult/ tăcerea oțelului și a frunzei/ tăcerea paznicului și a câinelui/ tăcerea cosmonautului în zbor/ tăcerea greierului(...)/ tăcerea așteptând sub pietre/ care va izbucni într-o zi/ mai puternică decât/ uraganul dragostea și focul/ tăcerea încă fără nume” (*Fără nume - Întrebare*

retorică, 1983).

Aceeași voce denunță alteori eșecul oricărei surse de înțelepciune în afara celei paremiologice: „apa trece... pietrele rămân”: „Ce pot învăța de la tine iubite poet parnasian?/ de la tine filosofule cu pantalonii căzuți?/ și de la tine tehnocratule mereu în alertă?(...)/ lecția mi-o dă piatra exilată în apă/ piatra rotundă șlefuită lucioasă/ în inima ei stă cheia” (*Lecția - Întrebare retorică*, 1983).

Vocea despre care vorbeam iese însă din tăcere după căderea dictaturii, transformând poemele lui Petre Stoica din volumul *Piața Tien an men II* în *antilirice*: „De atâta vreme deasupra orașului nostru/ plutește o duhoare pestilențială/ greu se descompune duhul tiranului!” (*Banală*); „Unde sunt profesorii de tortură? unde/ preoții cu pistoale sub sutană? unde/ sunt cei care ne-au ronțăit cotoarele cărților?/ ei există se plimbă instalați în mașini luxoase/ și învață alfabetul democrației(...)/ degetul exterminatului la Canal/ îi arată dar mulțimea privește veselă/ în timp ce așteaptă distribuirea adevărului” (*Banală - Piața Tien an men II*, 1991).

„Toată viața mi-a plăcut să trăiesc uitat printre lucruri uitate”<sup>9</sup>, declara poetul într-un interviu. *Uitat printre lucruri uitate* este și titlul unei antologii publicate în 1997. Această modalitate de viață, modalitate poetică totodată, nu l-a împiedicat să fie un intelectual de formație europeană, un excelent traducător de poezie expresionistă din limba germană, autor al unor însemnate antologii de lirică modernă germană și austriacă, fondator al „Fundăției culturale româno-germane” și al Muzeului Presei „Sever Bocu” de la Jimbolia, dar, mai cu seamă, „poet între poeți”. Acesta a fost visul său constant, mărturisit atât într-un interviu din 1980<sup>10</sup>, cât și în ultimul interviu publicat în revista *Unu* în noiembrie 2008<sup>11</sup>.

#### Note:

<sup>1</sup> Platon, *Parmenide*, în *Opere VI*, trad. Sorin Vieru, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980, p. 88.

<sup>2</sup> Stoica, Petre, în vol. *Caligrafie și culori*, Cartea Românească, București, 1984, p. 214, (interviu acordat lui D.R. Popescu, *Tribuna* nr. 46 și 47, 1980)

<sup>3</sup> Grigurcu, Gheorghe, *Existența poeziei*, Cartea Românească, București, 1986, p. 131.

<sup>4</sup> Ungureanu, Cornel, *Prefață. Lumea lui Petre Stoica*, în Stoica, Petre, *Uitat printre lucruri uitate*, Editura Minerva, București, 1997, p. IX.

<sup>5</sup> Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, III, Cartea Românească, București, 1984, p. 187.

<sup>6</sup> Apud Simion, Eugen, op. cit. p. 187.

<sup>7</sup> Grigurcu, Gheorghe, op. cit. p. 127.

<sup>8</sup> Stoica, Petre, *Viața mea la țară*, Cartea Românească, București, 1988, p. 52; 59; 107.

<sup>9</sup> Stoica, Petre, *Caligrafie și culori*, p. 201

<sup>10</sup> Stoica, Petre, în vol. *Caligrafie și culori*, p. 217, (interviu acordat lui D.R. Popescu, *Tribuna* nr. 46 și 47, 1980).

<sup>11</sup> Apud *România literară*, *Ultimul interviu cu Petre Stoica*, 27 martie 2009, p. 18-19, (interviu acordat Mihaelei Șchiopu și lui Ion Barbu, apărut în *Unu*, noiembrie 2008).



## Privirea orfică, formă a exilului în celălalt

Maria Goje

În *Despre limită*, Gabriel Liiceanu dedică un capitol iubirii, pe care o vede, simultan, ca formă de împlinire, dar și de pierdere a libertății, adică expresia regăsirii în celălalt. Deductiv, cei care nu pot iubi, nu sunt liberi, pierzându-și, astfel, identitatea. În plus, autorul vede în gestul aproape ritual al însoțirii mâinilor „nu (...) punctul ferm al pornirii spre centru, ci centrul însuși coborât în cei doi și instalare a lor în centru. Ei doi, în contopirea lor, au devenit centru”<sup>1</sup>. Această perspectivă a iubirii se întâlnește și în poezia Anei Blandiana, însă ambiguizată de o aparentă scindare a iubirii pusă (în mare parte, implicit) sub semnul exilului. Acest exil, manifestare acută, materializare brutală a înstrăinării, afectează două entități: cea a sinelui („Pornesc în mine în exil./Tu ești patria mea/De care nu mai pot să m-apropii”) și cea a alter-ului (în acest caz, dubitația și ipoteticul reprezintă modalitățile prin care eul liric resimte tragic riscul desprinderii de sine prin contopirea cu celălalt).

De altfel, raportul identitate-alteritate poate fi analizat bivalent. Mai întâi, după cum observă Eugen Simion<sup>2</sup>, poezia de debut e impregnată de elemente bliagene: comuniunea cu elementele, fericirea aproape frenetică de a trăi, dar într-un mod diafan, printr-o contopire candidă cu natura (*Descântec de ploaie*). Eul rămâne, totuși, profund individualizat, dar numai în măsura în care această comuniune e realizabilă: „Lăsați ploaia să mă îmbrățișeze și destrame-mă vântul/Lubiți-mi liberul dans fluturat peste voi” (*Dans în ploaie*). Pe de altă parte, e observabil procesul prin care individualitatea eului se lasă asimilată de individualitatea altcuiva: prin coabitare, opoziția „eu-tu” se estompează, alteritatea devenind adevărată identitate a eului (*Fără tine*). Din această perspectivă dublă se naște viziunea scindată asupra exilului. Ieșirea din lumea celuiilalt sau intrarea în acest univers este o manifestare a înstrăinării? Astfel se pune problema exilului și a falsului exil, mult mai bine conturată în volumele următoare, rezolvată în *Octombrie, noiembrie, decembrie* (1972).

Îndepărtarea, în poemele Anei Blandiana, e înțeleasă ca o formă de ruptură „adamică”<sup>3</sup>, fiind varianta brutală a unei înstrăinări (auto)impuse: eul liric e „uitat” într-o stare de acută luciditate (*Ceața care coboară*: „am fost uitată trează/Anume/Ca să poată să mă doară/Pleoapa ta care coboară/Înduioșată peste lume?”), în spațiul ambiguu, imprecis („vânătorul noroi”) care înconjoară, fără să o includă, alteritatea sau în sine (*Exil*). În opoziție sau complemetar acestui exil, se impun unele scenarii lirice care estompează hotarul dintre cunoașterea de sine prin celălalt și înstrăinarea în celălalt. Acest fals exil surprinde un eu integrat dublului său, apariția sa fiind abordată sceptic și dual: alterul e un refugiu, dar, în același timp, și o povară, polarizare explicabilă prin faptul că eul și alterul său constituie, într-adevăr, o unitate, însă o unitate înstrăinată, ce scapă mereu cunoașterii individuale (*Printre frunzele aproape reci*). În acest mod, ruptura, ieșirea din sine (deci și din celălalt), nu mai echivalează cu un exil, ci cu o recuperare a unității pierdute.

Însă cine e această alteritate? Care-i sunt fețele? Divinitatea se inserează arghezian, ușor ironic („Și-apoi te zbați să te desprinzi?/E păcat, Doamne,

că te-nchid în mine/Ca-ntr-o capcană, ca să te mângâi” - *Moarte în lumină*, 3); universul devine împovăraător, amintind de figura mitologică a lui Atlas: „Și-s obosit de moarte și de mers,/Silit să port rigid în mine punctul/De sprijin pentru univers” (*Întoarcere*); revolta față de împotriva originilor e rezultatul unui plictis, al unei epuizări spirituale („De ce atâtea legături cu lumea,/Părinți atâția și urmași siliți/și toată-această nebunească- asemănare?” - *Legături*); propriul eu devine celălalt, „un dublu în sine”, oglindind cei doi sori ai ființei<sup>4</sup> și oscilând între un eu inițial și unul secundar, contrafăcut: „Umblu prin mine/Ca printr-un oraș străin/În care nu cunosc pe nimeni” (*Călătorie*). Totuși, ca ipostază predominantă a alterității apare figura iubitului, ipostază ce ilustrează cel mai bine sfâșierea între nevoia de împlinire prin pierderea în celălalt și tendința lașă de a se sustrage comuniunii (*Cine dintre noi*).

În continuare, pentru a vedea cum anume relația dintre eu și dublul său e una bazată pe o tensiune a tendințelor contrare și cum această tensiune găsește o soluție (sau nu) în privirea îndrăgostiților, voi încerca să le aplic mai detaliat pe un triptic orfic, în care predomină un anume *lirism al somnie*<sup>5</sup>, triptic ales din volumul *Octombrie, noiembrie, decembrie* și alcătuit din poemele: *Printre frunzele aproape reci*, *Cuplu* și *Fără tine*. Fiecare dintre ele surprinde câte o etapă a parcursului orfic, realizând atât un Poem erotic, cât și unul al unei cosmologii eșuate (într-o viziune neoplatonică, dar și hermetică). De asemenea, esențial în aceste poezii pare a fi rolul acestei priviri orfice în conturarea valențelor înstrăinării: aceasta desființează o lume, din dorința de a-i proba existența, jertfind, astfel, posibila refacere a unei unități primordiale. De aceea, cuplul, termen sugerând încercarea de a stabili unitatea a două individualități, devine un „simbol unificator”, reflectând comuniunea (spiritualizată) a contrariilor. Însă, nota distinctivă pe care o oferă aceste versuri e dată tocmai de atmosfera în care se manifestă aceste îndepărtări și regăsiri. Această atmosferă, definită de Fănuș Băileșteanu ca „stare de tonică letargie și de voluptuoasă autoflagelare”<sup>6</sup>, e cea în care se stabilește ruptura ipotetică de celălalt și, deci, de sine.

### Printre frunzele aproape reci

Acest poem se deschide sub semnul vegetalului ce definește, prin repere spațiale, o temporalitate subiectivă: construit pe repetiția adverbului „când”, universul introdus pare a reprezenta un mediu al metamorfozelor, al stărilor intermediare (puii sunt infirmi, fiarele își schimbă culoarea, frunzele par „aproape reci”), mediu ce pregătește finalul poemului, un final lăsat în suspensie, incomplet. Eul liric își invocă perechea, într-un discurs direct, monologal, dar într-o formă prin care pare să certifice, în tonalitate trist-amăruie, prezența celuiilalt, mai precis, legătura „echidistantă” a celor doi: „Suntem legați unul de altul și necunoscuți/(...)Jumătatea de lume pe care o văd/Se chircește sub scutul pleoapei...”. Importantă în poezie e apariția ochiului, ca „simbol al reversiunii”, în măsura în care ochiul-liant devine

expresie a neputinței de (re)cunoaștere a celuiilalt. Prin prezența ochilor – perfect simetrici – care nu ajung niciodată să se cunoască, poezia devine preambul al *Cuplului*: „Suntem legați (...)/Cum numai un ochi/Este legat de celălalt ochi,/Cum un ochi îi este necunoscut/Celuilalt”. Astfel, alternarea „certitudinilor cunoașterii” (înstrăinarea de cel pe care îl întregește) cu „uimirea recunoașterii”<sup>7</sup> („semnele” ce înscriu legătura lor: cerul, vegetația, animalele) se manifestă aici vag, prevestind, totuși, finalul sumbru din *Fără tine*. Sintetizând, acest poem pare a premerge „capodopera” volumului, prin transcrierea motivului ochiului și lansarea problematicii autocunoașterii precare în cadrul unei existențe simbiotice.

### Cuplul

În jurul acestei poezii pare a gravita întregul volum, volum în care se manifestă o „erotică de vis, astrală, himerică”<sup>8</sup>, pe fondul unui somn afectiv și a unei tăceri autoimpuse. F. Băileșteanu interpretează *Cuplu* ca imagine a unei „erotici esențializate”, contopirea celor doi fiind o aspirație spre metafizica platonice a iubirii sau o oglindire a eternei dualități omenești<sup>9</sup>.

Sub semnul acestor interpretări, textul pare a se organiza în trei momente discursive (/ale rostirii). În prima parte, eul liric apare ca „spirit narativ”, relatând povestea cuplului, a unirii lor, într-o manieră declarativă, delimitând clar sfera vederii (sau viziunii?) fiecăruia. Aceste lumi contrare, șezând spate în spate și imposibil de perceput simultan, comunică prin tăcere: „Sângele duce zvonuri/De la o inimă la alta”. În acest mod, cuplul pare să rescrie unitatea primordială a logosului, înlocuind semnul, convenția unei realități cu limbajul fluid, dar actual, al trupului<sup>10</sup>. Cele două existențe stau sub semne diferite, contrarii: universul lunar și cel solar („Tu vezi numai luna,/Eu văd numai soarele,/Tu duci dorul soarelui,/Eu duc dorul lunii”), delimitând principii feminin și cel masculin, sugerând că unirea lor e una androginică. În acest prim fragment, dorul se inserează în strânsă legătură cu cele două lumi – dorul soarelui și dorul lunii exprimând posibila dorință de identificare totală a unui principiu cu celălalt.

Etapa următoare se alcătuiește dintr-o suită de interogații, sufocante prin răspunsurile sau falsele răspunsuri date, alternând o întrebare scurtă (ce interoghează asupra esențelor) cu o exemplificare amplă, menită să răspundă frământărilor eului, dar care eșuează la primul contact cu realitatea. De fapt, aceste întrebări instaurează a treia lume în universul perfect dual și anume lumea ipotetică, imprevizibilă a morții. Această fază realizează, astfel, trecerea spre „o formă posibilă de existență”, parcurgând sistematic trei problematici esențiale. Mai întâi, eul interoghează *ființa* (celuilalt și, mai apoi, a cuplului), pentru ca toate constatările care se succedă să fie o contrapondere la răspunsuri imposibile: la întrebarea „Cum ești?” nu se răspunde direct, ci se înregistrează cuminte un fapt ce ar putea ilustra răspunsul. Mișcarea de căutare a celuiilalt, atingerea buzelor lui, e pedepsită printr-o revenire brutală a mâinii peste propria gură. Astfel, la întrebarea „Cum ești?”, răspunsul e înlocuit de tăcerea impusă de un univers al oglinzilor, în așa fel încât dorința de a-l cunoaște pe celălalt e finalizată într-o formă de autoflagelare, celălalt rămânând în continuare străin eului. Interogația următoare („Cum suntem?”) mută accentul de pe ființa individului pe ființa cuplului și lansează în acest fel problema *identității*. Eul constată resemnat aceeași scindare, aceeași imposibilitate de manifestare totală a comuniunii. Neajunsurile cuplului se înscriu unei





viziuni rupte în două, răsturnându-se, astfel, definitiv perspectiva senină a unității contrariilor. Dacă această unitate există, ea reprezintă o povară, pentru că închide accesul la o cunoaștere a părții, păstrând doar cunoașterea globală, a integralității. De aceea, problema egalității e pusă de către eul liric sub semnul morții: fiind – încă – o ipoteză, moartea, ca element **diferențiator**, oferă o nouă tonalitate poemului, dinamizându-l. Posibilitatea morții ambiguizează meditația filosofică de până acum, căci se impun în aceeași măsură două variante: „stingerea”<sup>11</sup> treptată a cuplului sau singurătatea eternizată a unuia dintre ei: „Vom muri deodată sau unul va purta./Încă o vreme./Cadavrul celui alt lipit de el/și molipsindu-l lent, prea lent, cu moarte/./Sau poate nici nu va muri întreg/și va purta-n eternitate/Povara dulcea-a celui alt”. Această „povară dulce” există sisific încă de la începutul poemului (și chiar din prima poezie aleasă), acest oximoron (cu rezonanțe eminesciene) surprinzând pendularea lucidă și tragică între înstrăinarea în cuplu și înstrăinarea de sine prin ruptura de unitatea stabilită.

Tirada interogațiilor pare că se stinge în imaginea estompată a morții celui alt („cât un neg...”), pentru ca cel de-al treilea moment discursiv să poată intra brusc, folosind alt timbru afectiv („Oh, numai noi...”). Revine motivul dorului, dar mult mai pregnant, transcriind direct năzuința cuplului (în care eul este în același timp celălalt) de a „ne putea privi în ochi/și-a înțelege astfel totul”. Dorul privirii e, aici, și dorul viziunii, căci acestui cuplu, prin lipsa contactului vizual, i se refuză înțelegerea, cunoașterea, vizionarismul. În acest mod, dorul devine expresie a tensiunii între tendința de conservare (unitate) și cea generatoare, între sensul convergent și cel divergent al eului<sup>12</sup>. Însă, dincolo de aparenta ignoranță în care trăiește acest cuplu, există intuiția *orfică* a sfârșitului: „dacă unul dintre noi s-ar smulge,/Jertfindu-se pentru o singură privire./Ar vedea numai spatele din care s-a smuls/Însăngerat, înfrigorat,/Al celui alt” - manifestare vizibilă a privirii orifice și a puterii (auto)sacrificiale a acesteia. Totuși, „rezolvarea” se impune doar în plan ipotetic, anunțând dezechilibrul din ultimul poem al triadei.

Construit pedant, textul mizează pe schimbarea de perspectivă din final, forța expresiei fiind potențată tocmai de această incertitudine, estompare a hotărului care unește și care dezbină totodată.

### Fără tine

Fluctuația echilibrului al unității-dezechilibrului al rupturii definitive e soluționată în acest poem: ieșirea din sine, văzută ca plecare a celui alt („N-am înțeles niciodată/Cum simte aerul/Că ai plecat”), trece din ipotetic în fapt realizat, iar exilul (ruperea de celălalt) stă sub semnul frigului („Fără tine mi-e frig”), hipotermia generalizată ducând, în final, la neantizare totală. Universul își întâmpină însingurata cu „zdrențele reci”, refuzându-i accesul la cunoaștere și la comuniune, despărțirea imprimând o înstrăinare atât de sine, cât și de cosmos. Ieșit din unitatea cuplului, eul își pierde identitatea, se depersonalizează într-un acut exil al „rugăciunii către nimeni”. Subînțelegând jertfa privirii deja realizată și desprinderea de spatele celui alt („Mă ustură pielea/Pe locul de unde te-ai rupt”), *Fără tine* e semnul unui impas afectiv, sugerând o posibilă teză a iubirii, iubire manifestată într-un univers al unui eu multiplicat, oglindit perfect în alteritate.

Sintetic, simbolul cuplului înființează iubirea pe

pilonii unei existențe osmotice, dar desființează, în același timp, posibilitatea cunoașterii celui alt. În relația eu-alteritate, punctul de intersecție a celor două entități devine unul disjunctiv și conjunctiv în același timp, păstrându-se, astfel, o tensiune a unității contrariilor. Falsa rezolvare din *Fără tine* aruncă ființa într-o dispersie glacială, dezindividualizând-o, aneanitizând-o. De aceea, dilema privirii rămâne suspendată între un exil al eului în trăirea unitară și un exil al eului în ruptura de aceasta. De altfel, acest tip de paradox al iubirii e „salvat” de Liiceanu în finalul capitolului amintit în termenii următori: „Nimeni nu poartă până la capăt povara darului venit de sus. De-abia l-am dobândit și, temându-ne că l-am pierde, am vrea totodată să ne desprindem de el. Iar când lucrul acesta se întâmplă, când oamenii se despart, abia atunci aflăm cât de necuprins cu mintea este vizita unui zeu în viața unui om”<sup>13</sup>.

#### Note:

<sup>1</sup> Gabriel Liiceanu, *Despre limită*, Editura Humanitas, București, 2004, pag. 137.

<sup>2</sup> Eugen Simion, *Scriitori de azi*, vol. III, Edit. David-Litera, București, Chișinău, 1998.

<sup>3</sup> O viziune hermetică implicită, în numele căreia starea „androginică” nu mai poate fi recuperată prin recontopire. De aici și tragedia cuplului care instaurează „singurătatea cosmică” (cf. Eugen Simion).

<sup>4</sup> Fănuș Băileșteanu, *Abside (eseuri)*, Editura Eminescu, București, P-ța Scânteii 1, 1979.

<sup>5</sup> *ibid.*

<sup>6</sup> *ibid.*

<sup>7</sup> Ioan Holban, *Istoria literaturii române. Portrete contemporane*, vol. I, Editura Princeps, Iași, 2003.

<sup>8</sup> Fănuș Băileșteanu, *op. cit.*

<sup>9</sup> *ibid.*

<sup>10</sup> Probabil e un răspuns la dilema blagiană? O replică?

<sup>11</sup> Eugen Simion vede în „stingere” o figură poetică specifică universului liric al Anei Blandiana.

<sup>12</sup> Fănuș Băileșteanu, *op. cit.*

<sup>13</sup> Gabriel Liiceanu, *op. cit.*, pag. 138.

## Reprezentări spațiale în proza scurtă a lui Mircea Nedelciu

Ionuț Miloș

Datorită faptului că personajele lui Nedelciu călătoresc mult, având un stil de viață foarte mobil, aproape nomad (multe dintre personaje fiind șoferi de autobuz, de taxi, ghizi, salvamontști, turiști, ingineri ce se mută de la un șantier la altul, personaje care circulă dintr-o proză în alta, dintr-un volum în altul) acest lucru face ca topografia spațiului decupat de ele să fie marcată iconografic de obiecte care facilitează deplasarea (mașină, tren, autobuz, tramvai, taxi, avion) precum și de apariția recurentă a unor spații de tranziție, ale șederii provizorii, cum ar fi: gara, stația de autobuz, sala de așteptare, cafeneaua, hotelul și într-un alt sens, dar păstrând ideea prezentată mai sus, orfelinatul și internatul școlar. Toate acestea se constituie în fața cititorului drept o colecție foarte variată de locuri și spații. Deși la o primă vedere locul și spațiul par a fi sinonime, există totuși o diferență importantă între ele, care se dovedește a fi relevantă în economia discuției noastre. Spre deosebire de noțiunea abstractă pe care o implică spațiul, locul este mult mai concret având o anumită situație, identitate și o valoare aparte conferită de cei care îl locuiesc. Un anumit spațiu devine loc în momentul în care individul îi asociază atribute precum stabilitate, familiaritate și nu în ultimul rând siguranță și securitate. Tot în acești termeni definește și Marc Auge conceptul de „loc” într-o discuție despre „non-locuri” asupra căreia vom reveni pe parcurs, dar și Yi-Fu Tuan care în analiza diferenței dintre loc și spațiu completează cele spuse de noi cu următoarea apreciere: „dacă gândim spațiul ca fiind acela care permite mișcarea, atunci locul este momentul de pauză; fiecare pauză în mișcare face posibil ca o anumită locație să fie transformată în loc” [1]. Revenind la proza lui Nedelciu, am putea motiva mișcarea aproape neîntreruptă a personajelor sale tocmai prin această glisare de sensuri dinspre „spațiu” înspre „loc”, căci atâta vreme cât personajele nu au sentimentul percepției unui loc anume, mișcarea lor de multe ori haotică și gratuită va continua, ea fiind întreținută tocmai de această imposibilitate de relaționare a personajelor

care, așa cum observa Sanda Cordoș, „se mișcă pentru a nu-și îngădui răgazul unei analize, ascultă vocile exterioare pentru a nu-și auzi vocea lăuntrică” [2].

Considerând mișcarea drept forma cea mai adecvată de utilizare a spațiului narativ, ne propunem să ne focalizăm atenția asupra mijloacelor de transport în comun precum și a personajelor care le utilizează. Conturând cu subtilitate o adevărată psihologie a acestora, investigația lui Nedelciu în mediul navetiștilor scoate la iveală un număr foarte variat de categorii sociale care pendulează zilnic între sat și oraș, desfășurându-și activitatea și existența în/între două locații separate. E important de precizat că, deși orașul era promovată de către ideologia vremii ca simbol al modernității și al progresului, relația stabilită între sat și oraș nu este unidirecțională și univocă. Astfel, navetiști nu sunt doar țărani care au renunțat la agricultura în favoarea fabricilor și uzinelor orășenești, ci în egală măsură și intelectuali precum profesori, ingineri sau funcționari care au posturi în satele și comunele din jurul Bucureștiului.

Această oscilație zilnică între două locuri conturează în personajele lui Nedelciu un sentiment confuz al identității. Spre deosebire de felul în care societatea trăia până la începutul secolului al-XX-lea, unde majoritatea oamenilor se nășteau, trăiau și mureau în același loc, societatea surprinsă în aceste proze este una mobilă. Dar dacă naveta zilnică încă mai reprezintă o legătură între cele două tipuri de lume, aceasta se va rupe odată cu plecarea și stabilirea tinerilor în capitală. Despărțindu-se de familiile lor pentru a trăi în alte părți, personajele își pierd astfel sentimentul apartenenței la o comunitate geografică, iar ideea rădăcinilor familiale se estompează treptat. E surprinzător în acest sens ponderea mare a personajelor la al căror fundal familial nu se face referire aproape deloc, iar când totuși acest gen de informație biografică apare, ea este tratată ca un aspect insignifiant al vieții lor. Sentimentul unei identități fragile sau problematice este exprimat și de faptul că

majorității personajelor nedelciene îi lipsește numele propriu, element fundamental în constituirea identității și a imaginii despre sine, adresarea făcându-se prin intermediul porecelor (Pictoru', Rolly, Americanu', Maco, Gioni Scarabeu, Great Bibi etc.) sau a inițialelor (G.V., O.P., G.B. etc.). Lipsindu-le multe din punctele de stabilitate care pentru generațiile trecute au contribuit la crearea unui sentiment solid al identității, aceste personaje ajung fie să-și reconstruiască un univers al lor chiar în spațiul mijloacelor de transport, fie să eșueze în această încercare, fiind cuprinși de un puternic sentiment al însingurării și alienării.

Ne propunem în continuarea acestei discuții să cercetăm felul în care se configurează spațiul mijloacelor de transport, primul dintre ele fiind cel al **trenului**, care îi identifică cel mai bine pe cei care călătoresc drept nou veniți într-un anumit mediu. Legătura permanentă între sat și oraș pe care o realizează trenul este ilustrată nu doar prin cursele zilnice între aceste două locații, ci și printr-un mod mult mai concret, fizic chiar, și anume prin șinele de căi ferate. Puse în legătură, cele două spații foarte diferite invită parcă la o comparație. S-ar contura astfel din prozele lui Nedelciu imaginea orașului ca loc al modernității în timp ce satul reprezintă lipsa progresului și stagnare. Diferența dintre rural și urban este foarte clar delimitată prin chiar poziția pe care o ocupă gara în spațiul satului și în cel al orașului: „Element central într-un sat, gara nu e decât o expresie a marginalității în orice mare oraș de pe glob. [...] În afara Gării de Nord din București, toate celelalte gări din marile orașe românești sunt elemente nesemnificative pentru peisajul lor arhitectural. Satele, în schimb, pot fi ușor împărțite în sate cu gară și sate fără gară, diferența dintre unele și celelalte fiind esențială” [3]. Cei care vin și pleacă din spațiul orașului sunt țărani, transformați în muncitori la uzină, al căror element identificador rămâne în continuare „pălăria cenușie”, deși acum nu mai este purtată împotriva arșiței de la munca pământului, iar cei care pleacă și se întorc sunt diverse categorii de intelectuali care fac naveta la postul din sat. Pentru aceștia din urmă principala diferență între cele două medii este resimțită în primul rând la nivelul ritmului de desfășurare a existenței, celerității vieții de oraș opunându-i-se starea inertă a lumii rurale: „acei ingineri agronomi, medici veterinari, accelerându-și viața imediat ce urcă în tren, încetinind-o când coboară din tren în buza tarlalei” [4].

Tot referitor la acest spațiu mobil, ar trebui să mai spunem că pentru unele personaje compartimentul sau vagonul trenului funcționează drept un spațiu al libertății, în care atitudinile respinse sau condamnate de societate se pot desfășura aici în voie. Astfel, pentru un personaj care practică jocul de cărți, de zaruri și alte jocuri de noroc, trenul care face legătura dintre București și un sat ilfovean Dâlga este spațiul în care „Gioni Scarabeul își recrează mediul și gloria încetul cu încetul. Dar nu la locul de muncă, pentru că acolo nu ține, și nici acasă, pentru că știe că n-ar obține niciodată acordul coanei Matilda. Și-l recrează și și-l stăpânește în 8006” [5] ajungând să fie socotit drept „prinț” al acestui tren, fiind drept urmare respectat și chiar temut. E interesant faptul că acest personaj atribuie calitățile de „loc” unui spațiu prin excelență tranzitoriu, la fel cum și în școală aflăm că stăpâna locurile „de fumat” și „de chiul” care sunt tot spații ale unei șederi provizorii, pentru ca doar înspre finalul povestirii, după ce a trecut printr-o pierdere a vederii asemenea biblicei orbiri a lui Saul, să ajungă să se căsătorească și să-și considere casa și gospodăria drept locul cu care se identifică.

Un alt mijloc de transport în comun care apare

frecvent în prozele lui Nedelciu este **autobuzul** care, la fel ca și trenul, asigură legătura satului cu orașul. O foarte interesantă discuție despre natura autobuzului o regăsim în proza *O traversare*, unde acesta este văzut nu doar ca un mijloc de transport, statutul său fiind diferit din acest punct de vedere de cel al trenului, ci i se acordă „meritul” de a fi participat la răspândirea socialismului: „El a făcut zilnic, cu o tenacitate admirabilă legătura dintre locuri ale entuziasmului și locuri ale neîncrederii”. De data aceasta diferența dintre sat și oraș nu se face prin raportarea stagnării la modernitate și progres, ci prin considerarea satelor drept locuri ale mefienței care trebuie convertite și integrate într-o „bravă lume nouă”. Parcurgând zilnic distanța dintre aceste două locuri, autobuzul are deci rolul „de a accelera rezolvarea <<contradicției neantagoniste dintre sat și oraș>>”.

Ideea diferenței dintre lumea rurală și cea urbană este des întâlnită la Nedelciu și exploatată din mai multe unghiuri. Pe lângă prezența sau absența mijloacelor moderne de transport sau poziția gării în spațiul locuit de aceste comunități, spiritul fin de observație al autorului mai trage o tușă în caracterizarea acestei diferențe, prin analizarea comportamentului grupului de navetiști. Cei care fac naveta dinspre sat înspre oraș transformă spațiul autobuzului într-un fel de agora, „o agora în care există mulțumiți, nemulțumiți și indiferenți, în care critica este directă sau învăluită în metaforă sau deghizată în simplă glumă”. Când pleacă însă dinspre București înspre satele ilfovene, „plin cu diverse categorii de intelectuali, se transformă, pentru trei sferturi de oră, sau o oră, într-o ciudată sală de ședințe în care se confruntă opinii și concepții, se fac schimburi de experiență sau se tace semnificativ” [6]. Opoziția „agora”/ „sală de ședințe” sugerează o altă diferență între cele două tipuri de spații, și anume conceperea ruralului [7] în termeni de deschidere și de libertate, iar a urbanului sub formă de spațiu închis și claustrare. Spațiile virane, libere și neîngrădite au o frecvență de apariție mai mare la Nedelciu decât cele închise, care sunt reprezentate de cele mai multe ori sub formă de camere mizerabile de internat școlar sau mense și poduri sordide. Mișcarea personajelor, așa cum observa și Mihaela Urso [8], este mereu centrifugă, una ce nu se coagulează în jurul unui centru, ci care mai degrabă se dispersează spre stațiile de autobuz și tramvai, spre marginea orașului unde se găsește gara și de aici înspre așezările periferice ale capitalei. Trebuie să precizăm însă că toate aceste rute pe care personajele le parcurg cu mijloacele de transport doar mimează o stare de libertate, căci itinerariul fiind dinainte stabilit și traseul încheindu-se prin revenire în stația de pornire, zona lor de mișcare e reprezentată de fapt de contururile unor cercuri concentrice din care personajul chiar dacă iese, o face pentru a intra sub incidența altora asemănătoare, existența sa desfășurându-se într-o altă, dar mereu aceeași „curte interioară”. O astfel de percepere a orașului e mai apropiată de cea romantică sau simbolistă - orașul fiind văzut ca loc al desfășurării dramelor personale, al alienării și al coruperii - situându-se astfel pe o poziție mult diferită față de cea pe care o propaga ideologia statului socialist, aceea de loc al speranței și al fericirii necondiționate. Obsesia spațiului închis și aflat sub presiunea unui regim totalitar transpare la Nedelciu și sub forma fitotronului, un fel de seră uriașă a cărei temperatură, umiditate și luminozitate sunt mereu aflate sub control. Inițial apărută în povestirea *Călătorie în jurul satului natal*, această metaforă a spațiului închis ermetic, ca o imensă seră, va fi elaborată de prozator în romanul *Tratament*

*fabulatoriu*.

O primă alternativă la claustrarea orașului o reprezintă locul viran, dealul sau câmpul pe care nu e ridicată nicio clădire. Imaginea cea mai relevantă în acest sens e cea a câmpului încărcat de zăpadă din proza *Aventuri într-o curte interioară* unde Pictorul, un tânăr recent fugit de acasă, este găsit de prietenii săi și alături de care admiră un peisaj simplu, dar de o frumusețe remarcabilă: „Era totuși un tablou de iarnă ca-n visele poezilor. [...] E atât de comod în captivitate și atât de frumos și de rece aici în cristalul limpezit de viscol. [...] orizontul însă era albastru și te îmbia la drum. La drum lung. La drum lung spre nici o țintă. Drumul ăsta trebuie să fie grozav de frumos!” [9]. Spațiul dealului sau al câmpului apare atât ca un loc al libertății, cât și ca unul al contemplației, al introspecției și al încercării de redefinire și consolidare a sentimentului identității. Merită notat că deși spațiul câmpului din proza sus-amintită este unul vast, mergând până la linia orizontului, este totuși mai ușor de luat în posesie de către personaje și de transformat în propriul lor spațiu privat și intim decât camera rece și insalubră a internatului școlar. Aceeași imagine a naturii ca detoxifiant al unei existențe saturate de o urbanitate devenită nocivă apare și în proza *Excursie la câmp* unde marsei murdare a unuia dintre personaje i se opune imaginea revigorantă a unei ieșiri în natură: „Ați ajuns apoi în pădure. Ați străbătut-o cu pas încet, savurând aerul proaspăt. Ați ajuns la o poiană în care ați stat întinși o vreme. Nori albi străbăteau cerul prin fața privirilor voastre. [...] V-ați întors apoi în oraș pe zeci de șosele asfaltate. Orașul v-a intrat în sânge. (La aceste cuvinte, văd curgând prin venele noastre mense mici prăfuite, scări înguste și întortocheate, lăzi de gunoi urât mirositoare). V-ați urcat în mense murdare, ați băut un milion de cafele și ați continuat-o așa o mie de ani” [10].

O altă cale de a scăpa de spațiul închis al orașului este reprezentată de stațiunile turistice de pe litoralul Mării Negre. Locuri de margine, așezate pe limita decupată de granița hărții, stațiunile turistice se constituie drept o serie de spații aparte care funcționează după alte reguli decât restul localităților din țară: e permis accesul turiștilor străini, se vorbesc limbi occidentale, se citesc reviste străine și se plătește în valută. În astfel de spații închiderea ermetică dictată de regimul comunist acceptă, din motive economice, o permeabilitate ce transformă aceste stațiuni într-un loc al unei „depresurizări” interioare necesare pe care multe personaje o caută.

Un alt element de parcurgere a spațiului este reprezentat de **autoturism** care, spre deosebire de tren sau autobuz, oferă o libertate și o independență sporită, căci nu are obligația de a urma un traseu fix. Mașina reprezintă un spațiu diferit față de cele discutate anterior, căci oferă călătorilor posibilitatea de a se mișca prin spațiul public în timp ce rămân în spațiul privat al mașinii unde beneficiază de anonimat și protecție. De acest anonimat profită cei trei tineri din proza *Partida de <<Taxi-Sauvage>>* care dau o întrebuințare riscantă mașinii, aceea de a face taximetrie clandestină, înregistrând zilnic zeci de curse pe străzile capitalei. În alte proze mașina este mijlocul ideal pentru acțiuni care nu au niciun scop, dar care reflectă apetența multor personaje nedelciene pentru a face drumuri gratuite sau, cu alte cuvinte, pentru hoinăreală.

După această discuție asupra mijloacelor de parcurgere a spațiului narativ și a particularităților reprezentate de ele, ne propunem să revenim asupra unui lucru pe care doar l-am amintit și





anume reprezentarea acelor tipuri de spații pe care reputatul antropolog francez Marc Auge le numește „non-locuri”. Caracteristica acestora este dată de faptul că desemnează două realități complementare, dar distincte: pe de-o parte reprezintă spații de trecere, iar pe de altă parte înseamnă estomparea identității, vicierea comunicării și anonimatul indivizilor. Seriei de non-locuri identificată de Marc Auge (aeroporturi, spitale, cinematografe, mall-uri) îi putem adăuga și exemple oferite de proza lui Nedelciu: cafeneaua, gara, internatul școlar, orfelinatul, toate având asupra personajelor un puternic efect de însingurare și alienare. Ilustrăm lucrurile spuse până acum prin următorul exemplu: „*Intri într-o cofetărie. <<Doriți o cafea?>> Spui că da și aștepti un cuvânt de la mâna crăpată care șterge masa, formal, mecanic. Privești în jur la mesele mici, înconjurate de tineri îmbrăcați fără gust. Nimeni nu te privește. Par să aibă treburile lor importante de pus la punct*” [11]. Sentimentul ce planează asupra personajului într-un astfel de spațiu este unul de solitudine, de însingurare și nu întâmplător într-o asemenea locație se află scris pe una dintre mese următorul mesaj: „<<Nu te speria, căci omul este aproape de om ca fusta de genunchi.

*Nicoleta.>> Iar altcineva adăugase cu niște litere urâte, lăbărate: <<și totuși se îndepărtează mereu>>” [12]. Vitrina cafenelei care separă spațiul interior al localului de cel exterior al străzii funcționează și ca o lentilă care oferă naratorului din povestirea *Simplu progres* posibilitatea ca, urmărind și descriind mișunarea oamenilor din stradă, să-și analizeze relația sa cu aceștia precum și cu societatea în care trăiește, natura acestei relații rămânând însă neexprimată, dar care ar putea fi intuită drept una de marginalitate, de neintegrare și în general de outsider. Ideea unei înstrăinări și ștergeri a individualității este tratată de Nedelciu și în formulă aproape science-fiction, consecința ultimă a acestei stări prin care trec personajele fiind faptul că ele devin invizibile, la propriu, ca o oglindire a suprimării și nivelării tuturor trăsăturilor care le evidențiau ca personalități, așa cum i se întâmplă personajului din proza scurtă *Cât timp ești invizibil*.*

Apropiindu-ne de final, am dori să mai facem o ultimă completare referitoare la problema identității, spunând că ea e cu atât mai mult definită și modelată de spațiu când acesta primește atributele închiderii ermetice a regimului totalitar. Prima reacție față de orice rău este lupta, avea să spună Nedelciu în *Zodia scafandului*, iar când aceasta nu este posibilă apare ideea fugii, însă una iluzorie, care se lovește de granițele închise ale țării. Atunci indivizii devin inhibați, blazați și ușor de manipulați. Apelăm la această chestiune discutată în romanul mai sus amintit pentru o mai bună explicare a problemei identității cu care se confruntă personajele din mai toate prozele nedelciene. Răzvrătirile și izbucnirile lor trec drept inițiative de luptă, mișcarea lor neîntreruptă apare în lumina celor discutate mai sus drept fuga survenită în urma eșecului combativ, iar comportamentul sexual extrem de libertin al personajelor apare drept o formă de rezistență la inhibiția inoculată de regim. Încheiem cu următorul citat: „*Dictatura deci își ia mai întâi toate măsurile pentru a-i descuraja pe luptători, închide apoi granițele și nu lasă pe nimeni să fugă. În faza imediat următoare, indivizii cad moi, inhibați și letargici în gheara micului monstru genialoid. Să încerci, în România anului 1979, să fii complet dezinhibat era într-adevăr o performanță [...] o dezinhibare printr-o fugă simbolică, prin fuga din pielea de om în aceea de*

*mașină sexualo-comică-alcoolică*” [13].

#### Note:

[1] Yi-Fu Tuan - *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003, pag. 6

[2] Sanda Cordoș în *Prefață* la volumul antologic: Mircea Nedelciu, *Proză scurtă*, Ed. Compania, București, 2003

[3] *Buzunare cu pumni, buzunare cu bomboane* în volumul *Efectul de ecou controlat*, antologat în *Op.cit.*, pag. 219

[4] *8006 de la Obor la Dâlga*, în volumul *Aventuri într-o curte interioară*, antologat în *Op.cit.*, pag. 55

[5] *Ibidem*, pag. 52

[6] *O traversare* în volumul *Aventuri într-o curte interioară*, antologat în *Op.cit.*, pag.141

[7] Rural nu în sensul de sat, ci mai degrabă de spațiul întins al câmpiei sau al dealului

[8] Mihaela Ursa - *Optzecismul și promisiunile post-modernismului*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999, pag.95

[9] *Aventuri într-o curte interioară* în volumul *Aventuri într-o curte interioară*, antologat în *Op.cit.*, pag. 35

[10] *Excursie la câmp*, în volumul *Aventuri într-o curte interioară*, antologat în *Op.cit.* pag. 114

[11] *Aventuri într-o curte interioară* în volumul *Aventuri într-o curte interioară*, antologat în *Op.cit.*, pag. 21

[12] *Ibidem*, pag. 20

[13] Mircea Nedelciu - *Zodia scafandului*, Ed. Compania, București, 2000, pag. 68

## Radu Cosașu sau despre imposibilitatea matematicilor identitare

Silvia Mitricioaiei

Să definești matematic identitatea cuiva este imposibil. Sintem fiecare suma contextelor care ne-au format, o înșiruire de momente și de gesturi semnificative. Dincolo de acestea, reperabile, cuantificabile, rămâne restul, indicibil, care ne diferențiază de construcțiile geometrice seriale. Să descrii un traseu de formare, să ilustrezi modul în care o persoană alege să definească ansamblul său identitar este cu atât mai greu cu cât această operațiune nu este una în alb și negru; riscul deformării, al decontextualizării nu poate fi ignorat. Drept pentru care am ales să scriu despre Radu Cosașu într-o totală fidelitate față de textele sale despre sine, cunoscut fiind că ficționalizarea, crearea de personaje și transferul ideatic la persoana a treia, vorbesc la fel de autentic despre scriitor ca și fragmentele autobiografice ale acestuia. Cei câțiva pași făcuți în spate, necesari desigur, și contextualizările au neajunsurile și dogmatismul lor, însă privirea de ansamblu le presupune.

Voi începe cu o reducere drastică, ce poate fi suspectată a contrazice tocmai premisa din titlu. Cu toate acestea, e nevoie de un astfel de eșafodaj pentru a nuanța ulterior. Profilul identitar al lui Radu Cosașu reunește trei coordonate majore: „meseria de novelist”, iudaismul ca moștenire culturală și orientarea ideologică de stînga. Nuanțele primare sînt numite de către Cosașu însuși: este intelectual evreu, cu toate consecințele acestui dat în România comunistă și postcomunistă, dar preferă să se prezinte ca scriitor român; a aderat din convingere la *Manifestul Partidului Comunist*, însă a devenit *persona non grata* pentru Partid atunci cînd a dorit să descrie adevărul eșecului „întruchipării”, dacă e să folosim termenul adoptat de Cosașu. Profesiunea de credință pe care o face în încheierea volumului *Autodenunțuri și precizări* este mai grăitoare decît orice aproximare din afară. Cu o ultimă frază, prozatorul semnează: „*Oscar Rohrllich*, cel care de 40 de ani încearcă să-l sugrume pe scriitorul Radu Cosașu din București și nu izbutește”<sup>i</sup>. Încerc, în paginile ce urmează, un comentariu aplicat al modului în care înțelege Radu Cosașu să pună împreună valențele sale definitorii.

În primul rînd, identitatea se vădește în nume. Bineînțeles, numele - cel primit la naștere - are un caracter arbitrar, însă unul din punctele de convergență între biografiile intelectualilor evrei referă la momentul în care resimt, din cauza numelui, statutul lor alteritar<sup>ii</sup>. „Tînărul figura în catalogul clasei a

7-a a liceului «Matei Basarab» - povestește Radu Cosașu despre sine, dar folosind persoana a treia - după Rogojină Titus, ca Rohrllich Oscar. Era desigur un nume straniu, greu de pronunțat și mai dificil de scris corect”<sup>iii</sup>. Desigur, adolescentul Oscar fusese confruntat cu diferențele culturale încă mai devreme, din familie. Însă momentul temporal pe care îl decupează în nuvela din care am citat marchează unul dintre punctele de cotitură în parcursul intelectual al prozatorului. Atunci înțelege puterea pe care o dețin și o conferă numele: pe de o parte, faptul că poate să adopte un pseudonim, în concordanță cu noua sa identitate, de scriitor, dar mai ales faptul că în cuvinte stă o forță creatoare ce depășește realitatea imediată<sup>iv</sup> - și această ultimă observație face net diferența între categoria generică de intelectual și specificul poziției literaților.

Un al doilea nivel identitar nuanțează aceeași confruntare de forțe centrifuge și centripete: în linearitate temporală, următorul marcatore identitar constă în natura relațiilor de familie în raport cu schema tradițională, predefinită, și respectiv modul în care tînărul Radu Cosașu alege să se definească plecînd de la acestea. Am folosit termenii *centrifuge* și *centripete* în această dublă perspectivă: pentru familia scriitorului, centrul e tradiția iudaică, spre care tinde inerent, dar de care se depărtează din pricina contextului - care context constă, în acest caz, în iluzia confortului burghez dată de asimilare. Pentru adolescentul Radu Cosașu - înainte de a fi cunoscut ideologia de stînga, mai largă și mai tolerantă decît oricare altă politică de pînă atunci - centrul era familia și modul ei particular de a păstra tradiția, iar marginea era dată de preocupările sale, deloc marcate etnic: enigmistica, cinematograful, fotbalul, primele încercări literare. O altă metaforă matematică descrie identitatea celui Radu Cosașu de la mijlocul deceniului al patrulea: locul geometric al întîlnirilor dintre fundalul moștenirii iudaice, contextul socio-cultural al respectivei perioade și, mai important decît acestea două, cea cvasi-inefabilă alcătuire de scriitor.

Puținele referiri la tradiția iudaică pe care scriitorul le face conturează aria unui iudaism bine temperat: o familie în care părinții mai poartă încă nume evreiești, a cărei religiozitate este „cuminte, mediocră”<sup>v</sup> și care nu cultivă în copii „conștiința iudaică a poporului ales”<sup>vi</sup>. Recurențele iudaice constau în păstrarea obiceiurilor legate de marile sărbă-

tori: într-o casă în care Biblia stă uitată de-a lungul întregului an, rămâne totuși o impietate să nu respecti postul de Yom Kippur<sup>vii</sup>; Pesah-ul, în aceeași logică, nu trebuie să-și piardă din importanță. Sau, mai bine spus, spre această sărbătoare trebuie să se transfere importanța tuturor celorlalte, devenind astfel unicul moment din an cu încărcătură iudaică incontestabilă. Însă întâlnirea tînărului cu ideologia de stînga va face ca pînă și cele mai profunde trăsături iudaice ale educației sale să fie catalogate drept vetuste.

În *Spovedania unui convins*, proză pe care Cossașu alege să o pună drept comentariul său la *Manifestul Partidului Comunist*<sup>viii</sup>, termenii întâlnirii cu această carte sînt foarte bine definiți. Pe fondul entuziasmului juvenil, o ideologie care promitea nivelarea diferențelor etnice și care, mai mult decît atît, găsea fiecărui tovarăș un rol important și de neînlocuit, nu putea fi altfel decît atractivă. Problema, de care Cossașu pare pe deplin conștient, este a diferenței dintre modelul teoretic - hazardat încadrat în categoria utopiilor -, respectiv punerea sa în practică, inevitabil dezastruoasă<sup>ix</sup>. Înainte de a enumera filiațiile intelectuale pe care prozatorul și le asumă, este necesar în acest punct al descrierii un interludiu, constituit de subiectul nuvelei *Seară de primăvară '45*<sup>x</sup>.

Deși se referă la această proză ca la „prima lui nuvelă evreiască”, Cossașu nu tratează aici teme specifice, în înțelesul tradițional al sintagmei, cît mai ales caută să-și definăse traseul intelectual și influențele<sup>xi</sup>. Specificul evreiesc, dacă putem generaliza atît de generos, poate să varieze în funcție de turnurile pe care le ia istoria, dar și în funcție de sensibilitatea și nuanțele pe care le pun în joc cei care încearcă să-l definească. Întrebat dacă are convingerea că există teme predilecte ale scriitorilor evrei de limbă română - teme care ar alcătui „o insulă de specific”, suficient de neinspirată formulă<sup>xii</sup>, Radu Cossașu trimite la notația lui G. Călinescu referitoare la *Manasse* a lui Ronetti Roman<sup>xiii</sup>, care leagă sinceritatea unor subiecte evreiești de specificul scrisului în genere și de valoare estetică a respectivului text, mai curînd decît de stricta istorie literară. „Lumea lui [a scriitorului evreu]”, pe care încearcă Călinescu s-o aproximeze în cazul dramaturgului numit mai sus, nu este, pentru Radu Cossașu cea a comunității, ci una individuală, susținută de propriile neliniști și răspunsuri. Autenticitatea pe care criticul o reclama rezidă, la Cossașu, în scrierea despre sine<sup>xiv</sup>.

Așa se face că subiectul unei nuvele precum *Seară de primăvară '45*<sup>xv</sup> nu este nici fascinația primilor ani ai comunismului, nici ritualul sărbătorii de Pesah, ci confruntarea dintre aceste două contexte și personajul principal, ca individualitate. Vădit autobiografică, proza aduce în atenția cititorului tribulațiile unui tînăr evreu, recent înscris în UTC și dornic să întruchipeze cît mai repede omul nou. Primim, în primele pagini ale nuvelei, toate informațiile necesare recompunerii fundalului tensionat: familia mic-burgheză și uzanțele acesteia<sup>xvi</sup>, entuziasmul eroic al protagonistului, verva retorică de care dispuneau tinerii ca el pentru a acuza tot ce nu intra în tiparele revoluționare.

Intriga nu întîrzie să ni se facă cunoscută: tînărul Ben refuză să ia parte la cina de Pesah. Chiar înainte de a ajunge acasă, Ben își dă seama de impietatea pe care urma să o comită: Deodată, mi-am adus aminte că astă seară, acasă [subl. m.], e «peisăh». (...) Am auzit radioul (...) «În Tatra, trupele noastre continuă să urmărească inamicul care rezistă cu înverșunare». (...) E primul an cînd lipsesc dintre ei și acesta dă o măsură precisă asupra *libertăților* [subl. m.] mele, cîștigat surprinzător de repede<sup>xvii</sup>. Detașarea cu care personajul reușește să-și imagineze cum arată casa după toate pregăti-

rile, care sînt gesturile și atitudinile rudelor sale<sup>xviii</sup> denotă, pe de o parte familiaritatea impregnată de obiceiurile păstrate cu sfințenie, iar pe de altă parte efortul, evident forțat, de a extirpa memoria acestora.

Faptul că răzvrătirea lui Ben vine pe o bază străină tradițiilor familiei se vedește cel mai pregnant în dublarea, la nivel discursiv, a povestirii despre seara de Pesah cu informațiile despre victoria trupelor românești, care întorseseră armele cu doi ani în urmă. Faptele de eroism vehiculate în presă cereau tînărului, într-un gest de manipulare suficient de transparentă, să găsească în propria-i existență acțiuni de bravură revoluționară. Iar Revoluția, desigur, urmărește să obțină în primul rînd libertatea. Însă cînd personajul vorbește despre libertățile sale, se simte în plan secund ironia percutantă a lui Cossașu. Iluzia libertății în raport cu tradiția familiei și a poporului căruia îi aparține se vrea obținută în seara în care este rememorată ieșirea din Egipt. Nu este vorba aici doar despre eliberarea de religie, deși aceasta este mai vizibilă, cît despre detașarea de moștenirea, genetică și culturală - imposibilă, după cum vedem pînă la finalul nuvelei. Iar din momentul în care discrepanța dintre emfaza tînărului și logica intrinsecă a realității este dusă spre limită tocmai în metafora aceasta inversă a libertății, situațiile caraghioase contrapuntează narațiunea gravă.

Comicul de situație, demn de școala lui Caragiale, atrage atenția asupra unor stări de lucruri precare. Fiecare dintre aceste momente pune față în față forțe la fel de puternice: atît în cazul neînțelegerii cu Eliahu Anavi, cînd Ana este confundată de frații mai mici ai lui Ben cu personajul misterios ce urma să vină în acea seară deosebită, dar și în final, cînd Ben cel autonom înțelege cît din tradiția în care s-a format poate lepăda și cît, nu. În prima dintre situații, ritualul, tocmai prin structura sa repetitivă, devine pentru tînărul comunist mai puțin interesant decît lumea nouă în care îi fusese permis să intre. Dimpotrivă, Ana înțelege mai repede că moștenirea aceasta nu poate fi ignorată. Iar la final, cînd Ben intră precaut în casa părinților săi, dar lovește din greșeală clapele pianului, înțelegem împreună cu el caracterul relativ al lucrurilor; același relativism care face ca bunicul să primească spre lectură o „Șcînteia” mirosind a bucate de Pesah.

Un alt aspect al scriiturii lui Cossașu, poate cel mai important în acest context, este că nu scrie cu teză. Nu are de ce, nu are în fața cui se justifică, sau nu în sensul grav și teatral al termenului. Scrierile lui cu și despre evrei nu mai servesc unei apropieri culturale între aceștia și românii ostili, așa cum era cazul la, să zicem, Ury Benador. De asemenea, nu mai este pusă în scenă, la Cossașu, viața unei întregi comunități. Obiceiurile, convingerile nu sînt narate expozitiv, ci își găsesc natural locul în text. În nuvela *Seară de primăvară '45*, informațiile referitoare la azime, la cupa cu vin pentru profet, la tefilim sau la rugăciunea rituală nu sînt nici decorative, dar nici exagerate demonstrativ. Scriind despre sine, Radu Cossașu nu simte nevoia pauzelor explicative, așa cum poate ar fi fost nevoie să le facă dacă ar fi scris despre istoria întregului său popor.

Dacă *Manifestul...* a fost cartea care l-a influențat cel mai mult în adolescență, Radu Cossașu înscrie pe lista preferințelor sale mai tîrziu romanele intelectualilor ruși sau europeni dezvrăjiți de comunism. Fără a se despărți de Orwell, Cossașu preferă filiația cu Babel, Koestler și Soljenițin, a căror linie mai realistă îi este familiară extremistului de centru. Pe Soljenițin îl apreciază pentru acuratețea notației și pentru rolul pe care l-au avut cărțile lui într-o Europă fascinată încă de principiile Marii Revoluții

Socialiste. Pe Koestler, pentru luciditatea cu care disecă ideologia pentru a găsi inevitabila fisură. La Platonov gustă umorul amar al celor convinși deja că punerea în practică a acestor principii nu este viabilă<sup>xix</sup>.

Însă cele mai multe puncte comune, de această dată asumate, le are cu Isaac Babel, căruia îi dedică nuvela *Seară de primăvară '45*. Destinele celor doi intelectuali par să coincidă în numeroase puncte: ambii au aderat la ideologia de stînga în tinerete, cu entuziasm, ambii au încercat să scrie despre disfuncțiile sistemului comunist și desigur, ambii au fost împiedicați să dea în vileag erorile ivite la punerea în aplicare a ideologiei acesteia. Diferențele sînt însă majore și semnificative: cîtă vreme Babel a fost împiedicat să scrie ficțiune, Cossașu scria reportaje, privite cu siguranță ca fiind mai periculoase pentru sistem prin tocmai realismul lor ostentat<sup>xx</sup>. Funcția literaturii ca supapă împotriva ideologiei o va descoperi Cossașu mai tîrziu, așa spune că odată cu momentul interzicerii dreptului de semnătură în presă. Și poate cea mai tranșantă diferență este că Babel a fost „smuls fizicește vieții”.

Tangențele nu sînt doar de ordin biografic, căci Babel alege să scrie despre comunitatea evreiască, despre întâlnirea acesteia cu ideologia de stînga. Iar ceea ce Babel prezintă folosindu-se de personaje colective este similar lumii ficționale cu un singur personaj al lui Cossașu. Mai mult decît atît, ceea ce scrie Babel are valoare estetică, dincolo de cea documentară. Isaac Babel a fost considerat în epocă, și recuperat după reabilitare, scriitor rus, iar în aceste două aspecte, reverența lui Cossașu este dublată de nevoia lui de confirmare<sup>xxi</sup>; în primul rînd fiind cazul unei recunoașteri a posibilității de a fi autentic din punct de vedere estetic și în al doilea rînd, a confirmării metodei adecvate acestei arii tematice, în măsura în care scrisul desemnează deopotrivă tradiție și inovație.

Așa cum anticipam deja, în reportajele sale Cossașu voia să demaște erorile „întruchipării” comunismului. Convins fiind de aplicabilitatea fără rest a acestei ideologii, tînărul scriitor îndrăznește să ceară „adevărul integral”, a cărui enunțare ar fi expiat discordanțele anterioare dintre teorie și practică. Privat de dreptul de a semna în reviste, Radu Cossașu scrie proză. Cîteva tentative, înainte și după momentul '56, eșuează, scrise fiind după rețeta mioapă și elogioasă a literaturii promovate de regim. Altele dintre scrieri<sup>xxii</sup> însă, cu care începe să se contureze profilul estetic al lui Cossașu, sînt salutate de critică. Dobîndind o oarecare vizibilitate, scriitorul este invitat să se înscrie în partid, iar pre-textul cu care acesta refuză, anume acela că are rude în străinătate<sup>xxiii</sup>, ascunde, pentru Cossașu, o problemă mai gravă decît supralicitatul pericol al capitalismului. Și aceasta din cauză că respectivele rude nu au emigrat pur și simplu, ci au plecat în patria lor de drept. Odată cu 1948 exista posibilitatea fermă a întoarcerii în patrie, recrearea statului Israel generînd deopotrivă premisele unui naționalism ardent. Între zelul sionist și mefiența ultra-ortodoxilor, deciziile diasporei au fost individuale și au trasat limitele între care se mai poate defini cineva ca fiind evreu.

Pentru Cossașu, convingerile ideologice au reprezentat un reper suficient de reconfortant. Universalismul prefigurat de Internațională l-a ținut departe de sionism și de oricare formă de fanatism naționalist. Așa încearcă Radu Cossașu să explice<sup>xxiv</sup> faptul că a rămas aici, într-un oraș și într-o țară în care tendințele antisemite nu s-au estompat după revoluția voită democratică, dimpotrivă. Dar explicația aceasta reduce din complexitatea unei situații pe care scriitorul o descrie în sute de cuvinte. Nu doar familiaritatea cu un oraș în care s-a format ca





prozator, ca intelectual, dar și alcătuirea sa spirituală l-au reținut aici. Așa se face că se definește acum ca evreu prin referințele la mama din Israel, la sora emigrată în Israel și apoi în Germania<sup>xxv</sup>, la mătușile și cunoscuții mai mult sau mai puțin tangibili de acolo<sup>xxvi</sup>. Este evreu chiar dacă a rămas aici, ar fi scriitor român chiar dacă ar locui acolo. Să explic importanța patriei cuvintelor ar fi un truism, câtă vreme atîția alții au vorbit genial despre ea. Trebuie să subliniez însă importanța faptului de a fi scriitor, care poate înlocui cu succes o naționalitate, o cetățenie.

Însumînd, în chip de concluzie, trăsăturile identitare ale lui Radu Cossașu, nu voi reveni la simplificarea de la care am început, ci afirm doar că, fără doar și poate, intelectualul acesta ilustrează exemplar paradoxul. Voluntar sau nu, existența sa este o suită de relații binare: evreu scriitor român, „comunist antisovietic”, „extremist de centru” ș.a.m.d. Este dificil să nu recurg, într-o astfel de enumerare, la sintagmele autorului, tocmai pentru că acestea dovedesc atît luciditatea care să le justifice, cît și detașarea mucalității, care invită la adoptarea lor fără rezerve. Punctele în care Cossașu se referă la descendența sa evreiască și la felul specific în care și-o asumă, deși puține, sînt deosebit de semnificative pentru ansamblul identitar. Cu problemele generate de aceasta, abordate în stilul inconfundabil, între tăceri, povestire în surdină și monolog dramatic, discursul lui Radu Cossașu despre ce înseamnă a fi evreu este pe atît de autentic și de valoros estetic pe cît și-ar fi dorit G. Călinescu și chiar mai mult. Cît despre istoria literară, aceasta nu s-a dovedit, în cazul lui Radu Cossașu, a fi la fel de intransigentă, în naționalismul ei îngust, pe cît și-o imagina criticul.

#### Note:

<sup>i</sup> Radu Cossașu, *Autodenunțuri și precizări (plus câteva note informative, o addendă și spovedania unui convins)*, București, Ed. Hasefer, 2001, p. 258..

<sup>ii</sup> Însă diferența dintre Cossașu și, să spunem, Lazăr Șăineanu ține de specificul epocii și de specificul pe care îl dobîndește astfel "problema evreiască". Dacă în secolul XIX soluția integrării era iluzorie, iar schimbarea numelui și chiar creștinarea nu garantau acceptarea în societatea românească a vremii, în a doua jumătate a secolului XX, după modificările legislative din interbelic și după schimbările de regim politic, integrarea echivala cu mimatul egalitarism comunist. Altfel spus, dacă pînă la emancipare, schimbarea numelui era o decizie individuală și viza estomparea diferenței, după deceniul al patrulea al secolului XX, adoptarea unui alt nume ar fi fost mai curînd o acțiune dictată ideologic. Cu toate acestea, adoptarea unui pseudonim se sustrage schemei de mai sus, din cauza relației diferite pe care un scriitor o stabilește cu numele.

<sup>iii</sup> Radu Cossașu, *Armonia cordului bătut de gînduri în Ficționarii*, București, Ed. Cartea Românească, 1983, p. 193. Descrierea continuă astfel: "Firește, acest "Rohrlich Oscar" devenea într-o singură zi: Rolling, Roli, Rogli (...). Nu este locul aici pentru o analiză a modului în care numele și folosirea acestuia pot fi manipulate, însă merită consemnat că, în ciuda aparentei lejerități cu care Cossașu expune situația, diferența dată de nume a generat un anume comportament al adolescentului Rohrlich.

<sup>iv</sup> La un anumit punct în desfășurarea nuvelei, prozatorul pune împreună descoperirea "paradisului cuvintelor românești" și dezastrul navei Struma. Evenimentul real, deși de o gravitate covârșitoare, este secondat la nivel emoțional de prima experiență a scriului. Din acest moment, lasă autorul să se înțeleagă, identitatea sa dobîndește structură duală: un eu exterior, condiționat etnic, dublat de eul intim, de împlinzitor de cuvinte.

<sup>v</sup> Radu Cossașu, *Ficționarii*, ed. cit., p. 194.

<sup>vi</sup> Ibidem, p. 194.

<sup>vii</sup> V. ibidem, p. 205.

<sup>viii</sup> Textul apare în *Karl Marx, Friedrich Engels, Manifestul Partidului Comunist*, ed. îngrijită de Cristian Preda, București, Ed. Nemira, 1998, cu titlul *Actualitățile*

"Manifestului Comunist" (pp. 115-132) și este reluat și completat în *Autodenunțuri și precizări*, ed. cit., ca *Spovedania unui convins* (pp. 201-229, 231-236).

<sup>ix</sup> "E o tîmpenie, începe Cossașu explicația, să te scuzi că Manifestul te-a entuziasmat la prima, la a doua sau la a treia lectură. Problema e cînd? cînd te-a entuziasmat? Pînă la întruchipare sau după?" în *Autodenunțuri...*, p. 202.

<sup>x</sup> Apărută în *Viața Românească* nr. 12/1957 și reluată apoi în volumul *Mătușile din Tel Aviv*, Ed. Impex '92, București, 1993, pp. 104-113.

<sup>xi</sup> De altfel, prozatorul nu pare a avea vreun astfel de program. Cu greu ne-am putea imagina un Radu Cossașu care să scrie despre stele sau despre dughenele negustorilor evrei, așa cum simt nevoia scriitorii americani, care încearcă, înainte și mai ales după Holocaust, să recupereze ficțional memoria bunicilor și străbunicilor lor europeni. Revenind la Radu Cossașu, universul ficțional al lumii sale evreiești este marcat de o puternică proximitate temporală și spațială. Mai mult decît atît, el nu scrie despre alți evrei, ci despre sine în ipostaza de evreu, într-un univers monadic, traversat întîmplător de amăgiri ideologice colectiviste.

<sup>xii</sup> Daniel Cristea-Enache și Mihai Iovănel au inițiat în *Cultura* nr. 13/2009 o anchetă despre condiția de Scriitor evreu & român, la care au răspuns, alături de Radu Cossașu, Leon Volovici, Mirel Brateș, B. Elvin și Boris Marian. Consider că întreaga anchetă, deși plină de intenții bune, greșește într-un punct nu tocmai de neglijat. Adoptînd prea ușor corectitudinea politică, cei doi jurnaliști delimitează categoria de scriitor evreu de limbă română fără prea multe scrupule terminologice. Chiar titlul anchetei trădează imprecizia; a fi scriitor de origine evreiască și cu cetățenie română nu echivalează cu binomul "evreu și român". Dacă, în schimb, eliminăm conjuncția, situația se prezintă într-o altă lumină: nu este vorba despre două realități ce se cer împăcate, ci despre o singură realitate, duală. Delimitarea operată suferă, așa cum precizăm deja în introducere ca fiind posibil, de didacticism și trebuie privită cu precauție.

<sup>xiii</sup> "Ori de cîte ori evreul se ocupă sincer de lumea lui, el e mai specific românesc cu nuanța inerentă și cu un aer venerabil și, dimpotrivă, tratarea subiectelor generale suferă de falsitate." în *Istoria literaturii române...*, ed. 1988, p. 554, citat de Radu Cossașu în răspunsul său din *Cultura*, nr. cit., p. 16.

<sup>xiv</sup> Nu trebuie însă exagerată referirea lui Cossașu la observația lui G. Călinescu, atîta vreme cît aceasta îl privează pe scriitorul evreu generic, oricare ar fi fost acesta, de posibilitatea autoficțiunii - pe care Cossașu o practică magistral - și a verosimilității, în detrimentul sincerității - mai degrabă romantică decît realistă.

<sup>xv</sup> Titlul original al nuvelei fusese *Seară de Pesah 1945*, dar a fost schimbat la sugestia lui Marin Preda. Autocenzurîndu-se, autorul schimbă termenul impregnat de semnificații religioase cu unul neutru. Dincolo de o practică religioasă, de referirea la o națiune și mai ales de sugestia libertății pe care sărbătoarea de Pesah o presupune, a rămas cuvîntul primăvară, ale cărui semnificații din riturile păgîne cenzorii le-ar fi ignorat.

<sup>xvi</sup> V. Radu Cossașu, *Seară de primăvară '45*, în vol. cit., p. 104: "Dar nu-mi păsa pentru că eram plin de ură sfîntă împotriva convențiilor lumii lor mici burgheze, care trebuiau, bineînțeles, aruncate în aer, le uram obișnuințele la care mă suspusesem 19 ani, tabieturile de dimineată, prînz și seara, religia devenită stupidă după numai cîteva ședinte la UTC, cu Paul, noul zeu al vieții mele. Îmi era rușine că 19 ani nu înțelesesem nimic, și mă confortasem fără protest tuturor cerințelor lor prostești (...)." <sup>xvii</sup> Ibidem, p. 107.

<sup>xviii</sup> În cadrul reflecției pe care am citat-o deja, Ben vizualizează un tablou familiar: "Tata citește rugăciunile; mama și bunicul se plictisesc cu cel mai adînc respect, ascultîndu-i bolboroseala (...)", ibidem, p. 107.

<sup>xix</sup> Și poate că Platonov îi este preferat lui Orwell tocmai pentru că un ins călare, reiterînd figura lui Don Quijote, cum este cel din Cevengur, îi este mai drag lui Cossașu decît personajele hipercerebrale din *1984* sau din *Noi*. Mai simplu spus, motivul pare acela că lucrurile grave pot fi spuse și pe un ton mai puțin grav, pare a confirma Cossașu prin personajele sale.

<sup>xx</sup> Există desigur grade de intransigență a cenzurii cît și grade de vizibilitate a textului scris. Consider așadar că un reportaj sumbru ar fi fost mai puțin tolerat decît proza cu tematică urbană în vremea colectivizării. De asemenea, masele largi și funcționarii sistemului, mai



dispuși a fi influențați de un reportaj, depășeau numeric și în vizibilitate intelectualitatea, oprimată în regimurile comuniste.

<sup>xxi</sup> Iar dacă Babel ar fi teoretizat poziția sa de scriitor evreu rus, probabil că ar fi fost citat în ancheta mai sus amintită ca avînd mai multă autoritate decît G. Călinescu, autoritate conferită de experiența scriului din interiorul acestei "insule de specific" a iudaismului.

<sup>xxii</sup> *Despre Vivisecții*, Cossașu notează: "dedicată, de la prima schiță, lui Babel, în care, pentru prima oară, încercam să fiu în scris și evreu, și mic-burghez, și bucureștean, și utecist mesianic și cavalierist în Armata Română" (în *Autodenunțuri...*, p. 54).

<sup>xxiii</sup> V. ibidem, p. 85.

<sup>xxiv</sup> Ibidem, p. 204: "Mulțumită Manifestului n-am fost niciodată sionist, n-am cunoscut niciodată sentimente naționaliste nici de mare, nici de mică putere. Ani de zile - între '46 și '56, un deceniu obsedant, - nu m-am simțit evreu în România".

<sup>xxv</sup> De fiecare dată cînd Cossașu se referă la sora lui, care nu a mai dorit să locuiască în Israel și a plecat de acolo în Germania, două nuclee se repetă: cel anecdotic, atunci cînd scriitorul amintește de monumentul din Berlin care îi reprezintă pe Marx și Engels explicînd că ei nu sînt vinovați (v., spre exemplu, *Autodenunțuri...*, p. 202), acesta fiind asociat involuntar cu șederea surorii sale acolo, și cel teoretizant, cînd Cossașu analizează beneficiile materializării socialismului în organizarea kibuturilor, experimentată de generații întregi de sioniști. <sup>xxvi</sup> La fel de importantă funcție, la nivel de imaginar, are și mai noul personaj, Veronica din Afula (v. *Dilema veche*, nr. 275 și 276/2009): de pretext narativ, întru totul verosimil, prin care scriitorul vorbește despre sine, despre dilemele sale identitare, inevitabil convergente cu iudaismul.

Coordonatori:

**Sanda Cordoș**  
**I. Maxim Danciu**