

EDITOR UNIUNEA SCRITORILOR DIN ROMÂNIA ANUL CXXXIX

CONVORBIRI LITERARE

REVISTĂ FONDATĂ DE SOCIETATEA JUNIMEA DIN IAȘI, LA 1 MARTIE 1867

Redactor șef: Cassian Maria SPIRIDON

noerația rusă e o farsă

– dialog cu scriitorul **Alexandre SOLJENIȚIN**

lit: Epistolar **Alexandru PALEOLOGU**

me de: **Gheorghe GRIGURCU, Spiridon POPESCU**

ză de: **Aura CHRISTI**

na **MAVRODIN**: Constantin Popovici...

stantin **CIOPRAGA**: Cella Neamțu – tapiserie și poezie

colac **STROESCU STÎNȘOARĂ**: Papa și Occidentul

exandru **ZUB**: Alexandru Paleologu, în amintire

ex **ȘTEFĂNESCU**: Alți doi poeți

an **HOLBAN**: Nostalgia valorilor

rela **ROZNOVEANU**: Catalogul stilurilor

colac **CREȚU**: O artă „litotică”

reca **MUTHU**: Două ipostaze ale timpului tragic

n **PAPUC**: Filozoful boier

ton **ADĂMUȚ**: Despre felurile binelui

ireca **PLATON**: Pagini de jurnal

ius Traian **DRAGOMIR**: Postmodernism sau postliteratură?

tru **URSACHE**: Din nou despre „fîrea românilor”

nică literară

Cristian LIVESCU

Constantin DRAM

Dan MĂNUCĂ

Comentarii critice:

Adrian Dinu RACHIERU

Vasile SPIRIDON

Bogdan CREȚU



Septembrie 2005, Nr. 9 (117)

CONVORBIRI LITERARE

REVISTĂ FONDATĂ DE
SOCIETATEA JUNIMEA DIN IAȘI
LA 1 MARTIE 1867

EDITOR:
UNIUNEA SCRITORILOR
DIN ROMÂNIA

Redacția:

Redactor șef: Cassian Maria SPIRIDON
Redactor șef adjuncț: Dan MĂNUCĂ
Secretar general de redacție: Dragoș COJOCARU
Redactori: Cătălin MIHULEAC, Livia PAPUC

Colegiul:

Anton ADĂMUȚ
Adrian ALUI GHEORGHE
Constantin CIOPRAGA
Aurelian CRĂIUȚU
Mircea A. DIACONU
Gellu DORIAN
Florin FAIFER
Gheorghe I. FLORESCU
Gheorghe GRIGURCU
Ioan HOLBAN
Ovidiu HURDUZEU
Cezar IVĂNESCU
Miron KIROPOL
Cristian LIVESCU
Irina MAVRODIN
Mircea PLATON
Adrian Dinu RACHIERU
Elvira SOROHAN
Nicolae STROESCU STÎNIȘOARĂ
Lucian VASILIU
Alexandru ZUB

Tehnoredactare: Doina BUCIULEAC
Culegere: Mariana IRIMIȚĂ

Foto coperta I: Alexandru PALEOLOGU
Mircea MUTHU
Spiridon POPESCU

coperta IV: Mircea ELIADE

<http://convorbiri-literare.dntis.ro>

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

CUPRINS

Cassian Maria SPIRIDON – *Un catalog al lucrurilor
cu valoare importantă* (II) / 1

Demnitatea rădăcinii și a fânii

Dialog cu scriitorul Alexandru SOLJENITȘIN / 6

Irina MAVRODIN – *Constantin Popovici – Eminescu. Viața și opera* / 10

Constantin CIOPRAGA – *Cela Neanu – Tapiserie și pictură* / 11

Nicolae STROESCU STÎNIȘOARĂ – *Papa și Occidentul* / 12

Al. ZUB – *Alexandru Paleologu, în amintire* / 14

Alex. ȘTEFĂNESCU – *Alți doi poeți* / 16

Marica ROZNOVEANU – *Catalogul stărilor* (II) / 19

Ioan HOLBAN – *Nostalgia valorilor din fondul principal al culturii* / 21

INEDIT

Epistolele Alexandru PALEOLOGU / 25

POEZIE

Gheorghe GRIGURCU / 26

Spiridon POPESCU / 27

Gabriel DALIS / 28

Anca PAȘCU / 28

Constanța APETROAIE / 29

Ilie VODAIA / 30

PROZĂ

Aura CHRISTI – *Murle jocuri* (I) / 31

CRONICA LITERARĂ

CRITICA POEZIEI: Cristian LIVESCU – *Un postmodernist veritabil:*
Livia Georgescu / 35

CRITICA PROZEI: Constantin DRAM – *Scriitorul implicat*
și textul ca document / 40

CRITICA CRITICII: Dan MĂNUCĂ – *Nașterea scriitorului român* / 43

COMENTARII CRITICE

Adrian Dinu RACHIERU – *Nicolae Sârba – 60* / 46

Vasile SPIRIDON – *Patru zile de consămăn* / 48

Bogdan CREȚU – *Ardeleana deșapă Rădăușii* / 51

EX LIBRIS

Mircea A. DIACONU – *Vasile Târșăneanu, un așteptat mai ales ironic* / 54

Lavinia GRĂSOIU – *Dim asvâr* / 56

Nela ZUGRAVU – *Figurate și epice în poezia lui Vergiliu* / 58

Constantin COROIU – *Săvârșirea ficțiunii* / 59

Dana PETROȘEL – *Ionuț Em. Petrescu. Omul de dincolo de nume* / 61

Dan Bogdan HANU – *Poezie cu un singur locuitor* / 63

Gellu DORIAN – *Julia Balcania* – Filme americane / 66

ISTORIE LITERARĂ

Nicolae CREȚU – *O artă „lăstăieșă”* / 68

Julian BOLDEA – *Teatralitatea limbajului poetic. Emil Botta* / 75

Nicolae CREȚU – *Sodovennu: avântul capodoperei* (II) / 78

Dana DIACONU – *Patra veacuri de lectură* / 73

Julia AZRIEL – *Lavinia Deleanu, un poet ustat* / 76

Constantin PARASCAN – *Istoria Junimii interbelice* (I) / 81

Livia PAPUC – *Junimismul poetic și forța* / 85

ISTORIE

Gheorghe I. FLORESCU – *„Informații Bulletin”*

o revistă a românilor-americani / 86

LITERATURĂ UNIVERSALĂ

Dietrich M. GRAF / 89

Prezentare și traduceri de Franciska RICHENSKI-MARIENFELD

Liliana UGOLINI / 90

Prezentare și traduceri de Dragoș COJOCARU

P/11934





UN CATALOG AL LUCRURILOR CU ADEVĂRAT IMPORTANTE

06

Cassian Maria SPIRIDON

Intenționez să scriu despre *Jurnalul fericirii* al monahului de la Rohia, în continuarea firească a celor scrise în *Victime și eroi*, publicate în numerele 7-8 ale revistei, dar dispariția unui mare spirit, unul dintre ultimii înțelepți ai cetății, mă refer la Alexandru Paleologu (n. 14 martie 1919 – m. 2 septembrie 2005), mă obligă să amân acest travaliu pentru un număr viitor. De altfel, N. Steinhart și Alexandru Paleologu au fost buni prieteni (relevant este portretul simpatetic, inserat în *Moștenirea creștină a Europei* [Eikon, 2003] dedicat monahului sub titlul *Septuagenarul neastâmpărat*) și totodată colegi de detenție sub regimul comunist.

Vom încerca să aflăm care au fost lucrurile cu adevărat importante pentru autorul *Bunului simț cu paradox*, așa cum rezultă din selecția de studii, articole și eseuri realizată de autor și adunată între copertile volumului *Despre lucrurile cu adevărat importante* (Polirom, 1997).

Cartea se deschide cu răspunsurile la un chestionar: *De ce scriu? În ce cred?* Aflăm cum scrie, care sînt etapele, praturile creației, dar nu și *de ce*. Franc recunoaște: *La asta nu știu să răspund*, precizînd că genul în care scrie se numește *eseu*. Pentru autorul *Alchimiei existenței*, „esențiala finalitate a literaturii, a artei în genere, în care intră vrînd-nevrînd și critica, și eseu, și filosofia, chiar și marea oratorie; al cărei obiectiv e de regulă persuasiunea în sensul unui efect practic imediat, este în ultimă instanță o «finalitate fără scop», adică una de cunoaștere, de contemplare, de aprehendare a adevărului. Adică frumusețea (care «va salva lumea»). Acest lucru este cel mai evident în cazul oratoriei, căci interesul ei practic expiră cel mai repede, dar cel estetic rămîne în memoria veacurilor și chiar a mileniilor”. Literatura, arta în general, este așezată de către eseist între lucrurile cu adevărat importante.

La a doua întrebare, în afara credinței în Dumnezeu

își afirmă și credința în realitatea „*Celui viclean*” – echivalat cu Prostia, una eternă și invincibilă, o hidră cu nenumărate capete care cresc la loc de cîte ori le tai, ce mereu trebuie tăiate, cu acuză inteligentă, pentru a o ține în șah; și crede că e tot ce se poate face contra ei.

După acest scurt preambul, prima secțiune se deschide cu textul ce dă titlul cărții și este o alocuțiune ținută în 1984, la Institutul de Fizică atomică, remaniată și extinsă după Revoluție.

E un bun prilej de a afirma, ca umanist, în fața oamenilor de știință împlinirile de aceeași înălțime cu ale științei, de aceeași uluitoare precizie și putere, ce le aflăm în artă, în literatură. Și își continuă gîndul întreg, pentru a afirma „că *Antigona* sau *Hamlet* sînt infinit mai necesare, mai importante, decît rachetele cosmice”.

Oricîte performanțe extraordinare, demne de admirație, ne propune știința, nu vor echivala cu miracolul cel mai amețitor, care este nașterea unui copil. Fără capacitatea de a ne minuna că se nasc copii și cresc sîntem pasibili a nu ne tulbura, atenționează eseistul, de masacrarea inocenților, nici de variatele forme ale genocidului, nici de imbecila devastare a planetei. Marele miracol al nașterii se situează totdeauna peste performanțele zborurilor cosmice.

Finalitatea științelor este certitudinea, obținută și aceasta doar parțial, progresiv și amendabil.

Domeniul artelor, al literaturii este concretul, care nu e niciodată sigur, e totdeauna discutabil. Aici ne situăm în planul apoximației, al opinabilului, al mizelor nesigure, al pasiunilor riscante. Cine nu are curajul de a înfrunta incertitudinile e sfătuit a nu se îmbarca pe corăbiile artei. Nici civilizația nu constă în automatizare sau în mașini cu aburi, cum nu a constat nici în arbaletă, ci, sîntem atenționați, numai în „civilitate”, adică în relații civile, adică în norme de drept.

Nu-i suficient a fi serios, dacă nu ești atent inclusiv la lucruri neînsemnate, la detalii, trebuie să fii perspicace (atenția inteligentă e totdeauna perspicace), așa ai șansa să *descoperi esențe*. O astfel de atenție este una cu frivolitatea, frivolitate de care „serioșii” se sperie, cum apreciază autorul *Simfului practic, fug de ea, ca dracul de tămâie, și rămân la nivelul clișeeilor și platitudinilor grave*.

Nu seriozitatea e contrariul frivolității, ci superficialitatea, apreciată de Oscar Wilde drept viciul suprem.

Alexandru Paleologu așază în catalogul lucrurilor cu adevărat importante știința compromisului. Afirmă, fără drept de replică: *Nu se poate trăi fără compromisuri*, atenționând, totuși, că *totul e o chestiune de priorități și de simț al valorilor*. Și vom reda în extenso argumentația: „Compromisurile sînt legea co-existenței, legea păstrării valorilor umane în contextul social și istoric. Civilizația societății se menține printr-o subtilă rețea de compromisuri. Nu se poate trăi în acest context refuzînd orice compromis, după cum nu se poate realiza ceva fără un anumit oportunism, mai corect spus un anumit simț al oportunității. Trebuie să știi ce e oportun de făcut pentru ca o valoare să se poată afirma și menține. Valoarea poate fi în speță viața ta proprie – nu e în principiu nimic infamant în asta, depinde doar de natura și prețul compromisului. Uneori, cea mai oportună soluție e intransigența intratabilă. Alteori, o oarecare maleabilitate, un tact al tranzacțiilor abile. Intransigența nu trebuie să fie căpoasă, îndărătnică, ci lucidă, degajată, curajoasă și demnă. Maleabilitatea să nu fie lășă, complezentă, defetistă. Trebuie să rămîi arbitru al compromisurilor tale, simțul oportunității să nu te facă să luneci pe panta oportunismului rentabil, conjunctural. Poți concede, dar nu trebuie să cedezi.

Cînd ți se pune problema compromisului, ți se pune și cea a distingerii esențialului de inesențial. Trebuie să știi să alegi și să decizi ce e esențial, și deci nu poate sub nici un motiv face obiectul unui compromis, și ce ține de inesențial, și deci poate tolera o marjă de nuanțare (ca să mă exprim eufemistic).

Strategia compromisului e foarte delicată și cere o mină fermă, cu reflexe foarte sigure, fiindcă limita admisibilă nu e nici netă, nici etanșă”.

Sîntem îndemnați a avea măsură în a face concesii, nu și a ceda de la anumite norme etice.

Noica, în testul său eliminator pentru vocația filosofică, propune trei *distinguo*-uri: între transe-

dent și transcendent, între intelect și rațiune, între suflet și spirit. Transcendentul, intelectul și sufletul, în accepțiunea autorului *Devenirii întru ființă*, sînt nedemne de filosofie. Deși pentru filosoful de la Păltiniș nu există nici o altă valoare în afara culturii, *din realitatea existentă a culturii*, remarcă Alexandru Paleologu, *nu recunoaște aproape nimic*, nu muzica, nu arta, nu literatura, nu poezia, numai filosofia și aceasta parțial, numai Platon și Hegel. Fapt ce-l îndeamnă pe autorul *Căii către sine* să exclaima, aproape revoltat: „Dar cultura e de neconceput și nu poate exista dacă înlăturăm sufletul omenesc. Nimic omenește important nu poate exista cu ignorarea sufletului (nici Platon, nici Hegel)”.

În consecință, „Realitatea cea mai de preț, realitatea, repet, este sufletul”. Salvarea lui, a-l mîntui e tema din totdeauna a condiției morale și a soteriologiei, fie ea laică sau religioasă. Nu există o mai mare nenorocire decît de a-ți „pierde sufletul”. A fi indiferent la o astfel de catastrofă personală e pur și simplu imbecilitate. Transcendentul, intelectul și sufletul țin de esențe, Transcendentalul, rațiunea și spiritul sînt doar sensuri.

Inteligența, apreciată drept o calitate individuală, reală și reconfortantă, împreună cu sufletul sînt nivelurile supreme ale omeneșului.

Vorbind despre Casanova, doctor în filosofie la Padova, implicit despre libertinaj, constată: „Există de cînd lumea o categorie de oropsitori ai vieții, fanatici care interzic fericirea, osîndesc plăcerea, detestă risul și persecută inteligența. Ei obțin totdeauna stima imbecililor și izbutesc recurent să instaureze o formă sau alta de teroare”. Libertinajul fiind o reacție în contra unor astfel de intoleranțe, meritul său filosofic este de a fi proclamat prioritatea plăcerii senzoriale drept criteriu al tuturor valorilor.

Fără teama afirmării unor banalități statuatează: „Cu adevărat importantă e fericirea”. Deplînge pe cel ce se are doar pe sine ca scop, el cade într-o dezolantă tautologie sufletească. E un suflet fără vocație, nu are nimic sfînt. Sînt destui din cei fără simțul comicului sau al sublimului, cum altora le lipsește simțul divinului. Cînd îl ai, te face să recunoști fără greș, instantaneu, luminos și exaltat prezența a ceva „sfînt și însemnat”; și apelează pentru exemplificare la scena narată în *Jurnalul fericirii*, cu cerul însoțit reflectat într-o mică băltoacă de apă mizeră din sordida celulă a închisorii Jilava.

Rațiunea duce la utopie, la teroare dacă nu e con-

trolată de inteligență și de suflet.

Pentru Alexandru Paleologu nu există fericire personală. Numai egoismul vecin cu nebunia își imaginează așa ceva. Fericirea există numai împreună cu. Sufletele tautologice nu sînt capabile de iubire și implicit nu au acces la fericire. „Numai cuplul e o realitate umană, aptă de fericire (și de tot ce intră în alchimia fericirii: suferință, sacrificiu, bucurie, grațitudine). Aptă, nu «îndreptățită». Aș putea zice că fericirea nu numai că nu e un «drept», ci o îndatorire, cea de a aprehenda miracolul vieții, întocmai cum îl înțelege, N. Steinhardt în *Jurnalul fericirii*. Nu e vorba de «*totus est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles*», nici de «armonie prestabilită», nici de optimism. Fericirea nu e o plească picată din cer. Ea se plătește. Enorm de scump, dar «face» (ALP.).

Nu-și are sensul o căsătorie, dacă nu e pentru toată viața. „Dragostea e de la tinerețe pînă la bătrînețe, iar cuplul petrece din ce în ce mai bine cu cît se apropie de moarte (bineînțeles, dacă are simțul divinului). Petrece din ce în ce mai bine, în ciuda pierderii puterilor, în ciuda tuturor necazurilor. Lucru cu adevărat important: a petrece cît mai bine. Gîndiți-vă la toate înțelesurile acestui cuvînt. La toate, inclusiv cel mai frivol!” (ALP.).

Iată cîteva dintre cele cu adevărat importante enumerate și argumentate în eseu ce deschide prima secțiune din *Despre lucrurile cu adevărat importante*.

Vorbînd despre memoriile octogenarului Edward Gordon Craig, vede în vîrstă tîrzie, și vorbește cu îndreptățire, ca unul aflat în preajma ei, drept cea care deține esența savuroasă, nostalgică, fortifiantă, a înțelegerii vieții.

Narează cu simplitate și bună dispoziție un lucru prin care toți trecem, de sîntem preocupați de rezolvarea cît mai cuprinzătoare a unei teme: „Toți cei care am fost aduși de soartă să practicăm oarecare «erudiție» știm că ea se dobîndește mai ușor decît își închipuie profanii; există un noroc al cercetării, există niște zîne bune care ne scot în cale sursele trebuincioase. Dacă ești mînat de un gînd, el atrage printr-o simpatie misterioasă informații pe care poate că nici nu le-ai fi visat. Răsfoind o carte sau revistă dai de o trimitere nebănuită, care te trimite la alta, și te pomenești la un moment dat în posesia unei științe care te-a găsit ea pe tine mai mult decît tu pe ea. Firește, e neapărat necesară o anumită școlire și instrumentație prealabilă, cunoașterea unor limbi,

oarecare exercițiu filologic, o anumită familiarizare cu biblioteca. Dar mai cu seamă e necesar neastîmpărul gîndului, gustul, dispoziția și, *above all*, buna dispoziție”.

Cultura este o șansă de a accede la modestie, pentru că prin ea intrăm în contact cu creația marilor genii ale omenirii, tot ea ne ajută a ne cunoaște limitele proprii noastre științe și, în parte, întinderea neștiinței noastre.

Între noiciana „cultură de performanță” (pe care, de altfel, o condamnă”) și cultura de substanță, optează și o afirmă pe ultima, ca sporitoare a înțelegerii, îngăduinței, compasiunii și bucuriei. Cultura nu înseamnă numai delectare, pretinde și efort.

Între lucrurile cu adevărat importante se află și prietenia, marea prietenie, la fel de rară precum marea dragoste. Ambele nu sînt „un fenomen natural, ci unul de cultură, adică un produs al spiritului, care, potențînd o pornire spontană și sporadică (gr. *sporadikos*: împrăștiat: în cazul dragostei, instinctul perpetuării. în cazul prieteniei, sociabilitatea), o transformă într-un sentiment concentrat, conștient și continuu” (ALP.).

Dintre relațiile noastre cu semenii, unele ne sînt mai accentuat preferate, pe temeiul plăcerii și folosului material, a goetheenelor afinități electice. Dar cîte din aceste prietenii rezistă altor probe pe care viața ni le administrează cu mare frecvență. Prietenii se leagă și pe un palier al preocupărilor comune.

Platon îi închină un întreg dialog, *Lysis sau despre prietenie*, cu trimitere, e drept, mai mult la *eros*, la căutarea celuilalt, a întregitorului ce ne apropie de perfecțiune. Esența ultimă a prieteniei, principiul ei generator, pentru Platon este ideea de Bine.

Mai complet, mai cuprinzător la ce se înțelege curent prin prietenie, despre formele și modalitățile ei cu fenomen concret, social și individual, este Aristotel în *Etica Nicomahică*. Aflăm în *Etica aristotelică* o afirmație aparent descumpănitoare: legiuitorul înțelept pune mai mare preț pe prietenie decît pe dreptate. Afirmația ce va fi așezată în bunul ei rost de către Alexandru Paleologu, pentru care aceasta „nu înseamnă că dreptatea ar putea fi eventual sacrificată de dragul prieteniei, ci, dimpotrivă, că ea decurge în mod necesar din prietenie. Omul fiind prin definiție social (zoon politikon), firește că afinitățile prin care se asociază cu semenii săi sînt determinate pentru constituirea oricărei comunități. Aristotel spune că toate comunitățile sînt părți ale comunității politice (*recte*

ale cetății) și că deci aceasta se întemeiază pe prietenie. Dar numai cetatea, adică societatea civilă, poate asigura dreptatea și numai în cadrul cetății, în care se cristalizează morala ca fenomen individual de conștiință, e posibilă prietenia".

Esențial necesare, dar nu și suficiente în prietenie, pentru Stagirit, sînt folosul și plăcerea.

„Unui prieten adevărat, crede autorul *Ipotezelor de lucru*, i se poate cere orice, dar nu i se poate pretinde nimic". Prietenia e întru chiparea dreptății, în măsură egală cu a libertății. „Prietenia e una din manifestările esențiale ale libertății, în primul rînd fiindcă înseamnă alegere, dincolo de legăturile rudeniei (dar, liberă fiind alegerea, ea poate fi făcută și înăuntrul acestora). Prietenie înseamnă opțiune manifestă și constantă, deci o angajare deliberată și încălecată de răspundere. E deci cu totul străină de orice capriciu și de regulă nu se declanșează prea spontan (ceea ce nu înseamnă deloc că întîmplarea nu joacă și în prietenie ca și în toate lucrurile omenești un rol pe care numai cine nu are simțul realităților se încumetă a-l nega). Aristotel subliniază de la început că, neputînd exista prietenie decît mutuală, ea trebuie să fie manifestă, știută nu numai de cei în cauză, ci de toată lumea. Îmi pare evident că nu pot exista prietenii secrete. O conjurație nu e prietenie propriu-zisă, dar se poate întemeia pe prietenii existente sau poate da naștere altora care să subziste ulterior. Dar prietenia nu poate fi clandestină: ea act de libertate, ea trebuie să fie pe față, uneori chiar sfidătoare: clandestinitatea e contrariul libertății".

Cel mai favorabil regim politic pentru prietenie, aflăm din *Etica Nicomahică*, este democrația. Dictatura, tirania a ruinat prin toate mijloacele astfel de relații, păstrătoare și sub teroare a *spiritului relațiilor civile*.

Prietenia, fiind și o manifestare a libertății, poate fi revocată.

O apăsătoare deficiență este „a nu avea o reală nevoie de prietenie (fapt ce) presupune a nu avea afecte umane reale nici în căsnicie: soți, părinți, copii nu sînt altceva decît niște inși legați numai prin interese primare; cînd aceste interese nu mai coincid, e uluit cîtă funciară indiferență sau chiar ostilitate iese la iveală între ființe care au trăit laolaltă, împărțindu-și treburile dar nu și împărțindu-și viața. Încetarea prieteniei fiindcă folosul imediat sau plăcerea monotonă a divertismentelor în comun au expirat arată că de fapt nu fusese între acei inși nicio-

dată propriu-zis prietenie. O prietenie adevărată nu se poate epuiza prin uzură și nici nu poate înceta fiindcă părțile și-au descoperit la un moment dat alte gusturi sau alte interese. Încetarea unei prietenii este faptul cel mai grav ce poate surveni în existența cuiva a cărui conștiință e de rang cu adevărat uman: e un fel de moarte, o moarte parțială pe care o decide liberul arbitru".

Răbdarea și toleranța însoțesc adevărata prietenie. „Prietenia, ca și dragostea, e de fapt calea împreună spre Dumnezeu" (A.P.).

Un alt lucru așezat între cele cu adevărat importante și căruia îi aduce un elogiu este memoria. În absența ei cădem în animalitate, ne pierdem personalitatea, rămînem fără identitate. „O lume fără reprezentarea trecutului e o lume imbecilă, o lume fără onoare, o lume fără valoare. E o lume inexorabil sortită să dispară.

O lume amnezică nu poate fi societate civilă, ci doar un agregat de hominici".

Asta a și urmărit comunismul, transformarea noastră dintr-o națiune, într-o populație fără istorie, implicit fără viitor. Pledează pentru răzbunare în contra crimelor bolșevizării țării, cu trimeri culturale: „În *Orestia*, în *Hamlet*, răzbunare înseamnă reechilibrarea lumii, purificarea ei, exorcizarea ticăloșiei și crimei. Iar Eryniile nu devin Eumenide, adică «binevoitoare», decît după".

Pentru Alexandru Paleologu, o carte de prim rang este *Convorbiri cu Regele Mihai I*, realizată de Mircea Ciobanu, una din marile cărți de înțelepciune și experiență umană. O așază, în spațiul românesc, în rînd cu *Jurnalul fericirii* al lui N. Steinhardt.

Asasinarea lui Nicolae Iorga este triumful oligofreniei: în contra culturii și inteligenței. Pentru marele istoric „ființa unei națiuni se afirmă și se menține numai prin cultura ei; vicisitudinile istorice îi pot amenința și chiar desface formele de existență statală, cum în atîtea cazuri s-a putut vedea, dar acolo unde există o cultură autentică, nu fabricată, o cultură perpetuată, cu orice preț, din impuls natural, irepresibilă, dar și cu conștiința clară a vitalei ei necesități, acolo ființa nației rezistă, iar la momentul propice, care în cele din urmă vine, ea se va restaura în toată suveranitatea ei".

Încă unul din lucrurile cu adevărat importante este cultura. „Cultura, ne atenționează fundamentalul om de cultură care a fost Alexandru Paleologu, nu poate exista decît în totalitatea manifestărilor ei, care unora

le par de lux, o joacă, ceva frivol și superfluu, chiar o sustragere de la treburile serioase, productive. Aceștia nu știu și trebuie să li se spună, chiar dacă nu sînt în stare sau nu vor să înțeleagă, cită muncă, ce fel de muncă, temeinică, neîntreruptă, cere neapărat creația intelectuală și artistică profesională. Un lux, cultura? Poate, dar fără luxul acesta ființa unei nații se atrofiază pînă la dispariție. Talent, plăcere, gust, adică lucruri ce nu pot fi «încadrate» după criterii sigure? Însușiri pe care unul sau altul le poate contesta? Uneori un fel de a trăi și a lucra care poate stîmni invidia, eventual disprețul? Poate că da. Dar și efort, sacrificiu, răbdare, știință. Ca în cazul lui Iorga însuși. De asemeni în al unor Eminescu, Hasdeu, Caragiale, Sadoveanu, Pallady, Enescu, Brâncuși, odinioară Cantemir. Adică în cazul tuturor celor care, în țara noastră ca și în toate țările, au dat și dau nației nu numai bucurie, alinare, încredere, dar și dreptul și tăria de a-și revendica locul în lume. Iorga a fost un exemplu impresionant nu numai de uriașă muncă intelectuală, dar și de conștiință a necesității absolute pe care o reprezintă cultura în viața unui popor”.

Vede, din cauza unor coincidențe biografice, în Mircea Eliade un frate mai mare. Vorbind despre *Oceanografia* istoricului religiei, ce-și definea cartea drept una de înțelegere și nu de gîndire, va așeza și înțelegerea în catalogul lucrurilor cu adevărat importante, înțelegerea definită ca *vocație definitorie a intelectualului*. Eliade este dintre acei care încearcă să înțeleagă. Este un eseist în sensul titlului lui Montaigne *Essais: a încerca să înțelegi și a-ți testa această înțelegere*.

Eseist la rîndu-i, Alexandru Paleologu afirmă: „Ca specie, eseu nu se pretează dezvoltărilor speculative, însă eseist nu poate fi decît un scriitor cu o relativ solidă formație filosofică (condiție eliminatorie). Sînt, e drept, eseuri în care sensul filosofic e doar latent și nu se atestă la primul strat, sau care dau la primul strat impresia unei «filosofii» foarte comune, pentru ca la lecturi repetate să-și releveze în profunzime un sens nebănuit”. Prin eseu avem deschisă poarta spre a urca la înțelegerea realităților umane, de viață și de cultură.

Cercetînd opera lui Eugen Ionescu, de la *Nu la Cîntăreața cheulă* și *Victimele datoriei*, vede ca fundal al comediei pure neantul, de aici abisalitatea marelui comic.

Pentru autorul lui *Nu*, prezența morții, un alt lucru cu adevărat important, este tulburătoare și manifestă

în tot ce ne înconjoară. În fața acestei realități ni se pare cu totul vană *viața literară*. Singura realitate care neagă neantul e dragostea. E „dragostea cu erotism cu tot, dragostea pentru creatură, pentru o ființă carnală, vulnerabilă și muritoare, devine inepuizabilă prin fuziunea creaturilor și capătă un sens metafizic fără a pierde nici o secundă concretul fizic. Ea capătă o forță de transcendere care o face impavidă față de amenințările temporalului. Pentru ea sacrificiul e de la sine înțeles. Firește, ființa umană e failibilă, dar dragostea o redresează prin harul umilinței și al curajului. Egoismul e laș și orgolios, dragostea niciodată”.

Vorbind despre dragoste, parcă îl auzim pe Sfîntul Pavel din *Întîia epistolă către Corinteni*, Cap. 13, 1-8 *Dragostea și bunurile ei*. La fel cînd descrie icoana novgorodiană din sec. XV, reproducă în cartea lui Paul Evdokimov, cu înfîlnirea Sfinților Ioachim și Ana, părinții Fecioarei, în fața Templului: „Sînt îmbrățișați, de profil, față în față, ea cu mîinile pe umerii lui, cu fața ridicată spre el, privindu-l cu supunere și dăruire; el, de asemeni, o ține îmbrățișată, privind-o protector și tandru. Dragoste profană, între bărbat și femeie, sau dragoste divină? Întrebare fără rost”.

Alți autori cu adevărat importanți pentru autorul *Breviarului pentru păstrarea clipelor* și comentați în secțiunea a IV-a sînt: Eminescu, Caragiale tatăl și fiul, Topîrceanu, Radu Boureanu, Ibrăileanu, Camil Petrescu, Vasile Voiculescu, Nichita Stănescu, Virgil Mazilescu, Marius Robescu, Teodor Mazilu, Andrei Pleșu. O palpabilă amenitate plutește ca un duh peste paginile eseistului montaignean.

Aceste lucruri cu adevărat importante par a fi de toată banalitatea, dar cînd le reafirmă un înțelept al cetății de înălțimea lui Alexandru Paleologu își recapătă strălucirea ce le însoțește permanent, inclusiv atunci cînd nu avem inimă să le vedem în splendoarea lor divină.

Putem spune, despre Alexandru Paleologu, apelînd la portretul ce l-a făcut poetului Vasile Voiculescu, „că era un mare om de cultură și mai ales un om într-adevăr atît de minunat, atît de bun și de inteligent, încît asta nu mai era o simplă trăsătură de caracter, ci ținea de un har superior, ceva de esența creației, ca și poezia, ca și sfințenia”.

Alexandru Paleologu a fost un om cu adevărat important.



DEMOCRAȚIA RUSĂ E O FARSĂ DIALOG CU SCRITORUL ALEKSANDR SOLJENIȚIN

Laureatul rus al Premiului Nobel șarjează din nou. După o prelungită tăcere întinsă pe mai bine de trei ani, din motive de sănătate, Alexander Solzhenitsyn a acordat un lung interviu pentru „Vesti Nedeli”, program săptămânal al canalului doi al televiziunii ruse, în care a schițat o panoramă dezolantă a Rusiei de azi. Scriitorul acuză azi, cum a acuzat ieri, și timpul i-a dat dreptate, fapt ce a însemnat publicarea *Arhipelagului Gulag*, apoi mare parte din intelectualii occidentali au descalificat mărturia sa, socotind-o reacționară. Se știe apoi că la întoarcerea în Uniunea Sovietică, în urma lungului exil în SUA, a criticat dur aventura lui Gorbaciov. În Spania se încheie acum editarea versiunii integrale a *Arhipelagului*. Cuvintele sale, noile și provocatoare cărți, descoperă lucruri extraordinare. Scriitorul trece în revistă în acest interviu periculoasa situație a democrației ruse, deșănță cultul milionarilor care au pus stăpînire pe țară în timp ce sursele importante de bogăție secătuiesc, și, de asemenea, critică politica nord-americană în Irak.

Aleksandr Solzhenitsyn și-a dedicat toată viața reflectării asupra locului pe care îl ocupă în Rusia individul și puterea. De mulți ani, nu mai știam nimic de el, dar azi, câștigătorul Premiului Nobel ne primește în casa sa și rupe tăcerea.

— *Aleksandr Isaievici, în aceste zile, în care toată lumea vorbește despre democrație, oamenii s-au îndepărtat de întrebarea esențială: ce este democrația? Poate fi un mit, cu și comunismul?*

— Cuvîntul democrație este foarte popular, dar eu nu sînt conștient de ce se înțelege prin el și care-i este semnificația întregă. Se înlocuiește conceptul cu trăsături individuale, amestecate. De exemplu, o caracteristică este libertatea de expresie și presă. Se presupune că unde există libertate de expresie și presă liberă, există democrație, însă, doar acestea singure, nu au ca rezultat democrația. Sau parlamentul: după anumite teorii, dacă există parlament, democrația este garantată. Dar la ce folos? Pentru a reprezenta poporul, aleșii cetățenilor ar trebui să reprezinte electoratul și nimic mai mult. În această țară, dacă ținem cont de dimensiunile Rusiei, nu s-au stabilit relații normale, ci unele debile. Votantii ar trebui să observe ce face cel care-i reprezintă. Și cînd află că nu le place cum prestează, reprezentantul ar trebui să se retragă singur. Este o practică democratică firească, dar în această țară se alege un om pentru patru ani și cu asta s-a terminat. Mai mult, partidele sînt cele ce-și propun candidații pentru a fi aleși în parlament. Săracul votant trebuie să opteze pentru un partid. Și acest partid își desemnează un candidat anonim care se presupune că trebuie să fie reprezentantul dumatăle, să zicem.

Dictatura partidelor

— *Sînt oare, din întîmplare, partidele, problema?*

— Ce e un partid? Fiecare partid încalcă și trunchiază ființa umană, îi împușinează voința. Individul este presat cu programul, dar cine e cel care conduce partidul? Întotdeauna un bogătan. Un partid trebuie finanțat, are nevoie de mulți bani și cine plătește promisiunile? Partidul nu creează nimic și singurul lucru ce și-l dorește e cîștigarea puterii. Ce este în realitate democrația? Toți știu ce este în constituție, dar adesea poporul uită. O structură social-statală prin care masa de oameni își determină destinul. Despre aceasta tratează democrația. Totuși, ceea ce putem spune că avem este o nouă clasă politică. Ea numără cîteva sute de persoane care au declarat: sînt un om politic profesionist sau sînt politolog de meserie, și tu poți să te ocupi de săparea pămîntului tău negru, căci noi vom hotărî pentru tine. Ce clasă politică am văzut începînd cu Gorbaciov? Care a fost marea sarcină a democrației în timpul lui Yeltsin? Să-l doboare pe Gorbaciov. Cum? Divizînd URSS. Și cum a făcut-o? Trei persoane s-au întîlnit la o petrecere cu alcool. Erau ei oare conștienți că se confruntă cu o mare problemă a statului? Bine, se pot produce diviziuni, dacă sînt necesare. Însă ar fi trebuit făcute ca de un adevărat om de stat. Care sînt prioritățile? Cine trăiește aici? Care sînt legăturile economice? E un proces care cere mulți ani. Dar s-a făcut dintr-o lovitură. Ce fel de democrație avem? Convocarea unui referendum a fost întreaga democrație pe care am gustat-o. Birocrații au decis prețul pentru menținerea pe linia de plutire. Totul la vedere. În această țară tînjim să se facă totul la vedere și cît mai rapid cu putință. Nimic nu se face gradual,

nimic nu se gîndește. Rapid, liberalizarea prețurilor, dar pe cale, milioane de oameni își pierd agoniseala de o viață! Ca la iad, ca acolo merg lucrurile.

– *Ce s-a întîmplat cu dezmembrarea URSS?*

– Cu dezmembrarea, 25 milioane dintre concetățenii noștri s-au trezit că trebuie să trăiască prin alte țări. S-au gîndit la aceștia liderii noștri conduși de Elțin? Nu li s-au violat drepturile, nu li s-a suprimat cultura? Care va fi situația lor economică, cum se vor înțări? Un moment nu s-a gîndit nimeni la toate astea. Oamenii au fost aruncați ca pisoi orbi pe apă pentru a-și găsi locuri. Aceasta e democrația? Elțin, după răsunătorul său triumf a introdus alegerea liberă a guvernatorilor. De acord, fie 90. S-au pregătit aceste alegeri? Sigur că da, s-a produs un haos absolut în alegerile locale. Îmbogățirii locali s-au înfrățit: banul, corupția și hoșia au hotărît totul și în anumite locuri alegerile au fost ilegale, dirijate de mafia locală. Dar mai rău a fost că guvernul credea că nu va fi suficient furtul agoniselei poporului. Avea mult mai mult la dispoziție. Neprețuite bogății! Toate erau aici pentru a fi furate. Și Rusia a fost devalizată cu rapiditate.

– *Și privatizarea?*

– Ciubais [responsabilul comitetului rus de privatizare al guvernului Elțin] s-a fălit că nici o țară din lume nu a avut un proces de privatizare atît de rapid, și avea dreptate, nimic în lume nu a fost făcut într-un mod atît de idiot. Cu o rapiditate imensă s-au împărțit resursele pe care Dumnezeu ni le-a dat: minerale, petrol, carbon și întreaga producție. Rusia a rămas goală. Nu a mai rămas absolut nimic. Este aceasta democrația? S-a făcut un referendum? A decis poporul viitorul său? În acest mod, pornind de la mîrșăvie, s-a creat o clasă de milionari care nu au făcut nimic pentru Rusia. Mai mult, au luat tot ce li s-a dat, pe nimic sau pe aproape nimic. Au rămas cu proprietăți pentru a se converti în multimilionari și în neputincioasa noastră disperare, îi admirăm. Avem un cult al multimilionarilor. Nu ne interesează că trăim cum trăim noi, dar multimilionarii să fie fericiți! Dacă ar fi democrație, ar trebui să ieșim în stradă pentru că ne-au furat. Dacă încep greva foamei cei cărora nu li s-au plătit salariile, se spune că așa ceva nu-i democratic.

De jos în sus

Acum 15 ani mi s-a cerut să public în Uniunea Sovietică articolul: *De ce trebuie să se dezvolte Rusia?* În el se prevedea dezintegrarea Uniunii și Gorbaciov a ris. Eu am spus că dezintegrarea era inevitabilă și iminentă. Afirmam că trebuie organizate grupuri de dezbateri pentru a vedea ce se va întîmpla cu poporul: să pregătim despăgubiri, să hotărîm ce fel de cetățenie să avem. S-au limitat la a rîde. Dar ceea ce mi se pare totuși

important este că acum, din acel articol s-a adevărit că, democrația nu se poate impune din sfere înalte, printr-o legislație inteligentă a unor oameni politici isteți. Democrația poate doar crește ca planta: de la pămînt în sus. Pînă a fi la vîrf, trebuie să existe democrație în spații mai mici, trebuie să ai un autoguvern local. Numai atunci se poate dezvolta democrația.

– *Problema autoguvernării?...*

– Chestiunea autoguvernării este foarte complicată. Autoguvernarea noastră a fost proclamată în Constituția din toamna lui 1993, care începe solemn: „unica sursă de putere în Federația Rusă este poporul”. E limpede? Ce tip de putere? Articolul 12 lasă porțiță: autoguvernul local este recunoscut și garantat în Federația Rusă. Organismele guvernului local nu fac parte din sistemul puterii statale; acest lucru este corect. Dar trebuiau create forme paralele, publice și graduale, în locul multor organisme ale puterii statului. Dacă admirăm democrația Occidentală este pentru că autoguvernarea de acolo este o minune. Niciodată nu s-a ajuns la democrație fără guverne locale. Și noi construim democrația fără guverne locale. Ne temem de propriul nostru popor. Duma se teme că altcineva va dirija lucrurile în locul ei. Cum scriam acum 15 ani, guvernul local poate crește numai treptat. Care sînt defectele alegerilor de jos în sus? Nu există formă de a se pune în contact cetățeanul cu reprezentantul electoral – candidatul. De ce calitate umană este? Un nerușinat? E imposibil de știut. Își transmit oferta electorală prin televiziune și își promovează programul. Dar autoguvernul local iese din structura locală, ca un edificiu care se construiește etaj după etaj.

În ce privește Rusia de azi

– *La ce nivel ne găsim?*

– Sîntem la nivelul minus unu. Cînd vom crea primul autoguvern local, vom fi în prima fază. În a doua fază va trebui să urcăm de la unități mai mici la guverne ale unor arii de magnitudine mai mare, de pildă la district. În mod logic, primarii sînt vîrfurile de lance ale guvernului local; odată stabilit guvernul la nivele mai joase decît orașele și ales guvernul local în diverse faze, trebuie votat primarul unui mare oraș. Dar trebuie să trăim, pentru a vedea ce se întîmplat, chiar dacă nici nu am început. Tot trebuie să facem odată aceasta. În epoca sa, Alexandru al II-lea a introdus anumite reforme radicale. Revoluționarii strigau: „Nu mai putem aștepta, trebuie acționat mai repede!” Împăratul a fost asasinat și totul a mers deîndată mai repede, s-a făcut Revoluția. Acum cunoaștem rezultatele. Trebuie să ne eliberăm de această atitudine. Trebuie să aspirăm la calitate și să acționăm încet.

Revoluția „portocalie”

— Alexander Isaievici, situația în Comunitatea Statelor Independente (CSI), în republicile care înconjoară Rusia, este încă destul de complicată. Poate fi acesta răspunsul la faptul că Rusia s-a trezit subit înconjurată de „revoluții portocalii” (numite astfel pentru culoarea adoptată de revoluționarii din Ucraina)? Sînt procese controlate din afară?

— Primul aspect este stadiul CSI. Cînd s-a anunțat crearea de dictaturi orientale în aceste țări, Occidentul nu a înfirziat să scrie: „Democrația este garantată. În Asia centrală și Kazahstan, democrația dă să se verse peste margini. Turkmenistanul este o democrație”. Ne-am grăbit să le recunoaștem. Situația este complexă, dar a educa țările din CSI nu e afacerea noastră acum. Vom fi norocoși dacă vom putea păstra un spațiu economic comun. Sînt sigur că Ucraina va ruina spațiul economic comun al celor patru țări. De altminteri, relațiile noastre cu CSI trebuie să fie atât de bune, încît alții să ne invidieze. Să conducem această țară astfel ca toată lumea să spună: este fantastic, mă încîntă puterea Rusiei de a învăța. În anumite circumstanțe, cine va respecta Rusia văzînd că rușii pot fi călcați în picioare, fără ca țara lor să facă un pas pentru a-i apăra? Nu intervine, nu oferă nici protecție consulară. Și numai aceasta dă la o parte orice respect ce-l avea cineva pentru Rusia. În ce privește relațiile cu CSI, cred că în primul rînd ar trebui să ne forțăm pentru a ne vindeca noi înșine. Și CSI ar trebui să facă același lucru. Spațiul economic comun se poate salva.

Dumneavoastră vorbiți de „revoluția portocalie”, — urmă Soljenișin. Curios, eu însumi m-am mirat cînd s-a petrecut „revoluția portocalie”. Metodele îmi amintesc revoluția noastră din 1917. Rezultatul este dificil de imaginat, este o eră diferită, dar metodele sînt aceleași. Mari clivaje sociale și o cetățenie moartă în fața guvernului. Apoi, nemulțumirea generală. În al treilea rînd, comportamentul claselor instruite, culte. Cînd la Sankt Petersburg nu era pîine neagră, dar abunda pîinea albă și magazinele erau pline de tot felul de produse, studenții și burghezii au ieșit în stradă și strigau: „Vrem pîine!” Nu pîine cereau, ci doreau mai multe schimbări. Presupun că, la această scară, tumultul nu ar fi putut fi inițiat fără ajutorul economic din exterior. Banii germani au traversat Scandinavia și au ajuns la bolșevici, dar nu numai la ei. Cei care organizau manifestații primeau bani. Dar ocaziile erau limitate și atunci banii se puteau transfera numai în sume mici. Atunci, canalele financiare mondiale au fost deschise pentru miliarde. Puteau cere un ajutor curent și primeau ce aveau nevoie. „Revoluția portocalie” nu reprezintă nici o descoperire.

Dacă există o discordie internă și un contrast între cetățean și autoritate, dacă opoziția primește ajutor din exterior, fără îndoială se va produce o „revoluție portocalie”.

— După dumneavoastră există două categorii de factori, interni și externi?

— Fără îndoială, nu se poate realiza nimic fără factorii interni. Dar dacă aceștia există, necesită bani și ajutoare. Revoluțiile ucraineană și georgiană au primit bani mai mult decît suficienți.

— Credeți că este posibilă o „revoluție portocalie” în țara noastră?

— În februarie 1917 autorităților li se părea cu neputință să izbucnească o revoluție. Și s-a întîmplat. Dacă se ridică temperatura artificial și constant, se poate întîmpla ceva. Stimulîndu-se tensiunile, sîntem privați de democrație. Este amenințată democrația noastră? Și puterea poporului? Nu e și nici nu a fost nici un moment. Numai noi putem pierde ceea ce avem, dar cum nu avem nimic, nu ne pot fura. Am privat lumea de totul. Din prima zi a erei Gorbaciov și înainte. Niciodată nu am avut o democrație, nu avem nici măcar aparențe de democrație. Democrația este un stadiu și un sistem social în care poporul își controlează propriul destin. Nu e cazul nostru. Oamenii trebuie să aibă în minte responsabilitatea pentru țară. Se poate scinda orice nație. Dar dacă cetățenii sînt responsabili, așa ceva nu trebuie să se întîmple. Va trebui să procedăm cu grijă și să aplicăm reformele. Duma s-a comportat periculos, uitați-vă cum aprobă legile și viteza cu care își schimbă opinia. Trece de la o extremă la alta, ca un bețiv. Se poate numi așa ceva legislație? Lucrul mai rău e că Duma nu se consultă cu poporul. Insist, lumea ar trebui să înceapă o grevă a foamei sau să iasă în stradă dacă vrea să fie ascultată.

Un impuls necugetat

— Și democrația ca instrument pentru a reforma lumea? Dumneavoastră cunoașteți foarte bine mentalitatea poporului Statelor Unite, ați trăit mult timp acolo. Credeți că democrația, înțeleasă de americani, ca un instrument pentru a schimba lumea, este o specie de delir infantil sau o fantasmă după care se ascunde dorința de a domina lumea?

— Acum (în realitate, cu mai mult de zece ani în urmă), Statele Unite s-au hotărît pentru un proiect sau un impuls necugetat: să impună democrația în toată lumea. Să o impună! Și o sădese ca pe o războare. Mai întîi provoacă o baie de sînge în Bosnia. Apoi bombardează Iugoslavia. În Afganistan, afirmă că au instituit democrația, la fel în Irak. Irak-ul este un mare succes al democrației. Cine va urma după? Poate Iranul. E de

necrezut. Acolo există gânditori, gânditori liberi. Toți înțeleg că democrația nu se poate impune din exterior. O democrație ce se susține cu baionete nu valorează nimic. Democrația trebuie să crească lent, răspunzând necesităților umane, impulsului către unitate și prietenie al ființelor umane. Ar trebui să se dezvolte încet, pas cu pas. Dar democrația noastră este o farsă.

Franța și Constituția Europeană

— Cum ar trebui să se comporte Rusia? Nu putem fi simpli spectatori...

— Pot să insist doar asupra celor spuse acum, posibil de atins prin Constituția noastră. Se vorbește de guvern local, de puterea poporului și de organisme guvernamentale. Până să ajungem acolo, trebuie un început. Membrii clasei noastre politice au mințile incalcate. Trăiesc momentul. Trebuie să creăm un sistem care va permite oamenilor să-și controleze destinul. Dar nu facem nimic, așteptăm ca lucrurile să se rezolve de la sine.

— În Elveția se ține un referendum și când problema este amplasarea unei bănci lângă un parc. Noi nu ne vedem afectați de astfel de lucruri. Ce chestiuni ar trebui supuse referendumului?

— Mulțumesc. Dumneavoastră ați adus vorba de ceva ce voiam să menționez și am uitat. Un referendum este o armă puternică, dar numai dacă știi să o folosești. În țările în care poporul este obișnuit cu referendumurile, se poate proceda ca în Elveția. Totul se petrece fără complicații și rezultatele sînt fructuoase. Să luăm de exemplu cazul Franței. Clasa politică s-a modelat fără blocarea Constituției europene și e sigură de ea. Dar poporul a spus nu. Referendumul a exprimat voința poporului. Este un efect minunat. În țara noastră există o necesitate extremă de referendumuri, dar Duma (parlamentul rus) le-a interzis. Introduce altele piedici și restricții, încît devine imposibilă ținerea unui referendum. Sînt foarte necesare, dar nici nu se poate abuza de ele. Dacă se ajunge să se supună referendumului chestiuni insignifiante, poporul poate ajunge să se plictisească. Ar trebui convocat numai pentru lucruri cu adevărat importante. Un exemplu este furtul în Rusia. Am o întrebare simplă: are poporul nostru ceva pe care să-l considere ca moștenire națională? Niciodată nu s-au gândit să o supună unui referendum, și bogățiile subsolului au fost dăruite fără să fi fost consultat cineva. De ce se împiedică ținerea unui referendum? Nu numai pentru că ar fi dificil de organizat, ci pentru că le este frică să asculte ce spune poporul.

Ideea națională

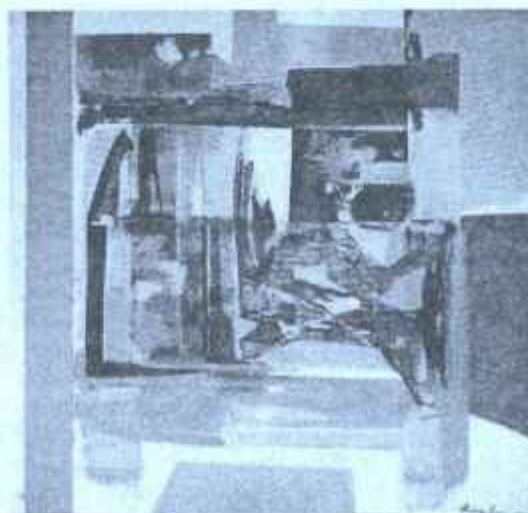
— Și acum întrebarea cheie: ideea națională. Prea multe vorbe au demonetizat-o și am senzația că acum începem iar să o căutăm. Are Rusia nevoie de ea? Și dacă, în ce ar consta?

— E o întrebare importantă. Abord cu prudență termenul de „idee națională”, deoarece s-a abuzat de ea. Cînd, în urmă cu ani, Elțin a dat ordin să se elaboreze o idee națională în două săptămîni, mi s-a părut că se discută ca la circ. Cînd mi s-a cerut părerea, am răspuns că în momentul în care Rusia era cufundată în mizerie, confuzie și i s-au furat bogățiile, ideea națională care trebuie să salveze Rusia este cea pe care a sădit-o curteanul Isabelei, Ivan Petrovici Șuvalov, acum 250 de ani. A propus Isabelei să se orienteze către o importanță lege care să apere poporul. O mare idee. Romanovii au aplicat puțin sau deloc acest principiu. Este o provocare ce s-a acutizat, inclusiv în ultimii 200, 250 pînă la 270 de ani. A ne propune o inițiativă, o lege nouă, ar trebui să ne gîndim dacă ea ajută sau nu la salvarea poporului. Dacă nu ajută, să o lăsăm deoparte. Această idee nu poate fi linia noastră pentru eternitate, dar ar putea dura 50 de ani. Și la sfîrșitul celor 50 de ani, poate alți oameni inteligenți vor găsi altceva. Dar pe parcursul următorilor 50 de ani ar trebui să fim fericiți dacă ne vom putea păstra ființa națională. Acesta ar trebui să fie principalul criteriu. Orice lege, orice inițiativă a guvernului, ar trebui să-i fie destinată poporului.

După „El Mundo”

Traducere din limba spaniolă de

Victor ȘTIR



INTERVIU



CONSTANTIN POPOVICI EMINESCU. VIAȚA ȘI OPERA

Irina MAVRODIN

CVADRATURA CERCULUI

Într-o luminoasă zi de început de septembrie 2005, am coborât din nou în gara Chișinău, în care mai coborisem – cu mare emoție, ca întotdeauna când ajung prin aceste locuri – cu vreo nouă luni în urmă. Gară mare și foarte curată, reconstruită în spiritul, de mine numit, „imperial”, spirit pe care mi-l comunică întreg orașul.

Veneam la două susțineri de doctorate, ca membră în cele două comisii, și mă pregăteam să-mi revăd prietenii de la Universitate, și în primul rând pe distinsul profesor universitar dr. habilitat Sergiu Pavlicenco, de la Catedra de Literatură comparată, sub egida căreia aveau loc cele două susțineri.

La Universitatea de Stat din Chișinău, asemenea susțineri sînt adevărate evenimente, trăite cu solemnitatea cuvenită, într-un stil tradițional, strict, cu acea stare sărbătorească de mult dispărută, aș îndrăzni să spun, la noi, unde asemenea excepționale înfăptuiri sînt – aproape în toate cazurile, deși nu chiar în toate – trăite ca niște banale, anodine, mai curînd administrative manifestări. De fapt, paradoxal, dar la Chișinău paradoxul te înfăptuiește pretutindeni, partea formală, riguros birocratică, este mai atent cultivată decît la noi, în România, și, dacă nu ești în stare să intri în „starea sărbătorească”, te vei simți poate coplesit de toată acea seriozitate, pe care poate vei face eroarea de a o „citi” drept fastidioasă.

E un ceremonial aristocratic, bine reglat, cu mîrgă bine temperată de caldă amabilitate (cum numai pe aceste meleaguri mai poți înfăptui), de un veritabil aristocrat: domnul academician, profesor universitar dr. habilitat Constantin Popovici, de la Academia de științe a Moldovei, autor, printre alte zeci de importante volume, al unei monumentale monografii despre viața și opera lui Eminescu, monografie despre care am luat cunoștință abia (și fac *mea culpa!* – deși ured că aici nu-i vorba atît de o „vină” individuală, cît, mai ales, de o disfuncțiune de sistem) acum, cu prilejul doctoratelor întîlniri.

Îmi spun încă o dată: cît de puține lucruri știm despre frații noștri români de dincolo de Prut! Cît de puține lucruri știm despre scriitorii și artiștii români de dincolo de Prut, despre intelectuali români de dincolo de Prut! Relația dintre noi este atinsă de o mare disimetrie, sub raportul cunoașterii reciproce, intelectuale și artistice: în plan cultural, noi știm mult mai puțin despre ei decît ei despre noi. (Cît mă doare că trebuie să vorbesc despre *ei* și despre *noi*, să subliniez, prin ace-

ste pronume, o separare pe care totuși nu o simt în sufletul meu!) Dovadă și acest exemplu care urmează. Nu-i normal ca eu, scriitor și filolog român, să nu fi știut pînă acum că există o importantă monografie Eminescu scrisă de Constantin Popovici, academician, de mare prestigiu, din Republica Moldova. Țin, în sfîrșit, în mînă această carte care se află la a V-a sa ediție, revăzută și completată, și despre care autorul ei poate să spună: „Drumul parcurs de peste o jumătate de secol alături de Eminescu mi-a îmbogățit mintea, mi-a înălțat sufletul și m-a ferit de lucruri de ocără”.

Monografia *Eminescu. Viața și opera*, Editura A.S.E.M., Chișinău, 2001, de Constantin Popovici, urmează după patru ediții apărute în 1974, 1976, 1982 (în limba rusă) și 1988 (în limba română). Ediția actuală, foarte frumoasă din punct de vedere grafic și cu un bogat set de fotografii, vine, după cum spune profesorul, criticul și istoricul literar Constantin Popovici, la o distanță de 12 ani față de penultima ediție (a 4-a), „primenită într-o haină nouă – grafia latină”. Și tot după cum ne spune autorul, în al său *Comentariu la o nouă ediție*, ne aflăm în fața unei „lucrări de sinteză, privită prin prisma unei dialectici de interacțiune și interferență a căilor vieții și creației poetului”, obținîndu-se, după cum a remarcat un critic (Mihail Dolgan), „o împletire organică a descrierii vieții, cu interpretarea operei și interpretării operei cu descrierea vieții”.

Și, într-adevăr, spre deosebire de alte monografii (și chiar de ceea ce este anunțat prin titlul cărții: *Viața și opera*), această doctă monografie nu procedează la obișnuita separare, ci urmărește în paralel, cu strictețe, cele două planuri, care se hrănesc unul din celălalt, relație analizată cu multă finețe, acribie critică, dar și pe baza unor probe de necontestat, care fac apel, între altele, și la variantele păstrate în sertar.

Este, pentru Constantin Popovici, cartea vieții sale, o carte care i-a cerut nu numai o documentare cu adevărat uriașă (să remarcăm că și adusă la zi, prin această a V-a ediție), dar și o extraordinară vocație și fidelitate față de cauza literaturii române, emblematic înfrunțată prin geniul eminescian.

Mi-aș dori ca și în bibliotecile din România să se găsească această carte, în cît mai multe biblioteci, publice sau particulare, căci văd și în ea o punte de comunicare dintre românii de pe cele două maluri ale Prutului.

Să-i mulțumim domnului academician profesor Constantin Popovici, critic și istoric literar, eminescolog de marcă, pentru dinul pe care ni l-a făcut.



CELA NEAMȚU - TAPISERIE ȘI POEZIE

Constantin CIOPRAGA

În tapiseriile sale, răspândite prin muzee din țară și de peste hotare ori figurând în colecții particulare, Cela Neamțu vede niște „poeme în lână”. Metaforă pe cât de concisă, pe atât de exactă. La originea lor stă mirajul unei poeticități de factură plurală, la început datorate apropierii de scoarțele jărănești din zona natală (de lângă Bîrnova), ulterior întregită prin studii fundamentale la București (Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu”) și nu mai puțin grație contactelor cu manufacturile franceze de tip Gobelins și Aubusson (secolul al șaptesprezecelea), inclusiv cu muzeele de profil, între care cel de la Angers.

Artista a parcurs (*expressis verbis*) „trei mari drumuri”, cîteștrei centrate pe un plasticism în cheie prioritar-lirică, de unde o fertilă transsubstanțiere poetică și, nu în ultimul rînd, un figurativ patetic atașant. Un prim studiu fusese „ciclul de lucruri dedicate jocului (*Joc pentru fiul meu, Fluture, Izvor, Corabia, Zmeii, Icar, Moștenire dăvicioasă*). Ciclul „Hrisoavelor” introduce în istorie și legende (*Cîmpia Libertății, La trecut-și mare, mare viitor, Hrisov 1918, Hrisov 2050*). Pe grațios și fantezie evoluează cel de-al treilea ciclu, *Florile cerului*, cu varii rădăcini în folclor: impresionează *Păsările mîdăstre* (așa-zise „verduri”) în desfășurări mlădioase, subiecte de intensă atracție picturală. Dar dincolo de unghiul tematic, de enunțul specific unui ciclu, frapează o interesantă purtînd însemnele autoarei. Fie tapiserii de mari dimensiuni (de la zece metri pătrați la treizeci), fie lucrări miniaturale – în cele aproape două sute de *poeme în lână* – e de găsit același rafinament al liniei, o sugestivă legănare în melos și mai ales o tonică voluptate a spunerii. Momente descriptive își asociază sistematic melodia adecvată; tapiseria-arătare invită la reculegere și vis colorat.

Ce comportă o tapiserie? În genere o simbolistică transparentă, sugestii estivale sau de toamnă – într-o natură adamică –, o dialectică în care *ufară* și *înlăuntră* potențează vocile timpului, acest aliaj de immanent și transcendent. Nu reportajul interesează, ci iluzia, modulațiile, participarea la un concert rotund, în orizont deschis. Poezia planează pe ambivalențe, pe jocul de real și imaginar; sevele naturiste directe par a-și prelungi cotidianitatea în oglinzi ale eternului. Cîte o tapiserie (indiferent de etapă) e un fel de peisaj muzical; fragmente de temple eline, coloane și capitelluri ori vase antice în nuanțe de

brun, de verde-albastru și oliv, evocă – precum picturile propriu-zise – lumi dispărute. Sistemul narativ restrîns în esențe, adecvat arheologiei sau, mai des, Evului-Mediu românesc, excelează în sugestia unor arhitecturi, în spațialitatea adecvată, în punctarea obiectelor rememorative. Un decor *flou*, vibratil, o aură etnografică, un dispozitiv mnemonice (fără retorisme) inițiază în ceea ce s-ar numi poezia tapiseriei. Intră în recitativul artistei contururi de biserici arhaice și coloane multiseculare, arcade și ferestre sugerînd monumentalitatea. O *Fereastră străbună* (prin care se văd chipuri și flori), *Fereastră crîngului* și *Ferestrele lăzului*, o *Fereastră manuelină* și altele – motive de compoziții tandre – sînt, în felul lor, niște hrisoave de piatră măturînd vechimea comunității de la Carpați. Catapetesme și sfinți de altar, veșminte și broderii devin mostre de bizantinism autohtonizat; le regăsim tipic, citate în tapiserii, povestind despre cîtorii lui Ștefan cel Mare și Vasile Lupu.

A extrage esențe, a descifra și a regîndi simfonic, integrator – acesta ilustrează o vocație orchestrală de zile mari. Eliberată oarecum de felurile modele, creatoare a introdus „între cer și pămînt” flori și fructe îmbogățind cadrul. Să subliniem încă o dată paserile sale în ambient vegetal: *Păsărea cerului, Păsărea tinereții, Păsărea de pe coline* și, înainte de toate, superba întreprindere în mit cu al său *Sfar în crîng*. Pe scurt, Cela Neamțu s-a împărțășit, afectiv și rațional, din lecția unor mari maeștri ai formelor configuratoare, pe de o parte din Eminescu, Sadoveanu și Blaga, pe de alta din Enescu, și cu precădere din Grigorescu. Militînd pentru un Muzeu al Tapiseriei, a pornit de la tradiția vie (în modul contemporanului Jean Lurçat), plîsîndu-se în miezul fenomenului. Prezentă în expoziții relevante, la Paris, Roma, Londra, Berlin, inclusiv în țări din preajma noastră ori de peste Ocean sau din Orient, selecționată (1983) la „Bienala de la Lausanne” în categoria creatorilor de primă mărime, Cela Neamțu e un nume de referință în domeniu. Alte creatoare i se alătură, desigur.

Apărut anul trecut, substanțialul Album *Cela Neamțu* de Dorina Coșoveanu se constituie într-o recunoaștere argumentată a valorii eminenței artistice.



PAPA ȘI OCCIDENTUL

Nicolae STROESCU STÎNIȘOARĂ

ÎNTEZĂRIRI - FRAGMENTE DE JURNAL

Primul Pontifex Maximus de origine germană de cinci sute de ani încoace, Papa Benedict al XVI-lea, urmașul Papei Ioan Paul al II-lea, a sosit la 18 august în Germania, pentru o vizită de câteva zile, de altfel prima revenire în patrie după alegerea sa ca Suveran Pontif. Într-un apel pe care îl adresase mai înainte tinerilor care se îndreptau din toate direcțiile și continentele către Köln pentru Congresul Mondial al Tineretului, noul Papă mărturisea, din capul locului, că vede ca pe un gest iubit al Providenței faptul că în clipa de față un Papă german are însărcinarea de a îndeplini succesiunea Sfântului Apostol Petru.

Referindu-se la marea fraternitate întru credință, acest dar făcut de Dumnezeu dincolo de deosebirile geografice și culturale, Papa Benedict al XVI-lea și-a exprimat convingerea, întemeiată pe îndelungata lui experiență, că tocmai pentru că se vor putea uita pe sine în timp ce gândurile și le vor îndrepta împreună către Dumnezeu, se va putea naște o comunitate de simțire și de credință, de o nouă calitate, între cei veniți la Köln. Iar acest mesaj anticipat către tineri de pe cinci continente se încheia cu rugămintea ca ei, ca și ei, să se pregătească sufletește de drum. Le mai spunea, cu o căuterie sinceritate, că în aceste prime săptămâni de cînd, în urma urcării pe tronul papal, trebuie să se obișnuiască, acum la anii bătrîneții, cu un mod de viață cu totul altul, contează pe solidaritatea, toleranța și rugăciunile lor.

Această spontană și atât de simplu împărtășită exprimare a grijilor și emoțiilor înocentului din partea capului unei biserici care însumează peste un miliard de credincioși stă față în față cu acuta curiozitate a „observatorilor competenți” (și nu numai a lor), cu privire la șansele și neșansele de succes întru comunicare și comuniune ale noului Papă. În această primă călătorie și întâlnire cu masele în străinătate, un dămoniu în care predecesorul său își câștigase, de mult, o faimă filă egal.

Dar mecanica imaginilor preconceptuate și a estimărilor sablon a fost încă o dată zdruncinată. Papa Ioan Paul al II-lea nu-și va pierde, nici în privința aceasta, intrarea lui în legendă, dar admiratorul și urmașul său a putut începe să-și țesea propriul lui prapuri de stăpînită dar pătrunzătoare glorie duhovnicească, în confruntare cu umbrele și luminile lumii contemporane, în stilul lui propriu, cu vorbure și gesturi

unduind o necurmată suavitate, cu o prietenoasă dar suverană domolire a ecourilor emoționale, cu o înviorătoare îmbinare de politețe și promptă franchețe.

Iată cum mi l-a caracterizat Mitropolitul Serafim, capul Mitropoliei Ortodoxe Române pentru Germania și Europa Occidentală:

„Întîlnirea cu Papa Benedict al XVI-lea la Köln într-un cadru la care au participat reprezentanți ai Bisericilor Evanghelice și Ortodoxă din Germania a fost un moment de bucurie și de cunoaștere nemijlocită a primului episcop al Bisericii Catolice. Benedict al XVI-lea este un om pe cît de simplu și natural în gestul și cuvîntul său, pe atît de profund în gîndirea sa, pe care o exprimă limpede și cu cea mai mare facilitate. Am simțit în acest om armonia interioară între minte și inimă, între erudiția teologică și trăirea ei launtrică.

La întîlnirea cu tinerii pe Marienfeld, nimic extravagant, nici un gest de căutare artificială a popularității. Dimpotrivă, aplauzele repetate ale tinerilor parcă îl jenau.

Predicile sale, atît de la Privegherea de sîmbătă seara cît și de la Messa de duminică, de o profunzime duhovnicească cu totul remarcabilă pot fi pentru toți predicatorii creștini un model de predică în care predicatorul se identifică cu cuvîntul sau, dar și cu auditorii săi.

Deși rostite pe fragmente în cinci limbi, auditorii puteau să înțeleagă nu numai ideea fragmentului respectiv ci și întregul predică. Căci Papa Benedict al XVI-lea are un dar deosebit al cuvîntului.

Din scrierile sale mai vechi și din exprimările sale după alegerea sa știm că noul Papă prețuiește cu deosebire Biserica Ortodoxă, din a cărei spiritualitate se inspiră căci este un cunoscător, ca pușini alții, al Sfinților Părinți comuni Bisericii din primul mileniu.”

Reconfortant lucru să vezi cum un eminent păstor din ierarchia ortodoxă, cu bogată claviatură de sensibilitate spirituală și cu intensă capacitate de dăruire ancorată ferm în adevărul hristic intră atît de spontan și limpede în rezonanță cu un moment din viața de predicare și reprezentare simbolică a unei personalități congenere întru rodnice scrutări teologice și consecvență de idei și atitudini de la virful Bisericii Catolice.

Itinerarul și mesajul ideatic și duhovnicesc al Papei Benedict al XVI-lea beneficiază de o îmbinare între subtilitatea diferențierii și amplitudinea sintezei, în mersul ascendent al teologiei și filozofiei sale religioase către o improspătată fundamentare a sensului și eclesiei creștine în mijlocul provocărilor

și confuziilor moderne. Spre deosebire de politeismul antic (cărui nu i se poate totuși nega, cît de cît, o presimțire a ideii unei anumite unități a divinului dincolo de multitudinea figurărilor), monoteismul profetic al creștinismului reprezintă curajul primirii revelației unei Dumnezeu care i se adresează omului pînă la a Se întrupa întru mîntuirea lui. Prin aceasta, absolutul la care se ridicase gîndirea lui Platon, deci acel Dumnezeu al filozofilor de care vorbea Pascal, se arată a fi o ființă iubitoare care l-a chemat dintotdeauna pe om. Papa Benedict al XVI-lea numește acest moment din istoria religiilor, din care creștinismul își ia seva promisiunii mîntuirii, „revoluția monoteistă”. Creștinul nu întiește, în spiritul marilor monisme indo-asiatice, o cufundare finală în oceanul unui absolut impersonal. El nu spune către divinul anonim „eu sînt tu”, ci „eu sînt al Tău”.

Dar dincolo de tentațiile, primitive sau sofisticate, ale apersonalului, epoca noastră cunoaște nu numai rezultatele unei masive tentative de „distrugere a transcendenței”, ci și o crescîndă „pustie a ateismului”. Pierderea transcendenței, „această adevărată amputare a omului”, a chemat venirea utopiilor din care au decurs nu numai refugierea în speranțe deșarte și totalitarisme, ci și atîtea alte boli ale omului modern.

În cuvîntarea sa de la Köln, Papa Benedict al XVI-lea a înfruntat în mod răspicat lășirea acestei „stranii uitări de Dumnezeu”. Ceea ce iese în autorul acestor rînduri ecoul unor proprii griji și formulări concrete și repetate, asemănătoare. Criză amenințătoare actuală și primejdie a tuturor timpurilor, căci iată, de pildă, ce spunea, peste veacuri, Grigorie Sinaitul (1255-346):

„Deasupra tuturor poruncilor se află cea care le conține pe toate, amintirea lui Dumnezeu... În legătură cu această poruncă, au fost încălcate celelalte și tot prin ea au fost apărute. Uitarea, în fond, a îndepărtat prezența lui Dumnezeu, a întunecat poruncile și a scos la iveală goliciunea omului”.

S-a vorbit nu arareori în Europa de „conservatismul” Cardinalului Joseph Ratzinger, acum Papa Benedict al XVI-lea. Era, de fapt, vorba de un dublu portret (Papa Ioan Paul al II-lea și Joseph Ratzinger), creionat cu mișcări grăbite de marea nerăbdare pentru reforme eclesiale (de exemplu, în problema celibatului preotesc), moral-teologice (de exemplu, în problema anticoncepționalelor și a condamnării avorturilor), politice (de exemplu, în privința „teologiei eliberării”, care găsește legitimitate recurgerea la o hermeneutică marxistă în lupta contra exploatarei și aservirii în America Latină) etc. E de așteptat că acest criticism va continua, dar sigur este că și de partea cealaltă va funcționa, perseverent, critica în privința factorilor de proliferare a pseudo-moralei hedoniste și materialiste, cu corolanul de pierderi de orizont și de demnitate umană. Dar însăși o anumită tendință de adevărată demonizare a „conservatismului”, în general, s-ar putea dovedi nu numai neproductivă, ci, în acest moment al evoluției culturii europene, de-a dreptul o orbiere fatală. Și consider că nu este în interesul însuși al culturii moderne încercarea prelungită de eradicare a simțului istoric și a rolului antropologic al experienței, fie ea istorică, spirituală, religioasă. Suspendarea dialecticii dintre tradiție și înnoire e un joc periculos.

Asupra perspectivelor ecumenismului, concepția Papei

Benedict al XVI-lea vedește acea cumpănire dintre curajul vizionării și realismul prognozei care este una dintre componentele însemnate ale personalității sale. Este, în ori ce caz, de reținut sublinierea de către noul Papă a locului de frunte pe care îl ocupă Biserica Ortodoxă Răsăriteană pe harta eforturilor de realizare a unității creștine: „Chiar dacă Apusul îi aduce obiecții Răsăritului în privința lipsei unei instituiri a Scaunului de succesiune al Sfîntului Petru, Apusul trebuie totuși să recunoască faptul că în Biserica Răsăritului conținutul și forma Bisericii Sfîntilor Părinți trăiesc neștirbite” (Cardinalul Joseph Ratzinger – *Despre regăsirea centrului – orientări fundamentale*, Viena 1997).

Papa Benedict al XVI-lea amintește de momentul pe care îl vede ca pe o cumpănă: a apelor și anume întîlnirea de la Constantinopol în 25 Iulie 1967, dintre Papă și Patriarhul Ortodox Atenagoras, „acel mare conducător al Bisericii” (*Ibidem*, 188), cînd Patriarhul de la Constantinopol, primindu-l pe Papă, l-a numit atunci „urmașul lui Petru” și l-a recunoscut ca *primus inter pares*.

Unitatea creștină este privită ca implicînd un act de regăsire și înnoită cunoaștere reciprocă, de autodepășire și curajoasă autoanaliză, într-un cuvînt: „E vorba de un act care nu poate fi dispus pe calea diplomației ci trebuie realizat la nivel spiritual de întregul Bisericii în est și în vest” (*Ibidem*, 188). Atent la exigențele creșterii istorice, Cardinalul Joseph Ratzinger de atunci și Papa de acum scrutează viitorul: „O unitate bisericească dintre est și vest este, din punct de vedere teologic, principial posibilă, dar din punct de vedere spiritual nu încă de ajuns pregătită și de aceea necușată” (*Ibidem*, 189).

Călătoria Papei Benedict al XVI-lea în Germania a transmis un mesaj bogat în nuanțe dar unitar în spirit. Acest Papă are curajul unor adevăruri fundamentale pe care le împărtășește fără emfază și fără renunțare la exercițiul intelectului, cu o naturalitate a discursului care își are izvorul în gîndirea încununată de credință.

Mesajului său implicit și explicit i-a aparținut și sincera expresie a dragostei de patrie, venită din partea capului unei Biserici pe care mulți intelectuali o pun sub semnul exclusiv și norma inflexibilă a unui universalism supralicitat. În discursul de sosire a avut calde cuvinte de bucurie și recunoștință pentru regăsirea sa pe pămîntul Germaniei. Pe urmă în mai multe rînduri a evocat amintirile și sentimentele profunde care îl leagă de patria lui, pe care ai putut simți că, în condițiile poverilor unui trecut de obsedanță incriminare, a vrut să o ajute, nu prin ignorarea viitorului, ci prin invocarea vechii bogății culturale și expresia încrederii în vitalitatea și creativitatea ei intelectuală și spirituală și de acum înainte.

În zborul de la Köln, înapoi spre Roma, avionul și-a deviat cursul spre Bavaria natală, iar Papa Benedict al XVI-lea a putut să-i mulțumească lui Dumnezeu pentru gîlul dintre nori care i-a permis să revadă frumosul locaș de pelerinaj de la Altötting și localitatea Markt unde s-a născut. Acolo, anunțați din timp, oamenii se adunaseră în jurul casei natale a Papei și acesta i-a binecuvîntat prin radio.

„Aproape toți aveau în ochi lacrimi de bucurie” a declarat un reporter aflat la fața locului, jos, pe pămîntul nesentimentalei Germanii...



ALEXANDRU PALEOLOGU, ÎN AMINTIRE

Alexandru ZUB

Nu mă încumet încă să caut în cămara memoriei sau în arhiva personală acele vestigii pe care s-ar putea sprijini o evocare mai judicioasă a figurii lui Alexandru Paleologu. Vestea morții sale e neverosimilă. L-am sunat cu ceva timp în urmă, știind că era bolnav și că nu mai primea vizite decât foarte rar. Mi-a răspuns la fel de binevoitor ca totdeauna, parcă dorindu-și să discutăm împreună pe seama acelor secvențe de biografie care au făcut să ne intersectăm ocazional pașii. N-a fost să fie. Companiul meu de reclusiune silnică s-a dus la cele eterne înainte ca întâlnirea să poată avea loc.

O întâlnire în gând, ideală, netulburată, e însă totdeauna cu puțință, fără să consoleze. Îl văd mai întâi la Salcia, în colonia de muncă forțată, unde Alexandru Paleologu (Alec pentru cei apropiați) venise, împreună cu alții, nimerind într-o brigadă care îi solicita, după cum mi s-a părut, peste măsură forțele. Nu se lamenta însă, glumind adesea pe seama noii sale experiențe și povestind mereu câte ceva care să intereseze pe alții. Avea ce să spună, evident, fiindcă citise enorm, știa să problematizeze și să facă demnă de interes orice secvență biografică. Lumea e oricum un teatru, adesea absurd, iar cea a reclusiunii cu atât mai mult. Omul care studiasse la Institutul de artă teatrală, pasionat de dramaturgie, sensibil la noile oferte din domeniu, găsea în lumea închisorii și a lagărelor de muncă un teren inepuizabil de observație, de gândire pe seama condiției umane. Memorialiștii reclusiunii politice, între care N. Steinhardt și Florin Constantin Pavlovici, au știut să dea expresie „personajului”, să-l portretizeze în chip admirabil. Esterul, cărturarul, moralistul de mai târziu se conturau de pe atunci, prefăcând cumva seria de eseuri ce avea să-l consacre în domeniul culturii.

Spiritul și litera (1970), *Bunul simț cu paradox* (1972), *Simțul practic* (1974), *Treptele lumii sau*

Calea către sine a lui Mihail Sadoveanu (1978), *Ipoteze de lucru* (1980), *Alchimia existenței* (1983) sînt cărțile ce l-au plasat apoi, inconfundabil, în cultura română. Distincția între *spirit* și *literă* îmi pare decisivă pentru felul său de a gândi, analitic și sintetic totodată, deschis ipotezei și ferm în elaborarea răspunsului.

Schimbarea de regim l-a găsit pe Alexandru Paleologu dispus a lua parte la transformările ce se așteptau, legînd totodată, ca un arc peste timp, secvența „diplomatică” dinaintea instalării comunismului cu rolul de ambasador la Paris, acolo unde a și tipărit o carte semnificativă pentru noua lui ipostază, ca și pentru noul ciclu istoric în care intra lumea: *Souvenirs merveilleux d'un ambassadeur des golans* (1992). Ea va fi întregită pentru marele public cu un text dictat lui Stelian Tănase înainte de Revoluție: *Sfîdarea memoriei* (1995). Peste un deceniu va adăuga încă o verigă, *Breviar pentru păstrarea clipelor*, în dialog cu tînărul Filip-Lucian Iorga (2005), încheind astfel un triptic memorialistic de certă însemnătate, nu doar pentru lumea românească.

Din aceeași perioadă, a unei senectuți viguroase, datează alte scrieri, nu mai puțin memorabile: *Despre lucrurile cu adevărat importante și Interlocuțiuni* (1997), *Politefca ca armă* (2000) și *L'Occident est à l'Est* (2001). Preocuparea de a rămîne autentic în reflecție e semnificativă pentru toată opera eseistului: scriitor anevoie clasabil, mereu incitant, mereu atent la adecvația discursului său în raport cu lumea din jur. Totul se poate cita din oricare volum semnat de Alexandru Paleologu. Grijă de a rămîne mereu în sfera esențialului, de a nu comenta decât „lucrurile cu adevărat importante” l-a ferit de verbiage, punîndu-l în situația de a fi mereu în dialog cu cititorii săi. Dacă a evitat o specializare prea îngustă, este pentru că era convins că își menține astfel o marjă mai bună de lib-

ertate, că poate privilegia spiritul în numele unui „diletantism bine temperat”. E oare puțin lucru să fii liber, efectiv liber, într-o lume cu atâtea prejudecăți și constrângeri mentale?

După anii de reclusiune, lungi și grei, însă bine valorizați, mi-a fost dat să-l întâlnesc de mai multe ori, la Biblioteca Academiei, pe când amândoi eram cercetători în sistemul respectiv, iar Alexandru Paleologu se dăruia unor teme legate de teatru, de estetică, de critică literară, în timp ce rămânea sensibil la problematica masoneriei și la alte chestiuni tabuizate sub regimul comunist. Păstrez încă o misivă în care se interesa, discret, de anumite repere bibliografice, preocupat cum era să nu se depărteze de realitatea lucrurilor.

Ne-am revăzut uneori la prieteni comuni (Sergiu Al. George, Eusebiu Munteanu) și am putut admira de fiecare dată orizontul său vast de cultură, precizia formulărilor, frumusețea expresiei, vorbitorul fiind mereu la înălțimea esecistului. Cum aș putea sugera măcar asemenea secvențe dialogate? Preocupinți de talia lui N. Steinhardt sau Al. George se vedeau, adesea, la aceeași înălțime, stimulând o tensiune benefică, un tonus al ideilor în confruntare. Cum se poate uita o zi la Ciocănești, unde Eusebiu Munteanu (Sebi pentru noi) funcționa ca medic și a fost, atunci, în vremuri atât de aspre, gazda inegalabilă a unui grup, dintre care unii nu mai sînt printre noi (Sergiu Al. George însuși, Th. Enescu, Cornelia Pilat) și a căror trăsătură comună era, între altele, strădania spre normalitate într-o epocă prea puțin normală?

Doi din grupul amintit aveau să gireze intrarea mea în Uniunea Scriitorilor, la începutul anilor 80, socotind că un asemenea statut mă puneă oarecum la adăpost de unele ingerințe. Pe o jumătate de coală, la Bolta Rece, într-o după amiază calmă, cum sînt destule la Iași, Alecu a înșăilat rapid o recomandare, după tipic, însă memorabilă pentru mine, ca un nou liant într-o existență cu atâtea puncte comune.

S-ar cuveni să mai amintesc unul, cît de succint. Cînd i s-a oferit postul de ambasador la Paris, Alexandru Paleologu mi-a cerut insistent, prin telefon, să-l asist în acea misiune ca atașat cultural sau așa ceva. Cum refuzasem pînă atunci destule propuneri analoage, am socotit că trebuie să rămîn consecvent. Refuzul meu, oricît de precaut, i-a produs o reală mîhnire celui care avea să-și spună „un ambasador al golaniilor”. Mi-am dat seama de situație după telefonul primit, consensual, de la distinsa lui

soție, Doamna Olimpia. Am făcut bine sau nu? A fost o decizie anevoioasă, atunci, și nu sînt sigur pînă azi că am ales cum trebuia.

Ne-am mai întâlnit, între timp, de cîteva ori, la o conferință a mea din capitală, la Teatrul Național din Iași, la Muzeul Țăranului Român, ocazii oficiale, desigur, cînd nu și solemne, încît a trebuit să ne limităm de fiecare dată la obișnuitele semne de recunoaștere și solidaritate. Prea puține, știu acum, cînd asemenea întâlniri nu mai pot avea loc decît pe calea gîndului și prin intermediul cărților sale. *Sfidarea memoriei*, ca și celelalte volume de amintiri sau evocări, constituie desigur o sursă de regăsire, în spațiul ideilor, dar nu ne pot consola de dispariția unui autor ce punea atîta preț pe memorie, considerînd istoria însăși ca „poveste a optimismului omenesc”.





ALȚI DOI POEȚI

Alex. ȘTEFĂNESCU

Mircea Ivănescu

Înainte de a se stabili definitiv la Sibiu, Mircea Ivănescu a dus o viață tumultuoasă la București (oraș în care s-a și născut, la 26 martie 1931, în familia unor intelectuali). Aici a urmat Facultatea de Filologie, secția franceză, între 1949-1954, aici a învățat, întâi de la tatăl său și în continuare pe cont propriu, limba engleză, ajungând unul dintre cei mai reputați cunoscători ai ei, aici a lucrat ca redactor la Agerpres (Agenția Română de Presă) și, apoi, la revista „Lumea”, aici a funcționat ca șef de redacție la foarte productiva Editură pentru Literatură Universală (viitoarea Univers). Aici și-a publicat, în 1968, prima carte de versuri – intitulată, cu o modestie ostentativă, *Versuri* –, aici și-a început remarcabila activitate de traducător (din engleză, dar și din germană).

În 1972, surpriză: Așa cum alții plecau la Paris sau la New York și nu se mai întorceau, Mircea Ivănescu a plecat la Sibiu, ca redactor la revista „Transilvania”, și nu s-a mai întors. Satisfacțiile au fost reciproce. Mircea Ivănescu s-a putut bucura decenii la rînd – și se bucură și azi – de farmecul Sibiului, iar Sibiul și-a făcut un titlu din glorie din faptul că printre locuitorii săi se numără Mircea Ivănescu.

Lista cărților de versuri publicate pînă în prezent de Mircea Ivănescu este impresionantă, chiar dacă titlurile se pot confunda între ele, din cauza banalității lor (programatice): *Versuri*, Buc., EPL, 1968, *Poeme*, Buc., Em., 1970, *Poesii*, Buc., CR, 1970, *Alte versuri*, Buc., Em., 1972, *Alte poeme*, Buc., Alb., 1973, *Poem*, Buc., CR, 1973, *Alte poezii*, Cluj, D., 1976, *Poesii nouă*, Cluj, D., 1982, *Poeme nouă*, Buc., CR, 1983, *Alte poeme nouă*, Buc., CR, 1986, *Versuri vechi, nouă*, Buc., Em., 1988, *Poeme vechi, nouă*, Buc., CR, 1989, *Versuri*, postf. de Ion Bogdan Ieșter, Buc., Em., col. „Poeți români contemporani”, 1996 (ant.), *Poezii*, Buc., Ed. Vitruviu, „Colecția de poezie românească” fondată de Mircea Ciobanu, 1997 (ant.), *Poesii vechi și nouă*, pref. de Eugen Negrici, Buc., Min., col. „BPT”, 1999 (ant. plus inedite), *Versuri poeme poezii – altele aceleși vechi nouă*, ant. și pref. de Matei Călinescu, Iași, Pol., 2003 (cupr. și un dosar de ref. cr., o notă bio-bibl. și un index alfabetic al poemelor după titlu). În bibliografia sa există și cărți scrise în colaborare, cu o tentă de joc literar: *Amintiri* (versuri, proză

și desene; în colab. cu Florin Pucă și Leonid Dimov), Buc., CR, 1973, *Comentariu perpetuu* (parabole; în colab. cu Rodica Braga), Cluj, D., 1986, *Limitele puterii sau Mintuirea măștrilor (Un roman rusesc)*, poem (în colab. cu Iustin Panța), Buc., Lit., 1994.

Ca traducător, Mircea Ivănescu a făcut un adevărat tur de forță, reconstituind în limba română opere literare de mare dificultate scrise în engleză sau germană, unele adevărate monumente ale literaturii lumii. Este vorba de texte aparținând lui Fr. Nietzsche, Rainer Maria Rilke, Franz Kafka, Robert Musil, James Joyce, William Faulkner, Fr. Scott Fitzgerald, Truman Capote ș. a.

În unele cazuri traduceri au avut de pierdut din cauza ritmului forțat în care au fost efectuate.

Criticii (numeroși) care au scris despre Mircea Ivănescu ca poet s-au referit aproape fără excepție la tendința sa de a renunța la imagini și la oricare alt artificiu poetic și de a compune discursuri prozaice, unele de un prozaism șarjat. Reieșea, din comentariile lor, că, pentru cititor, singurul element atrăgător al textelor intenționat în colorare ar rămîne spectacolul demistificării retoricii tradiționale, a acelei retorici care a asigurat, sute de ani, prestigiul poeziei.

De regulă, însă, un asemenea spectacol se remarcă prin vervă, printr-o euforie a distrugerii. Acel luxuriant fast al declinului – de care vorbea Edgar Papu în cartea sa despre haroc, folosind ca exemple explozia de culori a frunzișului copacilor, toamna, sau minifica jerbă în care se desface, la cădere, apa unei fîntîni arteziene – caracterizează și declinul stilului solemn. Toate inițiativele demitizatoare din istoria literaturii au avut ca marcă distinctivă o exuberanță specifică sfîrșitului, identificabilă în fantezia deziănușită, în umor, în predilecția pentru paradoxuri.

Această exuberanță nu îi este proprie lui Mircea Ivănescu. Este adevărat că și la el se observă tendința de a „vorbi” mult, uneori mult prea mult, pînă la exasperarea cititorului, însă acest exces n-are nici o legătură cu exuberanța. Ar trebui să ne gîndim, mai curînd, la o oboseală existențială, care se exprimă de obicei prin afuzie, dar care se poate exprima și printr-o interminabilă și monotona emisie lingvistică.

Citind cu atenție cărțile lui Mircea Ivănescu, constatăm că poetul are cu totul alt scop decît să distrugă mirajul poeziei.

Intenția lui este, dimpotrivă, să păstreze acest miraj, în forme care să nu atragă atenția publicului și să nu declanșeze hohotele de râs persiflatoare. Asemenea unui precăut colecționar de tablouri care ar trece prin mulțime (fînd sub braț o pînză de Rembrandt învelită în ziare, poetul se apără de acțiunea distructivă a ironiei, dînd lirismului lui o expresie anostă, insignifiantă.

În privința aceasta, a deghizării, inventivitatea lui Mircea Ivănescu este inepuizabilă. Să observăm, înfi, grafia poemelor. Autorul nu folosește aproape niciodată majuscule, adică renunță tocmai la acele semne ale inaugurării festive care, în poezia tradițională, aveau un rol atît de important și care adeseori erau și tipografiate cu mare artă, ca niște blazoane princiare. Cu un efect estetic similar, el construiește fraze lungi, fără relief, avînd grijă ca ele să nu înceapă la început de vers și să nu se sfîrșească la sfîrșit de vers, adică să nu aihă o arhitectură explicită, impunătoare. Textul devine, drept urmare, o pastă de cuvinte, dar tocmai așa se dovedește a fi mai persuasiv: amorfitatea îl face ușor de absorbit.

Apoi, Mircea Ivănescu evită în mod sistematic să „declare” ce sentimente îl animă. Fără îndoială că, pînă la urmă, prin întreaga lui poezie, își face cunoscute sentimentele, însă într-un mod indirect. Un procedeu frecvent folosit pentru eschivarea de la recunoașterea paternității asupra confesiunilor îl constituie asigurarea dată cititorului de către autor că el nu vorbește serios, că doar își imaginează cum ar scrie o carte dacă ar scrie-o. „Așadar, să facem o scenă de năvălă fantastică”; „Am să scriu odată un tratat despre seară”; „să spunem așa: cînd am ajuns în colțul aleii/ mergeam greu prin zăpadă” – iată genul de formule introductive.

Uneori, disimularea este și mai subtilă. Poetul deplînge faptul că – potrivit principiilor esteticii – nu are voie să povestească în poezie și enumeră situațiile pe care trebuie să le treacă sub tăcere; dar tocmai în felul acesta povestește ce are de povestit:

„Nu trebuie să povestești în poezie – am citit/ un sfat către un tînar poet – deci să nu povestesc/ cum, foarte devreme, ea se scula dimineța, și așezîndu-se pe pat/ aștepta să i se liniștească respirația, cu fața în mîini -/ să nu spun nimic despre chipul ei atît de obosit/ încît i se încovoiau umerii, în fața oglinzii, cînd/ se pieptăna încet”.

Tot acest joc de-a literatura este frumos și luat în sine, dar, de fapt, are o funcție și anume funcția de a relativiza *declarația*, de a da cititorului impresia că poetul numai înîmplător, fiindcă așa a evoluat discuția, descrie și unele trăiri demodate.

În fiecare țară uniforma militară este astfel concepută încît să semene cu culoarea dominantă a mediului și, drept urmare, să nu poată fi sesizată ușor de inamic. Acest camaleonism elaborat este propriu și poeziei lui Mircea Ivănescu. Lirismul lui ia de cele mai multe ori o înfățișare epică, și nu orice înfățișare epică, ci una cît mai apropiată de faptul divers, de proza existenței cotidiene, de descriptivis-

mul plat. Poetul a inventat și cîteva personaje – *mopete*, *v. înnopteanu*, *rowena*, *prietenul tatălui lui vasilescu*, *nefu* – pe care le urmărește în momente dintre cele mai banale ale existenței lor: plimbîndu-se, moțînd, făcîndu-și vizite, tăifăsuind. Tot acest ritual anodin, relatat într-un stil monoton, nu se deosebește cu nimic de scenele de viață pe care le putem vedea zilnic în jurul nostru, însă prin intermediul lui poetul face exegeza unor sentimente sau stări sufletești de o importanță decisivă. Este vorba de dragoste – dusă pînă la adorația mistică a ființei iubite –, de sentimentul dezolant al singurătății, de plictiseală, în sensul filosofic al cuvîntului, de teama de moarte, de conștiința absurdității și zădărniciiei unor gesturi omenești emfatiche, de frumusețea irepetabilă a unor clipe.

Cei care susțin că, în conformitate cu programul său de depoetizare a poeziei, Mircea Ivănescu nu folosește niciodată imagini se înșală. În realitate, poetul recurge frecvent la imagini, însă dînd impresia că el, personal, nu le ia în serios, că nu le „îscălește”:

„marele prieten cu pălărie al lui mopete vorbește/ tare – ca să-i ridice moralul lui mopete, care e asediat/ de mari păduri de tristețuri. În fiecare copac, spînzurat/ cîte un schelete al gîndurilor lui mopete plutește”.

Pluralul „tristețuri” și singularul „schelete” – ca și titlul însuși al poemului, avînd tumura unui titlu de capitol dintr-un roman victorian: *mopete are moralul scăzut* – arată distanța ironică a autorului față de situația pe care o descrie. Cititorul se gîndește dezaprobator la un asemenea poet care n-are mulă de personajele lui și începe el să le iubească, în compensație.

Virgil Mazilescu

O melancolie livrescă, exprimată în fraze elegante și încheiate întotdeauna la timp, înainte de a crea impresia de discurs, caracterizează poezia lui Virgil Mazilescu. Autorul este un suprarrealist lipsit – cu intenție – de exuberanța imagistică a suprarrealiștilor. El a învățat de la Kafka, a cărui operă a citit-o atent, ca pe un manual de literatură, să-și obiectiveze trăirile stranni, să le pună în scotch, cu detașare și sobrietate. Decupajul impecabil al reprezentărilor îl plasează, ca posibil precursor, în proximitatea lui Matei Vișniec.

Experimentatul (și uneori inspiratul) critic de poezie, Al. Cistelean, vede în această *combinare* a poeziei o formă de inginerie textuală: „Exercițiul poetic, folosind materiale pre-existente, se restrînge doar la execuție, iar inventivitatea poetului are caracterul metodologic al unei tehnologii a textului. Aplicația demurgică nu mai constă în crearea stării poetice și a limbajului, ci doar într-o manipulare a lor, devenind, de fapt, o inginerie ironică a confesiunii.”

În realitate este vorba nu de o inginerie, ci de o regie. Neavînd geniu lingvistic, poetul folosește cuvintele doar pentru a descrie decourile, situațiile și atitudinile care constituie adevărul lui mijloc de comunicare.

Virgil Mazilescu s-a născut la 11 aprilie 1942 la Corabia, în județul Olt, în familia unui contabil. Între 1959-1964 a urmat cursurile Facultății de Limba și Literatura Română a Universității din București. După absolvire a fost profesor la școala generală din comuna Geaca, județul Ilfov (1964-1966), bibliotecar la Biblioteca Municipală din Ploiești (1966-1968), secretar al cenaclului Uniunii Scriitorilor (1968-1970), redactor la revista „România literară” (din 1970 și până la moarte, care a survenit la 13 august 1984).

Primele versuri îi apar în 1966, în suplimentul *Povestea vorbii* al revistei *Ramuri* din Craiova, condus de M.R. Parascivescu. Cărțile de poezie pe care le publică în continuare sînt puține la număr și subțiri: *Versuri*, Buc., EPL, 1968, *Fragmente din regiunea de ordinărie*, Buc., CR, 1970, *Va fi liniște, va fi seară*, Buc., CR, col. „Hyperion”, 1979 (cupr. poemele din vol. anterioare), *Guillaume poetul și administratorul*, Buc., CR, 1983. Întreaga sa producție poetică, însoțită și de o suită de scrisori către prietenul său, Dumitru Țepeneag, aflat în Franța, a încăput între copertele unui volum postum de numai 166 de pagini: *Poezii*, Buc., Ed. Vitruviu, col. de poezie românească îngr. de Mircea Ciobanu, 1996.

Poetul a și tradus – singur sau în colaborare – din Jean Amila, Jack Scafer, Willa Cather, Fernand Fournier-Aubry, Charles Portis, Henri Delacroix, în funcție de comenzile venite din partea editurilor, și nu pe baza unui program propriu. Dintr-o scrisoare către Dumitru Țepeneag, reiese cîte scrupule își făcea în legătură cu o proiectată traducere (din Michel Déguay): „Cred că-mi place cum scrie, dar scrie într-adevăr foarte complicat și cam abstract. Cu tot micul «Robert» lingă mine, mă poticnesc mereu, uneori foarte grav: nu înțeleg și pace. [...] Voi face pe dracu-n patru și îl voi traduce, dar nu știu dacă e bine să-i spu și lui asta și încă la fel de categoric cum și-o spun eu. S-ar putea ca unele versuri (știu destulă franceză livrescă, totuși, ca să-mi dau seama de asta) să nu reușesc să le descifrez decât cu ajutorul tău, combinat cu al lui”. Nu avea vocație de traducător, dar avea sentimentul răspunderii față de actul traducerii. Seriozitatea sa de fond n-a fost niciodată alterată de viața boemă pe care a dus-o.

Poemele lui fac o puternică impresie – și azi – prin scenele descrise. Multe dintre ele par secvențe dintr-un film de Ingmar Bergman:

„am prevăzut totul pînă în cele mai mici amănunte/ transportul unui dulap vechi din sufragerie pe terasă/ viața mea// o să-mi ard hainele din nou o să-mi schimb identitatea/ cită cînte și cită glorie – am prevăzut totul” (*administratorul explică în ce constă de fapt viața lui*);

„am văzut și eu cîori pe acoperișul bisericii o guillaume/ se încălzeau cu aripile desfăcute la soare/ ciorile din emblemă ciorile din emblemă” (*poetul i se destăinuie lui guillaume*);

„mîncau la o masă lungă și bogată/ așa după cum este/ obiceiul prin părțile noastre răsăritene și/ pot să spun că m-au întîmpinat cu un tîlbure salut/ cum să nu mă întîmpine cu un

tîlbure salut/ mîncau/ ce să facă/ dar mai tîrziu m-au învelit într-un ziar/ și neatenți m-au pierdut pe mare” (*mîncau la o masă lungă și bogată*).

Există poeme construite în întregime astfel, ca niște filme de scurt metraj. Unul dintre ele – memorabil – este *a doua poveste pentru ștefană*:

„iese de după magazie un înger și se înclină/ se uită la stînga – nimeni acolo/ se uită la dreapta – absolut nimeni// totuși e grea viața pe pămînt murmură el// de cînd au încetat să mai creadă în îngeri/ muritorii visează cu toții să-și arboreze/ cîte o pană de-a noastră la butonieră la panglică pălărie// ne prind în somn au cîm de vînațoare și procedează aproape savant și o foarte subtilă tehnică fără doar și poate/ de altfel noi nu existăm decît în timpul somnului// iese de după magazie un copil și se înclină/ se uită la stînga – îngerul adormit în fotoliu/ se uită la dreapta – îngerul adormit în fotoliu// smecheri s-au mai făcut și îngeri/ aștia murmură copilul/ scoate pe ascuns fourfeca și haț haț cele două capete/ apoi aleargă să vadă care este îngerul și care fantoma”.

Ion Caranion are dreptate să vadă în această pantomimă poetică o redescoperire a farmecului obosit al poeziei de avangardă: „Virgil Mazilescu experimentează moduri și formule poetice ilustrate, în ultimii 50 de ani, de toți amiralii avangărzi și de admiratorii de pe țărm ai unora dintre aceștia. [...] Profesînd gratuitatea și costumația, el ironizează acuzele aduse de tradiție, «bunica noastră cea de toate zilele», artei gratuite și manifestă sila și saturația de orice”. În plus, sintagma „gratuitatea și costumația”, trimite, fie și accidental-intuitiv, la arta regizorală a poetului.

Stranițatarea viziunilor lui Virgil Mazilescu se degradează uneori, devenind incoerență, obscuritate, asociere a arbitrară a cuvintelor. Unele poeme sînt pur și simplu delirante. Ne trebuie răbdare pentru ca, în vîrtejul de forme distorsionate grotesc, să descoperim fulgurații ale unei sensibilități poetice:

„în sfîrșit pe străzi în canale sărbătorea împăcării cu animalele./ în sfîrșit ilalilu hauhau isatosuri. de opt zile te implor în/ limba animală – ilalilu hauhau isatosuri// cel mai înălțător imn: șoarecele// din grămada de ochi înviază un ochi se ridică și ne vorbește. și/ tu totuși existi dulce glezna făcînd din cîteva vorbe mari căzute/ în desuetudine în viciu. de acum înainte doar rînila patului” (*visul*).

Virgil Mazilescu a fugit de claritatea de oglindă venețiană a propriei lui gîndiri, îmbătîndu-se nu numai cu alcool, ci și cu ascultarea extatică a unui plîns al lumii pe care l-a mai auzit, la noi, numai George Bacovia. Cînd nu mai are puterea să gesticuleze poetic, el ne îndeamnă să ascultăm și noi acest plîns:

„norii au carne bolnavă și ei sînt singurii sfîtuitori ai omului/ care m-ar fi putut iubi// mîine și mai departe demența/ acest om crede că degetele mele au potrivit ceașornicul pe ape ori șarpele l-au îndemnat spre patria șarpelui – însă n-au fost și n-au fost degetele mele// în grîul de după asalt: immanuel tu treci mai fericit decît mine/ prin toate piețele distrugerii (foarte sărac și fără să-ți amintești și/ viclean la pîndă pe urmele marilor îngeri cîntărești de altădată)” (*immanuel*).



CATALOGUL STILURILOR (II)

Mirela ROZNOVEANU

Naratorul care narează în numele lui Dumnezeu

Capitolele *Facerea*, *Ieșirea*, *Leviticul*, *Numerii*, *Deuteronomul* sînt cele cinci cărți ale lui Moise sau, mai exact, romanul lui Moise. Harold Bloom scria, în *The Book of J* că genul este o categorie inoperantă în cazul autorilor puternici. Asemeni scrierilor lui Shakespeare, cărțile lui Moise/J nu intră în nici un gen de fapt subordonându-le pe toate. J este, după Bloom, mai mult decît un povestitor/povestitoare. Este un creator/creatoare de personalități umane și divine, istoric și profet, ca și precursorul ficțiunilor morale scrise de Wordsworth, George Eliot, și Tolstoi!

Narațiunea este nu atît apăsătoare simbolică cît dornică să impună idei absolute. Cărțile debutează cu o cosmogonie (apariția perechii primordiale, izgonirea din rai) pentru a continua cu nararea legămîntului dintre Dumnezeu și Avraam, cel ce primește direct binecuvîntarea divină, și încercarea la care este supus Avraam. Sînt derulate apoi istoriile lui Isaac, Iacob, Iosif, nenorocirile evreilor din Egipt, se relatează despre descendența lui Iosif, nașterea lui Moise din semînța lui Levi, fratele lui Iosif, afirmarea lui Moise ca personalitate în urma dialogului cu Dumnezeu și transcrierea amănunțită a minunilor (toiagul care devine șarpe, mîna leproasă care se vindecă, apa care devine sînge etc). Se înregistrează lamentația gîngavului Moise care refuză onoarea de a fi conducătorul neamului său și căruia i se spune: „Mergi dar: eu voi deschide gura ta și te voi învăța ca să grăiești”. Urmează plăgile căzute deasupra Egiptului, traversarea Mării Roșii, primirea Legii pe muntele Sinai, luptele și rătăcirile, contemplarea pămîntului făgăduit și moartea lui Moise.

Care cititor profan de azi ar putea să creadă că cel ce narează prin intermediul lui Moise este însuși Dumnezeu? Stilul în care este expusă *Facerea* și modul amănunțit în care este relatată povestea vieții lui Moise exclud această ipoteză. Avem în față un pur artefact literar. Un Dumnezeu narator ar fi acordat importanță egală tuturor episoadelor legate de aceia cărora le oferă capricios și discriminator grația sa. Pe de altă parte ne putem întreba, ca și Booth: dacă Adam știe direct de la

Dumnezeu că nu trebuie să mănînce din pomul cunoașterii, de unde știa Moise ce a spus Adam cînd Eva i-a dat mărul și cum de a fost posibil ca în *Deuteronomul* Moise să-și relateze propria moarte?

Relatarea romanească a lui Moise oferă o explicație, un splendid artificiu retoric. Cu ea ar fi putut de fapt, într-o altă lume și civilizație culturală, să înceapă acest roman confesiv și biografic, al cărui „secret” se află depus în capitolele straniilor dialoguri ale lui Moise cu Dumnezeu în pustia Sinai. În cele patruzeci de zile și patruzeci de nopți, Moise află totul, după care „scrie toate cuvintele domnului”, „poruncile” sale cu o declarată fidelitate. În aceste convorbiri, sugerează textul, el ar fi avut acces la marile revelații și a și văzut (asemeni lui Valmiki!) tot ceea ce mai apoi a relatat. Afiș trecutul cît și viitorul, dacă vom considera episodul Sinai punctul cheie al narațiunii, stimulul actului creator.

Nu mai că, textul lui Moise, în loc să fie conceput ca o confesiune, s-a scris ca o relatare strict cronologică, simbolică și vizionară, vădit polemică și cu afișat caracter ideologic; în loc să fie deci o reconstituire subiectivă, o rememorare și o anticipare ipotetică a propriului sfîrșit, ca în relatarea lui Sinuhet, a fost scris ca o istorie. Aceasta este concesiunea lui Moise determinată de simțul pentru istorie al semînței sale și de tentativa afișată de a articula cu ajutorul epicității o teorie generală despre existență.

Vădit influențat de modelul epic sumerian și de cel egiptean, naratorul celor cinci cărți a reținut de la primul ideea experienței cu rol imens în modificarea naturii morale și intelectuale a eroului său, iar de la cel de-al doilea simulacru cadrulul obiectiv în care sînt posibile toate combinațiile fantastice ale metamorfozelor. Deosebirea este că narațiunea cu virtuți romanești a lui Moise este prin excelență o demonstrație de idei.

Porunca – formă a revelației și profetismului ce transcende istoria – corelată, după o sugestie a lui Claude Bremond², cu *Ispita*, o funcție dependentă la rîndul ei de termenii alternativi *rezistență* și *cădere*, pune la dispoziția structurii romanești a textului lui Moise două soluții narative extrem de simple: dorința de a plăcea

(divinității) – conduită de seducere – succes; poruncă primită – conduită de ascultare – poruncă îndeplinită.

Conform acestei serii de alegeri, în textul lui Moise, Avraam este gata să îl jertfească pe Isaac iar personajul Moise nu se îndepărtează niciodată de la ceea ce i se impune. Porunca primită și neascultată (Adam și Eva), dorința de a plăcea și conduita de seducere a divinului ce conduc spre eșec (cazul Cain și al fraților lui Iosif) sînt exemple singulare, copleșitoare prin efectul lor negativ pentru colectivitate. Această din urmă se lasă manevrată de transmițătorii poruncii deoarece modul în care a acționat mîna justițiară a divinității îi flagelază memoria.

Naratorul Moise rezumă în general ceea ce vrea să relateze. Comprimarea conferă textului un ton oracular. Dialogurile epice sînt reduse, cele mai ample fiind acelea în care apare ca personaj însuși Dumnezeu. Relația acestuia cu naratorul și cu personajele importante, de la Avraam la Moise și ulterior la Iosua Navi, indică un grad de familiaritate pe care nu l-am întâlnit decît în literatura Egiptului, unde zeul idol putea fi admonestat sau deposedat de o calitate.

Naratorul identificat cu Moise, cel format în Egipt, nu putea fi străin de această structură a relațiilor literare. În textele biblice însă originalitatea gândirii vechiului Israel transpune problema în plan pur spiritual. Va fi vorba, odată cu literatura profeților de după Exil, ori de cîte ori dialogul cu divinitatea va apărea, de gândiri și conștiințe aproape egale sau cvasi-echivalente ca prestigiu. Intervenția lui Dumnezeu în dialogul dintre Iov și prietenii săi, sau replicile schimbate între același personaj și răzvrătitul Iona vor conferi ulterior personajului divin postura de partener colocvial ce stimulează procesele intelectuale ale prezențelor epice chiar dacă prețel plătit este o lecție de morală.

Cel ce narează în primele cinci capitole ale *Vechiului Testament* manifestă o adeziune totală la perspectiva divină, o unică și constantă concepție asupra lucrurilor, desconsiderare față de cei care nu se bucură de alegerea divină precum și interesul de a selecta acele fapte ce corespund punctului de vedere amintit. Relatarea, după cum observa și Auerbach, este în general indiferentă la indicații precise de timp și spațiu, fizionomie, vestimentație. E săracă în podoabe stilistice, folosește în enunț de preferință legăturile paratactice.

Există totuși o culoare afectivă a relatării din clipa în care Moise intră în scenă ca personaj, precum și un dramatism specific îndeobște tuturor acelor texte care comunică o experiență crucială. La persoana a treia Moise narează întâlnirea sa cu Dumnezeu. O întâlnire care nu corespunde tipicurilor anterioare succint relatate (Avraam, Isaac, Iacob), deoarece s-a desfășurat, lucru

cu totul nou, la un mod polemic. Ea se va deosebi, tot așa, de vînturile „convorbiri” ale celor doi din care nu va mai transpare decît supunerea la poruncile Dumnezeului intolerant.

Născut în Egipt, Moise a supraviețuit într-un mod miraculos. Crescut în casa Faraonului și avînd ca doică pe propria sa mamă, el a căpătat de timpuriu conștiința etniei sale. Matur, ucide un egiptean pentru a salva un evreu. Faraonul află de la delatori evrei despre crimă, iar Moise este nevoit să fugă, pentru a nu fi pedepsit, în țara Madian unde se căsătorește cu Sefora, fiica preotului Ietro. Între timp faraonul care îl urmărise pentru crimă, într-un fel bunice al lui Moise de vreme ce acesta fusese adoptat de propria sa fiică, moare: „În vremea aceea, Moise păștea oile lui Ietro, preotul din Madian, socru său. Și îndepărtîndu-se o dată cu turma în pustie, a ajuns pînă la muntele lui Dumnezeu, la Horeb”.

Anticipînd ceea ce încă nu știm, naratorul ne anunță de la bun început că ceea ce urmează are o importanță copleșitoare, grație a două noțiuni de mare semnificație: *pustia și muntele*, locurile în care în întregul text biblic au loc comunicările esențiale pe verticală, veritabile puncte de contact ale contingentului cu transcendența. Pomenirea numelui divin ne asigură că tot ceea ce va urma să înscrie într-o sferă spirituală bine definită și familiară.

Triunghiul pustiu-munte-Dumnezeu constituie cadrul spațial investit cu forță dramatică în care nu se pot desfășura decît evenimente de excepție. Ceea ce se întîmplă aici a fost de altfel precedat epic în narațiunea autorului Moise de revelația lui Iacob (după drumul prin pustiu, acesta adoarme cu capul pe un bolovan iar în somn primește grația divină) și prefigurează dialogurile lui Moise de pe muntele Sinai ca și noaptea de veghe a lui Iisus pe Muntele Măslinilor. „Și acolo – se spune în continuare despre Moise – i s-a arătat îngerul domnului într-o pară de foc, ce ieșea dintr-un rug; și a văzut că rugul nu se mistuia.”

Atunci Moise a zis: «Mă duc să văd această arătare minunată: că rugul nu se mistuiește».

Note:

1. Harold Bloom, *The Book of J*, op. cit., p. 13.
2. Claude Bremond, *Logica povestirii*, Editura Univers, 1981



NOSTALGIA VALORILOR DIN FONDUL PRINCIPAL AL CULTURII

Ioan HOLBAN

Toate cărțile tipărite de publicistul și memorialistul Constantin Coroiu – *Dialoguri literare I, II* (1978, 1980), *Tinerețea lui Gutenberg* (1982), *Dialog în actualitate* (1985), *Mărturie în timp* (1997), *Paradisul perisabil* (2003), *Paralele inegale* (2003) – se revendică de la aceeași temă pe care aș numi-o *lupta cu efemerida*, cu ziarul care atrage și care ucide, și de la același fond problematic, anume *fondul principal al culturii*. Între primele volume, *Tinerețea lui Gutenberg* adună o sumă de comentarii despre critică și critici, despre dialog și „locul comun”, dar, în primul rând, despre *publicistică*, una dintre „Cenușăreșele” literaturii, pe care Constantin Coroiu încerca să o „reabiliteze”. Premisa demersului său este un „elogiu al dialogului” care constituie, în ton și în atitudine: o pledoarie, cu inevitabile accente patetice, pentru implicarea scriitorului în structurile dinamice ale prezentului, ale timpului istoric pe care îl parcurge, iar măsura acestei implicări este căutată în substanța dialogului, artistului cu publicul său: „Orice artist autentic are vocația dialogului, căci arta însăși e un dialog. El, scriitorul, dialoghează deci prin arta sa cu lumea asupra căreia are o viziune integratoare. Cum ar putea lipsi din acest întreg tocmai elementul dominant care e omul și, înainte de toate, omul epocii sale? Cum ar putea lipsi din acest întreg tocmai ființa cugetătoare, singura în stare de a-i da scriitorului „replici”, singura capabilă să-i ofere șansa comunicării?”; și întrebările continuă pe scara cu gradații mari ale patetismului – reflex al acelei credințe neștirbite în virtuțile comunicative ale oricărui gest creator. Din perspectiva acestei valori acordate dialogului, în a cărei *evidență* Constantin Coroiu vede un criteriu de apreciere estetică a operei în discuție, este reconstituită, de pildă, activitatea lui G. Călinescu în calitate de conducător al „Jurnalului literar”; apoi, publicarea lui Eminescu, Blaga, Caragiale, Ibrăileanu, Marin Preda, F. Brunea-Fox, N. Carandino, L. Kalustian, iar dintre contemporani, autorul se referă la Octavian Paler, G. Ivașcu, Lucian Raicu, Mircea Iorgulescu și Nicolae Manolescu. Din simpla înșiruire a numelor despre care serie Constantin Coroiu se poate vedea care a fost niza *unității* volumului; autorul dis-cută aici doar activitatea publicistică a celor amintiți.

Efortul său pare a fi acela de a oferi un profil de publicist al fiecărei personalități abordate, făcând, pe cât posibil, abstracție de dominantă creatoare a aceleia; lucru nu tocmai ușor de realizat, pentru că, iată, unii au fost numai gazetari (F. Brunea-Fox), pentru alții gazetăria a fost o *colaterală* a activității lor (Eminescu, Blaga, Călinescu, Ibrăileanu, Marin Preda), ca să nu mai vorbim de scriitorii contemporani care, cu excepția lui Octavian Paler, *sînt critici literari*.

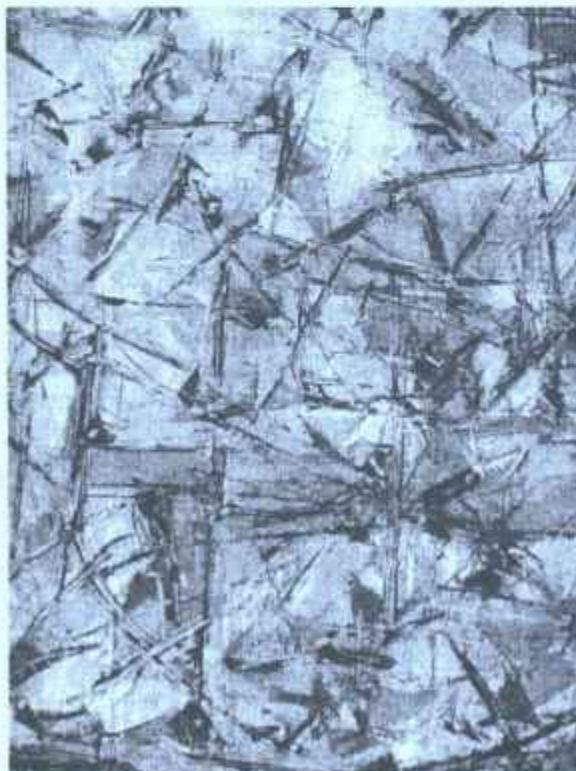
Foiletoanele din *Tinerețea lui Gutenberg*, chiar atunci cînd se referă la marii scriitori clasici sau la cei din perioada interbelică, sînt scrise în două maniere diferite; în *Măștiile lui Aristarc*, cel mai substanțial articol al cărții, Constantin Coroiu face o reconstituire sobră, mizînd pe informația istorico-literară, a activității publicistice călinesciene, din care rezultă o apreciere exactă, originală, a „programului” gazetarului Călinescu; de altfel, peste tot în volumul său, autorul mărturisește admirația pentru opera și personalitatea lui G. Călinescu (îi rezervă spațiul cel mai întins, tonul capătă notele înalte ale elogiului – „impresionant”, „extraordinar” sînt epitelele folosite aici –, opera publicistică a lui Aristarc constituind măsura evaluării scrisului lui G. Ivașcu, de exemplu: Călinescu este „zeul” însoțitor al lui Constantin Coroiu). În alte foiletoane, însă, autorul renunță la intenția reconstituirii, scriind din substanța acumulată inițial prin acel elogiu al dialogului; publicistica lui Caragiale este reevaluată din unghi estetic întrucît re-prezintă o ipostază a dialogului, scrisul lui Blaga, în schimb, este analizat dintr-o perspectivă stilistică și tematică mai riguroasă, pentru ca notele de lectură ale volumului lui L. Kalustian să-i prilejuiască autorului cîteva definiții ale gazetarului și gazetăriei autentice. Prima remarcă a textelor lui Constantin Coroiu este ceea ce aș numi o degajare publicistică, o libertate gazetărească, în fond, pe care și-o asigură indiferent de obiectul care se oferă analizei; Constantin Coroiu este prezent în fiecare pagină, „trînd” orice subiect cu intensitate maximă, încercînd să afle și să vadă tot ceea ce se poate afla și vedea încă despre oameni care au fost: scriind despre publiciști, Constantin Coroiu face, în fapt, publicistică. Altfel spus, reluînd o sintagmă care îi

aparține, Constantin Coroiu scrie *încălzit de admirație*: „Dar, iată, fără a-mi propune să schizez un portret, mă văd, totuși, incitat de spiritual, de tonul volumului *Printre contemporani*, în fond o carte de publicistică literară. Dar ce publicistică!”. Două sînt efectele acestei poziții „degajate” a celui care scrie: un stil colocvial, oral, fascind apel, însă, în aceeași măsură, la ironie; chiar dacă atenuate de unele formulări aproape impersonale („un critic”, „un distins cărturar”, „un prozator important”, „un eminent critic”) și de absența referințelor bibliografice, necesare, totuși, în câteva cazuri, accentele polemice, peste tot prezente în *Tinerețea lui Gutenberg*, se desfășoară pe un registru larg de procedee, de la șarja „amicală” și ironia „conciliantă”, la notele sarcastice din comentariul intitulat *Criticul cu program...*: ca oricărui publicist adevărat, lui Constantin Coroiu îi place să fie „incomod”; profesiunea sa de credință? Iată: „După mirosul de piine coaptă, nu cunosc altul mai tulburător pe pămînt, și sînt convins că și în ceruri, decît mirosul cernelii tipografice proaspăt imprimată pe întinderea albă, misterioasă a paginii de carte, de ziar, de revistă”.

Mărturii în timp își găsește motivația, conturînd, prin extensie, proiectul unei cariere de scriitor și gazetar, în aceste rînduri dintr-un util și percutant argument: „Într-o vreme cînd una dintre cele mai omenești stări ale «trestiei gînditoare» – *nostalgia* este pusă la zid de cohorte de foști delatori, de pușcăriași de drept comun deveniți peste noapte dizidenți, de politicieni năpîrliți, de învîrțiții tranziției, mărturisesc că am recitat dialogurile de față cu sentimentul irepresibil al nostalgiei valorilor”. Așadar, nostalgia valorilor, nevoia acută de repere sigure într-o lume în surpare sau, mai bine, în neconținută mișcare și căutare de sine, necesitatea unei scări de valori și a revizuirii ei – iată argumentele unui intelectual fin, care sînt argumentele întregului cîmp cultural românesc de azi. În *Mărturii în timp*, Constantin Coroiu stă de vorbă cu douăzeci și trei de personalități culturale, din nefericire, multe dintre ele dispărute: și acest detaliu face încă mai prețioase interviurile lui Constantin Coroiu cu Walter M. Bacon Jr., Mihai Beniuc, Nicolae Breban, Gh. Buzatu, Mihai Cimpoi, Șerban Cioculescu, Petru Creția, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Dan Hatmanu, Al. Ivasiuc, Cezar Ivănescu, George Lesnea, Nicolae Manolescu, Al. Paleologu, Al. Piru, Mircea Popovici, Alexandru Preda, Lucian Raicu, Marin Sorescu, Nichita Stănescu, Kurt W. Treptow, Mihai Ursachi și Matei Vișniec. În fapt, *Mărturii în timp* este o carte de eseuri, scrisă de mai mulți autori în prezența unui moderator. Lecția lor? *O civilizație a comunicării* de care, din păcate, ducem alîta lipsă: „dialogul e o convorbire între doi inși în care fiecare ascultă ce spune celălalt. Fiindcă – spune Șerban Cioculescu lui

Constantin Coroiu – sînt și dialoguri în care fiecare ascultă numai ce spune el”. Și nu acesta e „spectacolul” pe care îl oferă zilnic, în toată mass media, tot felul de iacobini demagogi? Fundamentalismul e încă un obstacol de depășit de fiecare și de întreaga societate românească.

În fiecare interviu se află lucruri memorabile, fie că autorul vorbește cu Walter M. Bacon Jr. despre spiritualizarea frontierelor și pericolul naționalismului, al șovinismului, cu Mihai Beniuc despre diferența sensibilă dintre a scrie versuri și a scrie poezie, cu Nicolae Breban despre problemele romanului său cu Gh. Buzatu despre necesitatea asumării istoriei consumate, fie că dezvoltă convorbirile pe dimensiunea relației discipol-maestru, în replicile schimbate cu Zoe Dumitrescu-Bușulenga și Dan Hatmanu. Între discipol și maestru (Zoe Dumitrescu-Bușulenga și Tudor Vianu, Dan Hatmanu și Corneliu Baba) se creează o relație pedagogică, una iconică și un raport de creativitate: „Ucenicia trebuie acceptată în sensul de formare la școala unui maestru, spune Zoe Dumitrescu-Bușulenga, copleșită de amintirile despre maestrul său, Tudor Vianu. În Renaștere, viitorii mari pictori măturau ani de zile atelierul maestrului, îi pregăteau culorile. Asta este, numai pentru spiritele superficiale, umilitor. În esență, e o devenire, o înnobilitare continuă”. Întîlnirea unor mari



spirite se mai întâmplă, în cartea lui Constantin Coroiu, și altfel: Nicolae Breban spune, de pildă, că în roman, esențial e personajul, pentru ca Al. Ivasiuc, într-un alt timp, să constate faptul că proza nu trăiește prin personaj. Asemenea cărți sînt foarte căutate de tot felul de cercetători (istorici literari, sociologi, istorici, istorici ai culturii și mentalităților), atît pentru informațiile pe care le conțin, cît și pentru imaginea „crudă” – o imagine „prin rîcoșeu” – a autorului investigat. Construită cu finețe, această carte e a unui om care știe să asculte, dar și să provoace interlocutorul: „Personalitatea celui care știe să recepteze este esențială”, spune unul din „subiectele” din *Mărturiu în timp*.

Mare amator de (auto)biografii, jurnale, confesiuni, memorii, interviuri – de zona literaturii subiective, cum îi spune Tudor Vianu –, Constantin Coroiu face în *Paradisul perisabil* o mărturisire care interesează atît temele totdeauna majore, „fierbinți”, cu impact de lungă durată, ale cărților sale, cît și formula lor, poziția celui care le scrie, în fapt: „A vorbi, a scrie despre cineva, despre viața și faptele lui, implică fatalmente a vorbi (și) despre tine. Retrăind existența nu neapărat eroică, nu neapărat excepțională, ba uneori chiar banală, a unui om totuși însemnat, biograful își reconsideră de fapt propria biografie, raportînd-o la cea pe care o reconstituie, o narează. Cititorul biografiei, la rîndul său, stabilește o legătură între biograf și personajul acestuia. Treptat, în conștiința sa cele două nume se cheamă și se evocă reciproc”. Pornind de aici, de la această legătură intimă a biografului (și cititorului de biografii) cu personajul (personalitatea) de acolo, Constantin Coroiu practică o *lectură de identificare*, unde analiza textelor și, mai ales, a contextelor se întîlnește cu evocarea în stilul marilor memorialiști moldoveni: Creangă, Eminescu, G. Călinescu, Sadoveanu, G. Ibrăileanu, Eliade, Maiorescu, Caragiale, E. Lovinescu dar și contemporanii sînt comentați și, în același timp, solicitați să participe, prin citatul bine ales și prin jînte fixe ale demersului analitic, la marile „bătălii mediatice” de azi. Altfel spus, *textul* e al finului cititor și comentator de literatură, *contextul* e al gazetarului pur sînge; întreg acest program este cît se poate de limpede formulat încă din primul text al cărții, *Ultima rezistență*, în care un articol al lui Mircea Eliade din 1935, în care istoricul religiilor comenta distincția (necesară și atunci, niciodată, însă împlinită) dintre *viața civilă* și *viața politică*, reprezintă argumentul pentru ceea ce se întîmplă (încă!) și astăzi la noi. Majoritatea eseurilor din această carte urmează această formulă, explicit descrisă și astfel: „De fapt, e un truism, misiunea scriitorului este tocmai de a pune întrebări. Datoria cititorului e de a le recepta și de a încerca să răspundă, nu speculînd facil, ci plecînd (și) de la

experiențe trăite de el însuși, reconsiderîndu-le. Din acest dialog se poate naște într-adevăr calitatea, *sensul calității* pe care arta îl introduce în starea și în spiritul societății.

Dialogul (subtil polemic, cel mai adesea) caracterizează *Paradisul perisabil* al lui Constantin Coroiu. Și parecă pentru a constata, dinlăuntru, al doilea cuvînt din titlul cărții, *formulările pregnante*, pe care le naște comunicarea cu textul citit, *calitatea* ei, constituie permanențele, urmele bine fixate de scurta (dar atît de intensă) viață a efemeridei. Iată cîteva asemenea judecăți de valoare, pe care condeiul gazetarului le oferă cititorului calificat de literatură: „De Caragiale însă nu ne putem despărți decît prin moarte. Și nici atunci”; sau: „Creatorul *Amințirilor din copilărie* poartă aceeași *nașcă*: a inocenței geniale”; și: „ISTORIA lui Călinescu și casa de pe strada Ionescu împlinesc și consacră o metodologie”; ori: „Marile biografii nu sînt manuale care transmit generațiilor prezente și viitoare experiențe excepționale. Ele sînt niște creații. Biograful este un Homer chiar și atunci cînd personajul său nu e un Ulise. În fond, pentru el, Hector poate fi la fel de fecund...”; sau: „Marile personaje sînt rare ca și operele mari. A putea reține dintr-o epocă (literară) cîteva zeci, încît atunci cînd reevoci epoca să o faci prin ele și ele să o reprezinte, mi se pare că este suficient”; în fine: „A rămîne o oră pe zi singur și inactual înseamnă a te situa într-o actualitate perpetuă sau, altfel spus, a simți fiorul eternității”.

Aceste dialoguri cu o țintă foarte precisă lasă loc și *imaginarului* (un text începe cu această frază: „Adeseori am încercat să-mi imaginez cum era acea zi de la începutul veacului trecut cînd Ibrăileanu s-a dus, pe strada Sărării din Iași, acasă la Constantin Stere, punîndu-i în față omului cu aură de legendă o mare urgență: editarea unei reviste”), unui pact ascuns al gazetarului cu prozatorul (autor de memorii și confesiuni). De aici, poate, și preferința pentru scrierile „personale” ale lui Creangă sau Hemingway, Petre Comarnescu, Mihail Sebastian și G.G. Márquez; și tot aici se simte cel mai bine publicistul dornic de senzațional, unul de calitate, însă, cu bătaie lungă, pînă în sufletul creatorului și în articulațiile cele mai intime ale operei sale. De aceea și memoria sa e una, în primul rînd, a spațiului cultural, livresc, din lumea lui Gutenberg, s-ar spune: „Este memoria o șansă? Mi-am amintit, într-un moment de cumpănă, cele mai îndepărtate evenimente pe care le-am trăit. Niciodată n-aș fi crezut că ele mai sălășluiesc pe undeva prin cotloanele memoriei. Dar mi-am reamintit mai ales personaje din romane citite cu mulți ani în urmă sau mai recent. Ele și-au făcut dintr-o dată apariția în acel moment de răscruce”; una din secțiunile cărții,

Exerciții de memorie, inventariază citate memorabile sau, altfel, pune în valoare o bună memorie a citatelor semnificative, iar scenele la care publicistul este sensibil rămân, mai cu seamă, acelea care reconstituie *portretul interior* al personalității sau cărți evocate, viața lor lăuntrică: „Cînd *Colonelul* lui Márquez își încheie destinul în ficțiune, în povestire, pentru a și-l începe pe cel nesfîrșit în conștiința cititorilor, romancierul se prăbușește în pat, istovit și zguduit de plîns. Scena, magnifică, marchează triumful suprem al creației”. Constantin Coroiu nu face atît analize de text, cît proiectează universul acestuia, lumea sa într-o scenă, într-o mărturisire, într-un cuvînt, adesea ignorate de hermeneuții prea atenți la pădure ca să mai vadă copacii. Chiar și notele de călătorie din *Lumea în cîteva secvențe* contextualizează locuri văzute cu texte citite: Havana cu Hemingway, Veneția cu Eminescu și Thomas Mann, Verona cu Shakespeare, Moscova cu Cehov, Vietnam cu Templul Literaturii. Gazetarul oferă criticului literar în *Paradisul perisabil* un alt fel de *ogîndă a literaturii*, poate mai vic, mai curată, mai fidelă.

Bine personalizate, cu un timbru distinct, provocatoare, reprezentînd ele însele un „nod” în jurul căruia se pot construi un eseu și poate chiar o carte, textele din *Paralele inegale* – fie interviuri, comentarii ale cărților și idciilor sau explorări dese și dense în actualitate, cu știri în cotidiene sau reviste literare – sînt totdeauna interesante, *gîndesc* realitatea (văzută sau citită) și nu doar o consemnează: Constantin Coroiu e, cum spune Daniel Cristea-Enache, „un veritabil profesionist al dialogului”. Înainte de toate, publicistul vine bine pregătit la dialog, din respect față de cel interviuat, de cititor și, nu în ultimul rînd, față de sine, de profesiunea sa; știe ce să întrebe, are o cultură temeinică și o strategie abilă a convorbirilor, alege teme importante care nu se uită și nu au soarta efemeridelor: de aici, actualitatea unor interviuri „vechi” de peste zece ani, cum sînt cele cu Petru Creția și Mircea Popovici. Constantin Coroiu este insistent, fără să fie „obraznic”, întreabă pînă i se răspunde; e un joc plăcut, în care se angajează imediat și cititorul; iată-l, de pildă, pe Petru Creția ocolind răspunsul la întrebarea „care este versul eminescian care vă obsedează, care vă înființează sau, eventual, vă desființează”, determinat, pînă la urmă, trecînd prin fastuoase divagații, să spună, totuși, *acea frază memorabilă* – una din țintele oricărui interviu: „Mă obsedează ceea ce l-a obsedat și pe Eminescu în cele două-trei săptămîni de la sfîrșit”.

Paralele inegale, adunînd interviuri din perioada 1992-2002, publicate în „Adevărul literar și artistic”, este o carte reconfortantă și din alt punct de vedere: șirul personalităților cu care a stat de vorbă Constantin

Coroiu lasă senzația – dacă nu chiar certitudinea – că mai e posibilă o scară de valori în jurul căreia să se adune, în sfîrșit, tumultuoasa, năuca noastră tranziție, că încă sînt subiecte importante de discuție, în afara sollicitărilor politicianilor ori Vip-urilor de mucava. Interviurile din *Paralele inegale* nu plictisesc nici un moment, unele se citesc pe nerăsuflăte: Constantin Coroiu e și un ficționar în interviul imaginar cu Iacob Negruzzi: iluzia ficționează ireproșabil încît ai senzația netă că Iacob Negruzzi chiar a fost la Iași, din nou, la sărbătoarea celor 135 de ani de la apariția „Convorbirilor literare” și că a stat de vorbă cu Constantin Coroiu. Interviurile din *Paralele inegale* fixează două dimensiuni esențiale: *tema* pe care o propune autorul și ceea ce francezii numesc *la qualité maitresse* a interlocutorului; Petru Creția vorbind despre cei „doi Eminescu”, despre o bibliotecă eminesciană completă, o ficțiune, încă una, din vremuri tulburi, născută la Ipotești, dar și despre ce va fi fiind, pentru români, numele poetului: „Sintagma *Mihai Eminescu* trezește în român ceva care seamănă cu o compensare: reflectarea unei istorii destul de necăjite în imaginea unei purități absolute. Asta se întîmplă foarte rar și este mitul frumos Eminescu. Dar, alături de asta, este mitul fals, gol, al lăudătorilor de circumstanță pe care îi definea el în *Scrisoarea I*”: Mircea Popovici, poet, spunînd – paradoxal? ironic? sincer? – că „numai un prozator este un adevărat scriitor”; Mihai Cîmpoi despre bășcălia românească; Ilie Ion Brie despre exil și identitate; Al. Zăb definind disciplina pe care o reprezintă cu strălucire: „Istoria este o profesiune ce presupune un cumul de discipline concurente la realizarea discursului istoric, un discurs ce presupune rigoare, metodă, adunare și sistematizare de date, informații, analiză etc.”; Al. Călinescu vorbind despre experiența intelectuală care trebuie să unească, nu să dezbină; Matei Vișniec, unul dintre cei mai în vogă dramaturgi români/ francezi de azi, făcînd un elogiu marelui actor care „declanșează fluidul de la primul cuvînt”; Val Condurache despre condiția scriitorului încercînd „să trăiască pe toate canalele timpului pe care-l parcure”, dar și despre jocul periculos cu memoria; Ioana Crăciunescu respirînd prin cei doi plămîni, poezia și scena; Mihai Ursachi și eșecul mărturisit în politică. Celor treizeci de interviuri li se adaugă, la final, două comentarii pertinente despre romanul și dramaturgia românească, în antologiile lui Aurel Sasu și Mariana Vartic. Constantin Coroiu este una dintre figurile proeminente ale publicisticii culturale de azi.

EPISTOLAR ALEXANDRU PALEOLOGU

Publicând această scrisoare, mă înțarcă o anume stînjeneală. N-am făcut niciodată cunoscute epistolele primite de la oameni importanți, deși în arhiva mea există cîteva. Acum, însă, cînd Alexandru Paleologu s-a stîns, mi-a venit, nu știu de ce, acest impuls. E, poate, regînd că nu l-am cunoscut, este, peste ani, și expresia unui sentiment de grațitudine – mesajul său l-am primit, neașteptat, într-un moment de descumpăniri. Rog eventualul cîntor să treacă peste aprecierile, mai mult decît măgulitoare, ale scriitorului existent privind cronica pe care o scrisesem la cartea de convorbiri cu Regele Mihai, realizată de Mircea Ciobanu. Dar nu și peste portretul pe care, în trăsături rezeși de condei, îl face Al. Paleologu majestății sale. Sînt gînduri pe care, în pofta republicanilor impenitenți, eu le împărtășesc. Florin FAIFER

St. Maur, 27 mai 92

Dragă domnule Faifer

Am primit azi plicul cu textele Dv. Mă grăbesc să vă mulțumesc. Firește, sunt încântat de cele două pe care mi le consacrați și, fără să fiu, sper, prezumțios, îmi place să cred (ba chiar să gădesc) că aveți dreptate.

Dar și mai mult vă mulțumesc pentru admirabilul Dv. text despre cartea regelui (a lui Ciobanu, firește, meritul lui este enorm și poate fi mai bine apreciat acum cînd a apărut aici o altă carte de convorbiri cu regele, făcută de un ziarist francez care nu are nici pe departe calitatea de chestionator uizat și stimulator a lui Ciobanu; din păcate apariția acesteia – nu o carte rea, dealtfel – va adăuga încă un obstacol în calea unei eventuale și necesare traduceri aici a cărții). E cartea lui Ciobanu, dar e mai cu seamă a regelui, o carte profundă, superbă, umană, care se va înscrie, împreună cu Jurnalul fericirii a lui N. Steinhardt printre marile cărți de înțelepciune și experiență ale lumii. Dv. ați subliniat în mod tăios și pregnant toate implicațiile acestei cărți, marea, covârșitoarea ei frumusețe, probitate, luciditate, cutremurător de simplă și memorabilă ei exprimare, și, last but not least, cu adevărat regească umilitate a acestui erou (căci eroismul nu e cum îl cred clamorosi), a acestui, repet, erou demn de Shakespeare.

Am scris și eu un articol despre această carte, poate l-ați citit, în „România literară”; eram mulțumit de articolul meu, sunt și acum, dar simt nevoia să vă spun, s-o spun și altora: articolul Dv. este mult mai frumos, adică mai adevărat și mai întreg. Nu știu dacă l-ați trimis regelui. Judecînd după faptul că mie mi-ați trimis textul despre Alchimia existenței abia după 9 ani, bănuiesc că nici regelui nu i l-ați trimis pe acesta. Cum el e acum încă pentru 2-3 zile în Paris, îi voi da o fotocopie. Sper că îmi veți ierta acest gest săvârșit fără a vă fi cerut prealabil încuviințarea.

Dați-mi voie să vă îmbrățișez cu admirație.

Al. Paleologu

P.S. Iertați-mi grafia imposibilă, am scris în mare grabă.

Dragă Domnule Casian Maria Spiridon,

Am primit scrisoarea dvs. și iată răspunsul meu: vă mulțumesc pentru idee și pentru gîndul bun.

Sînt de acord să facem cît mai curînd o convorbire în „Convorbiri”

Alta doar: pe lîngă faptul că decamdata și poate definitiv nu mai pot scrie cu mîna, îmi este greu să-mi închipui o convorbire în alt fel decît al convorbirii, iar răspunsul în scris mi se pare o procedură cam administrativă.

Goethe spunea că vorbirea orală e de la Dumnezeu pe cînd cea scrisă e un mod profan de exprimare. (Nu spunea el chiar așa și nu mai țin minte exact cum spunea, dar acesta era sensul.) Prin urmare, cînd vă va fi posibil, vă propun să ne întâlnim la mine acasă pentru o conversație înregistrată pe reportofon (sau un alt mod pe care-l veți socoti potrivit).

V-aș mai ruga încă ceva cu sfîlș dar nu fără îndrăzneală: comunicați-mi telefonic primirea acestor dîmuri și, sper, acordul d-voastră. (De preferință în cursul dimineții, eu lipsind rareori de acasă.) Nr. meu: 021/2111051.

Cu gîndul la această plăcută, pentru mine, înfîntare,

Al d-voastră

Al. Paleologu

Epistola face parte din corespondența purtată cu regretatul Alexandru Paleologu în vederea publicării unui interviu în „Convorbiri literare”, interviu care a și apărut în numărul pe marte 2004.

Am petrecut atunci cîteva ore extraordinare în primăvara casă din Arminească nr. 34, cu o conversație mult mai bogată decît cea înregistrată de reportofon.

(C.M.S.)



Gheorghe GRIGURCU

Cînd se plictisește visul

Cînd se plictisește visul devine aprig
sfărîmă cuvinte între masele sale de-otel
o pagină albă îți luminează pieptul gol
o pagină scrisă îți sporește înserarea timpului
dar niciodată nu vei sparge blindajul îndoielii
pe care îți vei odihni de minune pumnul ostentat.

Miresme

Miresme șifonate precum rochii
culori stîngace uneori împrăstiate cum chibriturile
dintr-o cutie scăpată din greșală
fraze învățînd răbdarea perfectă-a obiectelor
socotind pînă la urmă că nu e nevoie
a ne mai spune ceva.

Metamorfoză

Arunci în bazin
o monedă
și cu timpul – ce să vezi? –
ea se prefăce
într-un peștișor albastru veloce

dar timpul acela
trebuie să vină
încetul cu-ncetul
din inima ta
și nu din calendare.

Puzii

Înghiți pămînt colțuros
și ți se pare dulce cum un măr

bei apă din mocirla fetidă
și te-amețești ca și cum ai bea
un vin de soi

te-ndepărtezi o viață-ntreagă
de casa ta natală
dar ți se pare mereu că te-apropii.

Steagul patriei

La ce slujește Steagul patriei?
să-i îmbraci
în pinza-i călduță
pe cei sărmani

Steagul care seamănă tot mai mult
cu o cămașă de muncitor
mirosind a sudoare.

Inundație

Poduri de case aidoma unor bărci
înnămolită luna
între prăbușite relee
visle de pagini bătînd
singurătatea ta umilită zilnic
de peisajul unui dezastru venit
vai din afara ta.

Semn de carte

Nu e Visul așa
cum îi îngăduim noi
să fie
ci noi sîntem așa
cum ne-ngăduie Visul
să fim.

Renunță

Renunță la tot ce ți-a fost dat
păstrează doar ce nu ți-a fost dat pînă-acum
și nu-ți va fi dat nici de-acum înainte

ca și cum timpul n-ar păstra-n marsupiul său străveziu
decît ziua de mîine
inexistența zi ce se mută tot mai departe

acolo unde nu e decît promisiune veșnică
(*id est* cea mai profundă moarte).



Spiridon POPESCU

Noapte de vară (cu descărcări electrice)

Îngerul meu
Îl pozează pe Dumnezeu
Pentru legitimația de demiurg.
Speriate de blițul său
Stelele fug.
Bezna pune stăpînire pe infinit.
Trezit,
În întunericul ăsta de nepătruns,
Puștîrul Isus
Se punc pe plîns.
Lacrimile îi curg șiroaie.

– Ce ne facem, bă, Nicolae?
(Îi bate speriat în perete
Poetul, colegului său de șuete)
Dacă mai plouă
O oră, două.
Ne inundă iar riul Lethe.

– Cum o vrea Dumnezeu, mă poete...

Inundații

lui Nicolae Diaconu

Acheronul și-a ieșit din maluri
Și-i mai furios ca niciodată –
Barca-n întregime-i sfărîmată,
Barcagiul, înghițit de valuri.

Cei care veniseră să-i treacă
Stau și-așteaptă-un semn dumnezeiesc
Și, pe zi ce trece, se-nmulțesc
Și, nici gînd s-apară altă barcă.

– Doamne, nu fi ticălos că, zău,
De mă faci să mă întorc acum,
Altădată nu mai plec la drum
Nici dacă-mi trimiți vaporul tău.

Poem cu titlul „fără titlu”

Se subțiasă Dumnezeu în mine
Încît puteam s-ascut cu el creioane –
L-aș fi salvat: Îl răstigneam, dar cine
Să-mi împrumute două-trei piroane?

Lumea era săracă rău, vecine –
Vînduse tot să-și cumpere obloane.

Pagină de jurnal

Vreau să se știe totul. Cînd voi muri, iubito,
Nu vreau să las în urmă nimic nelămurit:
Am coborît în mine pe funia pe care
Mi-o aruncase Zeul să ies din labirint.

N-am coborît, ca prințul, pe trepte aurite –
Cum mă bîrfesc vecinii cei răi, de peste drum –
De m-ai privi de aproape te-ai îngrozi, iubito:
Am palmele brăzdate de răni adînci și-acum.

Zădărnicie

Te uiți la mine crud: cu gura-n spume,
Cu colți ce doar a poftă mari rînjesc.
Vai, te-am sălbăticit, sălbăticiune,
Tot încercînd să te domesticesc!...

Nepuțință

Mă zbat să scap de moarte,
Dar nu există căi –
În marca mea de lacrimi
Trăiesc rechinii tăi.

O călătorie în zori

Vom poposi în altă viață
Cu singele întors pe dos,
Cînd trenul, șuierînd nervos,
Va cere, -n loc de abur, gheață.

Vor bate clopote perfide
În turle pline de păcate,
Noi, în morminte profanate,
Ne vom visa sub piramide.

Gabriel DALIȘ

DESEN

: cine-l gabriel urcînd pe zid
un zmeuriș tăblos fără moarte,
firidă,
scaun lingă un perete?
a plîs pentru pacea iașilor
cu ploile albe,
s-a temut cînd rugile s-au oprit
blestamate
în alama pliscurilor.
evoluție scrie pe caietul său –
are una dintre coperțile
cele mai rare.

NORD

: aură de bronz la capătul asfințitului –
iedera va înfășura
și stelele, coapte lămii vor prelinge
pe devastata cîmpie.

drumuri, din larg, stolidurile.
turnul întins va fi gîtlej
pentru infinit,
iar cortul meu galben – apendicele ploii
de toamnă.

un trăsnet urmat –
întoarce-te,
fii limita neajunsului meu repetabil,
aură, prunc de metale prin adevăr
cînd petreci.

LEGĂTURĂ DE SÎNGE

: casă peste care nu e loc de ploaie,
fără stăpîn sau albine, fără un cîine enorm,
am fugit o noapte să îți vorbesc.

firească mi se pare ascunderea ta.
rănită ai fost ca o panteră,
lopeți cu durere te-au minat spre păduri secrete
cînd n-ai fi dat pe singurătate un tropot.

zile oarbe, vederi curgătoare –
un ecou măcar să tresară
din ierburi-pavaje mișcînd la vînt –
strigăte latine, stropi de ploaie pe haine.

Anca PAȘCU

Taină

te-am sunat
că arde biserica
nu e mult de cînd ne-am văzut
o privesc liniștită de la fereastră
și e focul liniștit
nu se mai bucură că rupe
în el lemnul cald
îmi face semne dulci și moi
din dragostea lui pentru lăcașuri
iar eu privesc la geam
cu o cană în mînă
cu apă în cană ce curge din mînă
se înalță flacăra
se urcă pe turla argintie
și duce sus cânciul
în care m-am scufundat
de trei ori
am ciocănit în geam cu
o gheară de tablă
în cana de tablă m-am diluat
și încă mai priveam
de la fereastră bisericii afară

Orbitalium

degetul meu e granița cu lumea
s-au adunat silfii pe el și
dansează
în ritmul vocilor transparente
imnul meu
compus fără ochi
curge în găoacele înfundate
ale pămîntului
picături de stern
stenice visătoare
sint lumea în unghiile volubile
și cred că am orbit

tenorii și-au ascuțit vocile
din deget îmi vine să plîng
și nu știu
de ce silfii s-au înecat

Constanța APETROAIE

Sînt altar uitat

Spune-mi, o, Doamne,
De ce și pe mine m-ai ales
Să-i fiu iubirii o taină
În taina de neînțeles?!

Sînt un pămînt de păcat?!
Cînd lacrima – graiul
Îmi este altar uitat..?!

O undă, din izvor izvorît
Sub cerul de vise,
Viața mi-o aprinse:

Stropi de lumină
Sînt în susurul meu
Doamne,
Mereu și mereu!

Sînt iubirea!
Sînt al ei mesager;
Am venit să o cînt
N-am venit să o cer.

Nu e nici un păcat împăcat!
Nu e nimic de iertat.
Sînt iubirea!
Sînt altaru-i uitat!

Rugă

O, cîntecul, cîntecul meu
O, cită iubire a pus în el Dumnezeu...!
Și prin el cheamă înaltul...!
Adîncul mă cheamă la El.

Nu-i zare
Pe care cîntecul meu să n-ajungă
Nu-i cer, nicicînd, să mă vadă
Și nimic, din mister, să nu-mi spună...!

Sînt liberă, Doamne, de patimi
Cum în cîntări – Cuvîntul
De orice blestem slobozit.
Să nu-mi iei niciodată
Darul acesta primit...!

Nu-i zare
Pe care cîntecul meu să n-ajungă...!
Nu-i cer să mă vadă
Și nimic, din nimic, să nu-mi spună.

Dar

Pe drumul iubirii
Multe fete-s nuntite
Primind cununa de stele
Pe frunte!
Eu...
În zadar așteptam
Cununa de vis...!
Văzîndu-mă Dumnezeu,
Supărată,
Că fusesem de nuntă trădată,
Mi-a făcut semn
Să merg sus...
M-a luat pe genunchii de nor
Și mi-a spus:
„Vezi Bolta Astrală?!
E arcu' inimii tale...!”

Și m-am trezit iluminînd!

Pămîntul nu-mi mai cere tălmăcire

Am adunat în mine
Atîtea ceruri de toamnă
Că visele își pierduseră
Cuvintele de tresărire.

Pășeam ca o umbră
Pe zările mele apuse
Și plîngeam odată cu zorii.

Astăzi, cerurile s-au deschis!

Pentru că-n cîntec de slavă
Fulgeră lumina mea
Ochii îngerilor...!

Și tainele...!
Nu-mi mai par ne-nțelese...!

Pămîntul nu cere, grea, tălmăcire...!

Ilie VODAIAN

răsucindu-se în felul unui fum albastru
pîlpîie flăcări confuze deasupra
orizontului
lăptos, aproape zilnic, la amiază,
în această vară cu secetă din abundență.
flăcări incolore ale acelora, topindu-se
de dor, să vihă
să închine un pahar cu noi.
în permanent toiagul vertical
să nu alunece pe jos,
țin permanent în brațe o viperă-nlemnită
și mă tem ca nu cumva culcîndu-se pe lut
să prindă viață și să mă atragă șerpuind
pe drumul care te orbește
dacă nu porți un felinar întunecat.
pe curba orizontului dăinuie flăcări:
atît cît să se vadă pădurile,
din depărtare,
răsucindu-se în felul unui fum albastru
pentru tine. atîtea cite au rămas de ars
de astă vară pîn' la mine.

nu le mai este greu să facă nopți imaculate
nu mai sînt la modă amintirile din tinerețe
și poate de aceea toate se lungesc,
pînă dispar spre răsărit,
să-mi dea de știre
cum tata se apropie de mine,
cînd la ușă o dată bate un străin
și la fereastră o dată bate vîntul, în așteptare
să-i deschid. și nu sînt odihnit a colinda
marginile așezărilor ca să pricep
că nu la îndemîna mea este să hotărîsc
această alergare
încît pun brațul drept sub cap și nu va fi defel
greu să mă odihnesc o noapte,
oricît ar fi de lungă,
așa cum nici îngerilor noștri,
ajunși, în fine, și ei liniștiți,
nu le mai este greu să facă nopți imaculate
dacă te afli lîngă mine.

din loc în loc și frunzele prin rariști
în verzile adîncuri crengile sînt împletite
noaptea – de noapte – pe trunchiuri
astfel ca iarba să fie privită de stele. din loc în loc
și frunzele prin rariști sînt grăbite

de seva – o sevă a remușcării – injectată
în dosnice nervuri.
grăbite sînt și totuși ele însăși în galben
se vopsesc – de bună voie – la fel ca totdeauna.
pierdute nopți spuneți-mi cît de aproape
și de unde sînt himerele ce vin spre mine?
un soi de amazoane care-au rătăcit,
de cînd mă știu, prin stepile lui Cronos.
din peșteri împodobite cu vîsc și conuri
de brad, ies paparudele să mă încînte.
nu cumva și aceste făpturi cu sîinii goi
încing o horă la îndemnul ploilor
ca să uităm distanța dintre noi?
poate numai vulturii ar putea să ne spună.
și desigur, de bună voie, și nopțile,
pierdute prin roiuri de frunzare,
pot prea bine dacă le cer
să măsoare cît mai am de parcurs pînă la tine.

în locul frunzelor viței-de-vie

îndemnat de la spate de strigătul cocorilor
călăușiți, de regele Cocor,
la sud de infinit. o călăuză cu ochiul ruginit
în locul frunzelor viței-de-vie
și unul alb nevăzător, pe partea cu penajul
argintiu, așa cum a orbit cocoșul adus de tata,
după plecarea învățătorului,
întîiul meu învățător, spre satul de vacanță,
nelipsit, de lîngă fiecare sat,
azi nici pe atît nu merg și, dintr-o dată,
apare îngerul
păzitor al locuințelor cu ferestre nepuse.
apare și mă întreabă de ce nu trec
prin casa lui să văd truda femeilor trecute
și netrecute de prima tinerețe. în casa lui,
unde se țin cămăși pentru călătoria de nuntă,
înconjurată de praful vînturat,
cînd e senin și bate vîntul pe lună,
rămîn împietrit neștiind să îndrum
acest serafic interlocutor către adresa creatorului.
un creator vestimentar, de lux, în ton cu portul,
și mie mi-a cusut odată costumul potrivit.
acum, însă, mă strînge.
găsește-ți timp, iubito, și țese-mă-n paliura ta;
singura pînză de care nu m-aș plînge ruginind
în locul frunzelor viței-de-vie.



MARILE JOCURI (I)

Aura CHRISTI

Între-adevăr, lui Sașa Cerven nu-i plăcea să vorbească, iar sinceritatea sa, ușor perversă, ușor dezarmantă, nu era departe de realitatea propriu-zisă; se întâmpla ca și atunci când se afla în deplină și neplăcută (pentru excelența sa) singurătate, pictorul să se trezească netam-nesam pînă discursuri în fața unor mulțimi inegale, adunate spontan, dată fiind elocința ieșită din comun a pictorului, încercuindu-l cu admirație, aplaudindu-l, aclamându-l, sorbind fiecare cuvînt, oricît de palid și de lipsit de semnificație. Nu rareori, în orele-i de solitudine, ocolite, după cum îi stătea în obicei, însă, oricum, cînd și cînd, iminente, pictorul își imagina că se află în fruntea unei impunătoare oști, iar de prestanța și de capacitatea lui de a mobiliza masele depinde nu numai soarta întregii națiuni, ci destinul omenirii etc. etc., discursurile sale de mobilizare și chemare la luptă degenerînd adesea în cuvîntări despre trup și suflet, despre soare și despre nevoia de aștri, despre punctul de vedere al găinilor asupra creșterii prețului la benzină și hîrtie și impactul lebedelor asupra galopării inflației etc.; într-un elan burlesc și locvace erau abordate, evident, și alte teme nu mai puțin importante, nu mai puțin hazlii, deochiate, toate laolaltă menite să-i sporască respectul față de propria inteligență nelipsită de umor, îndrăgostită, în mod sigur, de combinații absurde.

– Spuneam că ele, cuvintele, zise în continuare Sașa surescit (fruntea îi transpirase, cînd și cînd își freca o mină de altă, ca și cum ar fi existat ceva deranjant în podul palmelor sale), duc după abstractele lor trene sîngerînde alte cuvinte, ne molipsește; și m-am oprit, de fapt m-am înămănit cînd am lansat supoziția respectivă, ce sună mai mult a afirmație categorică. Iată că a venit momentul să mă întreb, întrebîndu-vă pe voi totodată: de ce anume ne molipsește cuvintele?

De o bună bucată de vreme se instaurase o atenție tensionată, întinsă ca o sfoară groasă între două corăbii absurde care luncă în direcții opuse. Cu toți ascultau ațit de atent încît păreau închiși cumva în atenția lor vie, de cristal, intactă, ca într-un fuor de fum, așa cum Sașa Cerven se arăta închis în vaporosul castel înălțat din spusele lui, așa cum Dana fusese izolată în turn pentru a fi protejată de privirile lui Zeus, de nevăzutele armate ale seducției acestuia, ce dăduseră buzna – într-un tîrziu de legendă –, în ciuda precauțiilor, sub forma unei ploii de aur, înăsmînjind-o pe frumoasa femeie. Sașa vorbea, vor-

bea, înălța palate din verbe, substantive, ridica temple evanescente menite să dureze fracțiuni de secundă, ori probabil că nici atît. Se vedea că îi place să construiască fraze savante și simple și, uneori, contradictorii, se vedea că adoră să se asculte, să se urmărească emițînd mesaje, cizelînd fie propoziții simple, fie fraze-mele răsucite, în blind-contrarianța lor nesfîrșire aparentă, cu măiestrie; poate că își făcuse un templu de aer din vocea sa moale, caldă, serpuitoare uneori, altă dată însă fermă, bărbătească, neadmițînd comentarii, intruziuni în savanele-i luxuriante și inegale însă atît de tentante, atît de convingătoare totuși! Cu toate că pictorul, zeczecul, își pusese punîndu-le tuturor – o întrebare, senzația încercată de toți prietenii fu una de discurs neînterupt, de flux continuu, atît de grele și nisipoase se arătau propozițiile, frazele slobozite de artist în aer, încît – în pofida faptului că el tăcuse de cîteva minute – se părea că șturlubaticul lup năpîrlit continua să vorbească, să articuleze, să rotunjească silabe ce înfirziau în văzduhul încălzit de benefica tensiune vaporosă a spuncii, de șemineul care dudua calm, egal, încurajînd, de bună seamă, atmosfera cordială.

Ne molipsea de noi înșine, zise cu voce albă Miroslava: sculptorul o atinse cu privirea sa adîncă, de parcă ar fi dorit să-și facă un refugiu chiar în aserțiunea emisă cu aerul că ea însăși nu s-a așteptat să iasă așa ceva din gura spiritului ei aplecat peste divagațiile histrionului contrariant de viu, neașteptat de simpatic în seara care, iată, abia începea, abia prindea viața, contururi, ligamente, nervi, sîngele-i nevăzut întinzîndu-se pretutindeni ca otrava sepiei pe un fund de ocean hîlburat de o furtună ce se anunța vag și persistent din măruntaiele algelor, pietrelor, crabilor și ale animalelor cu instinctul tulburat de presimțirea apropiatului dezastru.

... De noi înșine? Îngînă pictorul melancolic; sprîncenele stufoase i se încruntară, între ele apărînd două cute adînci, vibrînde, scurse către bolta frunții. Sculptorul mută o rogojină din fața sa spre Miroslava, ca și cum așa ar fi vrut să-i sugereze că îi este, se vede bine, complice și că poate continua jocul în care intrase.

Da, răspunse Mira; de fapt altcineva – luîndu-i cu împrumut vocea de catifea – răspunse în locul ei, în vreme ce pușioaica își potrivise bretonul, așezîndu-și apoi mina pe marginea mesei. Iva luă cuțitul din dreapta farfuriei și începu să deseneze pe fața mesei, de un grenu palid, cer-

curi, iar sculptorul de cai vii se uita la icoanele situate în apropierea desenelor lui Apostu.

Niște biete cuvinte să te molipsească de tine însuși? Întrebă Sașa Cerven; ochii lui deveniră galbeni-căprui iarăși. „Pătratul umblător” se învioră; deveni atent și la spusele puștoaicei, și la reacțiile animalului inteligent ce stătea cuibărit în forul lui lăuntric – un animal plin de vitalitate, șiret, căruia pictorul ezita să-i dea un nume, deși îl simțea răspândit în tot corpul, traversând, câteodată, fluviile lui de sînge viclean, melodios.

Cuvintele – instrumente folosite în scopul cunoașterii de sine – sînt semne care, o dată puse în mișcare, urnesc din loc alte semne, prin intermediul cărora forăm pămîntul realității noastre lăuntrice. Evident, e vorba de un mecanism ontic. Nu spun că acesta funcționează ireproșabil, însă fiind pus în funcție, el ne provoacă, ne incită să ne cunoaștem. Adică, altminteri spus, ne molipsește de noi înșine.

Mda. Ce simplu e totul, exclamă Sașa, ascultînd-o pe Miroslava Plămădeală. Eu voiam să spun că ele – la cuvinte mă refer, se înțelege! – ne molipsesc de dorința de a ne cultiva alte măști.

Nu exclud o asemenea posibilitate, zise sculptorul Rogujiv. Nu înțeleg însă de ce aduci în discuție dorința, cum ai spus?, de a ne cultiva alte măști?

Simplu. Pentru că avem nevoie de o mască. Ba nu. Chiar de mai multe.

Ca să te ascunzi de noi? păru intrigat sculptorul.

... Și de voi.

Mască o ai pregătită sau o inventezi, o meșterești chiar acum?

Nu știu. Nu-mi dau seama și nu cred că are vreo importanță.

Sașa deveni și mai vesel; resturile melancoliei afunde, depuse undeva în adîncuri, i se pulverizaseră pe chip, lăsînd invizibile pete de umbră și luminîndu-l violent. Ceva din miezul acestei ciudate veselii ce friza, fără îndoială, isteria, li se transmisese probabil și celorlalți; sau nu era vorba decît de o aparență. Am scris „decît”? Cine a spus că aparențele nu contează?! Ce enormitate! Aparențele sînt totul, oricum, aproape totul! Pictorul luă un cîrnăcior din pomana porcului, îl mirosi și îl puse pe bîld.

– Eu v-am propus să ne jucăm. Să ne jucăm de-a ce vreți voi. De-a ce vă trece prin cap. Este oare aîți de imposibilă realitatea, încît e musai s-o luăm tot timpul în serios? Avem noi oare un motiv care să ne facă să nu schimbăm registrul, să nu ne transformăm noi înșine barem pentru cîteva ore, pentru cîteva zile? De vreme ce totul este praf, pulbere, de ce n-am fi ușori și instabili ca pulberca? De vreme ce totul e pulbere, atunci în acest „totul” intră, de bună seamă, și adevărul, și frumusețea, și tot ce agreezi domnia ta, dragă Rogujiv: „ideal” (ce cuvînt-ciudățenie,

ce vorbă din altă epocă – „i-de-al”!), „dreptate”, „verticalitate”, „demnitate”, „onoare” etcetera, în aceeași cheie, pe aceeași undă!! La dracu cu toate astea!! Să ne jucăm, să facem abstracție de realitatea care pulbere este, cu adevărul ei și cu frumusețea ei cu tot! Ei, ce ziceți?

Sculptorul Rogujiv vru să-și aprindă o țigară (era prima din seara asta!), dar nu găsi – surprinzător! – pachetul care tot timpul era în buzunar. Îl privi contrariat pe Sașa Cerven și se întrebă în gînd: „Oare ce-i veni?”, surîzînd din dorința de a se apăra astfel, la modul copilăresc, printr-un motensiv și transparent suris; se ridică de pe canapea și se îndreptă spre cuierul de la intrare, unde își găsi paltonul, căută în buzunare încetinindu-și gesturile și ocolînd, nu se știe din ce motive, privirile celorlalți, ca și cum și-ar fi studiat neferice de atent mîinile ce căutau un lucru mărunț (mda, era o acțiune de duzină, strălucit de mărunț), dar, în realitate, astfel artistul intenționa să-și ascundă începutul de iritare. În moalele capului său mare, acoperit cu păr pe ici-colo cărunt, se iscă o tensiune accentuată; ca și cum sîngele i s-ar fi adunat exclusiv în timpane, convocînd acolo armate de vapoaze animale agitate. Sculptorul dibui, în sfîrșit, pachetul cu pricina; pesemne, i se făcu ciudă că găsisse țigările atît de repede, cu toate că, adineori, faptul de a nu da de otrava dracului în locul unde o ținea, îl iritase. Reveni la locul lui, o privi pe Mira care nu făcu nici un gest și îl privi, la rîndul ei, inexpressiv.

Văd că ești bine dispus, interveni Sveatoslav Timaru, uitîndu-se la pictor.

N-am nici un motiv să fiu dispus altfel. Știi cum e cu dispoziția? Ți-o faci singur, mai ales cînd ești prost dispus! Buna dispoziție e, uneori-adeeseori, o formidabilă mască!

Știi ce am pierdut noi pe traseu? întrebă pe neașteptate Iva, iar ceilalți realizară abia atunci că femeia nu vorbise deloc pînă atunci.

Ce? întrebă, înviorîndu-se și mai abilit Sașa, bucuros că cineva căzuse în capcana meșteriei cu copilărească stîngăcie de ei. Jubila. Ah, cum jubila! Și era nostim și ridicol și fascinant în egală măsură; ce l-ar fi împiedicat să se joace în continuare la fel de inspirat? Prietenii lui? Larii casei fîșgînd în surdină pretutindeni și surîzînd în semn de complicitate? Felul de a fi al pictorului?

Tochmai ceea ce spuneai indirect dumneavoastră, domnule Cerven, zise cu seninătate Iva, ce părea neatînsă de norii iviți brusc în această căldă și primitoare încăpere. Genul de a ne juca. Am ezitat să spun cuvîntul „geniu”, mai ales pentru că dumneavoastră l-ați pronunțat în cu totul alt context; atunci el avea o nuanță peiorativă. Jocul presupune prezența genului. (Iva făcu o pauză, ezitînd; nu era sigură dacă e cazul să continue. Duse mîna dreaptă pe după ceafa ei subțire, și ochii i se opriră iarăși pe șervețelul roșu, pentru ca, după ce își muia razele căprui în aura acestuia, vegheată de larii atotprezenți, să se uite la

lupul năpirlit din fața ei.) Cine dintre noi știe să se joace cu adevărat? Cine dintre noi cunoaște seninătatea, adîncimea, culorile, mirosurile ei? Vechii greci aveau ceea ce numesc romanticii germani „voința de seninătate”. Pe cînd noi...

Voios și plin de el, pictorul îl scrută pe sculptor. Zîmbea larg, cu o generoasă deschidere, de un egoism ireproșabil. Învinsese. Da. Și toți știau asta; așa părea. E adevărat că Iva intervenise la timp. Ca să nu se strice totul (inițial, parcă nimeni n-ar fi avut chef de jocurile trăsnete ale pictorului „cu cap de turc”, de invitația de a nu se simți ca într-o pagină de Cehov, de a se juca, de a se lăsa – ce aiureală simpatcă! – molipsiți de cuvinte), femeia cu ochi căprui și cu păr negru, foarte des, strîns la spate, auster și cumva demodat totodată – deși, despre Iva, numai că aparține altor timpuri („trecute vremi de doamne și domnițe”) nu se putea spune; avea aerul unei doamne de fine de secol, dar și al unei ființe situate cumva la hotarul ce desparte îngerii de demoni, niciodată neștiindu-se în mod cert din care regn descinde și ce metamorfoze anunță aparențele cultivate, ca și cum la mijloc ar fi o necunoscută și mărunță religie –, Iva dăduse o turmă favorabilă, relaxantă, discursului aproape isteric, inegal, al pictorului. Sasa începu să adune laurii iscați din prima încăierare, uitînd că victoria îi fusese asigurată. Triumfa. Se răsfăța. Își mai turnă horincă în pahar, bău conținutul acestuia pînă la fund; luă cîrnăciorul din blidul bogat, îl privi cu poftă și-l mîncă; satisfacția i se întinse pe chip, luminîndu-l obrajii; ochii lui scînteiau, aruncînd săgeți naive în jur fără a-și fixa o direcție anume; ținta o știau, o intuiau cu toții. Ținta era...

Da. Sasa trona; ceva copilăresc, dureros de copilăresc, exista în această scenă, în expresia feței pictorului ce radia, răspîndind împrejur o stranie lumină metalică; lăru casei de munte se zbenguiau și ei, treziți la viață de un mare copil pus pe rele, apoi se opriră instantaneu, căzură pe gînduri și se încinseră într-un imprezizibil dans molatec, tandru, leneș aproape. Leneș și copilăros. Leneș. Și atît de copilăros! Dar nici unul dintre ei – distrați și preocupati de alte sfere cum erau – nu observă că la spatele lui Sasa se forma un soi de umbră rarefiată, o umbră uriașă, uriașă, care se lăsa peste ceilalți, încetul cu încetul, cu o foame surdă la ce se înîmpla în jur, cucerind teritoriul de carne și nervi al fiecărui, smulgîndu-le tuturor laolaltă din aura ființei lei, chinuitor de pedant, leneș întrucîva; pictorul se uită cu luare aminte la fiecare; viziunea corpului său psihic se umple cu o intensă energie tonitruantă, oricum, el, zvezcul, o simte zvîrcolindu-i-se înlăuntru, incolăcindu-se, zbătîndu-se, bubuind, clătînuindu-i corpul fizic; pieptul i se umflă, în timpane zvîcnesc, se zbat, se suprapun, se rup unul din altul stoluri de păsări victorioase, țipînd ascuțit, impune de un straniu presentiment ce le menține în siajul unor vise știute din instinct și

urmate dintr-o secretă chemare spre un astru nebănuat decît de zeități obscure, dispersate într-un haos înscăunat pe bolțile dinlăuntru. Cealaltă prezență dinlăuntru său – un fel de neagră umbră neidentificată – crește, crește, se lăbărțează peste ceilalți; iată, uriașa umbră deja mușcă diafan din fiecare, pictorul îl privește pe fiecare în parte, cu excepția unei singure persoane. Din gesturile artistului transpare caligrafia unei mîndrii copilăroase, semănînd vag și insistent cu mîndria unui băiețel care la joacă, în curtea bunicilor, după o lungă și dorită bătaie, cîștigă trofeul răsvisat cu ochii deschiși, izbînda asta constituind rodul unei bijbicii în arena realității, rodul unei încăierări ce i se păru de la bun început imposibilă, în iureșul ei absurd minîndu-l exclusiv lipsa de măsură și instinctul de luptător înăscut, de lup, cum spuneam?, năpirlit. Sasa Cerven, bărbatul matur, schimbat la față dintr-un moft, dintr-o seamă de cauze neclare, jubilează, e pe creasta valului, cum se spune, se umflă în pene, urmărind cum umbră lui creșcută fantastic îl îngurgitează pe prietenii învinși pe cîmpul unei discuții oarecare, învinși de tot. Scena semăna întrucîva cu un alt fragment de realitate. De curînd, pictorul participase – alături de ministrul sănătății și de consilierul primului ministru pentru strategii și politici culturale – la o vînaătoare de cerbi, animalul bătrîn, cu o coroană mare, rîmuroasă, pe cap, fusese împușcat de domnul consilier; cerbul se prăbușise cînd cei trei vînători se apropiaseră gîfînd de superbul animal ca să se convingă de faptul că, la nici o oră și jumătate de căutare și pîndă, ei, vînătorii, au reușit să-l doboare chiar pe capul unui clan de cerbi – se vedea că el e fruntașul unui mare grup; bineînțeles că au izbunit să-l învingă dintr-un accident. Însă, straniu, victoria – ireproșabilă tocmai dat fiind faptul că fusese rezultatul unei întâmplări fericite –, de data asta, aici, în living, părea că se clatină, nu era rotundă ca data trecută (la vînaătoare adică); realitatea pîrîie, scriștie la toate încheieturile altminteri puternice, se umece din loc zeci, sute de mecanisme secrete, afunde, scrișnesc – în timp ce se ating – subterane stînci, se năruiesc imaginarele castele minuțios construite de zeitățile de aer dens, fructificat în surdina, în vreme ce pictorul – tot mai pierdut și mai deabusolat – o privește pe Iva. Da, numai la ea nu se uitase cînd savura izbînda sa aparent ireproșabilă, „la suprafață” pîrîind a fi de durată, acum însă pictorul o privește – nu, nu acesta e cuvîntul! –, se afundă în ochii ei adînci și căprui, în ochii ei mîlășinoși; pictorul e atras de apele nămolose din ochii ei, însă totodată vrea să scape, dar nu are cum, deoarece nu vede nici o șansă ce l-ar salva. Iva îl fixează ciudat, inuman, dușmănos, iar ochii ei ca și cum l-ar înghiți, ca și cum l-ar stoarce, încît lupul vlăguț, imobilizat, se simte ca un animal marin ce își duce leatul pe fundul oceanului, își cară scheletul de viețuitoare oceanică pe fundul inofensiv, se mișcă de colo-colo în liniștea pîndindă pînă apare un păianjen de mare ori un

peste plat, enorm, și-l ținutește cu găvanele lui reci și pustii, îl magnetizează, pe urmă se lasă peste animalul visând, ca un imbecil nemîșcat, și-l strivește cu toată greutatea corpului de păianjen, de pește fantastic, ucigaș, însă nu pînă la capăt, ci ca și cum ar fi avut o clipă de infimă ezitare, ucigașul se ridică cu cîțiva milimetri, poate doi-trei-patru, iar pe urmă îl înghite ca și cum ar avea în față o gînganie măruntă, pură, diafană, mătăsoasă, însă nu-l îngurgitează de tot ci pe jumătate, iar pe urmă îl elimină în apa neagră mustind de alge și plante transparente, ici-colo pătată strident și înșelător, pentru ca, într-un tîrziu, să-l strivească din nou cu burta-i mucilaginoasă, acoperită cu solzi mușcatori, și iarăși să-l abandoneze, iarăși să se apropie și să-l înghită, iar și iar... pentru ca pe urmă să-l scuipe ca pe un bănuț cu care n-ai ce face în toiul inflației, dar pe care, totuși, totuși, îl păstrezi nu pentru că ți-ar folosi într-un viitor indefinit – la ce să servească o monedă de cinci bani cînd ea fusese scoasă din circulație de mai bine de cinci ani?! –, nu fiindcă ai fi un mic burghez meschin, iar faptul că ești strîns la punga e un semn că ești un om temperat, ci fără nici un motiv: îl lași pentru orice eventualitate, să fie și bănuțul ăla acolo, undeva, la loc sigur.

Iva se uită surizînd la pictorul care, la un moment dat, ridică din umeri, pînă astfel să arunce, printr-un gest instinctiv, insuportabila greutate de neîgăduit ce i se depunea în corpul fizic, greutate inexplicabilă care îi circula deja prin sînge, răscolindu-l și otrăvindu-l sîcîitor, însă uneori – numai cîte o fracțiune de secundă! –, copilăros, la fel de copilăros cum se arătase pictorul fără să vrea, fără să-și dea seama, cînd jubila că avusese parte de o mică victorie într-o discuție de duzină cu pretenții, la o masă încărcată cu o sumedenie de bunătăți.

În încăpere intră din nou femeia care îi servea; sculptorul abia acum auzi că domnul Timaru îi spune Sena; „Ce nume ciudat, gîndi domnul Rogujiv, ciudat și rar”, și o scrută cu privirile distruse, plictisite, pe femeia nici înaltă, nici scundă, trecută de patruzeci; avea un corp plin, coapse late, fața rotundă, sprîncene fin arcuite, la simpla dreaptă era vizibilă o cicatrice de vreo cinci centimetri (probabil că din copilărie), părul negru era strîns la spate, mîinile erau mari, de o frumusețe expresivă, nervoasă; era îmbrăcată într-un costum albastru, ce punea în valoare corpul ei rotund, plăcut, bine proporționat, încălțămîntea era de calitate, cu tocuri de vreo patru-cinci centimetri, iar pe pîntec și pe piept avea aplicate două imprimeuri de un alb ireproșabil, strident. Sena adună cîteva farfurii de pe masă, luă de pe o măsuță de alături (era nu departe de șemineul ce avea încrustate pe mijloc figuri de animale – lei, poate tigri, sau cine știe ce patrupeze, oricum descinse din specia felinei) farfurii curate, înlocuindu-le pe cele murdare; gesturile ei sînt iuși, calculate, doar cîteodată – remarcă pentru sine însuși sculptorul – ceva nelămurit o

face să-și încetinească mișcările, altminteri precise și rapide. Artistul plastic se arată nișel amuzat de atenția cu care o studiază pe femeie dar, în ciuda acestui început de senzație, plictisul e mai puternic și, deci, mai evident (pentru el numai, desigur; nimeni dintre cei adunați în jurul mesei, nu remarcase, de bună seamă, nici o pată din spleen-ul răspîndit în sîngele sculptorului, ca un animal nevăzut și prezent, sîcîitor și inevitabil); ce-ar fi zis Sașa Cerven, dacă ar fi avut prilejul să arunce o privire – o singură privire – înăuntru sculptorului?; ar fi reacționat cu o replică sarcastică sau ironică, ori și-ar fi abătut atenția spre altcineva, spre un alt subiect probabil? Sculptorul își găsisse o ocupație în studierea gesturilor Senei cea tratată cu căldură și atenție de amfitrion, iar Miroslava se uita la el, avînd grijă să nu fie observată de artistul plastic; Iva ezită să-și dezlipească privirile de Sașa Cerven, care părea scufundat într-o lume străină. Miroslava Plămădeală se ascundea în pîndă, se culcușea în peșterile ei afunde, vrînd să-și găsească un refugiu, ori nu făcea decît să se joace și ea, concentrîndu-și atenția asupra constantului „obiect de studiu” ce era pentru ea în ultima vreme – spre uimirea ei întrucîtva buimacă, uimită sporadic de ea însăși – domnul Andrei Rogujiv. Îl privea pe furiș, iriși ei vibrau, cuprinși de curiozitate, uneori pleoapele se lăsau locvace peste ochi, însă numai pe jumătate, astfel încît stăpîna lor să poată contempla în voie „peisajul cu natură moartă” – așa își spusese în gînd, impropriu, și renunțase să mai definească astfel scena din fața ochilor ei. Da. I se păru că tot ce se întîmplă în seara asta, în acest living primitiv și deschis, face parte dintr-o piesă (nu degeaba fusese invocat Cehov!); totul are ceva nedeslușit și persistent din aerul unui teatru nu foarte des frecventat de spectatori – fapt ce constituie (își spuse Miroslava Plămădeală, potrivindu-și din nou bretonul – gest inutil, deoarece era tunsă băieștește) un semn că puținii spectatori ce vin din cînd în cînd la teatru fac parte din tagma fidelilor, a împătimitilor dornici să-și lumineze și să-și încălzească sufletele, așa cum, seara, cetele de inși care hălăduiseră printr-o pădure se adună în jurul unui foc improvizat ca să se reculeagă – se înțelege, nu numai pentru asta – și după ce au fost epuizate glumele și bancurile, amintirile și observațiile, iar parfumul lor perspicace să mai lățească în văzduh, ca mușchii pe stîncile pleșuve, cineva – aparent distrat, aparent absent, jucîndu-se cu o frunză vie, căzută din ceruri parcă – începe să cînte mai înfrî nesigur, șovăitor, punînd la îndoială nevoia de cîntec, uimit pe jumătate de propriul glas, ascultîndu-se mai mult și, în realitate, nefăcînd decît un singur lucru: lăsînd vocea sa – tot mai puternică, tot mai vie și hotărîtă – în legea ei, în stăpînirea ființelor nevăzute care o incitaseră, în stăpînirea frunzei scurse din lenta aură a lunii buimace și cenușii.

Fragment din romanul *Marile jocuri*

PROZĂ
CONVORBIRI LITERARE



UN POST-MODERNIST VERITABIL: LIVIU GEORGESCU

Cristian LIVESCU

De o primire spectaculoasă ieșită din comun a beneficiat încă de la debut poezia „ultimului optzecist”, Liviu Georgescu, medic de profesie, emigrant în SUA în 1990, unde și-a întocmit o carieră asiduă, specializată în boli autoimune și reumatologie, la New York Hospital și Spitalul de Chirurgie specială ale Universității Cornell din New York. A dus cu sine însă nostalgia Căminului de Luni, pe care l-a frecventat cu discreție în anii studenției și nu întâmplător mentorul acestui nucleu de rezistență, criticul Nicolae Manolescu, avea să-i încurajeze peste ani intrarea în literatură, semnându-i nu mai puțin de trei prefețe la tot atâtea cărți de poezie – cum nu a mai făcut-o cu nici unul din foștii săi emuli! În acest interes special întrezărim nicidecum o slăbiciune de senectute a lucidului critic, devenit între timp „salvatorul” și urmașul lui Zaharia Stancu în fruntea breslei scriitoricești, nici o atitudine complezentă față de diaspora românească, încurajată astfel să nu rupă legăturile cu literatura de „acasă”, ci mai degrabă un prilej de a redeschide discuția asupra valului optzecist, acest *paradis pierdut* odată cu revoluția, meritând să fie periodic reinvestigat și revalorizat la adevărata sa stare de spirit. Cert este că N. Manolescu crede realmente în această descoperire a sa numită Liviu Georgescu, pe care îl creditează drept un talent viguros – „puternic, original și profund”, „raportabil la Arghezi”, pe un versant descendent în care nu riscase nici unul din colegii săi de generație. Prin trecerea lui Mircea Cărtărescu între sateliții „grupului de prestigiu” dominat de Gabriel Liiceanu, locul rămas liber prin „transferul” acestuia pare să-i fi fost cedat lui Liviu Georgescu, preluat repede în cercul *României literare* și bine susținut în a-și contura notorietatea, mai întâi prin Premiul național de poezie „Mihai Eminescu”, în 2000, mai apoi prin comentariile constant favorabile în revistele literare și culminând cu o excelentă antologie bilingvă, româno-engleză, de poezie, *Zbor în cursa de cristal/ Flight Inside a Crystal Trap*, apărută la în 2004 la Editura Institutului Cultural Român. Cert este

că, pe fondul unei scene literare dominate de o poezie „mizerabilistă”, porno-„fracturistă”, gunoistă și libido-derbedeistă, un nume nou, bine conectat la tendințele poeziei în spațiul american și aiurea, la fluxul globalist care frisonază fibra tradițională a multor literaturi, „face” foarte bine, deține suportii firești „ieșirii” în lume, obsesia noastră de câteva decenii. În plus, Liviu Georgescu (n. 7 apr. 1958, la București) are avantajul că nu este expus malaxorului mediatic specific dîmbovițean, cu tentațiile lui politico-belferești; el e un simplu vizitator care își conservă nu numai biografia, dar și vivacitatea creatoare, avînd la activ, iată, nu mai puțin de șapte cărți de poezie.

„eram într-un ochi adînc, verde/ din care lumea
multiplicată părea o aberație”

Călduza (Axa, 2000), volumul de debut cu titlu tarkovskian, reunește, din cîte am înțeles, poeme în majoritate scrise înainte de 1989, cu cîteva „întărituri” de dată mai recentă, diferențele între palierele textuale fiind evidente. Putem observa lesne că influența Căminului de Luni – cu rîvna pentru „textuări”, „descrieri de poeme”, „lumea ca frază”, „hiperrealități”, „deșeurile de cuvinte”, frînturi de cîntece *country* sau *rock*, citate din Ginsberg, din bîrfele consumate pe la „ceaiuri prăpădite” sau prin circumi de periferie – apare destul de vagă: Liviu Georgescu nu se arată aici optzecist sau textualist, fie și ca stare epigonică – el scrie pur și simplu pentru a demonta mecanismele absurdului, ca halucinare, ca punere la încercare a semnificațiilor. Nu știu dacă merită să detectăm influențe, deși se întrevăd ecouri nu numai din Arghezi, dar și din Ion Barbu, Bacovia sau Minulescu, ci să observăm cele cîteva exerciții reușite de candidă acomodare cu modernitatea extremă, cu acel suprarrealism de „pură substanță idealistă”, cum îl numea Șerban Cioculescu, improvizînd pe seama sentimentului

bovaric al rătăcirii în penumbra sensurilor: „un deceniu neîntrecut, dispărut nu știu unde, nu știu cu cine/ a fost puțină rumoare la nașterea lui (așa se cuvine)/ dar au dispărut actele, nașii, moașele și apoi chiar el/ – Nu-i nimic, mai vine unul, îmi spuse individul sufocându-mă în colț la Shop/ Dar dumneata, domnule, ce te bagi, ești miop?/ Nu vezi că mi-ai rănit pesimismul, pasărea de buzunar/ cu cărămizile dumitale din lentila de ochelar?/ Cu verdeța dintre dinți, de sub unghii, de altfel artificială/ făcută pentru hochei pe iarbă, pentru pușlamalele dintr-o ediție specială// Iar eu, cu o înjurătură seculară m-am strecurat/ prin scoicile unor ganguri,/ printr-un vis uitat/ cu afișe de la spectacole ne jucate pe vreo scenă//.../ Peste ochii tăi cristalizează în apocalipsuri sarea/ Masacru albastru în vale/ Sori în toiul părului tău și cuvintelor tale// Pe corăbii furate, în golful răbdării/ tipăresc zimbete, bat recorduri atletice, de dragul mirării/ În burțile peștilor aștept un posibil mesager/ să coboare odată ciriful din cer” (*Fațete duble*). Poemul acesta își are importanța sa, pentru că aici apare pentru prima oară o referință escatologică, dezvoltată atât de amplu în volumele ulterioare și care aici are doar o trimitere tandră.

Las la o parte destule texte de o ingenuitate exasperantă, pentru a insista asupra a două poeme cu totul remarcabile, din seria „întunecată” a lui Liviu Georgescu – de dată recentă (poetul mi le-a datat: 1999), avînd o puternică amprentă premonitoare, prin a prevesti grozăviile din 11 septembrie 2001. Într-adevăr, în unul din ele, tonul profetizant refacă șocul de imagine care a marcat omenirea, ca „voce” obiectivată a unei demonii active: „avioane trec prin casele noastre prin fumul/ ridicat din scrumiere intră prin ferestrele oarbe/ despicînd ceața melancoliei/ prin pereți intră/ lăsînd găuri negre/ guri bombardate trăim sub stele fără acoperiș//.../ Înaintăm din ce în ce mai greu/ prin nămeți vorbirii/ printre degetele mele se subțiază turnurile/ și întunericul se strecoară pe gaura cheii//.../ și intră zornăiala cînd ușa se deschide/ timpanul/ rostogolind pe osii de absint/ poduri peste apele/ etajate în păianjeni de vid/ țesînd plase încoronate/ de cel mai fastuos întuneric/ și omul de lingă stîlpul de sare își mănîncă vocea/ privind strada cum urcă într-un cutremur de pămînt/ păsări în flăcări/ ținînd oameni iradiați în ciocuri/ zboară pe verticală în vanități de vanilie/ și apoi se prăbușesc în maldărele de ziare necitite/ printre stîlpi cironați și pachete de asfințit jigărit/ lătrînd prin micile fanare ale spațiului unde se numără/ sfinții luminii// mări în armuri cu evul mediu în derivă/ eșuat în cele mai negre organe/ în prafuri

vineți de arhivă//.../ acoperișuri purtate de glasuri în văzduh/ locuitorii acestei încăperi și-au pierdut identitatea/ acum sînt cenușă într-o gură de aur...” (*Viziune prin aripă străpunsă de glonț*).

Dicteul unei universale deconstrucții convoacă, cum vedem, „avioane”, „fum”, „ferestre oarbe”, „turnuri”, „cutremur”, „praf”, „cenușă” – adică tocmai elementele care au configurat starea de lume scufundată în cataclism, de concretețe a neantului gata-venit, gata-instalat, intrat în fibra ontologicului, prin codul terorii stihiale. O forță malefică „înnegrește” totul, „înnoptează” lumea, mistuie în frig civilizația cărții și a memoriei. Poetul de azi nu mai e un martor înspăimîntat, ca în Bacovia, care asistă la cadaverizarea orașului, refugiindu-se ca o umbră în odaia iubitei, ci se zbate strivit în „colivia” inundată de foc, de „ape bolnave” și de noapte – cu singur refugiu în sine, în „timpul dispărut”. Imaginea nu e singulară, incidentală: o regăsim aproape la fel în poemul *Inscripție cu litere de întuneric*, scris în modalitatea suprarealismului rudimentar pe care o exersa Gherasim Luca, prin 1930: „Zbateri de aripi în biblii nocturne/ din orizont vin păsări oțelite prin flori curge/ sînge de lup înfometat labirint cu mii de guri/ printre turnuri de pucioasă gînduri de pămînt/ vise de iarbă și cerul se răstoarnă peste noi...” – poem care se încheie cu un vers memorabil, în stare să dea atestatul de poet adevărat lui Liviu Georgescu: „întunericul scrib al sufletului meu”.

Contactul cu viața de peste ocean îl face să depășească optzecismul manierizat, deversat în alexandrinism textualist, pentru a se consacra aventurii post-moderniste, asimilată pe cont propriu și trăită realmente, ca un crepuscul neguros al consumismului și al istoriei. De altfel, răstimp de zece ani, între 1988-1998, autorul *Călduzei* nu a scris poezie, uitînd aproape de ucenicia bucureșteană, avînd timp să ștergă din memorie un mod de expresivitate și chiar un tip de sensibilitate. Intervalul a fost benefic pentru Liviu Georgescu, devenit un „altul”, un nou-născut în materie, iar volumul de debut – dacă ar fi păstrat numai setul de texte ținînd de efectul Cenacului de Luni – ar fi dovedit mai bine distanța evidentă dintre cele două vârste creatoare. Introducînd cîteva texte – vreo șapte-opt, din cîte am identificat eu, așezate la începutul și spre finele cărții – poetul a dorit probabil să atenueze diferența de emisie (și chiar valorică) față de volumele ulterioare, echilibrînd substanța debutului, după cum a vrut totodată să ofere o uvertură „poemelor americane”, scrise într-un cu totul alt con-

text și cu o altă determinație. Oricum, ruptura a fost aceea care a relansat poezia lui Liviu Georgescu.

**„curge apa prin părul tău/ și eu mă fac ploaie
ca să te pot trăi”**

Solaris (Universal Books, New York, 2002) dă măsura reală a modificării poetului nostru și tot datorită acestui volum am putut remarca operațiunea textuală de cosmetizare din prima carte – „inciziile” de diminuare a pregnanței vetuste. Titlul este iarăși tarkovskian, Georgescu avînd se pare o slăbiciune pentru regizorul rus, de la care a preluat atît atmosfera, mecanismul de insinuare a răului în lume, cît mai ales acea „tăietură” proprie filmului, amplificînd o stare de spaimă prin secvențe aparent fără legătură între ele. *Solaris* dezmente definitiv descendența argezeană a lui Liviu Georgescu, pe care pariașe N. Manolescu, atestînd formal continuarea avangardei și hipermodernismului, iar ca semnificație, fascinația iubirilor incompatibile (între lumesc și ideatic, între real și nălucire), punînd la încercare însăși coeziunea cosmică: „lumina se tîrîie prin singele meu spre noaptea închegată/ progeniturile sentimentului insidios/ bastarzi ai umbrei/ apocalipsuri genetice se înfig în carnea papirusului/ ca în textura visului/ fără anestezie/ durerea pereților goi/ și apele negre îmi fac cu ochiul ea o tîrîie ce ademenește/ haosul din stările mele de spirit/ mă leg de stîncile abrupte/ ale venelor mele/ ei spun că e o vivisecție/ un contract cu o moarte imperfectă/ nu înainte de tortură.../ boala ne îmbrățișează ca pe frații mai mici/ apoi înecă prin păsări goale foametea și focul/ urina vacilor prin ușile deschise spre vid/ îngrași în fanfare leneșe și miezul diavolesc/ gifînd o ultimă respirație de îngeri înghețați...” (*Vivisecție*). Există aici o imaginație debordantă, un vizionarism torențial care lasă impresia solilocviului lepădat de identitate, venit din alt tărîm prevestitor de dezastre – discursul pithyan, rostit în cascade ermetice, în formule lexicale greu de descifrat din „ceata eului”. Poetul vorbește de: „harocul atonal”, „sîcietele autostrăzii”, „vesperul sicofanților”, „vampiri bioenergetici”, „cursa de cristal”, „ghețari topiți de informații”, „creierul spălat de potop”, „tornade trecătoare ne smulg în aiurare”, „apa crește prin canale/ iese prin ziduri/ cu îngerii morții”, „malaxoare adamantine”, „avangărzi de porțelan denigrator”(!), „crăieșe de verbe peșite de stranii afazi”, „arhipelagul lupilor încoronați” (titlu de poem ce pare inspirat de picturile lui Victor Brauner), „un mozart bătrîn armonizînd

centrîi vitali ai exorcismului”, „haraciul stors de vise”, „demagogiile întunericului”, „îngeri la ora de scrimă în curtea interioară”, „un detașament al fericirii patrulcăză prin/ sexul liniilor rămase în tranșee”, „rai amar pe cerul gurii” etc.

Înțelegem că *Apocalipsa după Liviu Georgescu* – vacarm aglomerat de grozăvii înfricoșătoare – se întîmplă undeva, „în habitatul de gheață al poluției mentale”, conform codului ezoteric, într-un interior cu „fumale gravînd aure sibilnice în pantele înghețate ale creierului”, asaltat de „tranșee de tristețe”, „aurore de disperare” sau „măști incendiare pe un timpan spart”. Poetul pare a avea o disponibilitate inepuizabilă în a inventa asemenea imagini ale amorfului, ale informului triumfător, de unde jubilează *Omnia Musica Desintegrata!* Suportul lor este undeva în adîncuri, în subconștientul universal cu care comunică tainic și subconștientul nostru: prin el, putem privi acea „venire înapoi”, acea panoramă a regresiei sau „cursa de cristal”, spre care se îndreaptă vertiginos lumea. Nu lipsesc *fiarele, riurile de foc și judecățile* din vedeniile lui Daniel babilonianul: „aud cîntecul viermelui în umbră/ leul în degradare domină umorile celulei/ văd cum apar cicatrici pe fețele orbînd/ dincolo de care armate gigantice/ mărșăluiesc cu malaxoare adamantine/ peste pajiști de maci abia născuți/ printre lăcustele de sticlă fermentate în opium/ strivind cu obrăznicia reptilei ciocul de pasăre (...)/ văd scene antice/ pe care dansul își masturbează propria impotență/ pe care zîmbetul de nichel se proiectează înăuntru/ ca un obuz uitat printre rîme în pămîntul indifferenței/ văd printre norii trucați o veneție în mijlocul deșertului (...)/ priveam istoria prin ochii ciupercilor prin vîrsta de fungus/ răul mocnea în focar...” (*Plutiri pe deșeurile biologice*).

Suprarealismul lui Liviu Georgescu nu este unul oniric sau al automatismelor verbale, dimpotrivă, este lucid și imagistic, șocant prin fantezmele incredibile pe care le așterne. Aș spune că vizionarismul de acest fel duce mai departe cuceririle școlii lui Breton. Vinea și Gherasim Luca, „regizorul” de montaj al imaginilor obsesionale nemaifiind un ludic sau un „transcriptor” de năluciri interioare, ci un sintetizator de figuri groțeste, agresive prin transfigurarea sensurilor. Ceva de strigăt în pustiu, de profeție fără ecou stinge vibrația poemelor, le conferă un aer de „sfîrșit de poezie” – de poezie care își are arse contururile în crepusculul lumii. Într-adevăr, poezia însăși încearcă să reziste prin această tehnică a observației „într-un ochi spînzurat”, un fel de submersiune la limita dintre existență și un

amenințător gol imens. Iar pe acest fundal devastat se insinuează un dialog între lumi paralele, între ființări distanțate în evuri sau între omenești și spectralitatea ideilor (efectul Solaris): „totul e frângere/ cutremur despicând pământul/ zbor de obiecte în aer și lovire de sentimente/ ne unește picătura de ploaie/ paharul revărsat din privirile noastre/ eu dorm/ tu visezi/ eu sînt aici/ tu în floarea de cactus/ tu trăiești în viața mea uitată/ eu trăiesc în viața de apoi/ în (je)lile de cristal ale zborului/ focul se ridică în viețile noastre/ ca printr-o entropie a întîmplărilor/ latră și mușcă imperativul/ eu sînt aici/ eu sînt amintirile mele/ tu ești amintirile tale.../ eu îți visez amintirile/ tu îmi diseci adormirile.../ secunde mele bat în întunericul din mine/ orele tale sînt lumina din tine...” (*Minunea mușcă din noi ca dintr-o mare biblică*). Este aici un dialog între timpuri, între zone distincte de existență, plecînd probabil – cum s-a întîmplat cu mulți poeți romantici, de la Poe la Eminescu – de la tema „iubitei pierdute”, trecută prin seducătoarea speculație a lui Stanislaw Lem despre „proiecțiile materializate” din ceea ce conține memoria noastră privitoare la o persoană mistuită în timp. Se explică astfel unda de mister pe care o capătă poemele lui Liviu Georgescu, cu vertijul imagistic structurat pe o semnificație, pe o simbolistică utopică susținînd originalitatea proiectului. *Solaris* reprezintă una din cele mai interesante și mai eruptive cărți de poezie apărute la noi în ultimii ani.

Cîteva pasaje din placheta *Interviu cu Rembrandt* (Convorbiri literare, 2003) divulgă arta poetică a autorului nostru, care obișnuiește să-și treacă în CV trei aspecte biografice de orgoliu: că „nu a publicat niciodată sub regimul comunist”; că a cîntat la vioara înfîi în orchestra medicilor din București rămasă în legendă, iar mai nou în orchestra medicilor din New York, ca absolvent al Liceului de muzică, secția vioară; și că pictează, avînd la activ și niscăi premii din partea Flushing Art League din New York. Aveam de a face așadar cu un răsfățat de muze, cu un îndrăgostit de lumea artistică, un melancolic disciplinat de cinul lui Hipocrate, cu un destin realizat în poezie, unde preia ceva din forța muzicianului gata să atace virtuțile polifoniei, dar și din elanul pictorului, care – aidoma lui Rembrandt – pune în dialog întunericul cu lumina: „Întunericul – sufletul meu lumina – aura lui/ Nuanțele întunericului sînt cele mai interesante/ au o anumită vibrație.../ Hoinăresc prin întunericul dens ca infernul...”

„de dincolo Mașina Roșie cu ochi bulbucați/

miriapodul pîlpîind printre stele de ceară/
se oglindește în privirea mea”

Cu *Ochiul miriapod* (Cartea Românească, 2003), Liviu Georgescu realizează, în stilul său vizionar-apocaliptic, panoramînd marile prăbușiri ale lumii, o epopee a revoluției române din decembrie 1989, la care a participat anonim, pe străzile Bucureștiului. Deschid aici o paranteză, spunînd că pentru scriitorul român revoluția anti-comunistă a fost un eveniment care l-a prins nepregătit, care l-a pironit, l-a congelat, l-a înmămurit atît de tare, încît a trecut prin ea fără să lase aproape nimic posterității, în afara unor articole înfierbîntate de gazetă sau însemnări fulgurante; nu avem un roman al revoluției, un teatru al revoluției, un poet al revoluției. Pentru mulți din autorii noștri noaptea imposibilei întoarceri din decembrie '89 a însemnat fie un coșmar de care nu vor să-și mai amintească, fie doar determinanta scoaterii la iveală a scrierilor de sertar, din perioada dictaturii. Iar acestea n-au fost nici pe departe numeroase. În rest, dacă ne referim la poezie, între esopismul optzeciștilor și desfrîul libidinal, cînd sado-masochist, cînd obscen, al valului nouăzecist, trecerea s-a făcut fără nici o escază, fără nici o punte de transfigurare asupra schimbării de sens a unei societăți, defect de evoluție care a marcat într-un fel sau altul cursul literaturii noastre. Iată de ce un întreg volum de poezie consacrat unui prag istoric evasiignorat de breasla din țară, poate fi considerat un gest rarism asupra căruia merită să insistăm, cu atît mai mult cu cît poetul trăiește departe de ai săi și este încă obsedat de lunga noapte de decembrie '89.

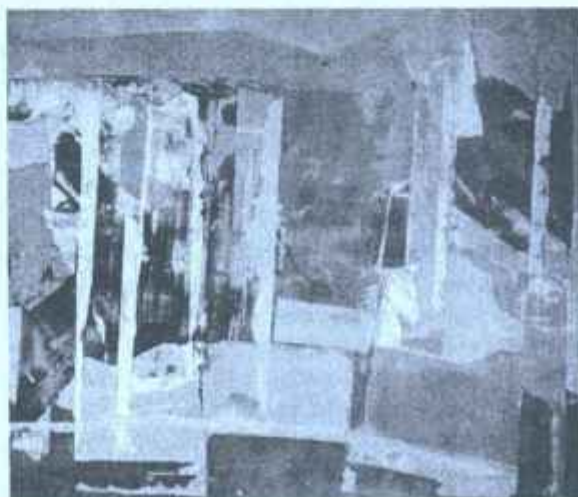
În argumentul ce deschide cartea, Liviu Georgescu își explică intenția, hașurînd cîteva din simbolurile de miză ale construcției: „A fost martorul focului de artificii în lagărul de sulf și prăbușirii în aripi prin noroiul ingerilor, tîrîți de șenile. S-a refugiat într-un imperiu-miraj. S-a plimbat cu Mașina Roșie, s-a îngrozit de Mașina Roșie, a fugit de Mașina Roșie, călare pe Miriapodul vîrgat, s-a uitat în ochii lui bulbucați, uneori hipnotizat, strivit sub pașii lui de soldat, alteori înfruntîndu-l, s-a transformat într-un ochi miriapod, nesățul și urlînd, fragil și adînc, un dor și-un nesațiu, lentila spectrală... oglinda prin care și-a văzut nașterea, a văzut nașterea tatălui prin el și din el mama alergînd după reîntoarcerea lui...” Ei bine, poetul vrea să refacă această memorie instinctuală, monstru imens, inelar, care se nutrește neobosit cu imagini. Pe o primă pagină, aflăm ca rezumat titlurile proiectului: „Foc de artificii în lagărul de sulf/ Prăbușire în aripi prin noroiul inger-

ilor tîrîți de șenile/ Miriapodul și Fata morgana filigranează pe raze orașe interioare/ Supracalismul viu în uterul celei mai supracaliste realități/ abatorul revoluției/ abatorul memoriei/ abatorul textului/ Fără speranță nu poți să începi". Cu mijloacele unei fluente retorice lucid-programate, în registru grav-dramatic, aglomerînd o uriașă frescă infernală și celestială, poetul derulează „drumul revoltei”, pornit din neantul foamei și spaimii, din „tropotul de turmă” și „stadioane cenaclizate”, pînă la himera libertății – o scriitură grea în sarcasm, apăsătoare, neguros-delirantă: „salamuri cu soia se îngărășau în noi împreună cu kilul de zahăr și ulei/ cădeau liber printr-un purgatoriu de carne și oase/ tomberoanele blocurilor crăpau peste noi/ amenințau continuu deasupra capului.../ instinctiv către televiziune pe stradă oameni simpli și sofisticati/ adevărați sau de carton/ pe stradă liliac înflorit în decembrie/.../ la ușa televiziunii *diferiți* să-și prezinte adeziunea/ vechi umbre în același joc/ noi umbre în același decor/ vinduți sau nu aceluiași ecran multiplicat în conștiințele crescute/ ca drojdia/ să își aducă adeziunea compătămirea furia grija isteria/ bucuria cuvintele pieptul barba puloverele armele ideile/ noile fețe...” Discursivitatea și stilul aluvionar aduc cu poemele despre revoluție ale lui Maiakovski, post-futuristul, și cu agitatorismul brechtian, cu multă risipă alegorică, dar Georgescu are de partea sa autenticitatea unei revoluții de tip balcanic, trăită cu patos, nervi, naivitate și ochi critic. Iată asaltul eroi-comic al vilei lui Ceaușescu: „unul cu grăsimea tremurînd/ cu o valjoară neagră/ uite ce am aicea două pistoale de la Kadafi/ de unde le ai din vila lui pîi cum ai intrat/ nu e nimeni acolo/ poate să intre cine vrea/ înaintea către vilă/ în aer se simte mirosul de libertate bine plănuită/ prin copaci saltă bucuria presimțirea speranța/ sărînd gardul peluza verde la poartă un colonel civil cu ochi/ albaștri ce să fac sînt cel de la poartă am rămas singur aici/ ce pot să fac a venit un camion de țigani s-au îmbrăcat în blănuri/ au luat ce-au apucat și-au plecat...” Nu lipsesc amănuntele picante și chiar consemnarea unor prețuri de inventar din casa dictatorului, pe care martorul ocular le ține minte cu precizie, după mulți ani de la iureșul vindicativ: „pe mese țigări stinse de curînd pe pereți farfurii populare și ii de peste tot/ un vas mare ca o urnă de argint din Austria porțelanuri/ pian cu coadă/ ca într-un depozit/ pe scara foarte îngustă răsucită/ marii pictori români/ pe spatele pinzei 500 de lei patrimoniu CC/ și iată la etaj marele bazin închis poți privi apa albastră prin geam/ pe terasă carnețele de ospătar...”

Aspectul de cronică, de reconstituire cinică, devine

evident în partea a doua a cărții, unde ne-am zis că trebuie să aflăm și motivul pentru care, imediat după traversarea experienței de insurgent în mulțimea furioasă, poetul hotărăște să părăsească țara și să aleagă postura de emigrant politic. Semn de frică, de neîncredere în „Mașina Reșie cu ochi bulbucăți” – miriapodul care se regenerează din propria lăcomie? Sau poate dorința de a frînge destinul, odată cu plecarea într-o altă lume, conform proiectului Solaris? Poetul insistă, în ultimele pagini din *Ochiul miriapod*, asupra acestei pierderi de identitate în timpul revoluției – pe un soi de uitare de sine, de „moarte” de la capătul coșmarului, de rușine față de cele trăite, după care se întimplă refugiul „într-un imperiu miraj” și dialogul magic cu o feminitate spectrală, recuperată din memoria unei țări dezintegrate istorice. Se reînnoadă același dialog orfic și secret, care dădea dramatism doliu poemelor din *Solaris*: „totul aici e mișcare/ felii de ploaie sapă adînc în pămînt/ cădere scurtă revelație arzînd/ gîndurile mele sînt canale spre venele Tale ascunse/ cenușa păstrată în urnă din fuga aprinsă a găzelei/ aud gongul iubirii...” Liviu Georgescu duce astfel într-o altă dimensiune frescă sa despre smintita revoluție română și urmările ei, dar și despre pînda miriapodului care-l urmărește peste tot, oriunde s-ar duce.

Cu scriitura sa amestecată în stiluri, cu practica unui supracalism tendențios, debordînd în secvențe foarte vii, fluide, recuperate din latențele inconștientului, cu o explozie realistă în rafale, alternînd cu materia vizionară, la care se adaugă trăirea intensă a sentimentului sfîrșitului istoriei, Liviu Georgescu confirmă poziționarea sa post-modernistă, aș spune programatică și chiar polemică, în condițiile în care post-modernismul românesc a utilizat pînă la el numai înlocuitori.





SCRIITORUL IMPLICAT ȘI TEXTUL CA DOCUMENT

Constantin DRAM

CRITICA PROZEI

Au mai fost și alte ocazii în care am comentat relația dintre literatură-imaginar-mentalități, insistând asupra ideii că literatura oferă, după cum se știe, cele mai profitabile documente ale imaginarului, pe baza cărora se poate studia istoria mentalităților, de multe ori mai convingător decât prin intermediul unor date seci, de strictă specialitate, de multe ori absente; de altfel, atunci când ne îndepărtăm în istorie. Și, tot în aceeași linie, arătăm că povestirea, ca principală modalitate de teaurizare culturală, este cea care a favorizat, întotdeauna, această intermediere între două tipuri de comunicări: cea obiectiv specializată și cea subiectiv diversificată. Iar atunci când subiectele povestirilor au în vedere explicit medii, societăți, comunități privite cu acel ochi iscoditor, pe care realismul, mai întâi cel formal, englezesc și apoi cel ramificat, al secolului XIX, european, avea să îl impună definitiv în literatură, totul poate fi extrem de interesant. Rămâne, desigur, aceeași problemă, a existenței unei granițe oarecare între literatură și document, între ficțiune și literatură, mai ales în condițiile în care proza din ultimii ani demonstrează abilități sporite în acest sens, scriitorii având la îndemână mijloace de expresie care permit survolarea genurilor „clasice”. Pentru că literatura apelează, legitim, la formula consacrată: „Personajele și întâmplările povestite în această carte sînt fictive, astfel încît orice asemănare cu persoane și cu întâmplări reale este o pură coincidență.” Este și situația volumului de povestiri la care ne vom referi în continuare, *Partida de canastă*, de Mircea Gheorghe, apărută la Editura Polirom, 2005, cu o prefață de Liviu Antonesei.

De altfel, despre „personaje, situații, moravuri și năravuri”, despre mentalități și despre românii nord-americani scrie și prefațatorul acestui volum, cu trimitere explicită la posibilitatea textului literar

de a fixa medii și oameni; de această dată, este vorba, însă, de datele suplimentare oferite de o societate multiculturală, cum este cea canadiană, surprinsă de un autor care, potrivit aceluiași Liviu Antonesei, operează, din perspectiva metodei („arta decupajului, atenția selectivă, ochiul și urechea de o incredibilă acuitate [...] darul de a alege din magma acelei lumi situațiile și personajele care permit glisarea spre neprevăzut, uneori, ori spre semnificativ [...]”) într-o manieră ce îl situează în bună descendență gogoliană, cehoviană și, desigur, caragialiană. De fapt, povestirile lui Mircea Gheorghe demonstrează, din această posibilă încadrare a lor, că principala dificultate care va fi stat în elaborarea lor trebuie legată chiar de această relaționare, explicită, cu un spațiu referențial evident, recognoscibil, supus cunoașterii directe, implicit biografice, eludind acea detașare, olimpiacă, a scriitorului neimplicat și aducînd datele scriitorului care acceptă, sugerează, numește, mai mult sau mai puțin direct, o relație a sa cu lumea despre care scrie.

Or, Mircea Gheorghe este un scriitor cît se poate de implicat; ultima povestire din volum, dincolo de tonul amar constatat, de asumare a unui trecut, induce imaginea celui participativ: „Azi, la mulți ani de la zilele acelea, mi se spune că totul ar fi fost o minciună; oamenii s-au mișcat, s-au entuziasmat, s-au îmbrățișat și, mulți dintre ei, au murit după niște reguli și calcule prestabilite, aidoma unor mase de figuranți dintr-o grandioasă superproducție de mîna a doua; nu ura generală l-a doborât pe dictator, ci o mîină de complotiști care a știut să exploateze nefericirea generală; entuziasmul nostru de atunci a fost ori simulat pentru a înșela cancelariile occidentale – fiindcă ce eram altceva decît niște împuți de securiști și complotiști? –, ori stupid atunci când era sincer; iar nouă, stupizilor, ni s-a creat cu abilitate iluzia că am fi în stare să ne dăm

jos conducătorul paranoic. Ca să putem deveni apoi binevoitori și toleranți față de continuatorii lui..."

Cunoscând (sau nu) un minim de date despre biografia autorului, cititorul nu poate să facă abstracție de felul în care povestirile din acest volum intersectează, constant, două coduri culturale, două modalități de percepție a existenței, două serii de experiențe de viață. Experiența românească (cea care trimite și la rîndurile amar-constataive din ultima povestire) urmată de cea canadiană (autorul e stabilit în Canada, din 1990) impune un al treilea nivel de percepție, româno-canadian, așa cum probează toate textele din acest volum, unele mai simple, notații rapide, altele dezvoltate, cum e penultima povestire (*Ei doi, calculatorul și Larisa*) care depășește limitele curente, îndreptîndu-se spre ceea ce s-ar putea numi micro-roman sau nuvelă de mui mare întindere.

Desigur, într-o lume amestecată, personajele sînt din cele mai variate neamuri; percepția, însă, amplificată și ridicată la rangul de supraînregistrare și analizare a unor date, cele mai multe în premieră, este aceea a românului curios, zeflemist, acompaniat de ideea unui risu-plînsu universal, adaptabil și în teritorii canadiene, chiar dacă multe dintre *contactele sociale* privesc ruși, evrei, americani sadea, toți uniți prin mirajul *reușitei sociale*, singura cale de a uniformiza, de a crea statute credibile; altfel, se ajunge în situația lui Tobias (din povestirea *Un caz banal*): „Poate că, dacă s-ar fi întors în țară, ar fi putut lucra cu adevărat și, chiar dacă n-ar fi cîștigat cine știe cît, ar fi fost totuși mai bine ca aici. În fond, ce-l ținea pe Tobias legat de Canada? Aici n-avea prieteni, nu vorbea limba țării, nu avea serviciu, nu avea casă, nu avea familie, nu avea nimic. Doar un ajutor social care-i permitea să se țină de azi pe mîine. Mai ajunsese și cerșetor!” E ceea ce se petrece și în textul care deschide volumul și care îi dă și titlul (*Partida de canastă*), în care este sintetizată o relație „tipică” între două personaje ale acestei lumi multiculturale: insul care își schimbă cartierul după cum slujba îi permite și „bătrînul român de vizavi”, a cărui singură plăcere existențială se restrînge la „partide interminabile de canastă în fiecare zi”. E o existență agonizantă de ambele părți, lentoarea bolnăvicioasă a celor două vieți paralele fiind relansată de găsirea unei hancnote de 50 de dolari în găleata de gunoi, fapt care îi

va permite lui Salvatore să „bea ceva tare și pe urmă să meargă cu ce-i rămîne la Cazinou, la împuțîții ăia și să-și ia banii înapoi. O să fie mai norocos diseară. Dimineața asta începuse bine”.

De altfel, această problemă a integrării, a reușitei sociale, a acomodării și a păstrării într-un sistem cu reguli mereu în schimbare, într-o societate în care, alături de cei vechi, primii stabiliți, există mereu alții nou veniți, din cele mai felurite areale, devine fundamentală în prozele lui Mircea Gheorghe. La nivelul abordării însă, definitorie este rapiditatea cu care scriitorul rezolvă probleme dificile, reușind să surprindă tipologii și comportamente umane în fraze puține, identificînd ceea ce poate fi luat ca revelatoriu într-o lume comună și subliniind că povestirile umanității au demontat întotdeauna monotonia existențială sau, altfel spus, prin intermediul povestirilor, umanitatea ridică la rang de general întîmplări nu întotdeauna situate departe de cotidian. Astfel, în *Marjolaine*, chiar pare a nu se întîmpla nimic din ceea ce ar putea evidenția o povestire. Și totuși, subtil, se schițează o atmosferă, un mediu artistic cu reprezentanți adunați de aiurea sub cerul canadian; imaginea care tensionează fiind plasată în final („Priveam cartea pe care o mîngîia șefa mea, Marjolaine, și nu înțelegeam nimic. Fiindcă era în braille”). În *Medicina dulce* întîlnim un caz în care avatarurile căutării unei slujbe providențiale se îndreaptă spre absurdul asumat, ca și în *Casa de bătrîni „Caroline”*. Personajele acceptă reguli necunoscute și pierderea slujbei, după capriciile angajatorului, pare a fi estompată de o imagine ce ține doar de proiecția intimității, singura care mai poate încerca să reziste: Rămas singur, Vlad se gîndi că Adi îl aștepta în apartamentul lor de la etajul trei, cu masa întinsă, luminată romantic de luminări și cu surpriza de care îi vorbise – o sticlă de vin alb D’Argençon scoasă de curînd din frigider”.

E o altă filozofie, asumată și înțeleasă de personaje precum cele din *Gesturi*, text în care este radiografiată înstrăinarea, desprinderea din propriul clan, anularea relațiilor consacrate și asumarea conștiinței individualist puternice, obscure însă, îndreptată spre monstruos, spre golirea de afectiv, de altruism: „La urma urmei, (...) viața e o serie lungă de gesturi. Altfel doar că nu-ți aduci aminte niciodată de ultimul”.

O înmormîntare (*Inmormîntarea doamnei Friedman*) sau o reuniune sărbătorească (*Petrecerea*) insistă pe surprinderea adevăratelor comportamente, pe felul în care se încearcă desprinderea de rutină, de monotonie, cu efecte de caricatură, de grotesc, de tușă încărcată; sînt oameni care caută, dincolo de reușite reale sau imaginare, satisfacții cunoscute din prima lor tinerețe, consumată în cadre carpatin-mioritice (pentru personajele de extracție românească), motiv pentru care beau cu nostalgie vinuri de „acasă”, mănîncă mici și cîntă ca în cîrciumi bucureștene, bîrfesc, ca în aceleași spații, comentează politica de dincolo, reușind să trimită cadrele unei petreceri dincolo de ceea ce se dorea. Privite din această perspectivă, a cazului banal, a gesturilor ce intră într-o serie, viața personajelor din povestirile lui Mircea Gheorghe capătă o consistență sporită în ceea ce putem numi povestire extinsă, micro-roman, nuvelă, avînd titlul *Ei doi, calculatorul și Larisa*, text care se detașează nu doar prin anvergură, ci prin intenția evidentă de a intra în ceea ce s-ar numi încercare de frescă socială, cu motivație simpatetică legată tot de evoluția mentalităților, de comportamente și devieri; se poate spune că personajul central este acum comunitatea românească din Montreal, chiar dacă este văzută prin intermediul unei serii de personaje, dintre care se detașează cel menționat în titlu. În acest text se poate observa interesul autorului pentru un anume tip de tragism, cultivat la nivelul individualității bîntuite de un anume tip de melancolie; un bovarism de alt veac; surprinderea acestei melancolii, desigur, de sorginte non-bacoviană, manifestată în varii contexte, poate reprezenta un alt merit al prozei lui Mircea Gheorghe. În jurul Larisei, personaj vectorial, deoarece a „reușit” și mai are și generozitatea de a-i ajuta pe ceilalți, gravitează o adevărată societate, invers alcătuită decît modelul realist balzacian, lumea de aici este privită din perspectiva a ce a fost și ce încearcă a mai fi, fără a mai exista acea competiție pentru „glorie, avere, carieră, dragoste”, ci o luptă strînsă pentru acomodare, subzistență, puțini depășind limita plutonului. Celălalt personaj complex, Ovidiu, este cel care asigură un liant între lumea „veche” a țării, a Bucureștiului, și noua lume, în care trăiesc români mai de demult (a se citi înainte de 1990), dar în care vin tot mai mulți alți români,

integrîndu-se sau nu, într-o lume tot mai cosmopolită, neputîndu-se însă dezlipi de fantasmalele lor. Acestea, plasate între ficțional și istorie, după ce au trezit un anume interes și pentru alții, pe măsura trecerii timpului, rămân tot mai mult ale românilor, aceștia, oriunde trăitori vor fi fiind, nu se pot dezlipi de ele. Mircea Gheorghe elaborează două asemenea povestiri; prima, intitulată *Depozitul de lemne*, trimite la o întîmplare a copilăriei naratorului, din anii 50, impresionabilă la nivelul strictei biografii. O a doua povestire îl re-numește pe Ovidiu, vocea din spatele tuturor narațiunilor, cel care „serie unui prieten de departe”, la distanță de timp și spațiu, despre ceea ce a fost, a simțit, a înțeles că ar fi fost acel decembrie 1989. E un act ce ar trebui exersat la nivelul tuturor înșilor care au trăit acele zile; altminteri, povestirea, plasată în finalul volumului, justifică, încă o dată, ideea, consacrată cultural, că istoria ar trebui să se formeze din acumularea istoriilor particularizate.

Pentru că istoria și literatura, ca domenii care elaborează documente ale imaginarului și se hrănesc din proiecții ale mentalului colectiv, se întîlnesc, deseori, sub generoasa cupolă a povestirii; textele din volumul româno-canadianului Mircea Gheorghe o probează, după cum se poate vedea, autorul lor fiind ceea ce s-ar putea numi un „scriitor implicat”.





NAȘTEREA SCRIITORULUI ROMÂN

Dan MĂNUȚĂ

Anii șaizeci ai secolului trecut au fost marcați de voga structuralismului, care, și în critica literară, căuta să pună în evidență imanența „structurii”, cum extrem de limpede susținea, spre exemplu, Jean Rousset. În consecință, interesul se îndrepta exclusiv către operă. Replica nu a întârziat, astfel că au apărut două noi orientări. Una dintre ele, franceză, aparținea lui Lucien Goldman și Robert Escarpit și promova o sociologie a literaturii. Călătorește, germană, îi aparținea lui Hans Robert Jauss și promova estetica receptării. Amândouă erau interesate, în chip de replică, în primul rând de contextul operei, adică de scriitor și de cititor, și mai puțin de opera însăși. Aceste orientări conveneau, pe de altă parte, criticii marxiste, care, și la noi, era în dispută dură cu Althusser. Este de subliniat că noile tendințe aduceau binevenite nuanțări într-o relație (operă-scriitor-societate) care păstra încă numeroase mecanisme vulgare-sociologizante. Așa se explică pentru ce, în România, după 1970, ca o reacție la rigiditatea criticii marxiste, sociologia literaturii și estetica receptării au dobândit oarecare circulație, datorită, în primul rând, lui Paul Cornea. Prin Alexandru Dușu, au început să se înmulțească și cercetările asupra mentalității.

În acest context extrem de favorabil, a ieșit, în 1976, cartea lui Leon Volovici *Apariția scriitorului în cultura românească* (Iași, Editura Junimea, 150 p.) reeditată de curând, cu un titlu foarte puțin modificat: *Apariția scriitorului în cultura română*, (București, Editura Curtea Veche, 2004, 120 p.). Exegeza se înscrie tendințelor generale amintite și era, totodată, cea dintâi explorare amplă a unui teritoriu rareori abordat sistematic pînă atunci. O explorare făcută cu un instrumentar modern, ale cărui principii de aplicare se mențin, în cea mai mare parte, valabile și astăzi. Am invocat principiile și nu informația documentară, deoarece, în mod firesc,

aceasta s-a îmbogățit, de-a lungul celor trei decenii care au trecut de la prima apariție a studiului. Într-o *Prefață* care este, practic, neschimbată, Leon Volovici își ia inevitabilele măsuri de precauție și amintește câteva din studiile apărute după 1976, în materie. În principal, pe acelea datorate lui Adrian Marino (1991-1997), Paul Cornea (1980), Liviu Malița (1997) și Mircea Vasilescu (2003). Este vorba despre exegeze totuși colaterale celei semnate de Leon Volovici, care vizează aspecte particulare atît din punct de vedere teoretic, cît și, cum este cazul lui Liviu Malița, din punct de vedere temporal. Așa încît, *Apariția scriitorului în cultura românească* rămîne singura carte care abordează această chestiune avînd în vedere liniile de forță. Este motivul principal care justifică reeditarea. Mai sînt și altele, pe care le voi detalia la locul potrivit.

Nu pot trece însă pe plan secundar rigoarea demersului întreprins de Leon Volovici. Din această perspectivă, studiul lui răspunde tendinței generale din literatura noastră de azi de a renunța la facilitățile desecri exhibiționiste ale foiletonismului și de a se înscrie în perimetrul, mai arid, al abordării didactico-teoretice. Trebuie amintit că, în anii '70, erau gustate foiletoanele zglobi, pentru care conta, în primul rînd, șueta sprințară și peremptorie. Or, Leon Volovici nu își dădea cu părerea, ci realiza o cercetare de tip istorico-literar, în care „interpretarea” este subordonată faptelor. Exegeza se folosește de o documentație sever controlată, care, chiar dacă nu este exhaustivă, vizează punctele esențiale. Este un alt merit incontestabil al cercetării acela de a privi faptele dintr-o perspectivă contextuală, adică esențialmente istorică, ceea ce i-a îngăduit să ajungă la concluzii imposibil sau dificil de

respins. Așadar, reeditarea cărții lui Leon Volovici este utilă atât pentru că pune la îndemîna actualității un studiu de pionierat, cît și pentru că metodologia folosită de acesta nu se arată defel perimată, corespunzînd tendinței azi, la noi, majoritare.

În linii generale, Leon Volovici urmărește chestiuni de substanță, precum relațiile dintre creator și om, dintre creator și operă, dintre creator și societate. Fără îndoială, cel mai dens capitol este acela intitulat *Scriitorul în societate. Începuturile profesionalizării*. Exegețul are în vedere o multitudine de aspecte ale raporturilor dintre artist și lumea imediat înconjurătoare: începuturile profesionalizării, problema cîștigului material, tehnica „prenumeranților”, tipărirea și relațiile cu editorii, cenzura, difuzarea prin librării, dreptul de proprietate literară și plagiatul, forme de organizare profesională. Premisa fundamentală de la care pleacă Leon Volovici este una absolut corectă: scriitorul român, în accepția modernă a termenului, nu a putut să apară decît în condițiile laicizării culturii și, aș accentua, în condițiile instaurării principiilor democratismului burghez. Adică în prima jumătate a secolului al XIX-lea. După 1829, se susține, cu îndreptățire, s-a produs o modificare radicală a componenței sociale a scriitorilor. Pînă atunci, toți autori proveneau din rîndurile boierimii (aș completa: și ale clerului). Dar, se afirmă, „din acest an și pînă în 1850, în Muntenia publică (în volum sau în periodice) 61 de autori, în Moldova 32, în Transilvania 19, iar în Bucovina 5. Ce categorii sociale reprezintă aceștia? În Muntenia și Moldova, aflăm 21 /de/ profesori, 15 ofițeri (dar puțini sînt militari de carieră), 11 dregători (cu slujbe de importanță medie), 6 boieri, 5 actori de profesie. Mai întîlnim, mai rar, proprietari de tipografii, ingineri hotărînici, pictori. Trebuie avut în vedere că, nu rareori, aceeași persoană trece, într-un interval de timp scurt, prin multe profesii sau slujbe: ofițer, profesor, magistrat etc. Merită o atenție deosebită cei 8 autori (șase în Muntenia) care încearcă, temporar, să-și facă o profesiune și o «stare» din munca în redacțiile gazetelor. (În Transilvania, apar 21 /de/ autori, dintre care 14 profesori și 2 preoți)”. Statistica a fost făcută pe baza *Dicționarului literaturii române de la origini pînă la 1900*, la a cărui alcătuire Leon Volovici a lucrat atît ca redactor, cît și ca membru în comisia de coordonare și revizie.

Aș adăuga doar un lucru: este limpede că epoca zisă a marilor clasici nu putea să se ivească decît pe o asemenea bază socială lărgită, după cum nici marii scriitori interbelici nu ar fi putut apărea fără măsurile economice, sociale, politice și culturale de după 1859. Dar Leon Volovici nu și-a propus să facă decît rareori astfel de punți. El se oprește cam la mijlocul secolului al XIX-lea, cînd socotește că apariția scriitorului român se arăta a fi un proces ireversibil și în curs de consolidare. Este motivul pentru care face doar cîteva trimiteri, spre exemplu, la Eminescu și Macedonski, cărora le află precursori (precum Heliade-Rădulescu) în epoca investigată. Resimt totuși absența unor corelări a situației de pînă la 1850 cu aceea din perioada Junimii timpurii, deoarece aceasta a contribuit substanțial la profesionalizarea scriitorului român. Este cunoscut faptul că junimiștii nu aveau răsplătirea materială a creatorului, considerînd că, pe această cale, s-ar produce, în circumstanțele concrete ale culturii noastre, o direcționare nepotrivită a preocupărilor sociale ale acestuia. Nu era vorba, așadar, de o concepție romantică, ci, dimpotrivă, de un pragmatism izvorît din ceea ce se considera a fi neajunsurile unei epoci de tranziție. Dar, de cealaltă parte, nu putem omite nici faptul, poate mai important, că, prin ridicarea standardelor axiologice, junimiștii au contribuit hotărîtor la consolidarea profesiei de scriitor. În consecință, de *scriitor* în înțelesul modern al termenului se poate vorbi cu deosebire o dată cu impunerea în cultură a lui Eminescu, a lui Caragiale ș.a.m.d. Adică abia după ce statutul socio-economic a fost fortificat de acela axiologic.

Prin argumentele aduse în demonstrația despre care am discutat, Leon Volovici se situează și în preajma abordării fenomenului elitelor, pe care, datorită împrejurărilor, nu îl putea numi ca atare. Într-adevăr, din acest punct de vedere, nașterea scriitorului român se înscrie în fenomenul diversificării elitelor: tot de la începutul secolului al XIX-lea, în țările române elitele nobiliară și teologală sînt puternic asaltate de elita militară și, apoi, de elita intelectuală (vor urma cele politice, financiare). Iar scriitorul – creatorul, în general – tocmai din această categorie face parte. Este motivul pentru care nu putem izola apariția scriitorului de apariția artistului plastic, a compozitorului, a actorului ș.a.m.d.

Discutarea fenomenului elitar era interzisă, pînă în

1989, din rațiuni ideologice. Acelorași rațiuni li se datorează și trecerea sub tăcere a contribuției decisive a religiei și bisericii la fenomenul în discuție. Un procustianism ideologic fără măsură de rigid ridică stavile imposibil de surmontat pentru două tipuri de probleme, mai ales când era vorba despre lucrări destinate unui public mai larg: în cultura noastră, nu trebuia să fi existat ierarhi, ci numai „cărțurari”; nu trebuia să fi existat nici ortodocși, nici catolici, nici uniți, ci numai liber-cugetători. Spre exemplu, în amintitul *Dicționar al literaturii române de la origini până la 1900*, primul articol din prima coloană a primei pagini este dedicat lui Aaron Petru Pavel, definit drept „cărțurar”, în ciuda ilustrației care arată o ființă îmbrăcată în haine de superior bisericesc, înzestrată și cu... o cîrjă pastorală elocventă! Mitropolitul Dosoftei a fost definit, limpede, drept „cărțurar, poet și traducător”, omițindu-se orice referire la caracterul *religios* al poetului și al traducătorului.

Întorcându-ne la exegeza lui Leon Volovici, nu putem decât să îi recunoaștem meritul de a-l fi introdus printre precursorii procesului de apariție a scriitorului român pe Miron Costin și, totodată, de a-l fi menționat, în aceeași direcție, și pe Dosoftei, „primul mare poet român prin vocație și conștiință estetică”. Pe de altă parte însă nu putem decât să regretăm că astfel de judicioase aprecieri au rămas la formulările din 1976, care nu negau *de plano* valoarea celor doi (și a altora asemănători), dar o restricționau în conformitate cu cerințele impuse de cenzura vremii. Este de datoria exegeților viitori să rediscute această chestiune, în vederea stabilirii locului firesc al *scriitorului religios* și, de asemenea, al *poetului popular* în ivirea *scriitorului cult* la noi. *Firesc* nu înseamnă neapărat și decisiv, dacă avem în vedere că, spre pildă, încă la 1616, o domnișă din neamul Movileștilor aflase, după descoperirea făcută mai de mult de Nicolae Iorga, virtuțile curative din punct de vedere psihologic ale lecturii laice (în speță, din *Etiopica* și *Legenda Troadei*).

După cum tot viitorul va trebui să analizeze detaliat și implicațiile cenzurii (românești, rusești, austriece) și ale exilului postpașoptist asupra genezei și consolidării meseriei de scriitor.

Nu în ultimul rând, o altă calitate a studiului semnat de Leon Volovici rezultă din situarea culturii noastre în câmp european, ceea ce va cam lipsi

exegeților care i-au urmat, limitați doar la granițele noastre și ignorînd contextul larg. Reiese limpede că, cel puțin din punct de vedere terminologic, nu am stat chiar foarte rău și că oscilațiile nu au fost numai ale noastre. Nu am fost, așadar, nici protocroniști, dar nici urma urmei. Concluziile lui Leon Volovici pregătesc astfel înțelegerea adecvată a ceea ce se va petrece atît la finele secolului al XIX-lea, prin Macedonski, cît și, mai ales, în primele trei decenii ale secolului trecut, cînd s-a produs o sincronizare rapidă, urmată de o implicare fertilă în avangarda europeană.

În general, Leon Volovici se ferește de generalizări, dintr-o prudență specifică istoricului. Nu-și refuză însă, pe alocuri, portrete suculente, pitorești și animate de o blîndă maliție: „Autorii cronicilor rimate sînt un fel de rapsozi decăzuți, fără prea mult har, compunînd epopei lipsite de măreție”. Sau: „Poetul român din jurul anului 1800, foarte departe de rigorismul umanist al cronicarilor sau de evlavie căturărească a clericilor, era un boier cultivat, bun cunoscător al scriitorilor clasici (cunoștea greaca la fel de bine ca și româna) și al celor francezi, pe care încercă uneori să-i și traducă. E un spirit rafinat și sensibil, iubitor de cugetare înaltă, deschis, în genere, ideilor veacului (Voltaire e o lectură de căpătîi), care însă nu-i ating în vreun fel încercările poetice”.





NICOLAE SÂRBU - 60

Adrian Dinu RACHIERU

„Un cimitir/ de poezie/ mă cresc”

SEXAGENARUL POFTEȘTE
„CĂRȚI ÎN SÎNGE”

Nicolae Sârbu (n. 21 septembrie 1945 la Ohaba-Forgaci, județul Timiș) vine din „orașul cu poeți”, cum numise cineva, inspirat, cu ani în urmă, Reșița. E drept, acolo, doar uzinele iluziei mai „duduie” (vorba unui premier) și doar poeții au rămas de veghe, păzitori ai focului sacru. Sau cum zice nimerit proaspătul sexagenar, mereu în formă prin jerbele intempestive lansate, veghind „sdoarea sacră”, transmisă „de la o cămașă la alta”. Până se va încumeta cineva să cartografieze fenomenul liric reșițean (mai larg, cărașan), de cert interes, propunând nume competitive (să ne gândim, de pildă, la regretatul Ion Chichere sau la Octavian Dochin) stăruim, azi, asupra creației lui Nicolae Sârbu, așa cum ni se înfățișează în ultimul d-sale op*. Nu fără a propune un necesar ocol, cercetându-i devenirea poeticească. Membru fondator al „Echinox”-ului, Nicolae Sârbu debuta fraged în „Tribuna” (1965) și, editorial, abia în 1986, cu o carte de reportaje, *Aurul din aripi*, trasă la „Facia”. Surprinzător, cu un volum de poezie el iese în lume la trei decenii de la debutul tribunist, prin placheta scoasă la editura reșițeană „Timpul”: *Cochetărie cu fulgerul*. Va intra în frisonul recuperărilor și, într-un scurt interval, inventariind doar palmaresul liric, tipărește *Ascultînd ceasornicul în baie* (Silva, 1995), *Șantier în creier* (1996), *Nepuțința de-a închide cercul* (Marineasa, 1999) și *Provinciile cerului* (2000, în colecția botezată chiar *Orașul cu poeți*). Totuși, trăiește cu senzația că ar fi un poet uitat: „numele meu/ uitat în aerul Clujului” (v. *Barbari în cetatea Feleacului*); pricină pentru care Nicolae Sârbu, figurînd – cum spuneam – printre poeții „Echinox”-ului prim,

solicită „domiciliu forțat/ în provinciile cerului”. Pînă atunci, fixat în spațiul banatic, dl. Sârbu s-a dovedit un gazetar febril, lucrînd sub presiune, risipindu-și producția cu patimă și vocație; evident, și un cenaclist activ la gruparea *Semenicul*, păstorită o lungă vreme de admirabilul Gh. Jurma. În fine, ritmul jurnalistic a cucerit, s-ar zice, și lirica sa cîta vreme stilul pare încă „nelimpezit” (cf. Mircea Martin) iar salvele de imagini proliferînd amețitor și dezmățul imagistic ar insinua ipoteza irosirii (cum spun, răutăcios, unii) sau a folosirii abuzive a talentului (Alex. Ștefănescu).

Poetul, refuzînd orice tutelă, își vede de treabă, cu aceeași fantezie nestrunită, cu schimbări de ton și de registru, șocînd prin originalitate, straniețate, experimentalism și, bineînțeles, spontaneitate. El pare interesant doar (pentru unii exegeți); alții văd în N. Sârbu, pe bună dreptate, „cel mai postmodernist poet reșițean” și aplaudă spiritul iconoclast, insurgent, conștiința sa rebelă. *Poet fără mască*, scrie Ionel Bota, un harnic critic din Oravița care în *Inorogul și visul* (2000) analiza pe întinderea unui volumaș prestația lirică a celui care se lamentează că „n-are operă”, N. Sârbu agrează poezia-joc, haotismul imaginilor, fantasmalele cotidianului fără a pica în contemplație frivolă. Devorînd cărți, trăind în vecinătatea poeziilor, scriind cu înverșunare („hai să scriem/ de parcă am fi vii”), autorul nostru se apropie de cariera echinoxistilor doar prin însingurare, departe de tam-tam-ul publicitar; și se desparte, orgolios, prin nucleul suprarealist, hrînind o scriitură febrilă, șocantă prin locvacitate și asociaționism, de exotism intelectual.

Nerăbdător, cum spuncam („uncori n-am răbdare/ să se-nchidă rana”), poetul dialoghează cu

Domnișoara Viață „pe elapele singurătății”. El, vizitând „bănci devalizate de sentimente” se explică: „scriu mereu pe o cicatrice” (v. *Șoapte lehuze și fără de buze*). Totuși, binevoitor, ne previne: „inima era în altă parte” (v. *Un început festiv de putrefacție*). Asmuțind cuvintele sub biciul ironiei, poetul – aflăm – nu scrie versuri de dragoste și, mai mult, folosește *fardul frigului*. Uneori, lacrima se răscoală (ca într-un omagiu nichitean), alteori, dimpotrivă, lacrimile ruginesc sub cenzura emoției. Deși scrie cu „o mână de sare” și își încălzește, tandru, „pixul la piept” (v. *Se impune o nouă gramatică a poeziei*), dl. Sârbu nu suportă dulcegăriile lirice ori exhibarea suferinței. O rîvnită „fericire de faianță” sugerează această glacialitate în concubinajul cu Poezia. Ce va să însemne că „frazază crud”? Poezia, cu multele ei dioptrii, se autopălmuieste, are „obrazul tumefiat” și bube dulci, e gata oricînd de perversiuni. Chiar o ferocitate „dosită între mătăsurii” de vreme ce *gîndul violator* al poetului – „o cruce cu ochi/ albaștri”, culegînd semnele diafane, visează carnagii, vrea sînge proaspăt și, desigur, capodopere „sîngerînd în batistă”. Acest torenț imagistic sfidează „lacăte de ceață” și penetrează „desuurile himerei”. Dar poetul, cu „venin la rever”, în pofida „penuriei de cuie” își asumă martirajul. Poezia e o *pavază* chiar dacă „poet și vultur se tot mîncă” (c drept, o sintagmă bătătorită); poetul se vrea un „virf de lance/ în borcan/ cu ceață” și își dorește intimitatea: „Burgheze bube dulci/ din senin pe buzele poeziei/ cu care-ai vrea să te culci” (v. *Crucea cu ochi albaștri*).

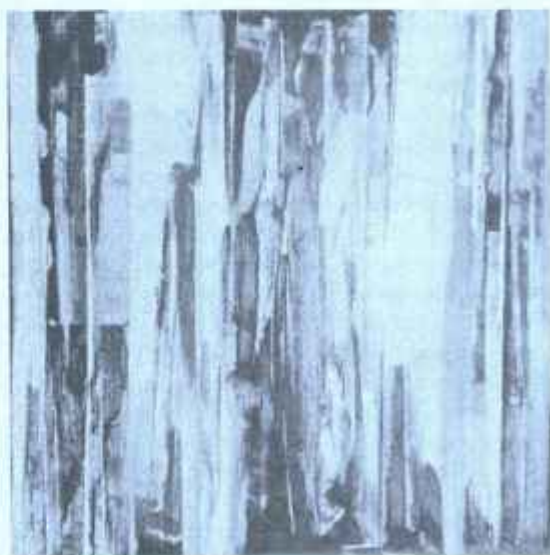
Dezinvoltura lui N. Sârbu ascunde senzația marginalizării. Să nu uităm că Ionel Bota i-a dedicat o carte iar o carte iar *Antologia* întocmită de Ion Pop la *Dacia*, în 2004 (*Poezii revistei Echinox*) nu-l putea ignora. Totuși, actualul director al Bibliotecii Județene „Paul Iorgovici” se simte nedreptățit. Pe de altă parte, dinamitînd nucleul tragic prin tonul persiflant, băscălios, autoironic, el acuză *golul din bibliotecă*; i se cere capul, e pus la *zidul poeziei* fiindcă „n-are operă”. Aceste lamentații, aflînd reazem în „caninii unei lacrimi” n-au, evident, suport. *N-am operă*, placheta scoasă la Signum, editură reșiteană „consiliată” de Gh. Zănescu (și el, poet!) oferă *povestea unor poeme care își dau*

palme. În contrast cu tonul volumului, desprindem o *Pastorală de seară*: „Sunt orele faste ale serii/ în care toate blocurile/ par împînzite de simi/ cîntec de greier în hordel/ lascive și goale seri așteptînd/ să li se spună tu, hai cu mine/ o oră sus în cer/ blocuri pline cu hube/ cărora le zicem sîni/ sprijinite sub lună de ciini/ fiecare dotat cu suflet de miel”.

Înhămat la varii proiecte (printre altele a coordonat, de pildă, un *Dicționar al scriitorilor din Caraș-Severin*, ivit în 1998 și a semnat cîteva volume de publicistică), Nicolae Sârbu se joacă dezinvolt, calamburistic, fluturînd batista avangardistă, cu „grație canibalică”, palpînd „cărțile sîngerii ale nimicului”. Deslușim aici o ciudată *delocalizare*, făcînd, totuși, casă bună cu *bândășismul*, precum în *Cîntul, ca sîngele Domnului* în care, ferm, autorul ne asigură că „nimic nu se compară/ cu o fanfară sub prun”, cu iluziile „dizolvate-n răchie”, într-un sat populat cu „cocoși apocaliptici”, născîndu-se zilnic.

Propunînd „cărți în sînge”, dl. Nicolae Sârbu este un nume prestigios nu doar la scară zonală judecînd. Așteptăm *Împerezierea* promisă.

* Nicolae Sârbu, *N-am operă*, Editura Signum, Reșița, 2004.





PATRULATERUL CONSTĂNȚEAN

Vasile SPIRIDON

PROZĂ

Cei mai cunoscuți patru prozatori constănțeni actuali – Ovidiu Dunăreanu, Liviu Lungu, Dan Perșa și Florin Șlapac –, care s-au gândit să-și adune texte reprezentative într-o antologie comună, *Concert la patru mâini* (Editura Ex Ponto, Constanța, 2005), pot fi încadrați între limitele biologice ale promoției '80 și ale unui ciclu zodiacal complet, ei fiind născuți în intervalul 1950–1962. Majoritatea paginilor circumscriu o arie geografică nu fără identitate comunitară; imaginația trezește și colorează cu decoruri plastice memoria trecutului istoric și mitic, astfel încât toponimia reală cedează coordonatele unui tărâm care frizează fabulosul. Întâlnim o lume bîntuită de anacronisme ce supraviețuiește sub puterea riturilor și eresurilor și din această pricină cadrul banal, familiar al ținutului capătă un sens straniu, neliniștitor, aproape terifiant. Localizarea fabulației în fragmentele alese este făcută de obicei în stepa dobrogeană (Ovidiu Dunăreanu), la țărmul constănțean al Mării Negre (Liviu Lungu), în apropierea Bucureștilor din timpul domniei lui Constantin Brâncoveanu (Dan Perșa) sau într-o posibilă urbe constănțeană sau pariziană, nu departe de zilele noastre (Florin Șlapac).

În prozele selectate de Ovidiu Dunăreanu, satul dobrogean conservă obiceiuri, credințe, reguli de conduită, mituri și rituri aparținând unei civilizații arhaice, aflate încă sub stăpînirea vrajei folclorice. Bărbații nu ies din tiparul marital convențional sau, cînd îi vedem totuși săgețați de către zeul Cupidon, ei apar în ipostaza de roitori asidui în jurul vreunei frumuseți enigmatice și incitante. Dacă Anghelina lui Topală (*Pietrele din lună*) se îmbracă nu numai provocator, dar are și un șarpe înfășurat pe șolduri, în chip de centură de castitate, care poate fi desfăcută numai printr-un cîntec de vrajă executat la un instrument (ca în microromanul *Șarpele*, al lui Mircea Eliade), o povestire precum Uluirea adumbrește în culori cernite spațiul acvatic. Morganatica fată-lebădă îi aduce unui adolescent mesajul tulburător din straturile adînci ale naturii: chemarea dragostei, care cere inițierea prin moarte a neofitului.

În altă povestire, *Vaporul de la amiază*, se reiterează mitul tinereții fără bătrînețe și al vieții fără de moarte, pus

în scenă prin intermediul unui vapor himeric care, fără a se face văzut, este numai auzit. Și aceasta, în condițiile în care, navigația fiind cu neputință din cauza secetei, se potențează halucinațiile colective, asemenea aceloră din fânășiana narațiune *Dincolo de nisipuri*. Imaginația neîngrădită rămîne o dimensiune fundamentală a existenței dunărenilor; ea consolează de neajunsurile realității, exercită o funcție compensatorie, spiritualizează sensul devenirii omenești. Straniul, situat la limita fantasticului, la un hotar uneori permeabil, este mai ales un mijloc fie de a scoate în evidență trăsături ale realității, fie de a evoca mistere ale existenței umane care, și fără să încalce regularitatea lumii, poate suscita interogații sau furniza motive de neliniște. Personajele sînt smulse din relația lor familială cu natura, cu peisajul, cu obiectele cele mai banale, și se văd plasate în fața unor enigme impenetrabile. Cauzalitatea magiei caută, în *Pietrele din lună*, să completeze explicația rațională investind realitatea cu semnificații subiective, imposibil de găsit în lumea obiectivată prin intelect.

Sensibilitatea exacerbată a personajelor atribuie semnificații neliniștitoare unui decor care pare făcut anume ca să le îndemne la (con)fabulare. Atmosfera enigmatică și tensionată este nutrită în narațiunea *Întîmplări din anul șarpelui* de invazia unor semne ale forțelor obscure, dar acut percepute, care asaltează de peste tot cadrul epic constituit. Se valorifică resursele existențiale și psihologice dramatice ale unor fapte de realitate, exorcizate prin credințe precum jocul paparudelor, pomana peștelui, meșteșugul cărămidarilor, metamorfoza șarpelui în balaur și apoi în Zburător. Naratorii sînt suspectați că înfloresc realitatea ca să semene cu ceea ce se întîmplă numai în snoave. Ficțiunea este aceea care provoacă și modifică realitatea: se spune ceea ce s-a întîmplat, atîta numai că nu îi este dat oricui să vadă realitatea narată. Este nevoie pentru aceasta de o anumită curiozitate pentru sensul superior al existenței. Iată cum se încheie partea de antologie afectată lui Ovidiu Dunăreanu: „Și mai înțelegeau, sătenii noștri, că aceste istorii puse una lîngă alta formau o nesfîrșită și miraculoasă poveste, aceea a satului și a vieții lor. Și nu se știa cine le vîrșe în cap că orice poveste poartă în sine simburile veșniciei. De unde și apucătura lor de a trăi fiecare zi cu sentimentul că sînt nemuritori...” (p. 116).

O frustrare intensă, relaționată cu a ei cauză, poate aduce ființa într-o stare de agitație halucinatorie și o determină să devină preocupată mai mult de partea nevăzută a lucrurilor întâmplate și să însăleze o trăire mitică pufind toate aparențele realității. Personajul Guy Etienne Hugo, din fragmentul de roman *Marele Falanster*, al lui Liviu Lungu, este sublocotenent într-o divizie franceză aflată în drum spre Crimeea la jumătatea secolului al XIX-lea și se rătăcește pe pământ dobrogean. Scăpat din groapa comună a morților de holeră, el mărșăluiește halucinant o noapte întreagă, în intenția de a ajunge la Constanța, ghidându-se după zgomotul unui atelaj cu atributele parca ale unui demon morganatic al tenebrelor. Dimineața, după un (nou) leșin, aș zice inițiativ, el pică în mediul cosmopolit tipic Dobrogei, format din șapte bărbați aparținând unor patru sau cinci etnii și unor cel puțin două religii. Accesul său într-un teritoriu necunoscut mă trimite cu gândul la apariția străinilor de loc din nuvelele lui Ștefan Bănușescu.

Un personaj manolic, scos parca din teatrul expresionist al lui Lucian Blaga, îl aflăm în fragmentele din *Farul*. Simbolistica este pusă în evidență prin folosirea majusculului la cuvintele-cheie. Un Pietrar (sau Poet, sau Arhitect, sau Sculptor), îndemnat de pulsunea Erosului, vrea să-și vindece obsesia de a ridica de unul singur un Turn pe un Promontoriu. În timpul acestei Lucrări inițiatice a trebuit să întâmpine ostilitatea Cetății, a Starostelui și a Naturii, care îi trimite invazii succesive de șobolani, vuluri, șerpi și broaște. Spre indignarea mulțimii, Turnul său ridică capul, psihanalizabil în ceea ce-l privește pe făuritor, un aspect falic. Va fi înlăturat de la Construcția pe care a încercat să o distrugă și, cu mințile pierdute, va rătăci ascetic prin Cetate apoi va dispărea apoteotic, sub privirile paznicului Turnului. „De undeva, de sub stinca uriașă, a apărut o siluetă întunecată, cu plete albe, îndreptându-se spre larg, parca alunecând pe ape. (...) S-au revărsat razele Soarelui și au așternut, pentru arătare, o potecă de lumină. O potecă de apă. (...) Doar capul cu barbă și plete albe rămăsese deasupra apei iar umbra arăta ca o frînghie neagră, ușor vizibilă pe calca lucitoare, legind țeastă aceea de Turn... Iar când un val neașteptat a înghițit și ultima puviță argintie de pe creștet, umbra s-a retras, foarte repede, spre Turn, și cu toate că Soarele își ridicase mai mult de jumătate din rotund deasupra Orizontului, Turnul a fost, câteva clipe, în beznă... (...) Apoi, cuminte, umbra s-a retras spre Apus, lungindu-se și lăgându-se după forma Construcției «... în legea firii, ca o umbră-umbră...»” (p. 172).

Topografia istorică este focalizată de Dan Perșu în fragmentele din Ștefan mai înspre Apus, în jurul Bucureștilor cantacuzinești. Rememorarea sa istorică are drept scop suscitarea adevărului românesc, în prim plan fiind aduse din culisele „istoriei hieroglife” episoade secundare. Secvențele conflictuale nu atentează la obiectivitatea istorică, pentru că altfel omogenitatea impresiei și credi-

bilitatea ar fi alterate. În succesiunea deschisă de fapte a cauzalității istorice, se acceptă drept fapte reale evenimente fictive și se cultivă accidentul narativ. Însă o conștiință vitalistă asupra istoriei există oriunde și oricând, ca și în cazul Stolnicului Constandin Cantacuzino: „Crima nu schimbă nimic în ordinea naturii, ci, doar la scara unei istorii locale înlocuia un actor cu un altul, putea face din figurant protagonist, putea șterge din filele memoriei comunității un virtuos, pentru a pune în locul lui pe cel puternic. Iar viitorul nu are decît să judece faptele, însă e neputincios să le întoarne. Stolnicul exultase cînd gîndurile i-au deslușit acest mister. Cîteva clipe s-a simțit un demiurg, liber să ucidă fără să adune vreun păcat. Prin crime controlate putea modifica istoria după bunul său plac, întocmai cum trebuie că fac zeii, din ascunzișul lor în care nimeni nu-i simte. (...) Conștiința? O iluzie prin care pot fi guvernați cei proști. Ci și-a pus problema cum să înfăptuiască un lucru mare, ceva care să schimbe cu totul fața mileniilor ce vor urma, chiar dacă el va fi mort” (pp. 230-231).

Personajele nu trăiesc numai sub jurisdicția realului; înzestrate cu o mare putere de fantasmare, ele refuză protectoratul conjuncturii, căutînd să se ridice deasupra limitelor proprii lor condiții. Cel care urma fie o marionetă în mîinile stolnicului și îi va succeda la domnia Țării Românești lui Constantin Brîncoveanu va fi Ștefan, care se arăta preocupat de cu totul altceva decît de accesul la tron, care îi va cauza și pierderea vieții, datorită ambițiilor nemărginite ale părintelui său. „Fusesse o singură dată la Dunăre, fără știrea tatine-său, amenințînd porcarii moșiei să-l ia cu ei la tîrgul de porci din bălțile Brăilei, iar acolo trei zile stătuse pe mal, privind apele care curg, lenta înaintare a unei mări, iar, cînd aruncă o piatră în undă, făcea bîlbîdic și apele o înghițeau, curgînd mai departe. Însă din viață, aidoma fluviului fiind, oamenii nu păstrau decît evenimentele, ca piatra aruncată în undă, și refuzau să vadă curgerea lentă și netulburată a fluviului ce sorbea în adîncimea lui orice întîmplare și orice faptă. Așa ar fi vrut să povestească Ștefan viața, dar știa că, fiu de mare boier și os domnesc al Cantacuzinilor, alt trai îi e hotărînit, cu menirea lui înșelătoare” (p. 242). Om de cîmpie, el nu ilustrează teza blagiană a nestinsului dor de plai, ci se simte atras de apa etern reîncepută a Dunării și a Mării Negre. „Ștefan călători o vreme, căpitan, cu ocheanul la ochi și chipul triumfător pe cap, dar cînd începu lucrările unui port în București, pe Dîmbovița, aproape de Patriarhie, Agia luă seama de așa bazacenie și confiscă nava, încît tînărul boier, urmat de ceata peștriță a echipajului condus ca șef de Attila-Mustafa-Serghei, fu nevoit să bată drumul cu opincă, două zile, pînă la conacul moșiei. A mai construit apoi, în anii următori, un trauler, o liburnă, o fregată, o șalandă, un caic, ba chiar și un piroscaf, însă nu mai călători vreodată spre București, ci s-a plimbat de

colo-colo, de la conac la Dîmbovița și în apoi, fără să mai încerce o transbordare, chiar dacă visul său, înțitul, fusese să bată drum pe ape pînă la Dunăre și, prin fluviul trîndav și milos și cu maluri fecunde, să ajungă la marea cea mare" (p. 289).

Întîm într-o lume cu animale domestice și cu oameni tot mai domestici(i) ei înșiși (și de aceea vulnerabili) pe măsură ce avansăm spre epoca civilizatorie. Un personaj localizat la începutul secolului al XVIII-lea, Matei, scutierul marelui agă Constandin Bălăceanu, din bucata *Generalul înfrînt*, a aceluiași Dan Perșu, le vorbea adeseori cailor în ureche și încă mai putea desluși „omeneste” ce se sfătuiău lupii înaintea unui atac în haită împotriva unor oșteni. Legătura cu animalul s-a complicat de-a lungul timpului prin adăugirea unui sentiment de posesiune: omul este conștient că rămîne stăpînul naturii, că animalul este mai slab decît el și că poate fi supus, dar rămîne legat de animal, sclav al acestuia în regim totemic.

Iar la urmă, muzica!... muzica!... O notă (muzicală) aparte în acest *concert la patru mîini* o scot bucățile din finalul antologiei, alese contrapunctic parcă de către Florin Șlapac, pentru a destinde atmosfera mitică saturată de arhaicitate și (sub)stratul istoric greu de fapte descumpănitoare pentru arta războiului. Și, nu în ultimul rînd, avînd în vedere faptul că aproape totul se petrece „în anii puterii populare”, pentru a „trece victorios peste toate greutățile vremii, peste tot materialismul atît de feroce în timpul din urmă”. Așadar, arta muzicală rămîne vindecătoare de nevroze istorice, iar cînd războiul s-a terminat, muza... muzicii nu mai este silită să tacă și muzicanții „mlădioși” și melodioși se dau în s(t)ambă.

Bucata *Bella*, în care personajul dorește să o cunoască biblic pe gigantica sa iubită, amintește de poemul eroico-erotic și muzical în proză *Fuchsiada*, al lui Urmuz. Noul „satir murdar” avea de gînd să construiască un dispozitiv mecanic ingenios care să-l ajute să-și posedeze Venera sa. Merită să amintesc meticolosul „preludiu”. „Își aminti brusc ce spunea marele Leonardo: «puterea și mișcarea corpului, greutatea și lovitura sînt cele patru acțiuni accidentale prin care toate operele muritorilor își află ființa și sfîrșitul». Lucrurile erau clare. Așa că s-a apucat să studieze, cu o fervoare nemaiîntîlnită, de care și el se mira încontinuu, tot ce i-ar fi putut fi de folos în îndeplinirea aceluia vis. A aflat astfel informații prețioase despre forța curgătoare, despre mișcarea lopeții și a aripii, raportul între putere, mișcare și timp, raportul puterii cu mișcarea, centrul de greutate, imprimarea mișcării, cauzele și felurile mișcării în aer, legea pîrghiei, despre pîrghia suspendată, căderea și mișcările reflexe în aer, efectul forței, efectul loviturii la despicatul lemnului, mișcarea omului, calcularea greutății în raport cu forța care a mișcat-o, descompunerea impulsului, frecarea, mișcările de rotație, raportul dintre mișcare și împingere, lămurirea echilibrului com-

pus, dependența mișcării de forța mișcătoare, despre mișcarea alunecată, ciocnirea a două corpuri, mișcarea de săritură și cădere, mișcarea de du-te-vino, întărirea mișcării prin lovire, raportul între greutate, impuls și viteză, despre inerția mișcării, proporția între lovitură și mișcare, lămurirea mișcării de mărime neuniformă, regula proporțională a înșurubării inverse, accelerația mișcării, gravitația, ușurarea greutății prin mișcare, legile pîrghiei la balanță, tocirea prin frecare, legea gravitației” (pp. 442-443).

Între cei patru prozatori, Florin Șlapac acoperă predispoziția sufletului dobrogean pentru umor și voie bună, ilustrînd una dintre glosele lui Enache Puiu referitoare la specificul regiunii, din finalul *Istoriei literaturii din Dobrogea*: „Aplicarea spre glumă, spiritul sugubăș și hitru bine ascuns, dar virtual existent în dobrogean este un indicu sigur că antonpannescul Păcală și balcanicul Nastratin Hogeia și-au dat mîna pe acest teritoriu. În definitiv, Isarlik-ul acestuia din urmă nu în Dobrogea se află?” (Ed. Ex Ponto, Constanța, 2005, p. 529). Florin Șlapac are o fan- tezie debordantă, iar expresiile paremiologice curg firese în această societate limbută. Lumea de carnaval a acestui „salon al refuzaților” este pestriță și clovnescă, de iarmaroc, cu saltimbanci, măscărici și bîlceni doritori de armonie însă copleșiți de tot felul de stridente decadente ce nu le permite să găsească „punctul de fugă”. „Dați țigănil că-i carnaval!”: „Cu mustăți lipite și năsoale prinse-n ațe, ascuțite, măscăricii se și schimbau la față, că de măști și de coate-goale să nu te plîngi, ci să rîzi. Cei rămași mai la o parte trăgeau cu praștia în îmbulziții înflăcărați lîngă scena de scîndură putredă, unde-l treceau deja nădușile pe un luptător bătos, soios. Din copacii de carton se dezlipseau șerpi întinzîndu-se pînă dincolo de tron, către pălăriile colorate, mișcătoare, ce semănau cu mărul, bată-l vina. Cui i se năzărea a zvînta bășica umflată, se și duela cîstit, cu lungimea udului slobozit cu pofticioasă pricepere. Că lauda de sine pute” (p. 420).

Însă, în ceea ce îi privește, prozatorii constănțeni Ovidiu Dunăreanu, Liviu Lungu, Dan Perșu și Florin Șlapac au cu ce să se laude. Ei dovedesc, prin apariția antologiei colective *Concert la patru mîini*, că știu să filtreze materialul local, să-l înalțe pe un suport mitic și să sustragă personaje și evenimentele unui context istoricizant, particularizant, brevetează un *modus vivendi* din ținuturile dunărene unde se mizează pe cartea succesiunii și repetiției ritualice și unde se încearcă ostroiera nevoii de legendă și mister prin fabulație. Folosindu-mă de fraza din finalul fragmentului de roman al lui Liviu Lungu, pot spune că antologia *Concert la patru mîini* este „o epopee în mijlocul acestui patruleter (chiar dacă laturile lui nu pot fi unite) privit de la înălțimea penei de înger”.



ARDELENEȘTE DESPRE RADU STANCA

Bogdan CREȚU

Bucurându-se de o satisfăcătoare priză la publicul larg înainte de 1989, critica literară tinde să devină în ultimii ani un domeniu din ce în ce mai puțin popular (chiar și printre studențele de la Filologie, din păcate), practicat de o mână de ciudați care se încapățânează să creadă că există, vorba regretatului Al. Paleologu, atîta viață cîtă literatură și nu invers. Nu aș merge pînă la a vorbi despre o romantică formă de autism, dar teamă mi-e că, din afară contemplat efortul exegetului, cu un ochi străin și rece, lucrurile cam așa riscă să pară. Sîntem, să recunoaștem deschis, un grup restrîns, ne citim între noi și ne complimentăm sau, după caz, ne dăm dupace în cronici literare, recenzii, polemici etc. Cam aceasta ar fi situația care, pe mine cel puțin, nu mă face să sufăr nicidecum. Pentru că, dacă marele pariu al criticii, acela de a educa un anumit gust public, nu se mai poate face direct, nemediat, el își păstrează șansele de a se realiza prin intermediari. Ceea ce vreau să spun este că – ușor, ușor – critica literară s-ar putea să devină apanajul universitarilor și al gazetarilor care nu-și mai pot întoarce abilitățile asupra unor subiecte mai la ordinea zilei. Nu e nici o dramă aici, pentru că locul ei acolo și este, în instituțiile publice menite să pregătească viitorii specialiști, pentru că, nu mai am nici o îndoială, în mare literatura va deveni un obiect de studiu destinat exclusiv specialiștilor, la fel cum sînt și cibernetica, fizica atomică sau ceasornicăria. Păcatul este că la noi acest gen al criticii universitare, monografic, descriptiv din necesități didactice, solid în informații și strunit în expresie, îndatorat unui deloc la îndemîna oricui spirit de sinteză nu are o tradiție foarte încurajatoare și nu se bucură de o largă audiență nici măcar printre specialiștii mai sus invocați. Foiletoniștii consecvenți preferă culegerile de eseuri, articole ocazionale, cronici etc., mai puțin solicitante, mai zglopii poate, dar pasabile, la urma urmelor.

Și totuși, cum nu pot face prea mult pe pesimistul incurabil, remarc că există, în ultima vreme, și semne îmbucurătoare, că unii tineri cercetători se încumetă să alcătuiască monografii demne de toată lauda, asta în condițiile în care nici măcar edițiile critice ale scriitorilor clasicizați nu se înghesuie să aglomereze rafturile bibliotecilor. Și, ca să-mi susțin optimismul, voi adăsta asupra unui recent studiu monografic despre opera unui scriitor important, dar lăsat, din cauze mai curînd conjuncturale, în planul secund al literaturii contemporane: *Radu Stanca. Sentimentul estetic al ființei*, publicat anul acesta de Dragoș Varga-Santai la Casa Cărții de Știință, în Cluj-Napoca.

Ciudat este că în chiar *Argumentul* cărții sale criticul, timorat, aparent, de isprava pe care și-a propus-o, ține să convingă cum că „intențiile acestui studiu sînt, din start, departe de cerințele unei monografii concepute după toate rigorile genului”. De fapt, urmărind ideea unei concepții estetice asupra lumii și asupra propriei vieți, care-l singularizează pe cerchist, studiul autor reușește să compună o convingătoare monografie a „sentimentului estetic al ființei”, cu nimic mai prejos decît una canonică, obișnuită a înregistra sec datele unei existențe și a descrie neutru coordonatele vizibile ale unei opere. Prin urmare, devine limpede că exegetul se alintă în rîndurile inaugurale, își ia excesive măsuri de precauție, căci, sînt întru totul de acord cu prefătorul volumului, Radu Vancu, care îl încurajează maioreșcian pe, oricum, debutantul critic, avem de a face cu o „monografie în toată puterea cuvîntului”. Dar despre asta rămîne să vă mai și conving în cele ce urmează.

Primul pulier al cărții, inspirat intitulat *Ars longa, vita brevis*, nu își propune să reconstituie, cu documentele la vedere, itinerariul unei existențe cu nimic

excepționale. Autorul înțelege că un astfel de efort trebuie lăsat pe seama istoricilor literari împătimiți, manaci ai datelor și ai arhivelor, el mulțumindu-se să lege personajul de dincolo de masca auctorială pe care textele lui Radu Stanca îl modelează de omul real, așa cum apare el din evocările celor apropiați, dar și din mărturișirile sale epistolare. Este vorba, de fapt, tot de un personaj, al cărui ambient e Cercul literar de la Sibiu și, mai larg, literatura română de la cumpăna veacului trecut. „A scrie despre omul Radu Stanca înseamnă, în mare măsură, totuna cu a scrie despre opera sa”, notează de la bun început autorul, confirmând, parcă, zisele de mai sus. Prin urmare, ambiția este de a descifra o imagine, nicidecum a trece dincolo de ea. Oarecum în prelungirea acestui capitol este cel intitulat *Poetul și Cetatea*, care se ocupă competent, fără alunecări către un patriotism local gargarisit, așa cum adesea se întâmplă, ba chiar combătând subtil astfel de atitudini, de legăturile scriitorului cu burgul legendar, a cărui atmosferă medievală este cultivată de Radu Stanca în opera sa. Teoria lui Dragoș Varga-Santai este, însă, ceva mai îndrăznească: prelungirea acestui iz specific locului în ficțiunea operei ar justifica și „orientarea teoretică și creativă a Cercului către specia baladei”, căci „orașul-poveste” are el însuși ceva baladesc în alcătuirea-i barocă. Planurile nu sînt, însă, încurcate, amănuntul ce ține de stricta ocurență biografică nu este silit să susțină specificitatea unei opere independente, altfel, de molozul contingentului. „Sibiul lui Radu Stanca, subliniază coerent cercetătorul, nu este Sibiul fiecăruia, ci este o proiecție utopică a sufletului său hipersensibil, asemenea Cetății Soarelui a lui Campanella, Ierusalimului Ceresc sau Mekâi macedonskiene”. Este vorba, așadar, de transformarea unui spațiu recognoscibil, concret, într-un topos literar, într-un soi de „metaforă obsedantă”, nicidecum de cartarea conștiințioasă a unui areal urbanistic. Un anumit *spiritus loci* devine fructuos în opera autorului lui *Corydon*, care nu dă naștere unui discurs al evocării pioase a trecutului medieval, ci unei alianțe în spirit cu demnele concepții cavalierești.

Înainte de a purcede la analiza minuțioasă, răbdătoare a operei, criticul crede de cuviință a aduce mai întâi în discuție statutul Cercului literar, grupare esențială pentru formarea intelectuală a componenților lui, care a încercat să imprime o mișcare

aparte literaturii contemporane. Lucru curios, principalul „ideolog” al mișcării, cel care a redactat ade-văratele manifeste (căci cel numit astfel nu este, propriu-zis, un manifest, ci o declarație de aderare la un program critic preexistent) este Radu Stanca, poet și dramaturg în primul rînd, iar nu vreunul dintre remarcabilii critici ai grupării. Deplîngînd absența unei autentice epoci de clasicism în cultura română, Cercul sibian a încercat să recupereze cîteva dintre carențele literaturii naționale, fără a demola, totuși, ceea ce a fost înainte. Dimpotrivă, Ion Negoieșcu tocmai în trecut caută simburii de clasicitate, acel echilibru „euphorionistic” care să confere discursului literar o robustețe necesară. De aceea cred că este pripită afilierea aprogramului estetic al cerchiștilor la fronda exagerată, gratuită uneori, a avangardiștilor, menită a dinamita o formulă estetică obosită, fără a propune, însă, o altă mai proaspătă în locul ei. Autorul monografiei de față notează: „Negînd existența unei fecunde «clasicități» în cultura română, tinerii cerchiști se alinau practic, ca atitudine, pe drumul deschis al avangardelor literare ale începutului de secol”. Nu mi se pare, însă, că, așa cum pretinde Dragoș Varga-Santai, manifestul redactat de Negoieșcu și semnat de toți ceilalți ar fi consemnat o răfuială nu numai cu tendințele retrograde, tradiționaliste ale Ardealului literar, ci chiar cu întreaga literatură română. Dimpotrivă, cerchiștii, mult mai blînzi în atitudine decît contemporanii lor avangardiști, apolinici, deloc oripilați de miturile sau poncifele prăfuite, nu încercau să demoleze discursul literar în sine, după cum nici prin cap nu le trecea să discrediteze literatura însăși. Gestul lor, deși de ripostă, ținea să recîștige o stare de normalitate, nu prin negare, însă, ci mai ales prin recuperare; intențiile lor sînt mai curînd *constructive* decît *distructive*; cerchiștii doresc să umple niște lacune regretabile în literatura noastră, nu au puseuri de adamism păgubos, nu vor să construiască totul de la zero, după ce s-au debarasat de ruinele trecutului. Că își declară fățiș nemulțumirea față de anumite tendințe nu înseamnă neapărat insurgență, ci spirit critic, în temeiul căruia se autoproclamau continuatori ai lui Maioreșcu și Lovinescu. La urma urmelor, nu orice negație condamnă la avangardism. Altfel, exegetul sibian creionează pertinent natura clasicismului euphorionist, care, mai ales sub influența lui Radu Stanca, lider al mișcării, a echivalat cu reabil-

itarea baladei și a tragediei. Înscrind creația stanciană între clasicism și baroc, autorul nu ezită să aducă în discuție și eventuala valorizare a liricii sale prin prisma postmodernismului, rămânând, însă, rezervat și limitându-se a vedea în considerarea cerehismului printre precursorii mult clamatului postmodernism românesc o simplă lentilă critică, printre altele, în fine, o interpretare prin care opera propriu-zisă nu câștigă, dar nici nu pierde nimic. Cred că este benefică drămuirea exegetului, pentru că, adeseori, prea mult entuziasm se risipește în demonstrarea protocronismelor abilități postmoderniste ale elasicilor.

Ceea ce, conform logicii monografiei, urmează în economia studiului este chiar descrierea operei, conform unor criterii tematice mai ales, fără a se scăpa din vedere și necesarul etalon axiologic. *Homo aestheticus* se numește unul dintre aceste capitole, în care se punctează, pentru a se elimina confuziile nu puține, în ce ar consta acel „estetism” ce i s-a reproșat, nu o dată, eronat lui Radu Stanca. Să-i dau, însă, cuvântul chiar criticului, nevrind să răpesc ceva din claritatea exprimării sale, specifică, de altfel, întregului studiu: „Ocolind orice asociere cu decadența «artă de dragul artei», strămoașa parnasiană a hulitei poeziei pure, Radu Stanca găsește în moral suportul necesar pentru o redimensionare a esteticului, în sensul reînnoirii cu tradiția romantică germană în care se pot identifica primele semne ale teoriei privind autonomia esteticului”. Astfel limpezit crezul artistic al autorului, criticul nu se poticnește în confuzii nedorite, ci, tematic, descrie cuminte, corect, conștiincios, cu delimitările valorice de rigoare, lirica scriitorului, considerând că prima treaptă revine ciclului baladesc, poemele confesive lăsând nu o dată de dorit. În unele pagini harul hermeneutic al lui Dragoș Varga-Santai atinge subtilități care secondează fericit acribia specifică acestui studiu, care ar face să roșească și pe cel mai tipic chinez desenator pe hoabe de orez (a se ignora rima involuntară). În discuție intrând poezia erotică a autorului *Doni Juanu*, în urma aducerii sub lupă a unor titluri reprezentative, de la *Doti*, la *Baladaa studențească*, *Cea mai frumoasă floare*, *Donița Blestemată* ș.a., exegetul poate conchide că „poezia erotică a lui Radu Stanca nu se dorește nici un moment o glorificare a iubitei, ci o idealizare a iubirii”. De aici pornind, alăturarea acestei poezii

de cea a trubadurilor este cât se poate de nimerită, iar comparațiile întreprinse în acest sens conving întru totul. În exaltarea cavalierească a îndrăgostitului în fața Doamnei sale criticul citește, inspirat, un sentiment de extaz similar celui religios, „de care nu este străin nici Radu Stanca”.

Ceea ce e interesant în aceste capitole care se ocupă cu descrierea detaliată a operei este faptul că textele propriu-zise sînt puse să se oglindească în teoriile scriitorului. Asta atît în ceea ce privește lirica, baladele mai ales, cît și dramaturgia, care țintește să realizeze categoria tragicului, pornind de la cunoscute mituri universale cum ar fi Don Juan, Oedip sau de la figuri aparte ale istoriei naționale, de la Constantin Brâncoveanu la Bogdan Vodă cel Orb. Totul este abil și muncitorește clasificat, descris, cu precizarea momentelor anterioare ale receptării, exact așa cum genul monografic o pretinde. E drept, sectorul dramatic pare cam expedit în economia volumului, dar liniile sale de forță sînt trasate cu precizie, inițierea fiind, astfel, realizată.

Radu Stanca este, însă, un scriitor pentru care întreaga operă, indiferent de genul atacat, reprezintă o scenă propice jocului. Măștile în spatele cărora se ascunde, miturile pe care le actualizează, sursele livrării ale creației sale intră și ele, rînd pe rînd, în atenția cercetătorului, care întrevide o bună metodă de a organiza discuția despre o operă proteică, dar unitară în același timp. De cele mai multe ori sub-solul susține temeinic demonstrația hermeneutică, iar stilul limpede, direct se mulează firesc pe intențiile acestei monografii solide. Ca să nu o mai lungesc, în final nu îmi rămîne decît să salut acest debut meritoriu, care poate consacra un critic academic, de la care se pot aștepta alte monografii bine consolidate. Nu mai încapă vorbă, Dragoș Varga-Santai este un cercetător care știe cum să își folosească hăgajul bibliografic și cum să sedimenteze, ardeleneste, deci temeinic, discursul critic, fie el și „detaliat-descriptiv”, cum îl caracterizează laconic în primele pagini. Nu am nici o îndoială că, în ciuda prea puțin seducătoare, dar pretențioase, dificilei abordări monografice a operei lui Radu Stanca, avem de a face cu un debut cu dreptul și cu un titlu care, alături de altele semnate de Ion Vartic, Ada Cruceanu sau Alina Ene, consolidează sensibil bibliografia critică pe marginea operei stanciene.



VASILE TĂRĂȚEANU, UN SCEPTIC MAI ALES IRONIC

Mircea A. DIACONU

O carte de versuri care are toate motto-urile din A.D. Xenopol ar trebui, în principiu, să surprindă. Nu și dacă este scrisă de Vasile Tărățeanu. Pentru un poet din Bucovina (de fapt, din acea parte a ei ruptă de țară), sentimentul exilului își subordonează totul, eliminând nu numai intimismul cu care se luptau poeții sociali de-acum un veac, dar și alte crize ale eului, pe care lirismul și le-a transformat de-a lungul a o sută de ani în teritorii proprii. Cu atât mai mult se întâmplă asta în cazul lui Vasile Tărățeanu, căruia sentimentul românesc din Cernăuți, atât cât există, i se datorează. Trecutul e transformat acolo în simbol, dinamizând energii – aș spune exclusiv – naționale. Recuperate, imaginile trecutului se proiectează în vreun bust, în vreo casă memorială, în plăci comemorative, poate uneori chiar în aerul pe care-l respiri plimbându-te pe străzi care ascund, sub înscrisuri noi, pulsații vechi.

Pentru toată lumea, deci, Vasile Tărățeanu e identificat cu tribunul, așa încât fragmentele din Xenopol nu fac decât să confirme un loc comun. Iată cuvintele lui Xenopol: „Popoarele din care a dispărut patriotismul sînt moarte pentru istorie”. Altele vorbesc despre raportul dintre drept și putere în relațiile dintre popoare. Poziția lui Xenopol nu putea fi decât sceptică (deși poate numai realistă), dublată însă de o undă de optimism, căci „nu e mai puțin adevărat că dreptul tot rămîne un element de care se ține seama...”. În fine, pentru a nu exagera, un ultim fragment ales de poet ca emblemă a versurilor sale: „Fericit e poporul ce poate avea în această lume un ideal de realizat; al nostru este viu, înaintea ochilor, și noi să nu-l vedem?”. Recunosc că mi s-au părut extrem de provocatoare aceste din urmă cuvinte. Ele relevă în fond, într-o dimensiune subterană a lor, un fapt adesea ignorat, tocmai pentru că este paradoxal. Căci nu o dată, cei care slujesc un ideal îl transformă ușor într-un simplu

auxiliar al propriei deveniri. Se întâmplă asta nu o dată cu patrioții de profesie și, de ce nu?, cu poeții tribuni. Și nu e cazul lui Vasile Tărățeanu – cu atât mai mult cu cât motto-urile unui istoric țin parcă să confirme o imagine cu care Vasile Tărățeanu este adesea identificat, deși ea nu-i este cu totul potrivită.

Oricum, în ultima sa carte (*Dinafară*, Editura Augusta, 2003), el se abate binișor către o lirică a individului concret, chiar dacă atras încă de instanța impersonală a eului colectiv. Așa încît, pe mine, motto-urile din Xenopol mă surprind mai mult decît să mă liniștească, chit că el și-a putut muta în individual problematica națională. Dar un poem precum *Colecție de răni* poate fi citit dincolo de orice context politic. Iată: „Fiecare dintre noi/ mai păstrează în suflet/ cîte o colecție de răni / strict particulare/ care nu pot fi vindecate / într-o viață de om // Înghițit în sec/ noduri existențiale/ dumicate de alții/ pînă cînd mi se face greață/ de viața mea/ și silă de mine// Printre convulsiile/ unei existențe cenușii/ refuz să mă gîndesc/ la ziua de azi.../ cu atât mai puțin la cea de mîine// Doar iluzia unor dorinți/ detrunchiate iară și iară/ îmi învâluie trupul/ ca un fum amărui de țigară...”. Trecînd peste cîteva posibile sugestii politice, poemul acesta, cu o metaforă discretă a eului, se nutrește din anodinitatea unei existențe pentru care disperarea s-a tocit încet în dezgust de sine. De fapt, descopăr, iată, în Vasile Tărățeanu, și nu numai printre rînduri, un poet de atmosferă (citim într-un loc: „Din felinare se scurge/ o lumină murdară...”). Chiar dacă descins cumva, la distanță, din Nichita Stănescu (c prețul plătit cultului pentru acela care spusese că limba română i-e patrie), Vasile Tărățeanu seamănă mai degrabă cu Marin Sorescu sau, și mai bine, cu un Geo Dumitrescu. Mult mai bine decît cu poeții care, în România, cîntau înainte, o fac și acum, împlinirile pămîntului (românesc) deocamdată.

Căci, așa cum scriam cu altă ocazie despre Vasile Tărățeanu, tribunul e urmărit discret de o umbră de scepticism, chiar de umor, de unde și un anume histrionism profitabil. Memorabil, în fond, un poem care se hrănește tocmai din echilibrul dintre scepticism și umor, chit că scepticismul poate fi dezgust, iar umorul, sarcasm. Titlul poemului, în sine – *Cicatricile, ca niște medalii...* –, e emblematic pentru natura lirismului lui Vasile Tărățeanu, care, putem bănuși, în alte condiții n-ar fi slujit deloc poezia politică. Iată: „Sufletul tău/ nu-i decât un depozit/ cu ușile vraște// Intră-n el cui nu-i este lene// Vine câte un prieten și-l răvășește/ cu bîta invidiei/ înșiruindu-ți păcatele/ ca lengeria la uscat/ pe frînghia memoriei// Pentru a demonstra/ că-i mai bun decât tine/ și că-i om cu dreptate/ cu lacrimile tale/ se spală pe mîini/ ca Pillat// Astfel/ cînd ar trebui lumea/ să-mi fie mai dragă/ sînt nevoit/ să-mi ling rănile/ ca un cîine// Cele mai adînci/ poartă numele foștilor mei prieteni// Rănile din față sînt cu mult mai ușoare/ le suport cu o anumită satisfacție// Ele sînt din partea dușmanilor mei// Ei nu m-au trădat niciodată”. Ironia amară se articulează într-un traect care se hrănește din surpriză, din efecte epice, dar și dintr-un limbaj colocvial pe care Vasile Tărățeanu îl stăpînește fără ezitare. Ironia?! – amară, uneori, alteori, disperată. De citat întregul poem *Dar nu tu prea curatul fii*, dovada cea mai clară că accidentul biografic poate deveni sămînța unui lirism în care intensitatea trăirii e un aliaj între denunțarea frustrată de sine și neputință. Colocvial, dar neînsălmîntat de metaforă, chiar este acesta un poem care trebuie citat: „Să fi fost otrăvit cu/ cel care am reușit să mușc o hucată/ din viața aceasta/ și s-o rumeg cu o anumită plăcere/ descoperindu-i/ de unul singur sau în doi/ parfumul îmbătător al dragostei/ frumusețea calmantă a înserării/ taina nopților cu lună/ și harul energizant al zorilor de zi/ binecuvîntarea faptelor bune/ ozonul purificator al iubirii de aproapele// dar și mirosul de haită al urii// [...]// Să fi fost otrăvit eu/ cel care nu o dată am lăsat șobolanii invidiei/ să-mi ronțăie amenințător/ prin cotloanele sufletului cariat de patimi și ispite// Să fi fost otrăvit eu/ cel care nu o dată am adormit/ în sforăitul dulce al lingușelilor de tot felul/ și m-am îmbăiat în patul păcătoaselor plăceri/ trupești// Să fi fost otrăvit eu/ cel care nu o dată zis-a

prostește/ «O, Doamne, Dumnezeuule, sînt sătul de viață/ aceasta»/ Mort fiind aș fi fost mai fericit poate decât acum/ cînd gura-mi nesăturată/ îmbucă hulpav din hrînca soartei/ ce mi s-a dat dinspre fiu înspre tată”. Fundamental sceptic, poetul face din autoflagelare un exercițiu purificator. Dar scepticism înseamnă adesea, o repet, umor, ironie, chiar cinism. Iată de ce, în rolul lui Diogene, poetul se vede conversînd cu un cîine. Iată de ce el nu-i un luptător, ci un elegiac, folosind cînd tonul solemn, psalmic, cînd reversul ironic. Nu-i vorbă, tendința poetului este să gliseze dinspre concept spre imagine, dinspre metaforă spre concret; și așa, versurile, chiar scoase din context, relevă o sensibilitate care caută spectaculosul, provocarea, surpriza. În fond, vreau să spun că, și atunci cînd face figură de tribun, Vasile Tărățeanu ascunde în chiar inima sa un histrion gata să se salveze prin retorizarea suferinței și printr-o anume apetență către teatralizare, uneori chiar ludică, vizibilă nu doar în construcțiile lirice ample, ci și la nivelul metaforei. Volumul se încheie cu aceste versuri, pe care le cred emblematice: „Pe ruinele unor speranțe/ cresc tufe de urzică”.

Oricum, văd în Vasile Tărățeanu un poet mai interesant decât tind să-l prezinte accia care vorbesc exclusiv despre dimensiunea politică a poeziei sale. Și ceea ce este de prețuit ține de micile scenarii ale scepticismului, în care ironia, fie și îndurerată, dezvăluie un spirit tolerant. În totul, un fin – și surprinzător – discipol al lui Geo Dumitrescu sau Marin Sorescu. Să citim, finalmente, un autoportret: „Bucură-te așadar/ Vasile al Ilenei lui Vasile a Tincuței/ și al lui Dumitru Tărățeanu/ că iată și tu/ cel care ai căutat o viață întregă/ să nu te cerți cu nimeni/ să nu jignești Omul din om/ ci dimpotrivă/ să-i spui numai cuvinte frumoase/ cel care treci zîmbind peste mîndria ta/ adeseori călcată-n picioare/ cel care ai căutat să fii prietenos/ înțelegător și iertător cu toți –/ ai ajuns în sfîrșit să ai și tu/ dușmanii tăi/ care-ți rămîn credincioși pîn' la capătul vieții// Înseamnă că ai și tu/ o valoare acum”.



DIN SERTAR

Liviu GRĂSOIU

APARIȚII NEAȘTEPTATE

Pînă la plecarea tragică dintre noi, în urmă cu cîțiva ani, a lui Florin Muscalu și a lui Traian Olteanu, viața literară din Focșani și din județul Vrancea era reprezentată aproape în exclusivitate de cei doi. Se mai desfășura anual „Salonul literar de la Dragosloveni”, mai publicau Liviu Ioan Stoiciu, D. Pricop și încă vreo 2-3 împătimiți de poezie sau proză, dar atmosfera părea plată, supărător de liniștită.

A apărut însă Gheorghe Neagu, scriitor despre care nu se mai știa mare lucru, volumele sale din 1974 și 1975 (științifice), ca și prezența într-o antologie tipărită la Albatros în 1974 (*Zece prozatori*) pornind o replică substanțială, din toate punctele de vedere. Acumulînd din lecturi și din experiența trăită, Gh. Neagu a revenit după 1990 cu prozele intitulate *Templul iubirii* (1991, Ed. Porto-Franco), *Arme și lopeți* (1994), *Moarța șobolanului* (1995), *Tarantula* (1997),

Crucea lui Andrei (2003), *Jurnal american* (2004) și, în 2005, cu *Aesopicae* și *La Bellu*, toate acestea publicate la Editura Zedax. Concomitent, nefiindu-i suficient parcă proza scurtă, s-a angrenat în inițierea și conducerea Societății Culturale Duiliu Zamfirescu, în organizarea anuală (a avut loc în iulie cea de a 4-a ediție) a Festivalului cu ambiții internaționale purtînd numele ilustrului înaintaș, precum și în editarea revistei „Oglinda literară”, tipărită cu sprijinul Ministerului Culturii sub egida Uniunii Scriitorilor. Spirit întreprinzător, depășind greutăți și limite impuse de situația economică generală a reușit să sensibilizeze orgolii locale astfel încît ceea ce a început să poată continua din ce în ce mai bine. O spun în cunoaștere de cauză, observînd și chiar participînd la evenimentele menționate. Este motivul pentru care salut acest literat curajos vîdînd

deosebite calități de manager. Cele ce urmează, vin în ilustrarea afirmațiilor anterioare.

La Bellu are dimensiunile unei broșuri subțirele, tipărită cu litere foarte mici, punînd la grea încercare ochii, la fel cu celelalte apărute în aceeași serie la „Zedax”. Sînt aici trei povestiri de factură aparte, voit șocantă prima (care dă și titlul cărții) duos-lacrimogenă a doua și evident superioară estetic *Alexandra*, relatare în stilul analiștilor moderni a unei drame cotidiene.

Celălalt volum din acest an scos de Gheorghe Neagu* infirmă iarăși încăpățînarea celor care nu cred în existența literaturii de sertar. *Nuvelele cenzurate* erau imposibil de publicat în anii totalitarismului, deoarece fiecare pagină are în ea ceva deranjant pentru fostul regim deosebit de speriat și precaut față de afirmațiile scriitorilor, lansate spre atenționarea contemporanilor și neuitarea urmașilor. *Nuvelele cenzurate* reprezintă o demonstrație, defel ostentativă, de inteligență, umor, înțelepciune, resemnare, speranță, de scriitură alertă și inventivitate lexicală conlucrînd, toate aceste calități, la reevaluarea necesară a aportului unui literat apreciat, cum arătăm mai sus, mai degrabă ca manager. *Povestirile lui Axie* constituie partea cea mai dezvoltată cantitativ a volumului. Sînt imaginate convorbiri ale personajului cu nume ciudat (are rezonanțe vag ebraice) cu reinventatul și nemuritorul (la propriu în viziunea lui Gh. Neagu) Esop. Simbol al înțelepciunii, dar totodată și al libertății neîngrădite a gîndirii și exprimării, Esop se dovedește un interlocutor ideal în vremuri de tristă amintire, un contemporan gata să interpreteze în stil propriu, voalat, cu tîlc, cu farmec și subtilitate întîmplări petrecute într-o țară imaginată de autor, dar greu de separat de imaginea României ceașiste. Trimiterile la dictatură, la efectele ei sînt frecvent implicite și uneori explicite, demonstrînd parcă pierderea răbdării indi-

vidului silit să suporte elucubrațiile sistemului social-politic, diabolic pus la punct. Iată o mostră de stil aluziv, cu „bătăie” pentru cine vrea să priceapă: „De dimineață, soarele ardea puternic, făcând pînă la prînz din asfaltul de proastă calitate o bandă gumată de prins oameni. Zeci de pantofi rămîneau înfipti în smoala topită. În fine, dar nu despre asta voiam să vorbesc... Noi sîntem mereu desculți, ca Libertatea”. Și o alta cu trimitere directă, fără echivoc: „La început întîiul om nu avea nici un fel de însușiri. Mai tîrziu, tot luptînd cu fiarele, cu zeii și stihiiile, devenise rău. Zeus se hotărî să-l ajute cu însușiri bune. Le luă din cer, le puse într-un butoi mare pe care-l ferecă bine și i-l dădu întîiului om, căruia-i spuse: Tot binele ce se găsește în acest butoi te va înrîuri, trecînd prin doagele butoiului și prin pielea ta. Te va îndrepta încet, treptat. Dar cum binele e din cer, vreau mereu să se întoarcă în cer. Așadar ai grijă ca butoiul să fie totdeauna închis, altminteri pierzi tot binele. Întîiul om făgădui să facă cum i se spusese. Dar în curînd fu cuprins de curiozitate. Nesăbuit, smulse capacul butoiului. Îndată toate însușirile bune o zhughiră spre cer. De atunci ele plutesc acolo sus, departe de pămînt, departe de pămînt, departe de oameni. Însăpămîntat, întîiul om trîni capacul la loc. Prea tîrziu! Din toate spiritele bune îi rămăsese numai unul: Nădejdea”. Pentru evitarea confuziilor ori a denaturării faptelor narate, personajul Esop este purtat de prozator prin locuri binecunoscute din Capitală. Îl întîlnim și-i aflăm reacțiile de om năucit de ceea ce i se întîmplă și de ceea ce vede, în „Agora” Rosetti, în cea a Colentinci sau a Universității, în afara altor spații cu nume inventate, dar decodabile prin consultarea *Micului dicționar*. Simbolul Esop își declară singur semnificația: „Deci cine ești tu Esop? Eu sînt fiecare dintre voi, cei ce nu ați părăsit speranța în Libertate, cei ce ați rostit sau ați murmurat în fiecare clipă de restriște pîldele pline de umor și sarcasm împotriva celor ce încearcă să înăbușe libertatea OMULUI. Esop este OMUL LIBER, iar Axie sînt eu timoratul fie prin Bronnen, fie prin tine OMULE”. Este singurul pasaj patetic al întinsei nuvele *Povestirile lui Axie*, pentru că tonul general rămîne cel amintit, iar în următoarele două nuvele, retorismul nu mai apare.

Noile legende ale Olimpului – Zeii cu specificarea „după Alexandru Mitru”, propun o demitizare prin recitarea și retranscrierea într-un limbaj propriu a

unor fragmente din opera foarte răspîdită în anii '60. Gh. Neagu își declară intențiile de la început, întocmind o „Legendă”, adică oferind cheia în care să se citească paginile inspirate din viețile și isprăvile zeilor. Inventivitatea și fantezia prozatorului se manifestă din plin, cascada întîmplărilor pîrînd de neoprit. Trimiterile la realitatea cunoscută sînt de găsit la fiecare pagină. Citez nu chiar la întîmplare din scurta povestire *Dezlănțuirea potopului*. Pasajul mi se pare savuros: „Și ploile cu formulare continuau: formulare pentru dare de pămînt la plebei, formulare pentru luarea pămînturilor la alții, formulare pentru acordare de loturi, apoi formulare pentru restrîngerea loturilor, formulare pentru inventarierea numărului de meré pe fiecare cracă, pentru numărul ciorchinilor de struguri pe butuc, formulare pentru realizarea estimărilor ouălelor ivite, pentru starea tehnică a ouatului, formulare pentru numărul gogonelelor cuprinse pe un harac, precizînd cîte vor fi verzi și cîte vor fi roșii. Apoi mai existau formulare pentru numărul de analfabeți ce trebuiau ridicați în funcții de răspundere pentru o bucată de vreme...” ș.a.m.d. Întregul halamuc național poate fi regăsit în frazele dureros înșirate de Gh. Neagu sub cortina falsă a anticilor zeități.

Aventurile unui kakanez în Pokerania, subintitulate „pseudonovelă”, se desfășoară într-un spațiu geografic imaginat urmuzian, absurditatea dominînd, prin demontare minuțioasă, întregul mecanism socio-economic și uman prezentat. Descrierile sînt străvezii, aluziile la monstruoasa creație politică și socială ceaușistă își păstrează, din păcate, încă actualitatea. Pseudonovela nu rezistă prin epie (nici nu și-a propus așa ceva din cîte bănuiesc) deși se petrec o sumedenie de fapte chiar spectaculoase, cu lupte, atentate, discursuri mobilizatoare pentru masele manevrabile. Talentul de observator și de reporter versat se regăsește imediat, ca și disponibilitatea de a nota dialoguri în stil nervos, firesc, liber.

Cele trei nuvele cenzurate, scoase acum la lumină din sertarul propriu, impun un prozator demn de toată atenția.

* Gheorghe Neagu, *Aesopicae*, Editura Zedax, 2005.

FIGURATIV ȘI EPIC ÎN POEZIA LUI VERGILIUS

Nelu ZUGRAVU

Cultura română are o bună tradiție a traducerii din autori greco-latini, îmbogățită mult în ultima vreme. Nu s-a format însă și o tradiție dedicată exegezei asupra scriitorilor antici, clasicisții care s-au încumetat să realizeze monografii sau lucrări de analiză a unor probleme ridicate de literatura greco-latină fiind puțini. De aceea, orice apariție editorială de această natură nu poate decât să satisfacă pe specialist și publicul iubitor de Antichitate. Este sentimentul pe care l-am încercat de curând citind lucrarea *Poezie și artă figurativă la Vergilius. Ekphraseis*, semnată de Niculina Toderășcu, apărută în 2004, la Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași. La origine o disertație doctorală susținută sub îndrumarea unei clasiciste de renume din România, Adelina Piatkowski, cartea analizează funcțiile diegetice (mesajele ideatice) ale descrierilor obiectelor și operelor de artă decorativă (*ekphraseis*) din opera vergiliană. Autoarea și-a fundamentat demersul ghidându-se după sugestiile oferite de teoriile moderne despre valorile funcționale ale segmentelor descriptive dintr-o schemă dată, iar pentru a surprinde corect și nuanțat specificul congruenței dintre figurativ și epic în poezia lui Vergilius, maniera particulară în care acesta a transferat tehnica reprezentării narative din artele plastice în spațiul literar, a încadrat întreaga problemă studiată în contextul istoric și artistic al epocii elenistice în general, al celei augustane în special, realizând binevenite conexiuni cu atmosfera culturală, tendințele estetice, creațiile artistice și ideologia politică ale vremurilor respective. În acest mod, profesoara ieșeană a evidențiat convingător faptul că Vergilius a depășit modelele livresci din care s-a inspirat și procedeele estetice ale alexandrinismului, dând descrierilor o funcționalitate multiplă, încărcată de mesaje diverse. Astfel, descrierea, în *Bucolica* a II-a, v. 45-55, a compoziției unei ghirlande oferite de Corydon lui Alexis (*Serta Corydonis*) devine o sursă de sentimente variate (p. 31-50), decorurile cu-

pelor din lemn de fag (*pocula fagina*) ale păstorilor Menalcas și Damoetas înfățișate în *Bucolica* a III-a, v. 36-47, potențază mesajul persuasiv (p. 51-67), imagistica mantiei brodate cu fir de aur (*aurata chlamys*) oferite de Didona lui Aeneas, amintită în cartea a V-a a *Eneidei*, v. 249-257, dinamizează narațiunea până la patetism (p. 68-82), registrele rodind „Juptele troiene” de pe friza monumentală pietată pe templul Iunonei din Cartagina, prezentată în cîntul I din *Eneida*, v. 446-493, stîrnesc o variată încălcare emoțională (indignare, compasiune, admirație, durere, pietate, tristețe) (p. 83-110), scena *Laocoon* din *Eneida*, II, v. 199-222, reprezintă, cum s-a spus, un „exemplu perfect de *ekphrasis*”, cuvintele și ritmurile poetice generînd lectorului sentimente puternice, intense, sporite pe măsura desfășurării narațiunii (p. 111-123), ornamentațiile în aur de pe porțile templului lui Apollo din Cumae evocînd vechi legende elene (tributul uman atenian către Minos, iubirea nefirească a Pasiphaei pentru un taur, Labirintul, mitul lui Icar) amintite în versurile 20-33 ale cârții a VI-a din *Eneida* au o semnificație simbolică, întrucît anunță „proba inițiativă” a pătrunderii în Infern a eroiului troian (p. 124-133) – în sfîrșit, reliefulurile scutului lui Aeneas descise în cîntul VIII din *Eneida*, v. 626-730, sînt o ilustrare perfectă a rolului jucat de literatură în propagarea ideologiei augustane, axată pe exaltarea valorilor tradiționale și pe glorificarea misiunii istorice a poporului roman (p. 134-174). Prin urmare, *ekphraseis* vergiliene au funcții complexe – estetică, persuasivă, explicativă, inițiativă, simbolică –, ce răspund intenționalității mesajelor urmărite de poet (p. 175-182).

Scrisă cu multă sensibilitate, într-un stil deosebit de plăcut, *Poezie și artă figurativă la Vergilius* reprezintă o contribuție originală, care încununează în mod strălucit o activitate universitară pusă decenii în șir de Niculina Toderășcu în slujba literelor clasice.



SUVERANITATEA FICTIONII

Constantin COROIU

În foiletonul anterior, am vorbit mai ales despre prima dintre cele unsprezece *scrisori către un tînăr romancier* ale lui Mario Vargas Llosa, una așa-zicînd mai epică; însuși titlul – *Parabola teniei* – este elocvent în acest sens. Nu e singura care se „sprijină” pe o metaforă revelatoare. A noua, care se intitulează *Cutia chinezească*, este de o plasticitate și mai accentuată, menită să o fixeze în memoria adresantului/cititorului pentru totdeauna. A doua e tot o „parabolă zoologică”. În ea, care se constituie într-un răspuns la întrebarea, de fapt la două întrebări: „De unde apar istoriile povestite în romane?” și „Cum îi vin temele unui romancier?”, ne întîlnim cu un alt animal – CATOBLEPASUL, „o creatură imposibilă, care se autodevorează, începînd cu picioarele”. Ce vrea să illustreze marele scriitor evocîndu-l? „Într-un sens mai puțin material, desigur, romancierul scormonește și el prin propria-i experiență, căutînd jaloane ori pretexte pentru inventarea de istorii (cuvîntul *istorie* revine obsedant de la un capăt la altul al cărții; poate că traducătorul ar fi trebuit să mai găsească niște echivalente, chiar dacă Vargas Llosa însuși îl folosește des, ceea ce nu-mi prea vine să cred la un stilist de talia sa; oricum, nu cunosc textul original și nu fac decît o presupunere – n.m.). Și nu doar ca să recreeze personaje, episoade sau peisaje pornind de la materialul oferit de unele amintiri, ci și fiindcă află în acei locuitori ai memoriei lui combustibil pentru voința ce-i este necesară ca să încununeze cu succes procesul acela îndelungat și dificil care e fîurirea unui roman”. Autentic scriitor-catoblepas, exemplifică Llosa, este Proust, autorul unei „prodigioase creații literare cu materialele vieții autorului”. Și, într-adevăr – „care altul s-a hrănit mai mult și cu rezultate mai bune din sine însuși, scormonind ca un harnic arheolog în toate corloanele memoriei sale, decît înecutul, zăbavnicele autor al cărții *În căutarea timpului pierdut*, monumentală recreare artistică a propriei peripeții vitale, a familiei, peisajului, prietenilor, relațiilor, pofteiilor confesabile și inconfesabile,

gusturilor și dezgusturilor și, în același timp, a mistereelor și subtililor trasee ale spiritului uman în febrila-i preocupare de a stoca, a discrimina, a îngropa și dezgropa, a asocia și disocia, a șlefui sau a deforma imaginile reținute de amintire din timpurile apuse. Biografii (Painter, de exemplu) au putut stabili imense inventare ale lucrurilor trăite și ale ființelor reale, pitite îndărătul somptuoasei inventări a măreței saga romanești proustiene...” În fond, în *Catoblepas* este vorba despre temele ficțiunii, pe care, susține Mario Vargas Llosa, nu și le alege romancierul. Dacă meseria acestuia e o formă de robie, și în opinia sa asta și este, supralicînd puțin am putea spune că naratorul e și robul temelor care îl aleg (verbul lui Llosa), de vreme ce „în alegerea temei, libertatea scriitorului este relativă, poate chiar inexistentă”. Adevăratul, bunul romancier „ascultă docil de comandamentele pe care i le impune viața, scriind despre aceste teme și evitîndu-le pe cele care nu se nasc intim din propria-i experiență și nu-i parvin la conștiință cu caracter de necesitate”. Așadar, o robie asumată conștient a celui care „și acceptă demonii proprii”. pe de altă parte, „O temă în sine nu e niciodată bună sau rea în literatură”. Totul consistă în „produsul în care s-a preschimbât tema cînd se materializează într-un roman prin intermediul formei, adică al unei scriituri și structuri narative (...); într-un roman, temele în sine nu înseamnă nimic, fiindcă vor fi bune sau proaste, atractive sau plictisitoare, exclusiv în funcție de ce va face cu ele romancierul prefăcîndu-le într-o realitate de cuvinte organizate într-o anumită ordine”.

Cineva, vreun teoretician sofisticat, criptic în terminologia lui prețioasă, ar putea ricana că unele din propozițiile lui Vargas Llosa conțin lucruri știute, locuri comune. Rupte din fluxul narațiunii sale epistolare, și făcînd abstracție de „alegoriile zoologice” imaginate, ele pot părea astfel. Oricum, marele scriitor peruan i-ar putea replica, cred, cu o confesiune în genul celei a lui G. Călinescu: „Originalitatea mea stă

În faptul că spun fără rușine banalul, pe cînd ceilalți îl evită”. „Banalități” profunde, surprinzătoare și convingătoare. Apropo, în scrisoarea a treia, prozatorul abordează ideea *puterii de convingere* a unui roman. Evocînd așa numita *teorie a distanțării* a lui Bertolt Brecht, conform căreia tehnica utilizată în teatrul său „epic și didactic” trebuia să distrugă „iluzia” și „să-i amintească spectatorului că ceea ce vede pe scenă nu era viață, ci teatru, o minciună, un spectacol, din care, totuși, trebuie să extragă învățăminte și concluzii care să-l împingă la acțiunea de transformare a vieții”. Llosa atrage atenția că „puterea de convingere a unui roman urmărește exact contrariul: să scurteze distanța ce desparte ficțiunea de realitate și, ștergînd acel hotar, să-l facă pe cititor să trăiască minciuna ca pe cel mai nemuritor adevăr și iluzia ca pe cea mai consistentă și mai solidă descriere a realului”. Este, conchide el, fără a pune la îndoială suveranitatea ficțiunii, care, și ea, e „tot o ficțiune”, formidabila amăgire la care de „dedau” marile romane”. În următoarea epistolă în care abordează problema **STILULUI** apare o nouă nuanțare, cînd este adus în discuție *limbajul românesc* care „nu poate fi dissociat de ceea ce relatează romanul, de tema încarnată în cuvinte, fiindcă singura modalitate de a ști dacă romancierul izbîndește sau dă greș în strădania-i narativă este de a constata dacă, grație scriiturii, ficțiunea trăiește, se emancipează de creatorul ei și de realitatea reală și i se impune cititorului ca o realitate suverană”.

Puterea de convingere ține de *caracterul necesar*, indispensabil – spune experimentatul scriitor și cititor – limbajului și, prin extensie, stilului. În *stil* stă unul din marile pericole de eșec al unui romancier, mai exact în inadecvarea stilului, în faptul că-i lipsește tocmai caracterul necesar: „Caracterul acesta *necesar* al limbajului marilor scriitori se vedește, prin contrast, prin cît de forțat și fals devine el la epigoni”. Și dintre marii scriitori, doi i se impun cu exemple supreme: Borges și Márquez. La primul, stilul „se potrivește și se confundă cu tematica (...) într-un aliaj indivizibil, iar cititorul simte, de la primele fraze ale povestirilor și ale multora din eseurile lui care au inventivitatea și suveranitatea unor adevărate ficțiuni, că ele nu puteau fi scrise decît așa, cu limbajul acela inteligent și ironic, de o precizie matematică – nici un cuvînt nu e în plus, nici unul nu lipsește (...) Culoarea și grația acestui stil constă (*sic!* – n.m.) mai cu seamă în adjectivarea sa, care îl zguduie pe cititor

prin îndrăzneală și excentricitate («Nimeni nu l-a văzut debarcînd în noaptea *unanimă*»), cu violentele-i și nebanuitele-i metafore, adjectivele și adverbele acelea care nu numai că rotunjesc o idee sau evidențiază o trăsătură fizică ori psihologică a unui personaj, ci sînt și suficiente uneori pentru a crea atmosfera borgesiană. Ei bine, tocmai prin caracterul lui necesar, stilul lui Borges este inimitabil. Cînd admiratorii și adepții lui literari împrumută de la el modurile de adjectivare, ieșirile-i ireverențioase, glumele și aroganțele lui, acestea scrișnese și sună fals, ca peruciile alea prost lucrute care nu seamănă deloc a păr adevărat și își proclamă falsitatea scaldînd în ridicol nenorocita țeastă care o acoperă”. Vargas Llosa observă apoi că, după Borges, cel mai imitat scriitor de limbă spaniolă este Márquez, însușirea stilului autorului *Veacului de singurătate* ducînd la o literatură care „sună strident, o simplă caricatură”. Un stil total deosebit de al lui Borges: abundent, senzorial și senzual: „Căldură, aromă, muzică, toate fibrele percepției și pozele trupului se exprimă la el cu naturalețe, fără pudibonderii, și cu aceeași libertate respiră în el fantezia, slobozită fără nici cea mai mică reținere spre extraordinar”.

Cîtă dreptate avea G. Călinescu: „Cînd răsar genurile, mor școlile”!



IOANA EM. PETRESCU. OMUL DE DINCOLO DE NUME

Dana PETROȘEL

Majoritatea cărților de critică au darul de a-și camufla perfect autorul. Grijului cu prețioasa lor povară științifică, ele nu permit accesul spre un autor care le-ar trăda statutul de constructe culturale. Dincolo de formația lui intelectuală care se întrevide prin conținutul cărților, autorul ca persoană aproape nu interesează. El devine o prelungire a cărții sale, un nume ce rar este dublat de omul ce poartă povara propriului nume. Numele Ioanei Em. Petrescu este asociat cu cărțile ei despre Budai-Deleanu, Eminescu sau Ion Barbu și, eventual, generează o plasare familială: fiica lui D. Popovici și soția lui Liviu Petrescu. *Jurnalul* ei, apărut la Paralela 45, în 2004, o scoate pe Ioana Em. Petrescu din sfera limitativă a dublelor determinări, cele livresti și cele familiale, devenind acută mărturisire a omului de dincolo de nume, care-și construiește unul și poartă povara lui.

Dincolo de fapte, există o mistică a numelor în acest jurnal, care condiționează și în același timp legiferează existența autoarei. Permanentă căutare a identității este generată și de rătăcirea într-un labirint de nume, nici unul dintre ele nefiind capabil să cuprindă mulțumitor ființa autoarei. Criza își are obârșia într-o convingere ferm exprimată: „pentru mine numele (și aristocrația numelui) se măsoară în cărți”. De aceea, destinul său stă sub semnul întemeierii unei identități proprii, relația dintre nume și scris fiind atât de strânsă pentru că ele se clădesc reciproc: „...în momentele când visam să scriu propriile mele cărți, exersam tot felul de anagrame – ca un fel de a-mi construi un nume *al meu* în marele *Nume*, în sacral nume al tatălui”. Chiar și dorința de a-și anagrama propriul nume este un semn al eliberării de tirania altora. Determinată inițial de povara numelui Popovici, autoarea trăiește sub puterica lui încărcătură intelectuală și se simte datoră să slujească memoriei tatălui, un tată ce este *imaginea absolută a perfecțiunii*. Plasându-se pe o treaptă inferioară, își propune să devină glasul prin care vorbesc cărțile tatălui: „am vrut să fac filologia ca să pot repune în circulație (profesionist și competent) cărțile tatei – moștenirea singelui și a numelui meu”. Această recuperare livrescă și familială nu e dublată de afirmarea

orgolioasă a identității ereditare: „Voiam să slujesc cărțile tatei, nu să mă slujesc de ele ca să fac o carieră de moștenitor”. Orgoliul *înrădăcinării* într-un nume propriu o împiedică să aleagă calea ușoară de a fi fiica tatălui.

O altă aventură prin acest labirint al numelor care obligă, generată de dorința necesarei identificări, e legată de căsătoria cu Liviu Petrescu, în care proiectează figura paternă: „cred în Liviu ca și în tata”. Ideea întemeierii cuplului e legată de construirea unui nume comun: „Aveam să facem amândoi un alt nume, nou, frumos, aveam să-l întemeiem împreună”. Dar și acest demers al numirii eșuează, pentru că numele lui începe să crească mai repede decât al ei și tinde să și-o anexeze. Se întâmplă același lucru ca și în cazul tatălui, căci „refuzînd să profit de numele tatălui meu, să ajung să profit de cel al bărbatului meu”. Chiar și conștientizarea alterării relației cu Liviu aduce problema raportării la nume: „din păcate numele va trebui să-l păstrez [...] am devenit prizoniera lui”. În absența copiilor, singura modalitate validă de supraviețuire a numelui este prin scris, dar un scris care să o întemeieze ontologic, oferindu-i mult căutată identitate. De aceea, o carte devine *carte fundamentală* nu datorită valorii ei, ci pentru „cantitatea de existență [...] investită în ea”. Avatarurile numirii nu sînt condiționate doar de cele două figuri masculine emblematice, căci astfel *drama numirii* ar trăda condiția limitativă a femeii, atât de aspru înfierată de feministe. Absența unei relații sigure și stabile cu numele *Ioana Petrescu* este dată și de multiplicarea lui incontrollabilă, încă trei *personaje* purtînd același nume, lucru ce subminează unicitatea relației cu sine. De aceea, dorita înrădăcinare în nume vine cu soluția unei minime diferențieri, dată de inițialele celui de-al doilea nume.

Vocația critică este o perfectă ocazie de a fugi în subiectivitate, de a se travesti sub vălurile neutre ale *discursului despre alții*: „prea m-am învățat să închid totul (să mă închid cu totul) în surogatul ăsta care e critica”. În vreme ce consolidarea aristocratică a numelui Ioana Em. Petrescu se face prin dovezile nobile ale cărților scrise, rolul jurnalului este de a

dovedi noblețea câștigată prin suferință a omului de dincolo de nume; jurnalul este modul în care sufletul torturat de demonul criticii își ia revanșa prin etalarea suferinței umane din spatele perfecțiunii: „cartea asta m-a torturat ca pe un filhar condamnat la cruce”. Complementaritatea celor două dimensiuni, cărțile de critică și jurnalul, ține de o balanță a sinelui: „am renunțat la jurnal de când am început să scriu cărți”. În încercarea de a menține un permanent echilibru, autoarea își proiectează existența pe aceste două dimensiuni diferite: obiectivarea maximă a discursului critic și introspecția tulburătoare a jurnalului. Autentice *universuri compensative*, ele fac jocul unor permanent schimbătoare fețe ale eului. Dacă jurnalul este o formă de eliberare, scrierea cărților e recunoașterea suveranității literaturii, o „totuși plăcută – pierdere a libertății”; căci autoarea nu își stăpânește propriile cărți, ci ele, dintr-o permanentă nevoie de sacrificiu, își devorează creatorul. Nu sînt cărțile supuse autorului, ci autorul e victima lor: „După ce o faci, devii prizonier în ea tu, cel care ai făcut-o”. De aceea, autoarea mărturisește că și-a amînat debutul pînă la cristica vîrstă de 33 de ani tocmai din dorința de a-și prelungi sentimentul de libertate, într-o dramatică încercare de *a-și amîna destinul*. Drama ia naștere prin ieșirea din cîmpul virtualităților infinite și intrarea într-o carte care nu poate să dezvolte decît o parte din nelimitat. Eșecul în planul ficțiunii, căci autoarea se plînge permanent de faptul că nu va scrie niciodată *marea carte*, este anulat prin apariția acestui jurnal, ieșire ne-autorizată din spațiul protector și disimulat al criticii.

Fiind forma de îmblînzire a obsesiilor, de exorcizare a unui eu neliniștit, jurnalul este totuși o falsă formă a eliberării; falsă fiindcă mărturisirea, deși voit liberă, este, de fapt, o realitate secundară, fixată în scris (din nou teribilul surogat al scrisului) și alterată de incizia lucidității și a coerenței necesare. Scrierea jurnalului obligă la o derivare a confesiunii, la modelarea ei pentru a lua necesara formă scrisă. Unii lectori de jurnal caută cu o aviditate bolnăvicioasă anecdoticul literar sau, mai grav, micile mizerii pe care autorul le face sau pe care le suportă, în speranța unei identificări umane cu autorul jurnalului; este o mascată modalitate de auto-măgulire a eului cititor prin coborîrea celui ce face confesiunea la nivelul profilului moral sau temperamental al lectorului. Cazul opus ar fi reprezentat de cei care intră în spațiul intim al confesiunii doar spre a fi martori la derularea unei autobiografii copleșitoare, ce le inculcă meritate sentimente de inferioritate. Diferența nu este generată doar de tipul lectorului,

specificul mărturisirii fiind cel care își construiește un anumit tip de lector. Pentru primul tip de cititor, lectura jurnalului Ioanei Em. Petrescu nu poate provoca decît o mare dezamăgire: oameni, locuri, fapte își pierd conturul, inundate fiind de un zbucium interior permanent. Nici un moment mărturisirea nu cade în trivialul concretului, evenimentele sînt abstractizate și, de aici, cauza disperării e aproape inexplicabilă; de fapt, ne-o explică autoarea însăși: „disperarea naște din eu și nu din accidente exterioare care par să o producă”. Ciudat e faptul că, citind jurnalul, parcă am fi vrut mai multă viață în omul pe care-l știam doar nume. Dar, din nou, viața pe care am vrea-o cît mai reală este alterată de instrumentele lucide ale auto-analizei, transformîndu-se într-o senzație de viață. De aceea, împlinirea maximă nu poate fi decît un etern pelerinaj spre lucruri, făcut cu timiditatea specifică marilor spirite: „să pescuiesc cu grijă, în veșnica trecere, picuri plătîndi de bucurie”.

Însăși relația autoarei cu viața stabilește termenii raportului subordonării: „*poartă-mă tu viață*”. De aceea, eul confesiv nu se manifestă tiranic asupra universului înconjurător și nu încearcă să-l ordoneze; el simte din plin inutilitatea propriei existențe într-o lume ale cărei structuri există dincolo de subiectivitatea proprie. Chiar cînd își afirmă importanța, valoarea celorlalți o devalorizează: „Sînt un *axis mundi* pentru o sumedenie de dezaxați”. Efectul invers constă în dispersia eului printre părțile componente ale cadrului, făcută fără necesara reunire: „mă văd în toți [...] mă destram din nou peste tot și nicăieri, mă pierd iarăși”. Astfel, coerența existenței se pierde sau, dimpotrivă, cîștigă printr-un sadic joc al căutatei neîmpliniri: „Ăsta e farmecul vieții mele: nu împliniri, ci fericirea nesigură, tulburătoare a așteptărilor”. Rarele momente de trăire plenară sînt urmate de disecarea lor critică, de anulare printr-o crudă incizie lucidă. Nimeni nu e vinovat în acest joc dur al deziluzionării permanente, pentru că toți sînt niște *îngeri sacrificați*.

Mărturie scrisă a vieții de dincolo de scris, jurnalul Ioanei Em. Petrescu rupe vîlul criticului puternic, rece în pasionalitatea lui, pentru a lăsa la vedere tenebrele introspecției. Refugiul în intimitatea jurnalului păstrează încă obsesia analizei livești, căci existența reală devine tablou literar, iar chipuri cunoscute sînt interpretate ca fictive personaje; pentru criticul autentic, viața însăși nu este decît o parte din vastul spectacol al literaturii în care, însă, suferința e singura care întemeiază.



POEZIE CU UN SINGUR LOC(U)TOR

Dan Bogdan HANU

Înainte de orice comentariu, s-ar putea ca de vină să fie cataliza, pe cât de discretă pe atât de inevitabilă, activă sub cupola aceluia spirit al locului (devenit, după o vreme și pentru unii, chiar *locus amoenus*), definitiv conștientizat și indeneșabil de la Bacovia încoace, care dă poezilor spațiului băcăuan acru unci confrerii secrete, cu sumă deloc zgomotoasă, în ciuda micilor agitații de prim-plan sau de fond. Cert e că anul 1988 (când ochii mei au simțit *Presiunea luminii*, iar mai apoi au rătăcit prin *Pădurea de pini*) a fost, în evoluția mea poetică, anul Iovian. Empatie, desigur, dincolo de orice comentariu.

Am parcurs ultimul volum al bardului de la Buhuși, (*Baby-secol. Elegii, după victorie, la tobă, cîine și corn englez*, Editura Casa Scriitorilor, Bacău, 2004, cu o remarcabilă prefață a lui Marian Dopcea), dezlegat de frisoanele *d'antan*, rămase, totuși, un fel de glosse emoționale în cataloagele trecutului. Rezultatul, o lectură stenică, pigmentată cu frecvente erupții sintagmatice, oricînd citabile ca mostre ale... încercărilor de politică... literară. Refecul noilor standarde (canoane ori doar mode?) și al noului *look* al sensibilității, asaltul urtului aflat în pragul de a deborda liftingurile și măștile – fisurate deja – ale confortului *minunatei lumi noi*, par să fi înăbușit structurala predispoziție spre spleen a poetului, să fi clintit și dislocat melancolia rasată, eterică, din poemele predecembriste, comutînd pe o disperare neagră, arțăgoasă sau chiar atroce, pe potriua unui timp ștanțat cu *pattern-uri* înșelătoare, care numai al exercițiilor (liber alese) de libertate nu este. Ion Tudor Iovian își permite, tocmai acum, să transforme poemele – traverse de engrama unui rictus neîntrerupt – într-un gen de parabole concentraționare (lexicul de această categorie este în aflux, găsim peste tot menghine, burghie, clești, gheare, sîrmă ghimpată etc., iar habitatul este reducibil la o insurmontabilă *Cursă de Șoareci*). Paradoxal, umbra lui Baudelaire este mult mai pregnantă abia în ultimele două volume ale lui Iovian – în care referirile la demoniacul neoromantic lipsese cu desăvîrșire –, adică acolo unde poezia sa, venită după un efort, deloc forțat sau indus, de încorporare a mărcilor socialului, controlează cu sporită acuitate și percutanță pulsul acelei

instanțe incerte care delimitează ființa de neîntîlnire, activă îndărătul parafețelor alcătuite ad-hoc din maldărul de evenimente banale, reîncălzite, ajunse, după o simplă denominare, carcace anonime. Extinderea arealului de referință este însă specioasă, pînă la urmă Ion Tudor Iovian nu face decît să ia în calcul o *populație crescută* de obiecte îngrămădite sub spotul singurătății auctoriale, unic și autarhic *organon* al poeziei sale. Relativa schimbare de ton a discursului său poartă, așadar, mai mult amprenta entropiei sociale și a mutației/ migrației polarității valorice postdecembriste și nu este o aliniere senzorial – estetică la rigorile și comandamentele postmodernității. Poate că nu ar fi deloc deviant să afirmăm că Iovian este, de la un anumit punct încolo, un Don Quijote care se consideră *somat* de morile de vînt ale noii sensibilități. Reiterarea supralicitantă – peiorativă! – a unor locuri mai mult sau mai puțin comune ale jargonului și simbologiei – soft, totuși – ale orizontului consumismului (*ketchup, american dream, hot dog, smog, top gun, corn flakes, chewing gum, ecstasy, silicon* etc.) conturează *au contraire* obiectele de adulație, fetișurile, noilor estetici, redefinita noțiune de frumos scindată de matca expresivității clasice naturi umane ori, poate chiar contra(di)cțiile cele(i) din urmă: „sumbră/ destrăbălată ca moartea/ plină de cuie și avortoni și AND stelar/ frumusețea sfîrșitului/ și începutului de lume/ și e greu de digerat și e greu de ținut în frîu și e greu/ de trăit cu ea/ (...) // și ne va supraviețui”. Opțiunea pentru acest și liminal din ultimul vers și nu pentru un eventual *căci* ar putea fi o probă suficient de clară pentru faptul că Iovian nu se plasează *en retard* față cu noua lume, ci este doar un moralist hiperlucid. Poate însă că tema subconștientă, subliminală, a întregului volum este această conversie a naturii umane (din care „n-a mai rămas (...) decît/ conturul amar al durerii/ de-a fi”), atacată cu mijloacele (și tribulațiile) specifice unei poetici și observate prin obiectivul, deformant poate, al singurătății. Pledează pentru asta dese intruziuni sau rezolvări *comme à la guerre*, care atestă atât vocația poetului, cît necesitatea de a apela la un limbaj care demonizează ierarhiile recentului și de a înlocui obișnuitele jocularități ale poeziei cu ceva care

depășește cu mult ceea ce îndeobște numim satiră socială sau sarcasm cu funcție de supapă a individualității intransitive, intrând în *medias res*, amar, până la (pre)apocaliptic și disecând în lumina clorotică a marelui de neon semnele morții termice.

Ion Tudor Iovian este un stat(orn)ic, aflat dintotdeauna în acel *purgatoriu* al singurătății, cu vedere simultană spre Infern (-ul, totuși, netestat decât la nivel intuitiv) și spre Paradis (-ul, cu siguranță, pierdut). Este o viziune a coexistenței și, chiar, a consubstanțialității celor două toposuri extreme, vizitate mai explicit de iluștri înaintași. Există un permanent schimb, o interșanjabilitate pe muchie de cuțit între ele, interfața însă rămâne constant singurătatea (a)perceptivă, la nesfârșit problematizantă, relativizantă până la anulara/ anihilarea șanselor de salvare sau, altfel spus, până la definitivă degajare a esenței impasului ontologic. Singurătatea joacă, pentru și în poezia lui Ion Tudor Iovian, rolul revelatorului care indică o criză instalată prin încercuiri succesive, preschimbând lizierele și orizontul ființei în bariere de smircuri. Un aliaj (nu și o alianță) de semnificanți care suprimă orice incipit al iluziei, al speranței și instituie acel *no man's land* dominator, frescă a căderii, hemoragie omniprezentă a urtului perceput, dezesperant, ca liant al cotidianității, a urtului care trasează liniile de așa-zisă forță ale unei vieți din care alteritatea (în accepție levinasiană) – deși vizată neîncetat, căutată dincolo de panoramele/ colecțiile destrămării, înregistrate de o subiectivitate repudiată și ea – se sustrage sau este refuzată brutal, lăsând loc reperelor inconsistente și functorilor unei imanențe acefale, văzută ca mecanism reflex al dezarticulării sub standardul indestructibilului tandem sezorialitate & senzualitate. Miza soteriologică – lesne recognoscibilă în spatele acestui panopticum al deșeurilor – a acestei poezii transpare ori de câte ori forajul metatextual aduce la lumină, în clar, intenția vampirizării (de fapt, persuadării) cititorului: „dar acum/ (...) / te va prinde și îți va injecta/ măcar pentru o viață pentru o zi/ POEZIE ÎN SÎNGE// și «vei fi al meu pentru totdeauna»”, pentru ca, imediat, să se revină în actualitatea auctorială, la epuizantul joc de-a prim-planul conștiinței paralizate a *victimei*: „acum se strecoară/ afară din mine din casa mea și se pierde/ printre copaci/ te pîndeste/ și/ TE VA PRINDE”. Singurătatea, revelator infailibil, turnesol peremptoriu, dă în vileag o temporalitate joasă, aură a unei *creeping condition*, în vreme ce rezistența vădită la formele de acomodare și aderare tematică practicate – patentate și brevetate chiar – de congeneri sau de mai recent sosiți, deprinși într-ale drenajului poetic al vieții, îl (pre)dispune pe Ion Tudor Iovian la rulajul cu legitimație expirată și vitează moder-

ată pe aglomeratele, babelicele autostrăzi ale post-modernității. Însotind asta și cu aplicata știință – savoare & voluptate, chiar dacă amare – de a privi în oglinda retrovizoare, avem imaginea unui *illegalist*, a celui care nu ține cont de imperativele *depășirilor without frontiers*. Angajat în această cursă, împotriva propriilor acute ontologice, și pentru a face semne disperate celor încapsulați în autismul velocității, pentru a-i dezmetici din beția bornelor spre neant și a le devia atenția asupra ravagiilor peisajului, declinat la condiția decorului precar („un nesfârșit șir de pierderi”), ju(de)cînd fără a jubila, un rol castrator în corul aclamatorilor plezrismelor perpetue, poetul își apelează, biblic, supradeterminările (inclusiv cele onomastice): „poate aș trăi fericit pînă la adînci bătrîneți/ în preajma lui Dumnezeu – zice Iov/ mîncat de amar și urit –/ dacă n-aș fi condamnat să vă scriu cu unghia și cu iul – la nesfârșit –/ chiar în barul acesta puchinos unde *șezum și plînsam* secole de pierzanie/ povestea sâlcie și numele/ pe ape și vînt// dacă n-ar trebui să vă trec sufletele încărcate de murdărie/ prin flacăra spirtierei/ (...) / și nimic să nu se întîmple/ niciodată// (...) // veți pierde și voi tot *chiar tot*/ pînă și numele/ (...) // dar din voi nu izvorăște lumină –/ doar frică și murdărie și urit și frig/ – nu ai vieții sînteți nu –/ și Dumnezeu *sîngeră* și se istovește zadarnic/ în voi// fiecare va sfîrși pe gunoii lui/ singur// *«ajungă zilei răutatea ei»* –/ deschideți ferestrele/ deschideți ochii/ sărutați-vă moartea pe gură pentru încă o zi// dar eu știu/ (...) / că esența urmuziană extrasă din cătelul de usturoi/ nu va ajunge/ pentru saltul/ tuturoi/ în noroiul stelar”. Efortul vaticinar se topește în diagnoză pură, iar bascularea penitențialului totalizant al lui Iov (pentru care proximitatea divinității e sursă iradiantă a experienței) în agonalitatea anomică a lui *voi* (în care engrama divinității abia dacă pîlpîie), trasează o hologramă a vacuității, a transcendentului golit. *Underground*-ul poeziei lui Ion Tudor Iovian – dacă acceptăm că un *underground* poate avea, la rîndu-i, sub-nivelele sale – mustește de acel *horror vacui*, pe de altă parte însă, aceasta e starea care face posibilă o astfel de poezie și, totodată, ca *elegiile* să gliseze spre *elogii* aduse spaimei de a fi singur. E, poate, contradicția poeticii lui Iovian. Demutizarea atrage după sine desemnificarea, colapsul survenit ca deraiaj al referentului în plină cacofonie a reperelor. Fizionomia și cursul lumii apar aici decise, cu obstinație, de factualitatea redundantă monopolizată de o mulțime de comparași. Ardența contrastelor este doar o mască a uniformizării/ -ității, a aplativizării depersonalizate, numitor comun pentru toate cîte sînt. Nu întîmplător, un spațiu asistențial predilect este „bodega”, topos static prin excelență, însă loc geometric al lucidității, *scanner* al formelor de evacuare a umanu-

lui, piston esențial în economia vaselor comunicante ale poeziei lui Iovian. Braț la braț, realitate și imaginar, sînt sonorizate și cimentate în încăperea neantifonată și neantiforă a unei tristeți rămase, în *hardcore*-ul ei, insondabilă. Dar cum, doar simbolului ce nu ajunge să se reifice într-o formă explicită, obiectual(izabil)ă, i se garantează imunitatea la cinismul informal care bînuie orice puncte în mișcarea subiectului ce se respectă, un „*ecou de romanță/ la tobă cîinele și corn englez/* pentru începutul de înserare din viața ta” se surpă într-un deziluziona(n)t „doar vîntul/ își mai excita organele pe lociul gheții definitive/ și hohotea hohotea”. Prins în ritualul dezvrăjirii, poetul repetă, mimetic, într-un ceremonial decompensat de pulsuniile și spasmele emoției și sentimentului, actul exorcizării, eșuat invariabil în scrișnet abiotic: „îmi deschid cu-n cui ca pe o conservă/ inima/ și-i filmez nervurile invadate de frig și moarte/ și-i răzu de pe ziduri/ oxizii de fier ai unei toamne prea timpurii”. Celălalt nu poate fi decît „străinul”, agent fantasmatic al dedublării schizoide și al unei lumi împotmolite, blocate în noianul proiectual, incapabilă de a se propulsa prin intensitatea demersului proiectiv. „Străinul” este acela care devoalează clivajele sensibilității, ipostazele – oare nu *ipsostazele*? – noii sensibilități, sfîrșind cu „a-nțărca/ fără pic de milă smulgîndu-i hiberonul metafizic” poeziei, abandonînd-o lividă, mortificată. Un mic, dar legitim, moment de reculegere: care sensibilitate?, ar putea funcționa ca posibilă variantă *short-cut* a subtextualității lui Iovian.

È adevărat, văzută din margine, de pe muchie („pe buza prăpastiei”), dinspre *provinciile literaturii* – și, probabil nimeni nu ar mișca în front spre a contesta faptul că, poezia Bacăului de după Bacovia, conturează o astfel de *provincie*, deși, firește, nu voi fi tocmai eu acela care să atribui acestui termen vreo conotație sau vreun substrat axiologic și cu atît mai mult în vremurile descentralizării – poezia adevărată este una din imaginile timpului care se dilată sau contractă amorf, lipsită de fard sau măști nutritive, este acel *the torture never stops* din „menghina uritului”, acolo unde cedează ultima fibră a frumuseții. Iar acest tablou reconstituie oglinda unde actantul își denunță monologal, în tușe expresioniste, autoflagelarea, ca într-o nemărturisită tentativă de redempțiune, în intenție o regăsire a paradisiacei Arcadii („conturul paradisului prin minți rătăcite printre fiare vechi”); „ți-am dăruit degeaba de Crăciun/ o păpușă care face pe ea și miroase uriu/ «trebuie s-o schimbi dragule pînă nu e prea lîrziu/ pînă nu te schimbă ea pe tine/ trebuie să-ți schimbi AND-ul și buletinul și certificatul/ de votant/ fă *mumms* pe buza prăpastiei/ preț-te că rîzi cît ești prins în menghină/ hai hai/ moartea nu te primește

încrunțat împăiat/ parazit ticălos/ îți pute creierul și gura îți pute/ ești tot numai mațe umplute cu ziare și sfori/ (...)// fugi/ ascunde-te într-un copil/ pînă la sfîrșitul zilelor”. După supradoza de luciditate panicată, o terapie echivalentă cu o piruetă prin panteonul copilăriei, este doar modul de a-i smulge cititorului, a cărui inocență e demult un obiect pierdut și nereclamat, un pe de-a întregul consimțit *no comment*. Poetul știe că nostalgia nu se mai regăsește printre regulile jocului și îi acordă semnificația unei iluminări etice. Mai mult decît un drog, chiar dacă nu schimbă nimic, ajutîndu-l „să uite” doar pînă la urmatorul poem. Care începe în nota unui fals bocet: „of of of și vai de mine/ România pierde sînge pierde la zaruri” și se încheie cu: „*patria mea mon amour cîmîtiere cîmîtiere*”. Asta dacă nu cumva se întîmplă ca moartea să vină mai repede – și să lase în urmă o fantoșă care continuă să se miște – de preferință cînd „copilul moare fără să fi aflat de cel/ în bărbatul neras de săpătîni care privește în gol”, tot ce urmează fiind epura inerției, înaintarea mașinii, încă un timp, după declanșarea frinei.

Cum bine observa Mircea A. Diaconu, *căderea* actantului se produce întotdeauna fatalmente în perimetrul textului, adică, într-un fel, la pîntă fixă – poate de aici și ecoul, de loc strident, al receptării acestei poezii – , însă dacă se întîmplă așa nu este pentru că poetul eșuează în tentativa sa de a demonta mecanismele realității, ci pe motiv că are orgoliul (nu și vanitatea) propriului edificiu textual, îmbrățișînd, *à rebours*, un destin de Icar: „poate va face să ardă din nou/ în noaptea asta pufoasă/ ceara/ degetelor tale și/ textul/ despre toate acestea/ dacă în rugăciune se transformă cuvintele noastre/ singurul miracol”. Poezia lui Ion Tudor Iovian nu este un extract livresc, ea extrage și cristalizează esența, parcă mereu mai amară, a realității și o ex-pune, pe catifeaua singurătății sale, în vitrina poemelor.

Trecînd peste puseurile autoproclamărilor și autocelebrărilor ca împărat (ghici poezie al cui?) – în fond, singurătatea (se) joacă întotdeauna cu albele – , aflată în proximitatea morții („și moartea cerșea pe la uși și vouă nici că vă pîsa”), această poezie pune tunurile singurătății pe tichile de mîrgăritar ale corifeilor (și, nu mai puțin, ideologilor) supraestetizanți, trădîndu-și astfel strania vocație a angajării. Și pentru că tot se invocă spiritul expresionismului – de multe ori taman unde a fost ex(or)cizat – , vede cineva vreo diferență între „te-au tot căutat poezie” sau „dar tu ai căutat refugiu în mintea mea” și *Strigătul* lui Munch? Eu nu.

Ion Tudor Iovian, *Baby-secol. Elegii, după victorie, la tobă, cîinele și corn englez*, Editura Casa Scriitorilor, Bacău, 2004.



IULIA BALCANAS FILME AMERICANE

Gellu DORIAN

DEBUTURI

Cei mai buni dintre debutanții ultimilor ani, din păcate, dispar într-o discreție la care-i obligă difuzarea de carte sau tirajele simbolice de până la cel mult 200 de exemplare. Ca să ajungi în posesia unui exemplar din cartea unui debutant despre care auzi lucruri bune, trebuie să faci slalomuri uriașe printre tot felul de relații sau să ai pur și simplu norocul să ajungi pe la un târg de carte, unde vezi câte un editor, ca Nicolae Tzone, de exemplu, care se mai ocupă cu generozitate de debutanți, cu câteva zeci de exemplare în brațe din cartea unuia sau altuia dintre debutanții pe care dorești să-i citești. Sau, dacă navighezi pe internet, să spunem, și ai informații despre Clubul literar al lui Bogdan Perdivară, poți, în bună parte, să știi ce făină se macină la morile acestora, unele cu pietre fine din cele mai dure. Uneori prin făina cernută mai poți găsi pulbere de diamante, și asta nu este deloc puțin. Dar te poți mulțumi și cu praful de siliciu, gata să se transforme în cristale de cuarț asemănătoare neuronilor isteți din mîntea uoara dintre ei. Și aventura îți poate aduce reale satisfacții, pînă la urmă.

O satisfacție adevărată am avut cînd, în sfîrșit, după lungi bătălii cu editura care a premiat-o la „Pomi Luceafărul...”, la Botoșani cu doi-trei ani în urmă, cînd unii dintre jurați o credeau debutată în volum (din brațele juriului, ca să spun așa, am sunat-o, să confirme că nu ieșise încă pe piață sub formă de carte!), deci, cînd i-am găsit cartea Iuliei Balcanas, poetă din Onești „zburătoarelor” lui Gheorghe Izbășescu, pe standurile editurii Cartea Românească, la Tîrgul de carte București. A fost o surpriză plăcută, pentru că manuscrisul, la acea ediție a concursului, fusese cel mai bun, și nu înțelegeam de ce editura îi tot amîna publicarea. Lectura lui a însemnat o a doua satisfacție împlinită, pentru că, într-adevăr, Iulia Balcanas, prin cartea *Filme americane* înserie printre tinerii poeți de ultimă oră poate cel mai împlinit debut. Fără să se înscrie într-un standard douămîist, Iulia Balcanas scrie cu dezinvoltura cu care ar cînta, să spun, concitadina ei, mai hîrșită într-ale artei

interpretative, Loredana Groza. Secvențele ei poetice, așa cum spune și din titlu, vin parcă din relatarea unor filme văzute numai de ea, secționate cu atenție, așezate într-un discurs mereu același, nu însă monoton, stereotip, plictisitor. Eșantioanele decupate ba din filme de calibru, ba din filme horror, ba din telenovele se dovedesc a fi fidele doar imaginației poetei și mai puțin fluxului de informații pe care poeta le-ar deține despre unele sau altele dintre filmele asumate ca motive de declanșare a stărilor poetice. De exemplu poemul *Prietenul meu Jesus de la mare* se desprinde dintr-un comentariu onomastic la numele unui celebru personaj de telenovelă: „Venit și el dintr-un colț al lumii să se piardă în cîrcizile de nisip./ Jesus din Spania mi-a spus/ că numai în telenovele oamenii au două nume alăturate/ (de fapt, sînt două laturi ale personalității./ Jose și armando gonesc într-o monadă/ din excesul de zel al regizorului.). Și poemul continuă printr-o privire atentă asupra a ceea ce se află în jur: „mai erau și alți oameni./ unii veniți cu animalele de casă, să le prăjescă la soare./ sau poate nu, oricum/ erau unii cu niște pechinezi/ despre care Jesus spunea că le-ar sta mai degrabă bine/ în colivie decît în lesă”. Și așa mai departe. Însă nu acesta este, pînă la urmă fondul cărții, acela de-a pleca să relateze, ca în filmele americane, constituite din imagini mereu în mișcare și mai puțin realizate artistic, ci densitatea discursului pe care poeta noastră știe să-l țină în corzi, chiar dacă pare că uneori acesta este lăsat slobod ca un mînz. Mai mult decît la congenerii ei, care s-au mulat pe un anume fracturism și minimalism, motive stoarse pînă la saturație la unii dintre ei, la Iulia Balcanas pasta poetică, chiar și atunci cînd narațiunea încarcă poemul, este densă, legată, ca într-o compoziție bine realizată. Poeta este interesată ca spațiul poemului să fie bine umplut, să nu lase loc de respirație, de blank-uri în care cititorul să se așeze pentru a-și trage sufletul sau a o lua în altă direcție. Iulia Balcanas are de spus ceva foarte clar în fiecare poem, chiar de la începutul cărții: „încerc să merg fără să mă izbesc cu bărbia de ciment/ atent să nu intru în vreo bătrînică/ și să împi-

etresc în poziția în care ea a muncit o viață întreagă, (sînt răsplata ei și mă strecor noaptea în salon, / cu simțurile intacte scot la iveală o inimă de mărimea unei tabachere, / o burtă modernă în care spălăm rufele familiei / și le punem la uscat pe mașele noastre puturoase de atîta așteptare, / mă dau de trei ori peste cap și mă transform într-un meșter excentric, / care păstrează doar pentru el tulburarea din ajunul nașterii unei noi epoci, / cu pași mici și nervoși construiesc pe ruinele maturității / un simbol fără moarte, care grăbește sfîrșitul rațiunii / intuiția îmi spune să aștept trecerea felinarelor în neîntîlna nopții, / visez oameni cu duzina, în ritmul alert al cadrului, / înfulec goana nebună a persoanelor în urma trenului să-mi stăpînesc obsesiile, / mă descalf înaintea să intru într-o nouă viață și urlu cît pot de tare / sînt un copil proaspăt absorbit de mîinile murdare ale unui halat alb / și azvîrlit într-un portret de familie cusut pe geamul maternității / cu un cordon ombilical trecut prin urechile noastre ascuțite / sînt eu, nu mă recunoașteți?" (*Contradans*). Și cu cît am citat acest poem, am decoperit scăderea lui din partea a doua, cînd sintagme ca „ruinele maturității”, „sfîrșitul rațiunii”, „neîntîlna nopții” o împing pe Iulia Balcanăș spre clișeele fumate ale anilor șaptezeci. Iar încercarea ei de-a friza suprarrealismul („o burtă modernă în care spălăm rufele familiei / și le punem la uscat pe mașele noastre puturoase de atîta așteptare”), de asemenea, o fură din brațele înțeleștate ale congenerilor. Pot fi aceste aspecte tare sau caracteristici ale poeziei pe care vrea să o scrie Iulia Balcanăș? Tot ce este posibil. Dar pe parcursul cărții discursul se limpezește și construcția poemelor devine una din ce în ce mai unitară, alături stilistică cît și ca fond.

Secvențele care poartă titlurile *Olga I* și *Olga II*, vrînd poeta să se înscrie în limitele titlului cărții, pun în imagine scene din filmele americane care abundă de astfel de stopuri: „să te duci la psiholog și să îți povestești viața și visele altora, / să-ți întîlnești pe stradă și să le dai sfaturi avizate, / să le spui ce trebuie să mîînce, pe cine să creadă, ce e de ocolit, / ei să se sperie și să strige în gura mare că olga se apropie / asta da discuție, nu-i așa, dragă?”. Poate fi și așa, iar poeta noastră știe să le țină în dialog, ca și cum, după un film oarecare, poveștile despre acel film sînt mult mai pline de sevă, de viață decît filmul în sine. Însă poeta se folosește doar de aceste pretexte pentru a se defula cu seninătatea unei priviri superioare, condescendente față de tot ce se petrece într-o astfel de lume prizonieră a unei alte lumi paralele, născută dintr-un imaginar artificial, de celuloid. *Frame-story* conține un preambul plin de banalități, în care aflăm, de exemplu, că „iubirea este o necesitate socială, nu individuală, / iubești un singur om, să nu-l faci pe altul gelos, / te căsătorești cu un singur om, să nu se

omoare ceilalți între ei // viața începe ieri, în fiecare zi ne naștem din nou, / asta e reîncarnarea, iur paradisul e simplu / lumea e finită material și are un număr limitat de posibilități, / eu trăind se va mai întîmpla o dată, peste ceva timp”, cu să afli imediat, la primul vers, că „astea sînt basmele din copilăria mea”. Astfel de „basme” asculta, dacă ar fi să o credem, Iulia Balcanăș de la „mama” care „întorcea paginile, / să nu pierd ordinea ideilor”. Ordinea ideilor a venit mai tîrziu în poezia lui Iulia Balcanăș și s-a limpezit abia în poeme mai scurte, unde structura poematică nu mai suportă hiatusurile stilistice: „într-o dimineață am găsit aranjată pe scaun / o haină sub un fel de cadavru în descompunere, / deși mama știa că trebuia să mă pregătesc de serbare / în cîteva minute eram gata, puteam pleca, / să mă uit pușin în oglindă am zis, / și am spart-o / am adunat cioburile, am construit din nou oglinda / și pentru că nu eram în întîrziere am spart-o din nou, / am strîns resturile, timp era suficient, / ce bucurie, chiar cioburile hîde lipseau, / mai bine construiesc un leagăn, da, / un leagăn al civilizației personale, / unul mic, să încapă într-un buzunar interior, / să-mi poarte noroc la serbare” (*Reinventarea sinelui*). Și încă o dată se poate vedea clar că poezia lui Iulia Balcanăș este una construită din imagini bine sudate între ele, ca într-un puzzle, fără să complice aranjamentul lor, așa cum s-ar dori într-o manieră fracturistă. Poate că și faptul că Iulia Balcanăș nu este prezentă mai des în grupul noilor veniți o face să fie altceva decît toți ceilalți. Poezia ei mai conține naivitățile atît de necesare uneori textului poetic, nonșalanța, sinceritatea, neartificialitatea, care, de regulă abundă în construcțiile celorlalți, cei mai mulți dormici să epateze, să sară în paradigme nesustînite și de grila estetică. Iulia Balcanăș, din acest punct de vedere, are un pas cîștigat, dar, așa cum se va vedea, și mai mulți în minus, pentru că o astfel de poezie nu poate fi asimilată de către noua structură superficial-severă a congenerilor ei. Însă pe final ea va avea de cîștigat, pentru că substanța poeziei ei este una de calitate, robustă, consistentă, de unde ai ce alege și mai ales de unde poți scoate adevărate mici diamante care-ți dau satisfacția unei lecturi împlinite. Cu ieșirea din izolarea, poate aparentă, în care se află acum, Iulia Balcanăș, pe lângă Oana Cătălina Ninu, Ruxandra Novac, Miruna Vlada, Elena Vlădăreanu, Suzana Filip, Xenia Karo, Ana Dragu sau Domnița Drumea, poate constitui revelația poeziei feminine de la noi scrisă într-un registru bărbătesc.

munte și al „informațiilor” privind starea familiei, copii etc., gândite – parcă recapitulativ – de Vitoria, mod sadovenian de a-i oferi cititorului un „cadru” de start al viitoarei derulări epice. Celelalte acumulări, treptate, pe linia unei atmosferizări de *sugestie* psihologică, la rându-le, conduc spre cite o micro-secvență de sinteză „în mers”, poate doar provizorie, însă de o anume apăsare, intensivă, a accentelor puse vizibil orchestrat (dar deloc ostentativ-retorizant, fără nimic forțat în această „sintaxă” a inducției atmosferizatoare, care captează – altfel decât pe calea *analizei* psihologice – un climat al interiorității): „Deodată vîntul trecu șușuind prin crengile subțiri ale mestecenilor din preajmă. Pădurea de brad de pe Măgura clipi din cetini și dădu și ea zvon. Înălțînd fruntea, Vitoria simți adierea rece din spre munte”. Din nou, aparent, doar descripție, montaj de semne ale hotărului dintre anotimpuri. Dar esențialul este în accentul interior care marchează *receptarea* unor asemenea *semne*. Timpul, trecerea sînt simțite acum ca din perspectiva cuiva care, ca nevasta lui Lipan, percepe și alte semne, cele obișnuite (ca în *Zburătorul* lui Eliade Rădulescu, sau în eminesciana *Sara pe deal*), de „tablou” *auditiv*, al înserării la sat, pe linia aceeași „semantici” a absenței, discretă, dar sigură, căci tocmai firescul „tabloului”, deloc ieșit din ritmurile, repetitive, ale unei zile obișnuite, îi subliniază ei, Vitoriei, încă o dată, ecoul subiectiv, doar pentru ea, al unei atare iterativități, calm-nemiștoare, reversul fiind gîndul adînc stăruitor îndreptat spre cel care *lipsește*, ieșit din aceste domestice ritmuri: „Clipi din ochi, silindu-se oarecum să se trezească deplin. Pe toată costișa, în gospodăriile răzlețe, se auzeau chemări și îngînări de glasuri. Cîinii începeau să zăpăiască. Coloanele de fum se aplecau împrăștiindu-se pe fața pămîntului”. Auz și vedere: dar purtînd în ele ecoul, amprenta – subiective – ale acelei încordări și concentrări interioare, din care se ieșise, însă nu „deplin” (efortul – „silindu-se” – acelei metaforice „treziri”, notat de narator). Mai este de mirare că pînă și vorbele unui Mitrea – argatul *îi sună* eroinei din *Baltagul* altfel decât în „litera” lor? Și tot despre timp și anotimp se vorbește: „Întîi arc să viscolească, pe urmă au să prindă a urla lupii în fundul rîpilor”, Ascultîndu-l, „Vitoria simți un fior prin spate”: și în fundul unei *rîpi* vor găsi ea și Gheorghită rămășițele pămîntești, sfîșiate de *lupi*, ale lui Nechifor Lipan. Anticipări intruziv-auctoriale? Nu, însă nu atît cuvintele argatului, cît rezonanța lor subiectivă contează, sugerată, din perspectiva Vitoriei, aducînd dinspre secvențe și momente narative mult mai tîrzii unda unei resemantizări „retroactive”, de special *feed back*: autorul *Baltagului* are știința, nezgomotoasă, a creării unor asemenea corespondențe, la distanță, în *spîriul* textului

și în dubla *durată*, a epicului și a lecturii, mod de încărcare semantică (de „îlcuri”, sugestii, înțelesuri), bogată în nuanțe ce țin, în egală măsură, de o *continuitate* (adîncire, „variațiuni” – modulare), ca și de o *progresie* (efectul ei: potențarea, sub aparența „descripției” – portret, „peisaj” – a *sugestiei* psihologice; și nu „*analiză* psihologică”).

Multipli „afluenți” participă la această coordonată aparte a poeziei sadoveniene, cea a lăuntricului *sugerat*: „Privi în juru-i cu obrazul deodată împietrit și văzu totul rece și umed sub zloată. Soarele pierise, lumina se împușinase și vîntul sfichivia din cînd în cînd, fulgi care cădeau domol în tindă se topeau și dispăreau într-o clipă”. *Facies* („împietrit”), impresie – subiectivă, sigur („văzu...”), „descripție” – *atmosferizare* („Soarele...”), toate comunicînd între ele și generînd un efect de *sinteză*, a cărui dominantă rămîne, e limpede, aceeași manieră *atenuantă*, discret progresivă, de a *implica* dimensiunea interiorității pe căile arătate, așadar fără a se face *analiză* psihologică. Nu lipsesc, totuși, cu totul, nici unele, rare, ce-i drept, sublinieri nete, pe aceeași „dimensiune” a textului („paleta” lăuntricului *sugerat*): ca imaginea Vitoriei, cu brațele încrucișate pe sîni, „privind fără să vadă frămîntarea de-afară a stîhiilor”. Privirea *fără a vedea* aduce un accent, vizibil, mai ferm și totodată și *ceva* mai „explicit”, însă „reversul” ei, cealaltă „vedere”, *întoarsă în sine*, tot *sugerat* rămîne, așadar „spus” doar *indirect*.

Există o adevărată artă sadoveniană a unor astfel de orchestrări, subtilă și discretă, de mare finețe. Înaintînd în lectura textului, purtăm în noi, ecoul *conjugat* al unor veritabile *rețele* de detalii și notații (aparent dispersate), pentru a căror „detectare” – configurare trebuie făcut un efort analitic, așa de firesc și fluent este fiecare astfel de amănunt, „accent” etc., integrabile pe linii deja deschise, „montate” în textura *Baltagului*; dar „ascundera”, voita „dispersare” nu numai fac să primeze o *atmosferă*, ci – tocmai ele – sporesc, de fapt, o specială putere de modelare, *en douceur*, a lecturii, într-un climat (al acesteia) apt să întrețină receptivitatea la nuanțe, la sugestii: pe căi, s-ar zice, „inanalizabile”.

Lipsește oare cu totul, în această „*uvertură*” a romanului, pătrunderile în ceea ce „spune”, neauzită de ceilalți, „vocea” interioară a Vitoriei Lipan? Cum ar putea fi așa, cînd tenerile, presimțirile, încordarea, așadar tot atîtea forme ale unui incipient proces sufletesc (pe care se va clădi în fapt totul), rămîn nemărturisite nimănui altcuiva decât sieși? Și încă: fără ele, fără a se ajunge, într-un fel sau altul, și la „stratul” lor, nici cîmpul de *sugestii* asociate *notațiilor* „descriptive” nu ar avea rolul complex pe care îl joacă, nu ar trece dincolo de funcția-i de cel

mult atmosferizare, spre acele stări și dispoziții lăuntrice, discutate deja. Cum va proceda autorul pentru a capta, în cheia stilistică a unei astfel de poetici (definibilă prin *raccourci*, discreție și finețe, atenuare „litotică”, a oricărei ostentații de ordinul vreunei virtuozități „tehnice”), cuvântul acelei „voci” interioare, „rostit” doar pentru sine, poate ezitant, ori încă „încheșnat”, tulburat, parecă, de teama de a-l duce până la capăt și a-l face astfel ireversibil? Lasă ori nu autorul, prin naratorul său (cu care nu trebuie în nici un caz confundat, ori identificat), să se „audă” în text „glasul” acesta, inaudibil pentru ceilalți? Impresia de ansamblu este că mai tot ce ține de o atare „dimensiune” a prezenței personajului/personajelor în *Baltagul* trece, mai vizibil marcat, ori, dimpotrivă, mai estompat, prin „narator”; însă, oare, mereu cu aceleași implicații și sugestii (de perspectivă, de tonalitate, de „coloratură” a unor răsfringeri stilistice în configurarea/edificarea personajelor și a raporturilor lor, într-o procesualitate a devenirii, „lentă” – mai curînd nebruscată, „fluidă” –, dar sigură), în eclerajul naratorial (arhitectură voit nereliefată, aproape evanescentă, a montajului-joc de ordinul „punctului de vedere” și al unei sadoveniense glisări a „vociilor” din text) imprimat curgerii verbale a întregului?

„În închipuirea ei, bănuiala care intrase într-însa era un vierme neadormit”: amprenta stilistică este, aici, una neutral-naratorială, care însă preia, prin metafora finală, în spiritul culturii populare, „mărci” mai curînd proprii orizontului și „tonului” eroinei. Nu e însă deloc ceva întimplător, ori accidental etc. „Se desfăcuse încet de lume și intrase oarecum în sine”: evident, sună a „narator” (distinct de *auctor*, totuși fără a îngroșa, înclinînd prea vizibil balanța, nici într-un sens, nici în celălalt), dar situîndu-l pe acesta, „echidistant”, între „semnalmente” stilistice ale „vocii” personajului și cele ale „vocii” auctoriale. Spre deosebire de indiciile, *clare* de astădată, neologistice, cu o anume culoare orășnească, chiar intelectualizată, „școlită” etc. din „Ființa ei începea să se concentreze asupra acestei umbre, de unde trebuia să iasă lumina”. Și încă și mai limpede auctorial – *explicativ*, „din afară” și de undeva, „de sus”, *cvasi-intruziv*: „Era ceea ce se numește o problemă-cuvînt și noțiune cu desăvîrșire necunoscute unei muntence”, subliniere – rarisimă în *Baltagul* – a unei diferențe de nivel, abordare și limbaj, între, acum, naratorul auctorial, pe de o parte, și, de cealaltă parte, protagonistul romanului sadovenian. Astfel de glisări, într-o ordine cel puțin a registrelor stilistice, alături și alternează, deopotrivă, modul neutral al narației și pe cele auctoriale sau „sunînd” a contaminare – stil indirect liber? – de limbajul și „tonul” personajului: „Timpul stătu. [...] Sărbătorile și petrecerile solstițiului de iarnă i-au fost

pentru înția oară străine și depărtate. [...] și toată zvoana și veselia cotlonului aceluia din munte le respinsese de cătră sine”.

Întrepătrunderile, glisările etc. imprimă momentelor de fulguranță, concentrată, dezvăluire – „iluminare” a interiorității tonalitatea unui mod scriptural în acord cu un stil al lumii distincte în care se înșcriu, modelate de tiparele acesteia, existența, destinul, experiența pe care o traversează eroina capodoperei sadoveniense. Delimitările nete, distanțarea frapantă – narator vs. personaj = protagonist – reprezintă excepția. În schimb, ceea ce domină este – simptomatic! – apropierea lor relativă, chiar, nu rareori, convergența, pînă la un punct a celor două „voci”: monologic – *interioară*, a eroinei, și cealaltă, naratorială, aceea – pe o axă a comunicării autor – cititor, printr-un asemenea „intermediar” (naratorul) – instanță, ea însăși ficționalizată, ca „voce” intratextuală, care *ne* „vorbește”, nouă cititorilor, *din* text. Sînt și mici secvențe de „monolog interior” al eroinei. De pildă: „Se vestise în tot satul că baba Maranda are ascuns la ea pe cel cu nume urît. Dacă-l spui și n-aiuci a-ți face cruce cu limba, îți ia graiul. Ce demon va fi fiind, cine putea ști?”, gîndul nerostit, al Vitoriei, aflată acasă la „vrăjitoarea” Măgurei. Și imediat după, trecerea (indulcită, atenuată de umor) spre un „tipar” auctorial, în care, iată, încep și preluări din vorbirea fără de glas, doar pentru sine, a personajului: „Vitoria înclina să creadă că tot în cățelușă sălășluiește. Tot ceea ce spune poate fi și minciună; însă adevărat este că baba are unele tainice științe și meșteșuguri”. Astfel de treceri repezi, *spre* și *dînspre* vorbirea lăuntrică a eroinei, se fac pe o „punte” a alunecărilor line, în ambele sensuri: nu încă autentic stil indirect liber, dar nici foarte departe de ambivalența și mobilitatea aceluia. La trecerea prin cîmîtitir: „Nu-i era frică; se știa curată și cu dreptate; totuși grăbi pașii”. Începutul și finalul acestei mici secvențe trimit la perspectiva naratorului, dar în matca narației la persoana a treia mărcile vorbirii lăuntrice, fără a-și „topi” cu totul contururile, dau întregului „un aer de” *stil indirect liber*.

Nu numai Vitoriei i se dezvăluie pe astfel de căi reacțiile, gîndul, stările, ceea ce este doar *în* ea, nelăsat să se exteriorizeze. În alternanța necesară pentru variație (fără de care, în reluarea lor, neîntrerupte de nimic altceva, semnele gravității lăuntrice s-ar toci), „bilanțul” copilăriei în pragul apropiatei despărțiri de ea, imprimă recapitulării acelor „multe lucruri bune peste care a avut el stăpînire cît a fost copil” („pîrîl cu bulboanele”, „potecele la zmeură”, la afine, poveștile, seara, la stîină) un accent liric, în mirosul de fin, pentru Gheorghică, „pluteau vara și copilăria”, libertatea unei vârste de care e pe punctul de a se despărți: „Cum se risipește mireas-

ma în ger, așa s-au dus toate". Limbaj metaforic, în linia culturii populare, a unei poetici folclorice. În jurul Minodorei, rămasă sigură acasă, totul are un farmec minatural și o grope infantilă: și fata, plănindu-și răspunsul de trimis feciorului dascălului, „umbliă” – cum o vede naratorul – „cu lumina-i de gânduri în ochi”. Sînt necesarele momente de „respirație”, care refac, multumită inocenței, umorului și prospețimii din ele, tozozanța intensă, de profunzime, a dominantei grave, sugerată concentrat, fără încărcare retorică. La rîndul ei, protagonista romanului, absorbită mereu, cum pare, în toate cele ale de făcut, nici ea nu-și diluează trăirile interioare discutîndu-le. Însă, cum ei, ale cărei năpste și modele culturale sînt altele decît cele intelectuale-citadine ale eroilor unor Camil Petrescu, Anton Holban, Mircea Eliade, formula stilistică a *monologului interior* ar suna disonant, artificial, drept care îi este preferat un ecleraj oblic asupra lăuntricului (stilul indirect liber), cu posibilitățile de „glisare” și îngemănare proprii acestuia. Narăția omniscientă (nu însă una *ostentativ* omniscientă), notațiile de mișcare și gest nu se desfășoară fără o acumulare progresivă de încălțătură emoțională, în secvența rugii eroinei, la Mănăstirea Bistrița, către Sfînta Ana, de aici înainte protectoarea protagonistei în „lumea de devale” – spațiu al „anchetei” sale. „Făcîndu-și cruci repetate, își murmură gîndul care o ardea”: nu se rămîne la doar gestica ritualică: „Cu năframa aceea bătută în fluturi de aur trecu la icoana cea mai mare și mai de căpetenie a mănăstirii, către care avea a-și spune ca năcazul îndeosebi”. Evitîndu-se orice subliniere inutilă a acestui tip de efect stilistic, momentul apare ca fiind al unei legături *directe* între protagonistă și, de cealaltă parte, sfînta Ana, „cuborîtă” din icoană, în realul acelei tensiuni intense din sufletul eroinei (percepția transfiguratoare aici e *a ei*): „Sfînta Ana o privi dintrodată prin fum de luminări și munteana îngemunche și-i sărută mîna. Stînd umilită și cu fruntea plecată, îi dăru năframa, e-un ban de argint legat într-un cîlt, și-i spuse în șoaptă taina ei”. Totul ca într-o comunicare în *aceluși plan*, fără semne de ierarhizare, dar și fără a se sugera nici familiaritate, nici cine știe ce formă de respect înghețat: „Îi spuse și visul; și ceru răspuns. I se dădu sfîntei cu toată lîmța, ca o jertfă rănită, și lasă să cadă pe năframă lacrimi. După aceea se ridică fără să vadă pe nimeni și trecu în ușa din stînga a altarului [...]”. „Fără să vadă pe nimeni”: aceasta e marea emoției de vîrf, o mareă, iată, discret pusă, cu multă lîrse, fără urmă de afectare retorică.

Notațiile, ca din afară, urma gîndului și a stărilor lăuntrice, capătă în tonalitatea stilistică a personajului (și montată în tipare de stil indirect liber), crescîndu-și emoției superate, toate acestea spun nu „analizei psicho-

logice”, și procedeelor predilecte subordonate ei: recursul la ele le-ar falsifica „dumii” și eroinei din *Baltagul* mentalitatea, imaginea, tonalitatea, cărora astfel de procedee nu li s-ar potrivi, resimțite ca străine lor, de către cititor. Intuiția și inteligența artistică i-au „dictat” lui Sadoveanu, artei sale, o altă abordare a necesarei dimensiuni *interioare* – a prezenței personajelor în structura epicului din *Baltagul*.

Momentul închinării la icoana sfîntei Ana, în mănăstirea Bistrița, e unul de vîrf pe linia *ingesturilor* legate de „dimensiunea” psihologică a *prezenței* personajului – protagonista: Vitoria Lipan – în textul sadoveian, credibilă, substanțială, dar lucrată, această „prezență”, într-o tehnică (așa cum am văzut) a *notației* – „peisaj”, portret, ambianță domestică și de comunitate rurală, aceasta din urmă, fără, totuși, mult pomenita „intenție” de cuprindere *monografică*, atribuită cum prea școlărește scriitorului – și a „*narațiunii*”-*intervenit*, introductive, încă departe de ritmul și relieful de configurare ale „poveștii” (*story* și *plot*) și sensului din *Baltagul*. „Dialogul” aproape mut, fără envinte, al eroinei cu sfînta, acolo, la mănăstire, rămîne hotărîtor pentru tot ceea ce va urma în text, legînd între ele toate planurile „narrative” care au instaurat deja o „lume” ficțională (deocamdată, una „de start”). Nu de vreo formă de transă mistică e vorba, nici măcar de o foarte consistentă credință religioasă: Vitoria e de o religiozitate neocomplicată (poate nici de o chiar mare adîncime, ea situîndu-se în fond la un nivel al normalului și obișnuitului), căreia însă *situația* ce-i este dat eroinei s-o trăiască îi conferă o intensitate și o tensiune lăuntrică a concentrării întregii ei ființe într-o unică aspirație, la o măsură a excepționalului, a credinței *îndrîitoare*. Pe scama acesteia va pune ea totul, atît propria-i decizie interioară, crucială, cît și celelalte „hotărîri” și urmări, ce decurg din aceea: „Adevărul, s-a dat pe față – va spune ea către preotul din sat, Daniil Milieș, „recapitulîndu-și” limpezirea sufletescă, recentă – și l-am prînit de la obraz sfînt. Cuvioasa Ana numai s-a uitat la mine și m-a străpuns pînă-n inimă. De la dînsa mi-au venit și hotărîrile de acum”.

În fapt, lucrările avuseseră o nu chiar atît de lineară articulare, dar felul ei de a le vedea astfel înălțuirea nu rămîne, totuși, cu nimic mai puțin simptomatic, mai puțin încălecat de un înțeles cu valoare de sinteză. Sfătuită de starețul de la Bistrița să se ducă și „la stăpînirea pămîntească în Piatra”, deși, cum o și spune, „îndejdeca mea cea mare e în altă parte”, va auzi, „Jovită în inimă”, din gura prefectului, propriu-i gînd (pînă atunci încă temut, ocolit, într-o încercare, parcă, de a și-l „ascunde” sieși), acum rostit într-o logică a deducției reci: „Iată, dintre oameni, slujbașul regelui a fulgerat un

cuvînt, care-i adevărul. Acest cuvînt stătea și-ntr-însa, numai nu îndrăzne să-l scurme. Pe Nechifor l-au răpus răii". Însă, din perspectiva eroinei, pînă și-o astfel de lămurire cu sine, prin altul, stă tot sub semnul puterilor cerești ce-i vor îndruma, pe o cale sau alta, „hotărîrile”, gîndul și pașii, de aici înainte pînă la sfîrșit.

Semnificativ, percepția „peisajului” și a tot ce i se asociază acestuia – evident, mereu din aceeași perspectivă: a protagonistei – se schimbă radical (și mai ales simptomatice, vom vedea pentru ce), dincolo de acest moment crucial, al „hotărîrii” primite, cum spunea eroina, „în inima” ei. Odată trecut „hotărîrile” greu, lăuntric, al limpezirii cu sine însăși, oricît de amar e fondul unei atare lămuriri a sufletului și a minții „munteneci”, starea de pînă atunci, de așteptare încordată și atît de nesigură, atît de neputincioasă totodată, i se părea femeii încă și mai apăsătoare, încă și mai greu de îndurat decît ceea ce îi urmează începînd de „acum”, după destăinuirea și „sfatul” cu sînta Ana și scurtul dialog cu prefectul, la Piatra. Pînă aici „absorbirea” în grijile de fiecare zi ale casei și familiei, mai larg: ale gospodăriei Lipanilor, era și un mod al ei de a disimula, în fața celorlalți (inclusiv, a copiilor săi) temerile, îngrijorarea, gîndurile negre care o rod și, în același timp, de a întreprinde încă speranța, tot mai șubredă, de la o zi la alta. Ceea ce urmează, de aici încolo, va fi o altfel de „absorbire”, în tot ce are de făcut după luarea „hotărîrii”, în intervalul de pregătire și apoi de-a lungul întregii desfășurări a „anchetei” pornite de ea pe urmele lui Nechifor Lipan, bărbatul și tatăl neîntors la ai săi, din drumurile lui cu primejdie, din „lumea asta”, cum știe femeia și o și spune, „plină de răutăți”.

Lui G. Călinescu Vitoria Lipan i se părea la fel de amenințată ca și Anca, din *Năpasta* lui Caragiale, de o excesivă încălcare a imaginii femininității (fictionalizată de cei doi autori) sub raportul unei prea încrîncenate voințe, în ambele cazuri, de a-i pedepsi pe ucigași. În principiu, însă, de ce o astfel de angajare consecvent (și în crescendo) vindictivă ar trebui să rămînă rezervată doar bărbatului și să apară ca de neconceput în cazul unei femei? Nu cumva artificialitatea Ancăi ține de o vindictă împinsă pînă la măsura hiperbolică (într-adevăr, forțată) a unei conviețuiri (maritală), de ani și ani, cu ucigașul, pe tiparul unui plan al răzbunării, și el prea „ingineresc” – dramaturgie calculat? Vitoria are o altă „formulă” caracterologică, „hotărîrea” ei nu naște un plan răzbunător, ci urcă treptat succesive, dinspre datoria îngropării creștinești a mortului iubit, către un nivel ultim, suprem, al refacerii unei ordini morale, știrbite grav de omorul plănuit de lăcomii făptași ai acestuia: călătoria ea, femeia celui ucis trebuie să le arate vinovăția, făcînd astfel ca adevărul să se dezvăluie și „lumea”

să-și redobîndească rînduiala (adînc tulburată), să-și recîștige necesarul echilibru.

Nu din cine știe ce fel de turbare, chiar echivocă (moral), înverșunare, incredibil hiperbolizată de autor, ci, dimpotrivă, dintr-un refuz, cu toată ființa ei, al oricărei forme de pasivitate lașă, vinovată, de – nu mai puțin – resemnare „mioritică”, vin și „hotărîrea” din sufletul eroinei, ea și comportamentul ei de-a lungul căutărilor (capătul doar al acestora ar trebui să fie descoperirea trupului celui ucis și îngroparea lui, creștinește) și „anchetei” din *Baltagul* (aceasta, înțelegă acum, distinct, ca limitată la iscodirile și „tacticele” menite să agraveze geloziele, neîncrederea, suspiciunile reciproce etc. între nevestele complicității Bogza și Cuțui și, prin ele, chiar între aceștia înșiși), în fine, un întreg „război psihologic” declanșat și condus (într-o progresie rapidă, accelerată, cu o notă de *crescendo* ritmat dramatic, nu „teatral”) de „muntenca” rămasă văduvă, „război” culminînd, și sfîrșind, cu ieșirea vinovaților de omor de sub masca „bunăvoinței” și a „compătîmirii”, purtată o vreme, abandonată „acum”, sub o presiune psihologică eficientă.

I-a atribuit Sadoveanu eroinei sale – „artificial” – o inumană, o lipsită de măsură credibilă și, mai ales, *deloc feminină* cerbicie întru răzbunare? Riscă „ancheta” protagonistei să pară eșafodată de către autor cu gîndul, mult prea mult, la „efecte” și astfel să fie percepută la lectură, drept falsă, falsificată de poetica unei asemenea „reliefări” excesive? Astfel de întrebări trimit, în fond, nu atît la prezumate limite ale psihologiei feminine (în raport cu cea masculină), cît, pur și simplu, la felul în care ne apare motivația trecerii de la căutarea „urmelor” lui Nechifor Lipan și, apoi, a rămășițelor lui trupesti, datorie morală și creștinească, la implicarea Vitoriei în „ancheta” polițistă, interpretată, ea, ca expresie a unei voințe de răzbunare, a unei prea mari, prea tenace și prea spectaculoase durități sufletești. Dar este aceasta o perspectivă (asupra protagonistei *Baltagul*) ale cărei premise rezistă analizei critice?

Erată. În *Sadoveanu: anatomia capodoperei (II)*, în nr. 8 (august), p. 78-80.

p. 78, col. st., r. 4: dezlegare; li s-; r. 19: se ivește; r. 34: ca pe una; r. 38: mai limpezi; col. dr., r. 4: de o stingace; r. 5: lată; r. 10: diferențiate (vîrstă, sex, răspunderi; r. 24: ocult); r. 32: închinării; r. 39: nici; p. 79, col. st., r. 2: ea să se; r. 8: așa; r. 34: și, de cealaltă parte, una de faptă; r. 35: adînci, durabile, de coerență și; r. 41: în sub; col. dr., r. 11: cite; r. 15: în alte; p. 80, col. st., r. 4: întrepide; r. 12: cu faptuire; r. 13: ucis; col. dr., r. 8: ochii; r. 14: nu e; r. 29: Femeie; r. 37: cenă; r. 38: surprinzător.

PATRU VEACURI DE LECTURĂ

Dana DIACONU

Împlinirea în 2005 a patru sute de ani de la publicarea primului volum al lui *Don Quijote* constituie cel mai important eveniment al vieții culturale din Spania, marcat prin numeroase și variate acte omagiale, care situează la cotele cele mai înalte interesul general și de altfel permanent, pentru nemuritoarea operă a geniului spaniol.

Dacă la aniversarea anterioară, în 1905, omagierea celebrului roman al lui Cervantes se aflase sub semnul înnoirii și diversificării abordărilor de tip hermeneutic, al căutării semnificațiilor sale profunde, filozofice, etice, estetice, ideologice etc. soldate cu publicarea unor lucrări fundamentale în bibliografia cervantină, precum acelea ale lui Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset, Américo Castro etc., pentru comemorarea din acest an s-a propus ca obiectiv și, nu mai puțin, suprem omagiu, *lectura*, avându-se în vedere diversele semnificații și implicații ale termenului (parcurerea și interpretarea textului, relectura sau reinterpretarea; contextele istorice și literare; cititorii de diverse niveluri, categorii de vîrstă, profesioniști).

Dezideratul proiectează un arc peste veacuri, unind actuala politică culturală spaniolă, care a inițiat în acest an o amplă campanie în favoarea lecturii – a lecturii în general și a lui *Don Quijote* în special – și intențiile autorului însuși, exprimate în repetate ocazii (bunăoară în *Prolog*¹ sau în *Capitolul III*, volumul II²). Pentru Cervantes, care se dovedea a fi preocupat de soarta cărții sale și conștient de valoarea ei, succesul dorit și scontat – cu genială premoniție –, însemna o *lectură* pentru toți, pe gustul, pe înțelesul și spre folosul tuturor categoriilor de public.

Lectura drept consens al actelor omagiale este o opțiune justificată și de caracterul specific al romanului privit în contextul literaturii spaniole, între tradiție și inovație. Sinteză și punct de pornire, *Don Quijote* este *cartea cărților*, nu numai pentru că își trage seva din și devine apoi sursă pentru alte cărți (lecturi), ci și pentru că în spațiul său intratextual lectura – ca cunoaștere, interpretare, trăire – joacă un rol fundamental, generînd o specială stratificare și dinamică a planurilor ficțiunii și ale realității.

În consecință, aproape tot ceea ce s-a lansat pe piața cărții spaniole în legătură cu *Don Quijote*, a avut drept scop stimularea lecturii prin punerea la dispoziția cititorilor a unor materiale variate care să corespundă diverselor interese, gusturi și sensibilități. Editurile și presa au prezentat celebrul text cervantin în original sau prin mijlocirea comentariilor, din perspective, în forme și cu mijloace variate, pentru a acoperi diversele segmente ale publicului. „Fenomenul” editorial pe care l-a produs capodopera cervantină de-a lungul timpurilor este confirmat încă o dată de impresionanta cantitate și calitate a cărților apărute încă de la cumpăna dintre anii 2004-2005³ (în primă ediție ori reeditate, revizuite și reactualizate), mare parte dintre ele cumînd prestigiul autorului și al editurii.

În jurul lui *Don Quijote* și Cervantes au apărut noi comentarii cu privire la istoria⁴, biografia⁵, geografia⁶ sau receptarea operei în arta și gîndirea din alte arii culturale⁷.

Textul original a fost inclus într-o bogată ofertă de „*quijotes*”, de la edițiile de lux, cu preț prohibitiv, cum este *Don Quijote de la Mancha. Ilustrada por Mingote* (editura Planeta, două volume, 900 euro), pînă la edițiile de buzunar „pentru toate buzunarele” prezentate de edituri importante ca Alianza, Cátedra, Castalia ș.a. și cărțile cu destinație specială, pentru copii sau tineret, chiar și un *Don Quijote de la Mancha* carte audio cu 37 discuri pentru 42 ore de audiere (Turner, Madrid).

În această amplă panoramă editorială, atrag atenția edițiile realizate de specialiști reputați precum Martín de Riquer, Carlos Saura, Andrés Amorós („ediția culturală” intitulată *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, destinată elevilor) și Francisco Rico (ediția realizată sub patronajul Institutului Cervantes, care pune la dispoziția filologilor un bogat aparat critic într-un tom separat, complementar romanului).

Academia Regală Spaniolă a înțeles și ea să-și împlinească menirea aderînd la orientarea generală,

în propria ediție. „Ediția noastră – precizează Francisco Rico, cunoscut profesor, istoric și critic literar, cărui i-a fost încredințată realizarea volumului⁸ – s-a născut din dorința de a oferi, la cel de al patrulea centenar al cavalerului din La Mancha prin excelență, un *Quijote* care să invite la lectură un public amplu și să favorizeze relectura și studierea.” (Introducere, p.C).

Modul de structurare și redactare a volumului facilitează lectura pentru cititorul de nivel mediu, în fiecare moment și pe diverse căi. Textul original este modernizat, cu măsură – editorul operînd mai curînd o regularizare ortografică și lexicală – și însoțit de două grupaje de studii critice aparținînd unor specialiști de elită (Mario Vargas Llosa, Francisco Ayala, Martín de Riquer și Francisco Rico, José Manuel Blecua, Guillermo Rojo, José Antonio Pascual, Margit Frenk, Claudio Guillén), care abordează, din perspectiva zilelor noastre, aspecte fundamentale precum modernitatea, semnificațiile, temele majore – viața și ficțiunea –, simbolistica personajelor, registrele lingvistice, oralitatea, dialogul etc.).

Prioritatea acordată lecturii a conturat două postulate pe care editorul mărturisește a le fi pus la baza activității sale: fidelitatea față de autor, pentru a nu-i trăda intențiile și respectul pentru cititor, pentru a-l orienta spre înțelegerea adecvată a textului, fără a-i anihila „spontaneitatea” cu vreun exces de erudiție în notele de subsol, care ar fi prejudiciat „continuitatea și libertatea lecturii”.

Îmbinînd propriile principii statutare – enunțate în vechea sa deviză *Limpia, fija y da esplendor* (Curăță, fixează și dă strălucire) – cu spiritul cervantin, ediția academică a lui *Don Quijote*, întreprinde și propune cititorilor o lectură sub semnul corectitudinii, al clarității și, mai cu seamă, al libertății.

Alte incitante propuneri de abordare a lui *Don Quijote* au fost lansate în cadrul manifestărilor tradiționale din calendarul cultural spaniol, cea mai prestigioasă fiind comemorarea anuală de la 23 aprilie – binecunoscuta Zi a lui Cervantes, care este în mod semnificativ Ziua Cărții și aceea a decernării Premiului Cervantes. O atare împrejurare a permis lărgirea perspectivei critice, prin luarea în considerație a romanului sărbătorit în contexte tot mai ample: întreaga operă a lui Cervantes, literatura spaniolă, literatura universală.

Tendința generală a comentatorilor este, așa cum rezultă din articolele semnate de specialiști de renume (Francisco Rico, Jordi Llovet, José Carlos Mainer, Carlos Fuentes ș.a.) în ediția specială, din 23 aprilie, pe care suplimentul cultural al ziarului „El País”, intitulat *Babelia*, o consacră celui de al patrulea centenar al lui *Don Quijote*, aceea de a aduce o viziune nouă pentru a descoperi și înțelege resorturile misterioase ale miraculoasei rezistențe în timp a romanului, ale permanenței sale contemporaneității, timp de patru veacuri, altfel spus, ale universalității și clasicismului lui Cervantes. Căci, asemenea obsedantului portret al Giocondei, *Don Quijote* ne privește și ne atrage privirile oriunde ne-am afla. Și dacă în acest roman al ambiguității fertile se regăseau, așa cum arată scriitorul mexican Carlos Fuentes într-un inspirat eseu (*Elogio de la incertidumbre*), elementele definitorii și marile probleme ale epocii din urmă cu patru secole – epocă de tranziție de la certitudinile Evului Mediu la îndoilele Renașterii, în zorii timpurilor moderne –, nu mai puțin operante sînt „incertitudinile” sale pentru ca noi, cei de astăzi, să putem pătrunde în „inima realității” noastre, conștienți că sîntem, așa cum spune Carlos Fuentes, „parte a viitorului pe care nu l-a cunoscut Cervantes: sîntem actualitatea care se poate citi în romanul *Don Quijote*”.

În „îndoiala” conținută în textul celebrului roman se reflectă problemele fundamentale ale existenței societății și individului, chiar și în epoca numită post-modernă, care oscilează între pluralitate și globalizare, totalitarism și libertate, ficțiune și adevăr. Lecturile actuale, de felul celei întreprinse de Carlos Fuentes, sporesc numărul de răspunsuri la „provocarea” lansată secolelor de acest roman cu inepuizabil potențial, care, pledînd pentru pluralism și diversitate, excluzînd ideea de adevăr unic, total sau impus, ca și posibilitatea certitudinii absolute, pare a-și fi prefigurat propria „soartă”. Diversitatea lecturilor posibile de-a lungul a patru secole a produs nu verdicte incontestabile, ci acumularea unui șir neîntrerupt de „întrebări, ipoteze, teorii, propuneri...” ale specialiștilor de tot felul. Iar faptul că, oripilat de proliferarea acestora, scriitorul spaniol Juan Goytisolo se simte incitat la un nou exercițiu de imaginație în stil propriu, pentru a dezlănțui binecunoscuta-i ironie acidă și vervă lingvistică într-o viziune satirică și grotescă, ce amintește de „visurile” lui Quevedo și de hiperbolele lui Garfía Márquez⁹, nu face decît să confirme forța de seducție a operei cervantine, capac-

itatea ei de a continua să constituie un punct de referință nu numai pentru interpretare critică sau teorie literară, ci și pentru actul creator. O dovadă în plus în acest sens l-au constituit nenumăratele adaptări teatrale, după *Don Quijote*, (dar și după alte opere ale lui Cervantes), prezentate în cadrul celor mai importante festivaluri de teatru clasic din Spania în vara acestui an (de la Almagro și Mérida). La Festivalul Internațional de la Almagro, care a avut loc în perioada 29 iunie-24 iulie au participat companii teatrale din Spania (Compania Națională de Teatru Clasic), ca și diverse alte companii din lumea întreagă (Columbia, Ecuador, Brazilia, Cuba, Franța, Japonia, Cehia). Versiunile libere după *Don Quijote*, cu titluri incitante, precum *Don Quijote ... acercándonos a su locura*, *El ingenioso caballero de la palabra*, *Farsa quixotesca*, *Muerte y resurrección de Don Quijote*, *Sanchica, princesa de Barataria* ș.a. au constituit tot atâtea tentative și propuneri de lectură creatoare, sub semnul imaginației și al libertății, nu doar a textului cervantin ci și, prin intermediul lui, a lumii actuale.

Note:

1. Cf. „cel melancolic să moară de rîs, cel veșnic pus pe glume să-și sporească și mai mult hazul, naivul să nu se plictisească, priceputul să se minuneze de iscusința născocirii, cel grav să n-o disprețuiască și nici cumini să un se lipsească de a o lăuda” (*Isusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha*, vol. I, în românește de Ion Frunzetti și Edgar Papu, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 14).

2. Cf. „copiii o au pe virful limbii, flăcăii o citesc, bărbății în putere o înțeleg, bătrînii o slăvesc; și, la urma urmei, este atît de purtată-n vorbă și atît de citită și atît de cunoscută de tot soiul de oameni, încît numai cît zărește vreo prăpădită de gloabă, că și spun: „uite-l pe Rocinante” (*idem*, vol. III, p. 49).

3. Ediția princeps a primei părți, intitulată *El ingenioso hidalgo de La Mancha*, era deja tipărită în ultimele săptămîni ale anului 1604, dar editorul, Juan de la Cuesta, a pus pe copertă anul 2005, din rațiuni comerciale.

4. *España en tiempos del Quijote*, de Antonio Feros și Julián Gelabert, la Editura Taurus, Madrid sau *La España de Don Quijote. Un viaje al Siglo de Oro*, de Manuel Rivero Rodríguez, la Editura Alianza, Madrid

5. *Las vidas de Miguel de Cervantes* de Andrés Trapiello, *Miguel de Cervantes. Literatura y vida* de Antonio Rey Hazas.

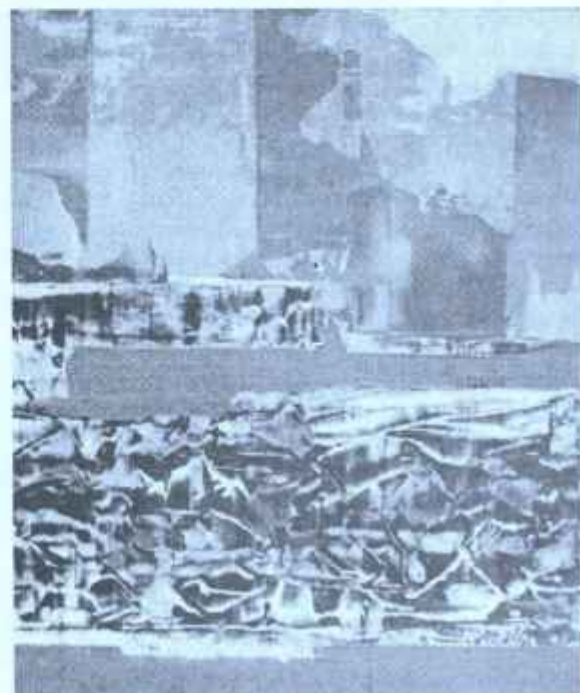
6. Despre spațiul geografic mancheg: *Territorios del Quijote*, cuprinzînd fotografii de Navia și articole semnate de Martín de Riquer, Julio Llamazares, Carlos Alvar, Joaquín González Cuenca, César Antonio Molina și Navia, ghidurile *Ruta de Don Quijote*, la editura El País-Aguilar,

coordonat de María Unceta și *Guta de viuje por la ruta de don Quijote*, editura Belacqua.

7. Antologia *Don Quijote en el arte y pensamiento de Occidente*, editura Cátedra, realizată de John J. Allen și Patricia S. Finch, cuprinzînd reflecții ale unor personaje faimoase asupra operei lui Cervantes și ilustrații ale operelor de artă – picturi, gravuri și sculpturi – inspirate de romanul *Don Quijote*

8. Apărut la editura Alfaguara, cu mențiunea *Edición del IV Centenario* și cu titlul scurt și evocator – „un endecasilab perfect”, după cum observa Francisco Rico – *Don Quijote de La Mancha*, și realizat în colaborare cu Asociația Academicilor de Limbă Spaniolă formată de Academicele de Limbă din țările latino-americane și cu Academia nord-americană de Limbă Spaniolă (menționate pe coperta a patra a cărții). Este a doua ediție realizată de Academia spaniolă, prima fiind cea din 1780, tipărită la Madrid de Joaquín de Ibarra, din care se valorifică unele elemente de iconografie (viniete, motive ornamentale). Prețul este modic: 9 euro.

9. Cf. Articolul „Asfixiat de nămol și pleavă” în care Cervantes îi apare autorului copleșit, „asfixiat de nămol și pleavă” de disputele unei imense adunări de „academicieni, istorici, sociologi, specialiști și erudiți” care, într-o hăr-mălaie generală și agresivă, își dispută opiniile despre „conținutul real cărții și presupusul caracter al multinecratului său protagonist”, lansînd o avalanșă de presupuse răspunsuri la întrebările fundamentale *Cine era don Quijote? Cine era Cervantes?* („Babelia”, no. 700, 23 aprilie 2005, p. 24).



LIVIU DELEANU, UN POET UITAT

Iulia AZRIEL

Sînt convinsă că, auzind numele Liviu Deleanu, mulți se întreabă cine este acesta, de ce vorbim despre el și de ce vorbesc eu despre el. Răspunsul la a treia întrebare este cel mai simplu. Deleanu a fost unchiul meu, fratele cel mare al tatei, și în ultimii ani încerc să adun cît mai multe date, în scopul de a încheia cît de cît un portret al poetului.

Motivele mele sînt diverse: curiozitatea, multe semne de întrebare, toate legate probabil de un sentiment de vinovăție față de amintirile vagi, incomplete, de familie, și apoi nevoia imperativă de a înțelege de ce o parte semnificativă din opera lui a fost total ignorată. Intrînd mai profund în lumea magică a poeziei lui, care mă farmecă și mi-l aduce aproape, cred că am înțeles.

Am vrut să numesc această prezentare Itinerarul unui poet, dar viața și creația lui n-au fost trasate dinainte și evoluția i-a fost influențată în mod radical de realitatea politică în care a trăit și de tot ce aceasta putea implica. Și atunci cred că titlul Liviu Deleanu, un poet uitat se potrivește mai bine.

Liviu Deleanu, pe numele lui adevărat Lipa Cligman, s-a născut la Iași, pe Strada Veche, în 1911. Părinții lui, de condiție materială modestă, erau foarte diferiți unul de celălalt. Mama, o femeie simplă, iar tatăl un intelectual cu înclinații literare; scria poezii, era cunosător al limbilor ebraică și idiş și pasionat de spiritism și hipnoză, pe care le cultiva, pasiune pe care a transmis-o și fiului său cel mare. Cu toate acestea, Sami Cligman, contabil de meserie, s-a împotrivit întotdeauna tendințelor poetice ale lui Liviu. Lăncuș, cum i se spunea în familie. Voia pentru fiul său o existență asigurată, o meserie practică. Liviu Deleanu nu a vorbit prea mult despre copilăria lui. A cunoscut frigul, foamea și pribegia în timpul primului război mondial, cînd tatăl a fost mobilizat și mama nu reușea să se întrețină, pe ea și pe cei doi fii. Un rol important l-a jucat în perioada copilăriei sora tatălui, care scria și ea poezii și avea o casă plină cu cărți. Îi spunea lui Liviu zeci de povești, și tot ea avea să-i cumpere prima cutie cu acuarele. Mulți ani după aceea, mergeam cu tatăl meu s-o vizitez; îmi amintesc casa întunecoasă, cărțile și poveștile din Helem pe care mi le povestea și mie. Liviu era un copil tăcut, visător, care desena pe unde apuca schițe și caricaturi. Aștepta cu nerăbdare apariția fiecărui număr al singurei reviste pentru copii din vremea aceea. Profesorul de compunere l-a

îndemnat să trimită lucrări la acea revistă, și foarte repede și-a văzut numele publicat. „Iată, atunci mi-a intrat în sine mirosul specific de cerneală tipografică și m-a otrăvit pentru toată viața” spunea el. La 11 ani, trimitea zeci de lucrări la redacții de reviste. În scurt timp, unele i-au publicat cîteva epigrame, prima poezie, și multe dintre materialele refuzate anterior. Devine membru activ al multor cenacuri literare.

În 1927, Liviu Deleanu face parte din comitetul de redacție al revistei „Vitrina literară”, unde publica mult sub trei nume diverse: Liviu Deleanu, C.L. Deleanu și Cliglon, asta cînd scrie epigrame. Dar viața revistei nu a fost lungă. Deleanu însă continua să trimită la alte publicații poezii, proză, epigrame, la Iași și la București.

În 1928, scoate împreună cu poetul Virgil Gheorghiu revista „Prospect”, cu subtitlul „Simptom literar”, menționată și de Călinescu, în *Istoria literaturii române*, ca una din primele publicații moderniste. În primele trei numere, redactor Liviu Deleanu, găsim proză și poezie de Liviu Deleanu și proză și poezie de Virgil Gheorghiu. De altfel, legătura de prietenie dintre cei doi scriitori a durat toată viața. După numărul trei al revistei, dispare numele lui Liviu Deleanu, rămîine numai Virgil Gheorghiu, care colaborează cu Mihail Bicleanu, Sașa Pană, Zarembo și alții.

Am fost foarte mirată constatănd că istorici de prestigiu ai literaturii nu-l pomenesc pe Deleanu nici măcar în legătură cu revista „Prospect”, pe care a fondat-o, așa cum am spus, una dintre primele publicații supraraliste. În schimb Virgil Gheorghiu este menționat des printre colaboratorii revistei. Anul acesta am constatat că primele trei numere erau de negăsit în marile biblioteci din Iași și din București. Numerele doi și trei le-am descoperit, din fericire, în arhiva poetului, la Chișinău, numerele patru pînă la opt în biblioteca Universității din Iași, și, după un timp, în colecția particulară a lui Nicolae Tzone, numărul unu. Drept care am completat revista în toate bibliotecile la Chișinău, la Iași și la București.

Revista poartă toate caracteristicile supraralismului. De exemplu, chiar în primul număr găsim un text intitulat *Pe cruce*, de Virgil Gheorghiu. Textul este tipărit în formă de cruce, în semn de răstignire a academismului, și e dedicat lui Liviu Deleanu. „Un poet modern, nefix, suflet de rebus, concepții dezordonate stilizate care vizează fantasticul, receptor direct al mesajelor divine, un înaripat visător care fuge de realitatea fadă

spre idealul pur al viziunilor, demon îmbunătățit. Un succint manifest suprarrealist.

În 1927, iese la Iași, cu eforturi materiale imense, primul volum de poezii, *Oglinzi fermecate*, cu următorul motto: „Oglinzile care au fost fermecate în apele neîncepute ale cerului sînt tainele unuia care și-a găsit în undele lor neclare năluca chipului său speriat. De aceea, taina care se învîrte în jurul ritmului și al jocului greu al cuvîntului din această carte e însuși sufletul care s-a prins în mijlocul faunilor care, laolaltă cu îngerii hîzi, dănuiau hora sălbatică a despărțirilor. Despărțirea de suflet și despărțirea de sine”. Despre carte Demostene Botez scrie: „Poeme de senzații interioare, plastice ca niște icoane, cine nu se teme să coboare în sine, să le citească”.

Iată două fragmente din această carte, scrisă la 16 ani, unde regăsim diverse elemente și influențe, și totodată spiritul vremii. Și în special doresc să atrag atenția asupra elementelor timp, clipă și în special ceas. Ceasul care-l va urmări pe poet pînă la sfîrșitul vieții, o obsesie a ceasului-timp, veșnicie, ceasul martor, ceasul soartă și conștiință: „Auzi iubito? Furtuna de-afară./ Cum plînge groaznic, doamne, ce suspine! / Tu simți, se-apropie un cutremur... / Mi-e frică...tare... doamne! De-ai-a tremur./ Furtuna de afară e și-n mine” (*Furtuna*); „Uitat de timp și-uitat de ani ce trec./ am smuls din ceas o clipă veșnic nouă/ frîgînd-o sîngeros am rupt-o-n două./ o clipă a rămas tot clipă -/ și-a doua a născut un veac” (*Timp*).

Din 1928, Liviu Deleanu își continuă activitatea la București. Fuge de acasă în urma unui conflict cu tatăl său, fără un ban în buzunar, doarme în parcuri, își caută de lucru. Descoperă însă cu încîntare că Tudor Arghezi, în „Bilete de papagal”, i-a publicat o poezie. Face afișe colorate, la care adaugă și versuri de reclamă pentru cîte un cinematograf, desenează modele pentru un fabricant de cravate, se angajează corector la un ziar. După un timp, devine redactor, scrie cronici teatrale, de artă plastică și cinema, și în special are ocazia să intre în lumea ziaristilor și a scriitorilor. Publică traduceri din limba idiş și fragmente de roman la reviste ca „Adam”, „Ediție Specială”, „Cuvîntul liber”. Despre o întreagă perioadă, de zece ani, între 1928 și 1937, nu există date, tabloul nu este clar. Virgil Gheorghiu povestește, într-o scrisoare adresată soției poetului, Baka Deleanu în 1968: „tovarăș de zile grele. Amîndoi aveam în miezul iernii pantofi de tenis cu degetele ieșite afară. Îl văd spălînd la chiuvetă roșiile aruncate de zarzavagii. Pe urmă acele bucurii de copii de cîte ori ne apărea cîte un vers în «Bilete de papagal», ori cînd reușeam să scoatem un număr de revistă reușit și violent. Mi-ai comunicat că există o lacună în

lanțul cronologic al operei lui. Vă dați seama despre nepăsarea anilor tineri. Pe atunci nu ne gîndeam la eternitate și conservare”. Iar în revista „Luceafărul”, din decembrie 1970, evocînd aceleași amintiri de mai sus, adăuga: „cu literatura nu era nici o speranță să putem minca zilnic o piine”.

Însă în acești zece ani, despre care vorbim, s-a produs o cotitură majoră în tematica poetului. Al doilea volum de versuri, intitulat *Ceasul de veghe*, apărut în 1937, la editura Șantier din București, este complet diferit de primul. Poetul nu mai planează în sferele rarefiate și în căutări interioare ale eului, ci se vede implicat direct în probleme sociale. Poezia devine protestatară, angajată. Autorul lor intră în sindicatele muncitorești, ia parte la înfîlirile tineretului de stînga și scrie curent în publicațiile lor, precum: „Cuvîntul liber”, „Reporter”, „Șantier”, „Azi” și altele. Poezie de protest împotriva inegalității sociale, a sărăciei, a foamei, a regimului, de altfel des cu pecetea cenzurii. Găsim titluri ca: *Balada trustului de arme*, *Strigăt din mină*, *Cîntec de grevă*, *Cîntec de temniță*... Dar fragmentul care urmează ilustrează cum nu se poate mai bine protestul lui social și politic: „Prăpăstioasă și adîncă, mina/ își deschide, uriașă, gura/ și-și desceștează dinții de cărbuni./ Sîntem patru sute/ de vieți netemute./ patru sute de minți răzvrătite./ patru sute de piepturi brăzdate./ patru sute de strigăte venite/ din patru sute de guri încheștate./ patru sute!” (*Strigăt din mină*).

Iată două fragmente din recenziile vremii. Enric Furtună scrie, în 1937, în revista „Adam”: „Maturitatea și dureroasa realitate și-au pus pecetea pe noua tematică a inspirației, e o altă față a poeziei. Nu mai interesează senzația interioară de multe ori bizară și falsă, ci sufletul mulțimii, suferința altora”. În 1937, George Călinescu notează în „Adevărul literar și artistic”: „Nimic nu e reproabil în poezia domnului Liviu Deleanu, dimpotrivă găsim în ea sensibilitate, imagine. Ceasul de veghe vine cu preocupări umanitare, cu simpatia pentru mineri, lucrători, croitorese, vagabonzi. Materia nu trebuie să sperie. Domnul Deleanu o tratează cu foarte multă îndemînare”.

Sfîrșitul anilor '30 este marcat de probleme politice grave. Atitudinea poetului devine din ce în ce mai clară, limbajul din ce în ce mai vehement și poezia protestatară devine în plus fătîș politică, antifascistă.

Al treilea volum, *Glod alb*, publicat la București, Editura „Cultura Poporului”, în 1940, conține un ciclu de poezii intitulat *Săbii peste Spania*, printre care *Serenada pe baricade*, *Don Quijote*, care exprimă indignarea în fața războiului, a regimurilor totalitare, a înarmării.

Cîteva poezii din acest ciclu au fost traduse în limbi străine și în Spania au apărut în gazete de front. Iată două fragmente din *Guernica* și *A doua moarte*, în care Liviu Deleanu prevestește, cu o sensibilitate dureroasă, catastrofa iminentă ce avea să vină. Sintem în anul 1940: „Se zdruncină semnul hotarelor reci/ în cer./ pe pămînt./ și pe ape./ Iar moartea adusă de săbii și tecii/ e iarăși atît de aproape./ Izbită de tancuri în oști și cetăți/ Istoria crapă-n bucăți” (*Guernica*). „E ceasul despărțirilor — și vezi, mai caut lumina pierdută/ unde e calea răzvrătirilor./ de nimeni umblată, de nimeni străbătută?! Închide fereastră: afară/ vrajba omului fuge după om, — urlet de fiară/ sub cerul de brom./ Iată — se apropie marea corabie/ cu pajura: Sabie!” (*A doua moarte*).

Am știut dintotdeauna că Liviu Deleanu a plecat în Rusia în 1940. După ce i-am citit, la o vîrstă mai matură, poezia anilor '30, am crezut că plecarea lui a fost o alegere. Nu de mult am întrebat-o însă pe văduva sa, Baka Deleanu, de ce a plecat și mi-a răspuns că nu a plecat, ci a fugit, fiind avertizat de prieteni că este în pericol și căutat de poliție. A trecut Prutul pe o plută spre Basarabia proaspăt ocupată de ruși, iar după un an, cînd au intrat trupele române, s-a refugiat la Moscova. Abia în 1944 s-a reîntors la Chișinău și a aflat că tatăl său fusese omorît în pogromul de la Iași. În aceeași noapte, a scris poezia *Coșmar*: „În cărțile mele nescrise./ Cu pași nevăzuți, obosiți./ Vin azi lingă mine, ucise./ Nălucile celor iubiți”.

În 1940, odată cu trecerea Prutului, se termină definitiv prima parte a activității poetului. Nimic nu va mai fi la fel.

A doua perioadă, din 1940 și pînă în 1967, anul morții sale, a fost foarte bogată. Publică volume ca *Vremuri noi*, *Buzduganul fermecat* (șase ediții), *Tinerete fără moarte* (11 ediții), *Poezii și poeme, leșire din legendă*, *Dragostea noastră cea de toate zilele*, *Cartea dorului*, *Destăinuire* și altele. Între 1940 și 1944, la Moscova, a colaborat la manuale de citire pentru Moldova încă ocupată, a făcut traduceri din mari poeți ruși ca Pușkin, Lermontov, Esenin. În anul 1943, este numit secretar literar al ansamblului „Doina”, cu care cutreiera Rusia și pentru care compune aproape întregul repertoriu. În 1944, se întoarce la Chișinău și se căsătorește cu Baka, tovarășa de drum pînă la capăt. Așa se cheamă și cartea pe care Baka a scris-o după moartea lui: *Drumeștia noastră*.

Începe o perioadă de ferventă activitate creatoare pe planuri diverse. Scrie texte pentru compozitori, cure

devin șlagăre și se cîntă și astăzi, socotite fiind creații folclorice. Așa s-a întîmplat, de altfel, în 1937, și cu vestita melodie *Sanie cu zurgălăi*, compusă de Richard Stein pe cuvintele lui Liviu Deleanu, care a devenit șlagăr internațional și este considerată în mod greșit creație folclorică.

Un mare succes literar a fost poemul eroico-patriotic de mare anvergură *Krasnodon*, care cînta eroismul unor tineri de 16-17 ani în timpul ocupației germane. Deleanu a început să scrie poemul după datele documentare existente, iar în 1947 a plecat personal la Krasnodon, unde a căutat martori și membri ai familiilor celor dispăruți. Între timp, apăruse cartea *Tinăra gardă* a lui Alexander Fadeev. Aceiași eroi, aceleași situații, dar tratarea este alta. Deleanu introducînd multe episoade lirice de mare emotivitate în poemul său. După ce lucrează ani de zile și poemul este într-un stadiu avansat, intervine o problemă. Fadeev este criticat pentru că a omis să introducă partidul comunist în această istorie de eroism. După multe frămîntări, Liviu Deleanu, pentru a putea fi publicat, plătește prețul și inventează un secretar de partid, care nu avea ce căuta în poemul lui. A doua ediție, care primește titlul *Tinerete fără moarte*, a fost considerat o creație de vîrf a poetului, și s-a bucurat de mult succes de la hun început.

Un loc important ocupă în creația lui Liviu Deleanu literatura pentru copii. Încă în anii 1944-45, scrie basmul dramatic *Buzduganul fermecat*, care se pune în scenă pînă azi și e aplaudat de generații de copii. Poetul spunea că poezia pentru copii cere multă muncă, pentru că trebuie să se citească ușor, să aibă muzicalitate și metaforă, să fie accesibilă vîrstei. Și nu mică era bucuria lui cînd mergea la întîlniri cu copiii și aceștia știau pe de rost versurile după primul cuvînt. Aceste întîlniri cu elevi și țărani din sate îi încălzeau sufletul și îi dădeau putere să continue. Baka Deleanu relatează o vizită într-un sat, unde pe o prispă torcea o bătrînică. Deodată, aceasta începe să recite o poezie și apoi alta, spunînd că le știe de la bunica. Erau de fapt scrise de Liviu Deleanu. Vizitele la țară erau pentru el prilej de culegere de material folcloric și prelucrare a acestuia în același timp.

A scris toată viața și epigrame, pe care le editează cu caricaturile schițate tot de el, adresate altor scriitori considerați de el superficiali sau lipsiți de talent.

Imediat după război, apar primele semne ale îngrădirii libertății de creație. Cînd scria basme, criticii spuneau că nu-i nevoie de povești, realitatea sovietică fiind ea însăși o poveste de avînt și de eroism. În *Buzduganul fermecat*, suprima personajul unui drac cu coadă și coarne ca să nu fie învinuit de misticism. Un cuvînt nevinovat putea declanșa o tragedie, așa cum s-a și întîmplat.

În poezia *Marioura Ielișnara*, pusă pe muzică,

Deleanu scrie: „Să-ți cuprind cu mîna briul și să trec cu tine riul, sub un pom, sub o crenguță să ne facem o căsuță”. Într-una din ședințele Uniunii scriitorilor, un oarecare Butov, comisar al Orghiroului, care avea misiunea să controleze din partea Moscovei tot ce se făcea în Republica Moldova, vorbind despre Deleanu, începe cu acest cîntec, un text mediocru nevinovat: „Ce fel de rîu are în vedere poetul, desigur Prutul, îl mistuie dorul de patrie. Și apoi «să ne facem o căsuță», deci nu a scăpat de instinctul mic burghez”. Acest atac s-a transformat într-o campanie de presă care a durat ani lungi. Poetul e acuzat de spirit burghez și cosmopolit, decadent, simbolist. De altfel, *Mica enciclopedie sovietică* îl prezenta pe Deleanu ca poet sovietic moldav, care, pînă în 1940 scria poezii în care motivele sociale se împletesc adesea cu „tendențe decadente”.

Un alt exemplu la fel de neverosimil este cazul poeziei *Concert*, unde apar cîteva păsărele, care dau un concert de binefacere pentru a salva sticlelele dintr-o colivie. Interpretarea oficială a fost aceea că omul de talent, adică sticlelele, suferă în condițiile sovietice. Cînd a scos un volum dedicat „Tovarășei mele de viață, de griji și de bucurii”, a fost blamat pentru dedicație ca fiind un gest mic burghez.

Spre deosebire de alți scriitori din Republica Moldova, Deleanu avea două probleme personale: originea etnică și cea geografică. Format pînă în 1940 în buna tradiție a limbii românești, poetul suferea și reacționa cu durere la orice greșeală de limbă. Îl durea sărăcirea intenționată a limbii, excesul de rusisme și arhaisme. Deleanu nu a acceptat această ruptură de limbă clasică; pentru el, limba română era una singură, indiferent de granițele geografice. Ceea ce frapază la el față de alți poeți moldoveni este frumusețea, modernitatea limbii și respectul pentru cuvînt. Aceasta datorită desigur maturizării sale artistice în contextul românesc. Era ferm convins că odată se va reveni la alfabetul latin. Într-un articol scrie cu ironie că ar trebui spus *Abevegheadar* și nu *Abecedur*. Întotdeauna, de altfel, și-a semnat textele (scrise bineînțeles cu caractere rusești) în caractere latine.

Povara vremurilor la care m-am referit a declanșat o tragedie. În 1949, după o vestită ședință la Uniunea Scriitorilor, poetul s-a frînt, a căzut într-o grava depresie nervoasă. A zăcut un an de zile și alți trei ani nu a putut scrie nici un rînd.

După această perioadă, mi-a fost dat să-l întîlnesc pe Liviu Deleanu, în 1955 la Iași și în 1956 la Chișinău. Un bărbat înalt, frumos, ușor adus din umeri, cu ochii vișători și buni, și în special cu un zîmbet timid, abia schițat, în colțul gurii. Dacă ar fi să-l caracterizez într-un cuvînt, aș spune un om blajin. Puțin distrat, nu dormea noaptea,

scria. Tot atunci, am auzit povestea anilor de teroare, pe care nu am uitat-o niciodată. Parcă văd curtea în care locuiau mai mulți scriitori, fiecare la altă intrare, și parcă aud ceea ce mi s-a povestit despre nopțile în care se auzeau pași grei în curte și nimeni nu știa la ce ușă se vor opri, cine va dispărea în acea noapte. Au fost multe perioade din acestea, dar despre capitolul legat de prigoana împotriva scriitorilor, în special evrei, pot vorbi mai bine oamenii care au trăit acele momente și care sînt încă printre noi. Și totuși, după patru ani, Liviu Deleanu a reînceput să scrie.

În ultimii ani ai vieții, pînă în anul 1967, cînd s-a stins, poezia lui este cu totul diferită ca stil și conținut față de poezia sa de odinioară. Ca urmare a celor trăite, poetul se repliază în sine, poezia lui are un caracter intimist, de introspecție, dar altul decît acel de la începutul carierei sale; aș spune o creație a resemnării.

Poezia lirică ocupă un loc predominant. Cînta dragostea sub toate aspectele: dragoste de oameni, de natură, de femeie. Poeziile lui de dragoste în anii de maturitate sînt scrise cu multă rețineră și sensibilitate. Dacă se poate spune astfel, e o poezie sobră de dragoste. Evocă cu gingășie și cu o sinceritate emoționantă chipul drag al femeii iubite, prieten de viață, izvor de însuflețire și bucurie. Dragostea este plină de vise, pură, dă sens vieții și la „tot ce e în lume poezie”: „Mi-ești dragă fiindcă ești așa cum ești,/ Tovarășa de vis și drumetie,/ Frumoașă ca o taină din povești/ Și simplă ca o floare din cîmpie”.

Un alt aspect al operei sale este cîntarea naturii, prețul fiind sensibil la culoare, căci toată viața a desenat și a pictat. Multe titluri de poezii poartă nume de tablouri: *Arabescuri*, *Peisaj hibernal*, *Crochiu*, *Natură moartă*, *Acuarele* și așa mai departe.

O altă temă frecventă în această perioadă este aceea a crezului artistic și a rolului scriitorului în societate. De altfel, această temă traversează toată creația lui, încă de la începuturi, și în ultima perioadă ea devine o preocupare majoră. Să nu uităm pasaje din anii treizeci, cînd poetul scria: „sînt oșteanul lumii, oșteanul pămîntului, voievod al cuvîntului” sau „pana grea muiată în soare cu care limpezese lumina”. Rostul poeziei este acum altul. Ea este înainte de toate un cadou dat oamenilor, cărora le vorbește despre secretul existenței și-i învață să cunoască frumosul. O necesitate umană oferită cu generozitate și dragoste, căci poezia se află în toate. Însă poezia nu se flăurește ușor, ea cere multă energie creatoare și o muncă migăloasă. Poetul este zidarul, olarul, oțelarul, sculptorul. Cuvîntul trebuie cizelat, dăltuit, frământat, plămădit cu tot respectul și cu toată responsabilitatea. Conștiința creației împlinite, credința că va rămîne după el ecoul scrierilor sale, pe care le oferă cu

generozitate sufletelor noastre, este, cred, singura vanitate a acestui poet atât de modest și reținut: „Știu că las în urma mea/ Un ceaslov de buche grea”. „Și toate cărțile mi-s scrise/ Cu cernoziom și tuș stelar”. „Eu pun în slujba vieții pămîntești/ Tot ce se poate da prin poezie”.

În ultimele luni ale vieții, pe cînd scria *Cartea dorului*, poetul reușea să termine aproape zilnic o poezie și spunea: „Nu știu cum să explic. În viața mea nu am fost atât de fecund. Numai să fie a bine”. În mai 1967 moare pe un pat de spital, la numai 56 de ani. *

În tot timpul vieții sale artistice în Republica Moldova, Deleanu nu a primit nici o distincție, nici un premiu literar. Însă a fost și este considerat și astăzi un mare poet, opera lui este studiată în școli, o stradă și un liceu îi poartă numele, iar casa în care mai trăiește încă văduva lui este Muzeul Liviu Deleanu. De altfel sursa principală de informații pentru această prezentare o constituie *Drumeția noastră*, de Baka Deleanu.

Liviu Deleanu nu este deloc cunoscut în România, unde totuși a avut o carieră artistică destul de lungă și bogată pînă în 1940. Sau mai bine zis a fost uitat. Nu există nimic din operele lui, iar numele său a dispărut nu întîmplător, ci din motive politice. Tragedia vieții sale a fost că nu și-a găsit locul nicăieri. Din România a fost silit să fugă, iar în Rusia a ajuns la resemnare, replîndu-se în poezie intimistă. Numai dragostea de poezie, puterea creatoare care-l domină și sprijinul de zi cu zi al soției sale l-au ajutat să continue.

Rușii au făcut eforturi susținute să despartă nu numai politic, ci și cultural Republica Moldova de România. Tocmai de aceea opera lui Deleanu dinaintea de 1940 a fost complet ignorată în Moldova Sovietică, și invers, toată creația lui de după 1940 nu a putut pătrunde în România, unde lipsește din antologii și dicționare literare, în care prezența lui s-ar impune în mod firesc. Apa Prutului a devenit după 1945 o graniță de nepătruns, o ruptură definitivă între două țări cu aceeași limbă și sub același regim politic. Există un paralelism tulburător în viața poetului, care se reflectă bineînțeles și în opera sa. Sau poate invers, poezia a fost aceea care i-a influențat soarta. Cert este că avem de-a face cu două perioade distincte, în două țări diferite, și în fiecare dintre perioade există un moment crucial. Greu de înțeles este ruptura definitivă între cele două perioade. Paradoxal și greu de înțeles.

Însă din 1989, cînd s-au schimbat regimurile politice și alfabetul latin s-a reîntors peste Prut, Liviu Deleanu își face reîntoarcerea în literatura română, de care aparține de drept. Apar în bibliotecile românești cărțile publicate la Chișinău, vede lumina tiparului la Timișoara, în 2001, o colecție de versuri, *Răscolite tăceri*, iar la Iași, în 2005, o alta, *Vremi în alte vremi topite*. Și totuși, Liviu

Deleanu nu e cunoscut încă. Scopul meu e să completez pe cît se poate lacunele existente, să reunesc materiale pierdute sau păstrate parțial, la Chișinău, în marile biblioteci din Iași și București, ca și la Biblioteca Națională din Ierusalim.

În încheiere, propun cititorului cîteva poezii lirice din ultima perioadă a vieții poetului, sperînd să-i rămînă în suflet muzica frumoaselor lui versuri.

Uite copacul

Uite copacul...
Stă singur, săracul.
În șes,
Singur și neînțeles.
Nici iarba, nici scaiul.
Nici spinul, nici paiul
Nu știu ce-l frămîntă, ce-l doare.
Ce gol și ce arșiță mare
Stă singur aici să îndure.

Copacul se vîrca în pădure.

Crochiu

Iar pîrul tău cu pîrul meu
Se-ating din mers – și se sărută,
Precum în noaptea abătută
Deasupra mea și-asupra ta
Doi pomi vecini s-ar săruta,
Sau cum o boare trecătoare
S-ar săruta cu-o altă boare.

Mărturisire

Femeie, care-mi dai puterea
Să înfrunzesc ca un copac,
Cum să te-nvăț s-auzi tăcerea
Mărturisirilor ce-ți fac,
Cum să te-nvăț să ții aminte
Acelor simțăminte tari,
Ce-ți țin vorbi nu prin cuvinte.
Ci-n graiul liniștilor mari?

Dincolo de cine sînt
Mă aflu dincolo de mine
Și dincolo de cine sînt,
De unde cîntețul îmi vine,
Cu iz de stele și pămînt.

De sus – îmi vine-adus de vise,
De jos – din om și făurar.
Și toate cărțile mi-s scrise
Cu cernoziom și tuș stelar.

Ierusalim, martie 2005



ISTORIA JUNIMII POSTBELICE (I)

Constantin PARASCAN

JUNIMEA ÎN IAȘI LA 1975-1976

I.1. Fondatori. Program. Atmosferă

Ideea de a scrie această *Istorie...* s-a născut cu mulți ani în urmă. Dacă nu chiar din clipa înființării acestui Cenaclu (cu toate că știam și afirmam public, aparent în glumă, dar în fond foarte serios, faptul că mărturiile pe care le lăsăm: procese verbale de la ședințe, mențiuni în presa locală și centrală, înregistrările pe bandă magnetică etc. vor constitui un material documentar pe care se vor susține doctorate...), oricum, cu trecerea anilor s-a cristalizat tot mai mult, iar acum o consider o datorie. Și se petrece aceasta pentru că întâmplările de la Junimea din Iași acelor ani sînt încă foarte vii, au căpătat semnificații dincolo de conjunctural, am trăit direct și am fost nu martor, ci inițiator, făptuitor... și în cei 15 ani, din 1975 pînă în 1990, nu am lipsit de la nici o ședință. Iar pentru a purcede la lucru, ca un cercetător literar care se respectă, am fișat cîteva mii de pagini de cronici ale Cenaclului și Muzeului, alte sute transcrieri de pe benzile de magnetofon din fonoteca Casei Pogor, m-am reîncărcat cu *atmosfera* de atunci, luminîndu-mi-se liniile principale ale acestui demers, și am constatat ce material valoros aștepta să fie oferit, în sinteză, *istoriei literare*. Și mă refer la faptul că destule nume ale unor debutanți la cenaclu atunci, ori ale scriitorilor consacrați, prezenți în calitate de invitați, ocupă un loc distinct azi în lumea literară românească și europeană.

Noi nu eram întemeietori, asemeni fondatorilor Junimii la 1863: Titu Maiorescu, Iacob Negruzzi, Vasile Pogor, P.P. Carp, Th. Rosetti. Noi puteam fi considerați, firește, doar continuatori ai unei idei, ai unei tradiții celebre, acum, în deceniul al VIII-lea al secolului al XX-lea. Datele păreau favorabile: una din casele în care se adunau membrii Junimii de demult devenise loc public, muzeu de literatură. Spațiul exista. Aveam unde ne aduna. Numele – la

fel, Casa Pogor devenise acum *Casa sumă a Junimii*. Revista „Convorbiri literare” ființa, cu oarecari întreruperi, emigrări în capitală, tot aici, la Iași. Apoi... se simțea un ușor dezgheț, o oarecare slobozire a frînelor ideologice (strivitoare, descurajatoare în primele două decenii de după al doilea război mondial). Trăiam, deci, un alt timp. Chiar la Iași fiind, cu tradiția inhibantă, „dialogul” cu umbrele înaintașilor se detașase într-o mare măsură de prostemia și idolatria de mai înainte. În școli și universități, mai ales în universități, dispăruseră sau se surdinizaseră în așa măsură formulările proletcultiste, ideologice, încît absolvenții trăiau o iluzie a libertății gîndirii, lecturii, manifestării culturale, literare. Cărți și autori cenzurați cu cîteva ani mai devreme formau „pîinea noastră cea de toate zilele”. Ființau: Teatrul Național, Opera Română, Filarmonica, Teatrul pentru copii și tineret. Revistele literare „Cronica” și „Convorbiri literare”, cele studențești, „Alma Mater” („Dialog”), „Opinia Studențească”, „Viața Politehnicii” adunau în jurul lor scriitori din trei generații. Muzeul Literaturii Române, cel mai vechi ca instituție de gen din țară (prima casă memorială de literatură din România a fost Bojdeuca „Ion Creangă” din Tîcău, inaugurată în 1918), desena harta unei impresionante istorii literare naționale, aici, la Iași, gravitînd în jurul Casei Pogor, inaugurată în zilele Crăciunului anului 1972.

Tinerii debutanți în poezie, proză, teatru, reportaj, jurnalistică roiau în jurul revistelor studențești și al unor cenacluri literare precum „Nicolae Labiș”, de la Universitatea „Al. I. Cuza”, „Mihai Eminescu”, de la Casa de cultură a studenților, „Ion Creangă” de la Casa de Creație, „Lupta cu inerția” de la C.U.G.

Junimea însă de demult chema, suna mobilizarea junimiștilor acelor ani. Aerul care se respira acum permitea o întoarcere la aristocrația spirituală veritabilă, după rătăcirile prin „pustiul” demagogic al deceniilor cenușii. „Cupola” simbolică a Junimii lui Maiorescu, Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici și

ceilalți înfoia puțin bojogii intelectuali ai scriitorilor tineri și mai puțin tineri din Iași, dar nu numai. Dar și impunea, „mesajul” fiind de recurs la studiu, la carte, la estetică, la cultură în general.

Dincolo de inerentele patetisme de început de drum, de emoții și tatonări, firești, în fond, *chestiunea* a fost gândită cu seriozitate, pasiune și profesionalism. Pe scurt:

Autorul acestei *Istории...* nu era doar simplu muzeograf-cercetător la Muzeul Literaturii, ci scria, încă din facultate, proză. Debutase în revista studențească „Alma Mater” și în antologiile de la Casa de creație și Casa Studenților, după ce participase la cenele studențești „Nicolae Labiș”, condus atunci de profesorul I. Constantinescu și „Mihai Eminescu”, îndrumat de criticul V. Cuțitaru. În aceeași perioadă, făcuse și cenele de la Casa de creație, coordonate de V. Cuțitaru, Stelian Baboi și Vicențiu Donose, în anii dinții, mai apoi de poetul Ioanid Romanescu.

Sosise, iată, ceasul când se putea naște o idee care să adune în jurul ei energiile scriitoricești la acea dată. E vorba de tinerii care încă nu debutaseră în volum.

Ideea exista. Locul – la fel. Așa cum spuneam și mai sus. Cel care s-o pună în lucrare – de asemenea. Mai trebuia un personaj, o autoritate critică, tânăr, desigur, și nici acesta cu ifose de consacrat, dimpotrivă, elegant, ferm, generos, învățat, cu calități speciale ce se cer unui conducător de cene. Așa cum detaliam și în volumul publicat la Editura „Convorbiri literare”, în anul 2004, *Cum i-am cunoscut... Portrete literare*, în articolul dedicat lui Daniel Dimitriu, acesta a fost cel care în ziua de 21 noiembrie 1975 a fost „Uns” drept conducător al noii Junimi, purtător și de talangă... istorică, cu care putea, la nevoie, să potolească avântul „revoluționar” cenealist al unor membri dedați gustului îndoielnic.

Regulile care statuau *programul* cenei se revendica, în mare măsură, de la cele ale celebrei Junimi. Cenele se anunțau „deschise tuturor iubitorilor de literatură, creatori care doresc să-și facă publice lucrările lor”, ca și cititorilor pasionați. Puteau citi în ședința de lucru din cenele doar cei care nu publicaseră în volum. Puteau fi prezentate și lucrări ai căror autori din alte localități ale țării nu puteau fi prezenți la Iași. Autorii erau obligați să depună textele în patru exemplare dactilografiate, însoțite de manuscrisele originale, la secretariatul cenei de la Casa Pogor, cu

doză săptămîni înainte, pentru a putea fi cunoscute de către doritori. Această regulă era impusă pentru a nu accepta în Junimea decît texte de valoare artistică cel puțin medie, lectură în cenele noastre însemnînd „un eveniment în biografia individuală a unui tînăr creator”. Era vorba și de o măsură de prevedere, o cenzură valorică și ideologică, însă nu așa cum se practica ea mai peste tot, ci în sensul că la Junimea nu se admiteau textele dedicate „cuplului” din fruntea partidului și statului, ori cîntînd eroul comunist, ori revoluționar de profesie. Acest *punct* nu era *înscris* în program, dar era convenit la nivelul nostru, al meu și al lui Daniel Dimitriu. Cenele își mai propunea să fie și „o școală de literatură”. Și în acest sens aveau a fi invitați scriitori români consacrați, din toată țara, care „vor citi din operele lor și vor împărtăși din tainele laboratorului propriu de creație”. Acestor invitați de onoare li se lua, ad-hoc, un interviu. Acestea au fost înregistrate pe bandă magnetică și vor fi „fructificate” în prezenta *Istorie...* S-a adoptat și dictonul cunoscut „*Întră cine vrea, rămîne cine poate*”. Mai funcționa și regula „autorul a vorbit”. Cel care citea în ședința de lucru nu mai avea voie să se explice, nici la început și nici după. El „vorbea” prin propriile creații prezentate.

După primele două-trei întâlniri, veleitarii, neaveniții, „pensionarii” care navetau mai pe la toate cenele din Iași, s-au retras și au dispărut, iar tinerii talentați aveau să considere Junimea *instituția* unde avea loc consacrarea la acest prim nivel al drumului lor literar.

O întreprindere de genul acesta își legitimează înființarea și existența ulterioară prin valorile care se adună, se manifestă și se confirmă în ani. Iată „*producția*” primului an de activitate noiembrie 1975 – decembrie 1976. În cele 19 întâlniri, au prezentat creații proprii, între alții (prezențe efemere), cei care sînt scriitori consacrați azi, membri ai Uniunii Scriitorilor din România (fi cităm în ordinea *intrării în scenă*): Ion Boroda, Mihai Leoveanu, Valentin Talpalaru, Emilian Marcu, Mariana Codruț, Th. Parapiru, Alexandra Diaconu, Jean (azi Nicolae) Panaite, Ion Gheorghe Pricop, Lucian Vasiliu, Nichita Danilov, Liviu Ioan Stoiciu, Dumitru Augustin Doman. Iar invitații de onoare din acest prim an de înființare au fost scriitorii: George Lesnea, Ioanid Romanescu, Nicolae Țătomir, Horia Zillieru, Corneliu Sturzu, Florin Mihai Petrescu, Mihai Ursachi, Constantin Ciopraga, Haralambie Țugu, Dorin Tudoran, George Bălăiță, Ion Chiriac, Lucian

Valea. Au fost prezenți, cu recitaluri din creațiile clasice literaturii române, actorii Teatrului Național din Iași: Dionisie Vitcu, Petru Ciubotaru, Emil Coșeriu, Adina Popa, Cornelia Gheorghiu, Florin Mircea, Virgil Raiciu, Constanța Lercă, Constantin Sava.

L. 2. Ședința festivă inaugurală. Vineri, 21 noiembrie 1975, Casa Pogor. Invitat de onoare poetul George Lesnea

Vestea s-a răspândit rapid, mass-media ajutând la difuzarea acesteia în Iași și nu numai. Afișe, invitații, fluturași, anunțuri repetate la Radio, semnale în presa cotidiană și în cea literară. O chestiune importantă: nu am cerut voie nici unui for superior, sau nu-mi amintesc să fi făcut un „proiect”, o cerere scrisă pentru a arăta ce vrem să facem și cum și s-o prezentăm Comitetului de cultură ori altui organism. Nu. Știu că ne-am propus să facem acest ceneclu în cadrul activităților Muzeului Literaturii. Era o formă de relație cu publicul. Ca și Prelecțiunile Junimii, ca și Prietenii muzeului ori alte activități: medalioane literare, debateri, lecții deschise etc. Sau așa putea fi crezută a fi. În fond ne aflam în fața unei manifestări elitiste, strict-literare, la care putea intra oricine... și nu chiar. Și-apoi era implicată și redacția revistei „Convorbiri literare” nu numai prin prezența criticului Daniel Dimitriu ca îndrumător, coordonator, ci și prin asumarea conducerii acesteia de a reflecta activitatea ceneclului și de a tipări textele valoroase.

Și a sosit ziua hotărâtă. Lume multă, oficialități?, scriitori, curioși, elevi, profesori, cu mesaje din public, texte pregătite de acasă, emoții, planuri de desfășurare, solemnitate din partea organizatorilor și vorbitorilor programați.

Constantin Parascan anunță ce se va întâmpla și dă cuvântul șefului Muzeului Literaturii, profesorul și scriitorul Dumitru Vacariu. Discurs vibrant, solemn, cald, de un patetism potrivit momentului, (oricum, nu în stilul lui Vasile Pogor), scurt și poetic: „Reluăm, deci, ca junimiști din vremea noastră, ședințele Junimii de acum un veac și mai bine. Nu stăm pe aceleași scaune ca Eminescu, Creangă, Maiorescu, Caragiale, Slavici, Pogor, Negruzzi, Conta, Xenopol, Lambrior; nu avem harul lor, cu sfântă și veșnică rezonanță românească și universală (...), dar în această Casă cu atâtea minuni, și cu prezența atîtor umbre mărețe, începem astăzi urcușul nostru propriu spre o Junime a vremurilor noastre (...), bătînd cu

putere în porțile cele de aur și de cleștar ale afirmării. De undeva, din zvonul sacru al acestor săli și ziduri, o voce ne spune clar tuturor: *Să fie într-un ceas bun!* Poate e vocea lui Maiorescu, poate a lui Creangă. Ori poate e chiar a Măriei Sale, Domnul versului românesc, Mihai Eminescu”. În clipa aceea poate că unii imaginau sau chiar primeau alături de ei pe junimiștii care se aflau în Salonul de la etaj, cum evocase în prima parte a discursului Dumitru Vacariu.

Solemnitatea trebuia să fie pigmentată de umor. Surpriza pregătită a creat această stare. Așa cum știam din amintirile junimiștilor, Vasile Pogor cumpărase încă de la început o talangă pe care o încredințase lui Titu Maiorescu. În secret am cumpărat și eu o talangă, am înscris numele noului mentor, Daniel Dimitriu, o ascunsesem în sertarul biroului lui Mihai Kogălniceanu, la care ne aflam, și, povestind întâmplarea de demult, i-am oferit-o în aplauzele și rîsetele asistenței. Dau citire apoi Programului pe care-l alcătuisem împreună cu stăpînul de-acum al talangii.

Emoționat, tînărul de 30 de ani Daniel Dimitriu, „în calitate de conducător, uns și cu talangă”, rămîne pe scaun de teamă să nu cadă „de partea cealaltă a mesei” și face cîteva precizări privind „activitatea operativă a ceneclului”. Ședințele se vor desfășura vinerea, de două ori pe lună, de la ora 17, și vor avea două părți. În cea dintîi, de o oră și ceva, va avea loc lectura și discuțiile. În a doua vor avea loc întîlniri „cu cele mai importante personalități ale literaturii din Iași și din întreaga țară”. Cînd nu vom avea invitați, vom vorbi despre creația unui creator absent. Un actor va prezenta textele, iar noi vom discuta. „Vrem să facem din aceste discuții o școală, dacă vreți, o tribună de discuții cu caracter nu didactic, dar în orice caz cu un caracter de inițiere în alfabetul valorilor literare contemporane. Deci nu avem de-a face cu un ceneclu în sensul foarte obișnuit al cuvîntului”. Discuțiile vor fi serioase, la obiect, utile celor care au citit, mai arată Daniel Dimitriu, solicitînd ajutorul, fiind „novice într-o asemenea activitate. Pe mine, de altfel, o asemenea activitate mă și copleșește și cred că pe oricine, dat fiind faptul că ne aflăm unde ne aflăm, și am dat acestui ceneclu numele pe care i l-am dat”.

Trece apoi la „miezul discuțiilor din această seară, și anume: un dialog cu invitatul nostru de onoare, poetul George Lesnea”. Prima întrebare: *Cum se simte în acest moment în acest Salon? Ce sentimente*

Încearcă în această clipă, fiind prezent aici, în casa „Vasile Pogor”?

George Lesnea era un om-spectacol, povestitor neoprit, sfătos, dulce, plastic, destins, zîmbind și rîzînd des de propriile amintiri și ziceri. Un epigramist de geniu, un traducător din literatura rusă, din poezia rusă, din Esenin mai cu seamă, dar și din Lermontov și Pușkin, unic. O arhivă umblătoare, vorbitoare, un fin și plastic memorialist al Iașului. Suprapunea de multe ori ceea ce aflase din cărți cu mărturii ale unor oameni celebri pe care-i cunoscuse, confundînd uneori planurile, dar, oricum, poveștile lui te fermecau din prima clipă, seducîndu-te. I-au plăcut teribil viața, poezia și femeile frumoase, duduțele. Mi-l amintesc din vremea cînd mă aflam în prima ucenicie la Bojdeuca din Țicău a lui Ion Creangă, nu numai ca invitat la vreo manifestare literară, culturală de acolo. Trecea pur și simplu ncanunțat, nechemat. Hălăduia prin Iași și trecea și pe la Bojdeucă. Vorbeam. Răspundea la orice întrebare pe care i-o puneai, legată de istoriile și poveștile Iașilor. Apoi, la vîrsta sa memorabilă, urca tinerește dealul spre Sărărie, zîmbind. Ne mai vedem, cu trec des pe-aici, îmi spunea la plecare. L-am luat o dată cu mașina la Bucium să ne arate locurile pe unde umblau Creangă și Eminescu. Ne-a purtat prin vii, pe dealuri, pe la case cunoscute, pe la Hanul de la Pietrărie. Și povestea mai tot timpul. Și nu era oboșitor și nici plictisitor. Doamne ferește! Ne-a primit și-n salonașul casei în care locuia, de pe-o stradă din spatele Pieței Unirii. Ne despărțeau mulți ani și eu eram de puțină vreme în Iași, așa încît relația era doar întîmplătoare. Îl mai țin minte de la o întîlnire din Aula „Mihai Eminescu” a Universității „Al. I. Cuza” din Iași. Se afla în prezidiu împreună cu multe alte personalități din domeniul literelor. Se vorbea, se recita la tribună, pe rînd. Cît timp vorbitorul își rostea scurtul discurs, George Lesnea mărunțea din buze și-n timp ce respectivul se întorcea la locul lui spre a da rînd altuia, se ridica în picioare și rostea epigrama pe care o compunea acolo pe loc, epigrame inspirate, excepționale, mult apreciate și aplaudate și potrivite momentului respectiv. Era născut cu acest har, cu această calitate rară, de a improviza inspirat, imediat, genial... mi s-a părut mic. Era, pare-se, starea sa firească.

Acum, întrebare de Daniel Dimitriu, rostește: *Cunosc această casă de mai multă vreme. Am fost în ea și-n tinerețea mea, cînd locuia altcineva aicea. Dar, ca să dau glas simțirii mele de acum, am făcut*

o strofă: Din îndepărtarea sfîntă/ Și trecutul lor înalt/ Astăzi ne binecuvîntă/ Eminescu și ceilalți. Iată proba pentru ceea ce observasem de multă vreme ca fiind calitatea dinții a poetului George Lesnea. Și-apoi continuă, o vreme, în proză: Socot că seara de astăzi este o seară cu totul memorabilă. Nu trebuie să înpămînte pe nimeni faptul că ne găsim într-un lăcaș așa de strălucit cu acesta, unde au fost personalități așa de mari ale literaturii noastre, pentru că și după ei au fost mari personalități care n-au citit și n-au locuit în această casă. Vă spun: o socot această seară memorabilă, pentru că sînt convins că posibilitățile literaturii noastre de astăzi, în evoluția socială a vremurilor noastre, ni dă tot dreptul (...) Am încredere și cred că-i binecuvîntată această seară și va fi memorabilă prin faptul că va însemna mare lucru în istoria literaturii noastre românești.

Și din nou își intră în „rol”: *Acuma, dacă-mi dați voie, am să vă mai citesc ceva: Larg deschisă poarta grea/ Ține-a lui Pogor cetate/ Aici intră cine vrea/ Și rămîne cine poate. Și-nă una: Acest cenaclu din trecut/ renaște ca pîdurea-n verde/ Căci al Junimii început/ În noaptea timpului se pierde. Se afla în „temă” maestrul Lesnea. Discursul de început, plin de umor, de la banchetele anuale ale Junimii, se deschidea astfel: „Originea Junimii se pierde în noaptea timpurilor”. Ușurința și inspirația cu care versifica îl făceau foarte iubit și acum. Și, cu aceeași ușurință și inspirație, timp nemăsurat, „va bate cîmpii cu grație”. Povestește că a făcut parte din multe cenacluri: cel al revistei „Gîndul nostru”, debutînd împreună cu un nepot al lui Jack Negruzzi, care trăia acum la Paris. Apoi că a făcut parte din cenaclul revistei „Viața Românească”, îndrumător fiind G. Ibrăileanu, iar la poarta Casei Pogor se află și acum o casă în care locuia criticul. Și la cenaclul revistei „Însemnări ieșene” a fost. *Vedeți dumneavoastră, continuă poetul, că sînt un vechi cenaclist și am onoarea să fac acum parte și din cenaclul Junimea, deși nu mai sînt june deloc.* Era adevărat. În martie, 25, George Lesnea împlinise 73 de ani. Se lăuda cu faptul că fusese zetar, tipograf în atelierele „Vieții românești”. Înainte de al doilea război mondial îi apăruseră șapte volume de versuri și primise două premii, a Academiei Române, în 1933, și al Societății Scriitorilor Români, în 1940. I-au apărut mai multe volume și după 1944, recompensate cu premii importante. Se va stinge din viață la vîrsta de 77 de ani și va fi înmormîntat la cimitirul Eternitatea din Iași.*



JUNIMISMUL JUNELUI IORGA

Liviu PAPUC

Tînărul Nicolae (Neculai, cum își semnează primele texte) Iorga este greu să fie hămuit de vreun junimism oarecare, dacă excludem înalta apreciere pe care o dădea oamnelor și spiritului difuzate de celebrul cenaclu și celebra revistă „Convorbiri literare”. Cu Titu Maiorescu relațiile au fost reci, cu unii dintre membrii marcant ai „partidei” junimiste au fost excelente (I.L. Caragiale, de exemplu). Este adevărat că junimismul sfîrșitului de secol a încercat să și-l apropie, iar Iorga nu a refuzat *ab initio* ușa deschisă. Dar dacă va publica sporadic în „Convorbiri literare” (două studii despre Veronica Micle și despre Ion Creangă, în aprilie și iunie 1890), va avea o rubrică susținută în „Lupta” lui Gheorghe Panu și va cochetă intens cu mișcarea socialistă.

O interesantă luare de poziție are tînărul Iorga în gazeta „Era nouă”, oficios al junimiștilor din Iași, patronat de Petru Missir, aghiotantul lui P.P. Carp. În nr. 23 din 11 martie 1890 (unul din primele texte semnate de viitorul mare istoric), sub titlul *Rolul „Junimii” în literatură* (care face parte și din sumarul volumului I din N. Iorga, *Pagini de inerefe*, 1968). De altfel gazeta își deschisese deja brațele către dînsul la 17 decembrie 1889, atunci cînd, anunțînd conferirea licenței tînărului Nicolae Iorga, în condiții cu totul extraordinare, completa: „Dacă dl. Iorga va avea în criera săi aceeași putere de concepțiune originală și aceeași dozi de simț pentru adevăr, pe cîtă putere a dovedit că are în asimilare, este de prevăzut că D-sa va fi un lăcășar genial în domeniul științei”.

Cîteva extrase din interesanta luare de poziție a tînărului de 19 ani ni s-au părut firești în cadrul acestei rubrici, alți pentru limezimea ideilor, cît și pentru maturitatea comparativă de care dădea dovadă, nelipsindu-i nici curajul de a da indicații:

„Ideea predominantă astăzi în toate cencerile literare, aceea care se pare că ajunge la puterea de dogmă, e că *Junimea*, prefăcîndu-se în partid politic, ar trebui să obdice de la suveranitatea literară avută pînă acuma prin cei mai distinși membri [ai] săi. Timpul *Convorbirilor* a trecut, își spune orișicare, și lucrul cel mai bun ar fi ca bătrîna revistă să nu se îndărătnicească a trăi, să nu amăioneze o supremăție literară, care-i scapă pe zi ce merge, și încheindu-și activitatea și făcîndu-și testamentul în folosul unui moștenitor — neexistent încă — să lase condeii celor mai tineri, ca o revistă bătrînă și cuminte ce ar trebui să fie. În caz contrar

ea e silită să vegeteze, publicînd articole fără miez și cugetînd cu jale la timpurile de aur, cînd un articol de Creangă stătea alături de o poezie a maestrului de limbă Alecsandri și a strălucitului prooroc al dernădejdiei, Eminescu, cînd se alegea între bucățile de valoare. Și azi... veșnica pomenire!”

„*Convorbirile* reprezintă bunul simț în literatură. Gîndiți-vă la ce era literatura românească atunci cînd — acum 25 de ani — cercul Maiorescu a început să purifice aerul, încărcat de miasmele scribotaniei fără frâu, și veți vedea ce au putut face *Convorbirile* și recunoștința ce le-o datorăm noi care, scriitori ai zilei de azi, avem o limbă care nu e nici a lui Pumnul, nici a lui Cipariu, ci limba lui Alecsandri, limba lui Eminescu, limba lui Creangă. Mulțumită iarăși revistei cercului *Junimii* azi trăim mai în larg în lumea literelor și nu suntem în primejdie a fi mînjiți din cînd în cînd de atingerea neplăcută a unuia din acci *bohèmes* ai condeului, care scot versurile din mîncă și scriu proză de cafea pe colțul meselor de biliard. *Convorbirile* au fost ca o suflare de vînt răcoritor într-un văzduh îngreunat de miasme. Fără altă armă decît bunul simț, d. Maiorescu a curățit literatura noastră de hipernaționalism, șovinism, limbă ultralatinizată și elucubrații nesănătoase”.

„O curățire nouă trebuie făcută și aceasta n-o poate face nici o altă revistă decît *Convorbirile* — vom vedea sub ce condiții. Nici o altă revistă nu reprezintă bunul simț curat, singurul trebuitor pentru această misiune de igienă literară: *Contemporanul*, aproape de apus, reprezintă bunul simț socialist, toate celelalte, cîte au fost serioase și viabile au fost numai o parte din acest bun simț. Cele ce-a inaugurat domnia purității de limbă și sanității concepției, îi revine onoarea de-a mai mătura o dată grajdurile lui Augias”.

„Pentru aceasta însă *Convorbirile* trebuie să se coboare din înălțimea lor, să ieșă încă o dată rolul modest, dar folositor, al pedagogului, să tragă de urechi pe căjiva din acești ștengari ai literaturii, care, lăsați de capul lor, fac atîta zgomot. Trebuie încă să i se amintească d-lui Maiorescu și altora că au avut odată un condei, un condei minunat și energic, care impunea ca un cuiș și înfiera pe cei pretențioși și seci, un scalpel, care tăia în carne vie și care astăzi, între două pedințe ale Camerei, ruginește”.

CONVORBIRI RETROSPECTIVE

ISTORIE LITERARĂ



„INFORMATION BULLETIN”: O REVISTĂ A ROMÂNILOR-AMERICANI

Gheorghe I. FLORESCU

În 1925, scriind despre comunitatea românească din Lumea Nouă, Șerban Drutzu, acela care publicase în urmă cu trei ani o lucrare intitulată *Românii din America*, observa că: „despre aceștia, publicul cititor român dorea să aibă informații mai amănunțite. [...] Se simțea deci, observa el, nevoia unei descrieri a diferitelor aspecte sub care se prezintă situațiunea emigraților români în America de Nord, cum și a chestiunilor în legătură cu manifestările lor naționale”. Cinci ani mai târziu, N. Iorga, abia revenit în țară după ce vizitase comunitățile românești de dincolo de Ocean, își avertiza contemporanii că „este o legendă a românilor din America”, întreținută de necunoașterea trecutului lor, „și această legendă este bine să o înlăturăm”, întrucât „românii din America înseamnă altceva”. Nici astăzi chiar, istoria comunităților românești din S.U.A. nu a ajuns a fi acceptabil de cunoscută, deși între timp au apărut câteva lucrări dedicate acestui subiect, iar „distanța” dintre București și Washington, D.C., nu mai este cea de la sfârșitul secolului XIX. În locul „legendelor” de odinioară au apărut altele, favorite de ruptura comunicării, aceasta, la rândul ei, provocată de apariția Cortinei de Fier. După 1989, normalitatea unui dialog firesc și absolut necesar a fost mereu aminată de o expectativă ce amenința a se transforma într-o indiferență reprobabilă.

Mai grav decât atât este faptul că, indiferent de ceea ce se întâmplă în relația românilor din țară cu comunitatea românească dintre Atlantic și Pacific, relație peste care nu se poate trece cu impasibilitate, trecutul românilor-americieni nu a fost încă restituit, circumstanță care se răsfrânge, prejudiciabil, bineînțeles, asupra identității prezente a unui constituent semnificativ al Lumii Noi. O asemenea stare de fapt continuă a se repercuta și asupra locului și a rolului care li se rezervă românilor-americieni în cadrul Națiunii și a istoriei ei, dar și asupra raporturilor lor speciale cu România, raporturi circumscrise, potrivit uzanțelor sau mai ales filiației etnice, convergențelor româno-americiene.

Românii stabiliți în America au devenit conștienți de noua lor identitate odată cu apariția primelor forme de organizare comunitară, concretizate într-un sistem de instituționalizare specifică. Abia într-un anumit stadiu al

devenirii de sine, caracteristic, desigur, americanizării, ei au început să-și pună întrebări despre trecutul lor, constatând că nu dispun de informația necesară și nici de stabilimentul unde să se păstreze aceasta. Treptat, au apărut diferite structuri de grup, cu caracter etnic sau confesional, care au încercat să recupereze memoria unui segment constitutiv îndeajuns de individualizat, fără a ajunge însă la reconstituirea unei arhive, capabilă să asigure posibilitatea definitivării unei istorii a comunității românești din Statele Unite. În ansamblul alcătuirilor de acest gen, *Romanian American Heritage Center*, din Jackson, Michigan, s-a remarcat, de-a lungul anilor, ca un așezământ consacrat păstrării patrimoniului documentar și restituirii trecutului aceluia care se revendică a fi american cu descendență românească. Fondat ca o stringență a afirmării identitare, Centrul a fost incorporat, la 11 iulie 1975, în Lansing, Michigan, fiind oficializat la 28 mai 1978, ca o instituție care „să promoveze, să conserve și să stimuleze înțelegerea imigrantului român din Statele Unite și a rolului său în devenirea socială și culturală a vieții americane; să creeze și să sprijine un așezământ centralizat pentru adunarea publicațiilor, a literaturii și a referințelor privitoare la imigrantul român, să facă accesibile informațiile despre acesta și impactul său asupra societății democratice a țării noastre; să tipărească, să publice, să distribuie și să difuzeze cărți, broșuri, periodice, ziare și reviste în legătură cu activitatea așezământului” etc., pentru „a propăși înțelegerea românilor-americieni în Statele Unite”. Dintru început, Centrul a fost proiectat ca un organism deschis tuturor americanilor și canadienilor cu descendență românească, indiferent de confesiune, în vederea unei colaborări permanente și a unei acțiuni care să evidențieze contribuția lor la edificarea Americii de Nord. Așezământul din Jackson, Michigan – primul de acest gen, fondat de o colectivitate mai puțin numeroasă – este unanim considerat azi ca o piatră de hotar în istoria culturală a românilor-americieni.

Una dintre cele mai importante realizări ale *Romanian-American Heritage Center* a fost editarea publicației

Information Bulletin, care, așa cum preciza Episcopul Valerian D. Trifa, fondatorul așezământului, în *Cuvîntul de început* al primului număr, apărut în toamna anului 1983, se adresa „Universităților, Bibliotecilor publice și Centrelor de Studii etnice, precum și publicului american în general. [...] Folosind materialul documentar și cercetările Centrului de Studii, BULETINUL va dedica paginile sale pentru a defini și a evalua grupul românesc din Statele Unite și Canada. Cine sîntem, de unde și de ce am plecat, ce am cîștigat și ce am pierdut în lumea nouă și cum ne-am manifestat ca grup și ca indivizi? [...] Ocupîndu-se cu viața românului așezat pe continentul Americii de Nord, mai sperăm că acest BULETIN să devină și un mijloc de comunicare cu grupurile românești din diaspora. Oriunde se află comunități, grupuri ori indivizi români în afara României, avem ceva în comun: deslătărarea, trăirea între streini, dragostea față de țara de origine și interesul viu al destinului ei”. Impunîndu-se ca „o punte de legătură” între românii de pretutindeni, *Buletinul* a contribuit la afirmarea Centrului și a românilor-americani în spațiul dintre cele două oceane, dar și dincolo de acestea.

O schimbare notabilă în evoluția noului periodic s-a petrecut în primăvara anului 1997, atunci cînd Traian Lascu, acela care l-a editat timp de 14 ani, a considerat că sosise vremea „pentru o nouă concepție și pentru o nouă generație de lideri. Am fost fericit, mărturisirea ei, să descopăr în Eugene Raica un demn succesor la președinția Centrului și la coeditarea, împreună cu Alexandru Nemoianu, a *Buletinului Informativ*, convins fiind că amîndoi erau dedicați scrisului și relevării adevărului istoric. Asumîndu-și aceste prepoziții, într-un moment decisiv pentru viitorul Centrului și al *Buletinului*, Eugene S. Raica, și Alexandru T. Nemoianu au convenit că „obiectivul major, care călăuzește efortul nostru științific, este acela de a edita o publicație periodică, credibilă și respectată de cititori și de comunitatea lor etnică”. Fără a renunța la ceea ce devenise deja o tradiție, noii îndrumători ai revistei, sprijiniți de un grup de colaboratori fideli și diligenți, au reușit să-i sporească valoarea științifică și informațională, diversificîndu-i sumarul și punînd accent pe o paletă problematică adecvată actualității, capabilă să satisfacă așteptările și exigențele cititorilor avuți în vedere. *Buletinul* a reușit astfel să înlăptuiască dezideratele programatice avansate inițial. În paralel cu evidențierea prezentului comunității românești, noile contribuții s-au arătat interesate și de sondajele care urmăreau cunoașterea trecutului. Obiectivul de altădată, adică acela care promitea o publicație valoroasă, a devenit o realitate, circumstanță care a determinat conducerea revistei să declare că „jelul nostru este de a transforma Romanian-American Heritage Center într-un lăcaș

al stimulării științifice și publice a studiului vieții românilor-americani și al păstrării materialelor documentare în vederea realizării misiunii noastre de perpetuare a moștenirii celor circa 300.000 de români din Lumea Nouă”. Pentru punerea în practică a acestui proiect, *Buletinul* a inaugurat o rubrică dedicată reeditării unor studii și fragmente de lucrări apărute anterior și păstrate în fondurile documentare ale Centrului, considerîndu-se că acestea îi interesează „pe membrii de azi ai grupului românilor-americani și pe cei care studiază evoluția comunității noastre”. Au fost incluse astfel, în paginile periodice în cauză, unele secvențe semnificative din lucrări semnate de N. Iorga, Christine Avghi Galitz, Ion Iosif Șchiopul etc., despre trecutul românilor-americani. Altădată, au fost reluate texte din „*America*” *Calendar*, *Calendarul „Solia”*, *New Pioneer*, *Cuvîntul Românesc* etc., în care episcopul Valerian D. Trifa, Rev. Fr. Vasile Hațegan, Theodore Andrica, Eugen Bărsan, Vasile Muși etc. s-au referit la emigrația românească în America, românii din Balcani în Lumea Nouă, românii-americani, lupta exilului, M. Eminescu, George Enescu, Theodore Andrica etc.

Un moment remarcabil în încercarea de modernizare a *Buletinului* s-a consumat atunci cînd sumarul unor numere a fost gândit avîndu-se în vedere o temă specială, precum Ștefan cel Mare, M. Eminescu, N. Iorga, George Enescu, presa românească din America în a doua jumătate a secolului XX, tradițiile românești etc.

În general însă, contribuțiile incluse în paginile revistei au continuat a fi subsumate investigații istorice ale românilor-americani, deci a unui *hyphenate group* care se manifestă de peste un secol ca o structură constitutivă a lumii transatlantice, distinctă și tradițională în același timp. Sondajele rezervate acestei tentative, care reprezintă de fapt axa de interes a întregului demers resituitiv, încearcă să elucideze mai întîi procesul emigrării românești în S.U.A., plecîndu-se de la cauzele declanșării unei asemenea mișcări de populație, de la proveniența emigranților, de la individualizarea categoriilor sociale care au fost implicate în această opțiune hazardantă și continuînd cu drumul către *the Land of Promise*, confruntarea cu acesta, dificultățile înfrînte, atitudinea față de inevitabilitatea americanizării etc. Pe măsură ce această incursiune istoriografică a reușit să prefigureze o posibilă „poveste” a acelor care se consideră azi a fi români-americani, colaboratorii *Buletinului* au decis să abordeze, cu gîndul la viitoarea lucrare monografică, aspectele distincte ale existenței unei atare comunități, încercînd, concomitent, să stabilească etapele ei evolutive, fixate și judecate astăzi în funcție de realitățile românești ale unui timp anume, cît și, evident, de cele americane. Încercările de clarificare au fost însoțite în

permanență de extinderea documentării în sfera surselor arhivistice, a presei și a mărturiilor personale, introducându-se mereu în circuitul științific noi referințe documentare. A devenit posibilă, astfel, abordarea istoriei unor instituții specifice, precum „Vatra Românească”, sediul Episcopiei Ortodoxe Române din America, școlile parohiale româno-americane, Biserica Ortodoxă Română „Holy Nativity”, din Chicago, Illinois, societățile fraternală româno-americane, Romanian-American Heritage Center etc. Odată cu extinderea ariei de cunoaștere a comunității românești, s-a ajuns a se scrie și despre aspectele economice ale trecutului ei, despre contribuția ei la dezvoltarea economiei României, despre opțiunile ei ideologice, despre presa în limba română și chiar despre limba română în America (romerican).

O altă direcție a temelor propuse de cercetătorii care contribuie prin explorările lor la păstrarea unui standard științific onorabil este aceea care nu uită de celebrarea unor sărbători creștine sau a unor zile cu o semnificație națională, precum și de aparițiile sau aniversările unor cunoscute publicații în limba română, ca „America”, „Solia”, „Cuvîntul Românesc” etc. Nu puteau lipsi, bineînțeles, articolele dedicate unor personalități marcante ale comunității românești din America, precum Valerian D. Trifa, Vasile Hațegan, Stelian Stănicel, Peter Lucaci, Eugene S. Raica, Alexandru T. Nemoianu, Theodore Andrica, Joanne Bock etc. Reîntorcându-se, în permanență, la istoria țării de unde au plecat cîndva antecesorii lui, Alexandru T. Nemoianu a scris, de pildă, despre semnificația lui M. Eminescu pentru românii-americani, iar Părintele dr. Theodor Damian s-a referit la pesimismul și credința în opera marelui poet. Eugene S. Raica și Alexandru T. Nemoianu, apoi, au fixat raportul între N. Iorga și identitatea românii-americani, pentru ca editorul *Buletinului* să deschidă numărul dedicat lui Ștefan cel Mare cu un text despre domniitorul și protectorul Moldovei.

Adeseori, această publicație a oferit cititorilor ei diverse note de călătorie în România, precum cele semnate de Alexandru T. Nemoianu, Dan Negru și Maryann Cristof.

Dacă înainte de 1989, revista din Jackson, Michigan, s-a constituit, nu întâmplător, și într-o statutară tribună de luptă împotriva comunismului, după 1989 ea a continuat a urmări evoluția politică a României postdictatoriale, avansînd adeseori diverse sugestii privind ameliorării crizei prelungite a vieții politice și economice a țării. Istoricul Alexandru T. Nemoianu, un fin observator al realităților politice din zilele noastre, a scris, cu ocazia împlinirii unui deceniu de la evenimentele din decembrie 1989, un text care se încheie cu concluzia că „multe dintre promisiunile și speranțele din decembrie 1989 rămîn

încă neîmplinite, dar, în sfîrșit, ele continuă să reprezinte niște posibilități virtuale”. Cinci ani mai tîrziu, același autor observa că, după „revoluția” din decembrie 1989, „comunitatea româno-americană și istoria ei au intrat într-o nouă fază”, evidențiind încă o dată adevărul că românii-americani nu pot fi indiferenți față de ceea ce se întîmplă în Țară și observînd apoi că „*Buletinul Informativ* este în prezent cea mai bună publicație dedicată istoriei româno-americane și va fi, neîndoiește, principala sursă de informare pentru cercetările viitoare”. Pe lîngă toate, prin ea s-a ajuns la colaborarea cu „Federation of Eastern European Family History Societies” și „Eastern European Genealogical Society”, două instituții cu care Centrul întreține un permanent schimb informațional, participînd în același timp la diferite seminare regionale și conferințe etnice naționale. La începutul anului 1999, Rev. Fr. Remus Grama s-a referit la vizita făcută de James C. Rosapepe, Ambasadorul S.U.A. în România, în iulie 1989, la comunitatea româno-americană din Cleveland, Ohio, Eugene S. Raica, la rîndul său, s-a ocupat de „cazul Ilie Ilăscu” și intervenția congresmanului David E. Bonior în sprijinirea respectării drepturilor omului în Moldova.

Onorîndu-și statutul de publicație științifică, *Buletinul* a acordat în permanență o atenție deosebită recenzării unor cărți relevante pentru comunitatea româno-americană și prezentării diverselor manifestări științifice din aceeași arie de interes.

Întrucît, dintotdeauna, Centrul și-a așezat propensiunea către înțelegerea și colaborarea românii-americani, indiferent de diferențele confesionale sau de altă natură, din periodicul său nu au lipsit contribuțiile articulare consacrate, bunăoară, istoriei Bisericii Catolice Române de rit bizantin din America și Bisericii Baptiste.

Nu putem încheia această sumară prezentare fără a menționa că în paginile *Buletinului* au apărut de-a lungul anilor un mare număr de fotografii, cu valoare documentară, scrisori din exil, colinde din diverse zone geografice și poezii, în limbile română și engleză, de M. Eminescu, Vasile Voiculescu, George Coșbuc, Alexandru Roderic, Leonida Lari, Bartolomeu Valeriu Anania, Violet-Viorica Bălașa și chiar de Rudyard Kipling.

Colaboratorii ale căror nume apar mai des prezente ca autori ai articolelor publicate în această revistă sînt George Alexe, Joanne Bock, Părintele dr. Theodor Damian, Gheorghe I. Florescu, Rev. Fr. Remus Grama, Rev. Fr. Vasile Hațegan, Alexandru T. Nemoianu, Eugene S. Raica și Aurel Sasu.

Information Bulletin este, azi, o publicație cu un profil științific și intercomunitar precis, percepută de studioșii de pretutindeni ca o carte de identitate a românii-americani și o oglindă așezată între America și România.

Dieter M. GRÄF

Dieter M. Gräf, născut în 1960 în Ludwigshafen, trăiește în Köln.

Poeziile de mai jos, pe care autorul le numește „Mașini textuale”, fac parte din volumul de debut *Studiu de beție: Tată și fiu*, apărut în Edition Suhrkamp, Suhrkamp Verlag Frankfurt/ Main, 1994. Pentru lirica sa de o modernitate frapantă, emanând dintr-un lucid și ofensiv colaj imagistic, mental și vocal, din demitizarea melancolico-amuzantă a propriei biografii cit și a spațiilor existențiale proprii sau colective în această cră a virtualității atotacaparatoare, i s-a conferit în anul 1993 prestigiosul Premiu de promovare Leonce-und-Lena. [F. R.-M.]

Excursie

Mișcarea s-a mutat în
scule: însoțitor al străzii un auto
mobil verde, și în lucrurile din el: concen-
trate înghesuite, acel, trecind de indicatoare,
„aici încep obiectivele turistice”,
rulează fără țință. O culoare înfundată, cu miros urât,
va fi confiscată, dimpotrivă frumos:
Drumul într-acolo, această transparență, o folie,
împachetând lanțurile de dealuri.

Genunchi și mai duri

La sfârșit, repede încă o poză în culori spăl-
ăcite, se lasă frig: mișcare mai furtunoasă,
lovituri mai adânci și o atrofiere în
mădular. Sărutări cu genunchi și mai duri, o altă
mușenie acum (pastel perforat), în timp ce
porii se-nchid. Ce –

«asta păstrez pentru mine» e un « nu mă
mai împart» – care face marginile trupului
atât de tăioase, acest «așa cum îmi arunci
sîinii în obraz...», chiar și asta.
Și asta e frumusețe, la sfârșit.

Hașiș

dacă fumam hașiș nu era
bine
pentru linie, fiindcă nu
mai duce atunci nicăieri:
un drum de retragere
sfârșește într-o frunză zoo
mată înăuntru : Vec-
tori, planul

pentru zumzetul dăinuind
încă ore al unui oraș

Nu cumpăr de la negustorul meu

Otrăvuri, antidoturi... nimeni nu le mai poate
deosebi. Spune cineva „În caietele de arit-
metică zace forța strînsă a gîngăniilor care
mișunau pe vremuri” apoi trece la dezin-
toxicare..., dar de la care program de narcoză
vrea el – poate un constructor de
linii drepte, care își numără oi-
țele împrăștiate în somn: „pe toate le-am ad-
us la trap!” – să treacă la care? Dacă aparține de
majoritatea acceleratoare pe cale de dispariție
(tot ce va fi repede va dispărea), vrea
să ne spună: „nu e timpul cumva – în măsura
în care semnele se opresc – să te întorci înapoi
în ele?” (ceea ce nu e deloc legal). Sau
tot își mai fumează iarba de
modatul ăsta de negustor, care acum pentru contabilitate...

Sînt o călăuză de cîini

I

Între noi, fiice de preot: Sînt o călăuză de cîini.
Ce e un cîine?

Asta funcționează așa:

„Fiecare echipă se compune dintr-un pitic
și un aruncător. ÎN PRIMA PARTE a con-
cursului liliputanul fiecărei echipe va fi
de mai multe ori zvîrlit.
„Cîștigă echipa care va arunca cel mai departe”.

2

Sînt o călăuză de cîini. Sub noi, fiicele de preot,
s-a înfipt o zîină cocotă

O zîină cocotă are peste tot marmeladă și sub
tufe crește iarba, s-aude cum crește. O zîină
cocotă e o fată de preot care înghite

ouăle cele mai tari. O fată de preot e
uneori și-un flăcău cu un cuțit.

S-aude:

„ÎN PARTEA A DOUA Liliputanii vor fi legați de un
Skateboard și primesc patine cu ro-
țile la mâini. Apoi vor fi așezați pe ring ca niște
popice vii”.

3

Un cîine nu e nimic. Sau este un
un ucigaș. Un om poate fi un
proiectil de profesie. Sau o
zină cocotă. Ori o fată de preot.

Ciștișul e destinat pentru scopuri de binefacere.
Întotdeauna. Destinat: sunt o călăuză de cîini.

Trench

Poveste cu glande, uscată, cîmpuri
pipăite, ajunse pe ecran: granula
imaginilor blocate, întemnițate,
mărindu-se. Cataractă, încă un filtru.
Încă de pe atunci: o fixare exactă a
vederii aeriene, constante planări cu
rotire în curs. În răstimp: imitarea de
voci străine, „pentru expansiunea
tatălui”, în subsol. În haină de
ploaie. Legătura păstrată corect;
cineva sună: voci glaciale, extracturi
la telefon, de ex.: „Fumat? Și ce-am mai
inhalat noi, atunci cînd a ars totul”.

Urme fosile

Dragoste, dintr-însă încă particule care
bîzîie; noi, la aterizare, dăm ceea ce nu
e al nostru, înapoi:

astă

va rămîne. De asemenea: urmele
fosile, amprenta trupului nostru foarte
gol pe pînza de parașută.

Prezentare și traducere de
Francisca RICINSKI-MARIENFELD



Liliana UGOLINI

Liliana Ugolini s-a născut în 1934 la Florența, unde locuiește în continuare.

În 1980 a publicat culegerea de poezii *Il Punto*, iar în 1993 volumul de versuri *La baldanza scolorata* (Firenze, Ed. Gazebo). La aceeași editură au apărut următoarele volume: *Flores* (1994), *Bestiario* (1995), ambele ilustrate cu desene de Giovanna Ugolini; *Fiabepoetiei vagazioni* (1996), cu lucrări de grafică pe computer de Marco Zoli. Alte volume de poezii publicate sînt: *Il corpo - gli elementi* (Ed. Masso delle Fate, 1996) cu lucrări de grafică pe computer de Marco Zoli; *L'ultima madre e gli aquiloni* (Ed. Polistampa, 1998), care a stat la baza unei serii de spectacole coordonate de Gianni Marani; *Celluloide* (Ed. Stelle Cadenti, 1998), *libretto d'arte* cu intervenții de G. Coppola, G. Fiume, V. Finocchiaro, F. Arigoni, G. Ugolini; *Una storia semplice* (Ed. Morgana, 1999), *libretto d'arte* cu o intervenție de Rebecca Hayward; *Marionetteemiti* (Ed. Esuvia, 1999), cu reproduceri de colaje de Giovanna Ugolini; *Pellegrinaggio con eco* (Ed. Gazebo, 2001) și *Imperdonate* (Ed. Morgana libri d'arte). Ultimele două au stat la baza unor puneri în scenă și reprezentații teatrale. De mai mulți ani, se ocupă cu poezia multimedială și cu scrierea de scenă pentru „Pianeta Poesia”, condusă de Franco Maniscalchi pentru Comune di Firenze. Împreună cu acesta din urmă a coordonat antologia de poezie contemporană *Carteggio* (Ed. Polistampa), precum și „Pianeta Poesia” - Documenti.

Se exercită cu egală sensibilitate în manifestări artistice de tip *performance* (*Marionette*) sau *installazione* (*Imperdonate*), ori în expoziții (*Di nuovo, Palcoscenico*), atît în Toscana sa natală, în Florența ori Certaldo, cît și Paris. [D.C.]

Haiku

Mîna fierbinte
scoate boabe-cuvinte
cu gesturi largi

Gestul e aici
în lenta-nflorire a
apei în iarnă

Norișorul e
undă de cer sămîntă
a fluturului

cuvîntul-gest
atinge anotimpuri
de-acum îndepărtate

sculptate din ochi
imaginile stau
în timp cu noi

Traducere de Dragoș COJOCARU

LITERATURĂ UNIVERSALĂ
CONVORBIRI LITERARE



DOUĂ IPOSTAZE ALE TIMPULUI TRAGIC

Mircea MUTHU

Imaginarul are o finalitate instauratoare în sensul că el fixează personajul sau evenimentul în memoria colectivă, dar modificându-le atât de mult încât, „pierzându-și caracterul individual, regăsească arhetipurile eterne ale mitului” (Mircea Eliade). Cultura folclorică operase deja această mutație, reconfirmată de *poesis*-ul modern, în pofida concretei reprezentări literare sau plastice. Faptul că decorul artistic oferă istoricității o rezonanță care o poate reintegra într-o ordine arhetipală are multiple consecințe metodologice și categorice. Astfel, *refluxul* circumscrie *sursa* și aceasta din urmă îl performează – totul într-o mișcare pulsatorie de extrapolare și contragere. Una dintre consecințe este că *valoarea estetică*, pe care un anumit context o propune, impune și susține, se prefacă iarăși în *valoare organică*, aflată la fundamentul concepției despre existența unui grup etnic. Din această perspectivă tragicul trimite, în continuare, la *categoria estetică*, dar coagulează, mai fertil, în jurul *tipului tragic*. Raportul dintre nume constante psihologice și situațiile emprentate istoric îl vertebreză iar relațiile de factură erou – destin transcendent/uninent, sentiment tragic – vină tragică ș.a. îi circumscriu mai exact sfera ce o depășește pe aceea a esteticului propriu-zis, intrând în perimetrul, interdisciplinar, al culturologiei. Structura *tipului tragic* este una prismatică și avansam aici ideea, demonstrată parțial, că *mioriticul*, *mitul semi-antropomorf* și legenda despre *Meșterul Manole* sînt cele trei componente mai importante din acest posibil construct teoretic. Ultimele două au avut, cum se știe, și o circulație sud-europeană, ceea ce complică linearitatea, prezumată inițial, a ecuației sursă – reflex literar. Situațiile umane fundamentale ce reclamă cam aceleași convenții artistice asigură, firește, continuitățile de esență, mai puțin totuși contaminările și evantaiul diversificat, cîteodată *ab ovo*, al temelor fructificate estetic. Extrag, spre exemplificare, două

motive ce, diferit contextualizate dar legate între ele prin constanta *acvaticului*, particularizează componenta secundă din *tipul tragic*.

Întă ce scrie veninosul Procopiu din Cezareea în *Istoria secretă*: în Bizanțul răvășit de rivalități dintre verzi și albaștri „se zice că o soție deosebit de frumoasă plutea cu barca împreună cu soțul ei spre partea cetății aflată pe țărmul de dincolo. În timpul plutirii au dat peste niște răzvrătiți, care au amenințat femeia, au despărțit-o de bărbat și au trecut-o în barca lor. Ea s-a dus cu tinerii, dar și-a îndemnat bărbatul să nu piardă nădejdea și să nu se teamă de ocară, căci nu vor putea să-și bată joc de dînsa. În timp ce soțul privea cu strîngere de inimă, ea s-a aruncat în mare și într-o clipă a ieșit din rîndul oamenilor”. După aproape un mileniu de la relatarea cronicarului bizantin, în plină Turcocratie, motivul sinuciderii femeii răpită de către turci cunoaște răspîndirea baladei *Ilincuța Șandrului* și depistată sub alte titluri la bulgari, sîrbo-croați, dar și la ucrainieni și slovaci. Adrian Fochi avansa ipoteza modelului mitic (*Fata furată de zmei*), reactualizat, istoricizat de cel puțin două ori: „prima dată în legătură cu invaziile tătarăști, a doua oară în relație cu instalarea stăpînirii otomane în sud-estul european” (*Coordonate sud-est europene ale baladei populare*, 1975). Balada, integrată de către Nicolae Iorga în „ciclul dunărean” și, mai tîrziu, în „ciclul porturilor dunărene” (Gheorghe Vrabie), circula – cum s-a constatat – în toate regiunile țării, subiectul său fiind mai apropiat de variantele sîrbo-croate (fata se aruncă în Dunăre) decît de cele bulgărești (fata se strîpunge cu cuțitul). Se pare că al treilea moment istoric, incluzîndu-l și pe cel bizantin, din actualizarea motivului, cel otoman, coincide cu apariția (și, implicit, cu împrumutarea cîtorva elemente din *Ilincuța Șandrului*) a baladei *Chira Chiralina* – document social și spectaculoasă ca tramă

(răpită de turci, e salvată de frați în mijlocul Dunării și pedepsită apoi, tot de aceștia, cu moartea). În culegerea lui Alecsandri (1866) găsim varianta-etalon, cu accentul pus pe supliciu Chirei, dar și pe descrierea comerțului brăilean sau pe imaginea, caricată, a răpitorului: „Un arap bogat/ Negru și buzat/ Cu solzi mari pe cap./ Ca solzii de crap/ Și cu buze late/ Roșii și umflate./ Și cu ochi holbați/ Și cu dinți smălțați”. În tezaurul alcătuit după mai bine de un secol de către Al.I. Amzașcu (*Cîntecul epic eroic*, 1981) portretul turcului e la fel, îngroșat prin acumulări succesive: „Săvai cel Arap/ Negru și buzat/ Cu solzi de crap/ Dați pe după cap/ Două fire-n barbă/ Două la mustață/ Cu mustăți de rac/ Parc-ar fi un drac/ C-o mîna de fier/ C-un picior de lemn/ Jumăta de om/ Iar spate cocoșat/ Spre piept găvânat/ Cu ochii bețiți/ Cu dinții rînjiți/ Un te uiți la dînsu/ Prididești cu plînsu” etc. Față de versiunea Alecsandri, rapsodul menționează culpa Chirei, care se lasă vrăjită de „fir și ibrișin”, de „sculuri de mătăsă” etc. Văzut în acest mod harapul trimite la una din paradigmele mitologice (zmeu, balaur ș.a.) sau la justițiarul în extremis: „frații Chirei/ Hoții Brăilei/ Șerpii Dunărei”. Numai că această optică manicheică nu strînge în chingile sale și pe Chira Chiralina, al cărei comportament este ubicuu, dacă avem în vedere *summa* variantelor inventariate și așezate temeinic în memoria noastră pasivă. Fie că este luată cu forța (*id est*: răpită) sau că va consimți, atrasă fiind de obiecte, să urce pe „galioane” ori pe „sandale” legănîndu-se pe luciul Dunării, Chira Chiralina ilustrează destinul femeii răsăritene. Ucisă de frați sau făcîndu-și seama cu hangerul, ea reeditează, cu un plus de ambiguitate comportamentală, situația din *Înțuca Șandruului*. Or, tocmai starea de „vinovăție fără vină” a emoționat audiența timpului. Există în *nuve* în concentratul folcloric, ea va fi dezvoltată de prelucrările moderne pînă la estomparea Chirei ca personaj și proiectarea acesteia, la Panait Istrati de pildă, în mirajul oriental al lui Fata Morgana. Pe drama dublă – istorică și socială – crește altoiul dramei feminității. Literatura scrisă o va augmenta și va menține astfel orientarea *refluxului* literar spre *sursa* mitologic-folclorică: dimensiunea baladescă, ca tonalitate și tehnici de versificație, evocarea, marcată lingvistic, e un timp revolut, pitorescul descripției cu inserția elementului folcloric alcătuieste de fapt canavaua pe care poetul resuscită povestea Chirei, plasată mereu în proximitatea *apei*, mai exact, în orizontul Brăilei dunărene.

Lirica dar și proza o preface pe Chira în „simbol al frumuseții feminine și al poeziei șesurilor dunărene” (Ion Ganea, *Variantele baladei populare „Chira Chiralina” și ecourile ei în literatura scrisă*, 1977), păstrînd însă latura evocativă și culoarea locală. Aproape o pastişă la baladă este *Ana și arapul* (1847), versificația lui Dimitrie Bolintineanu: „Ei, acel arap/ Negru și buzat/ Și cu solzi pe cap./ Ciupit de vărsat./ Unde-l vezi umblînd./ Nu mai poți rîzînd./ Șase galioane/ La Brăila sus/ Marfă de cocoane/ Pentru milioane/ Turcii au adus” etc. În *Frumoasa Irina* (1908) în schimb St. O. Iosif dezvoltă disperarea demnă a eroinei care se aruncă în valuri, iar pentru Perpessicius – în *Mater Dolorosa* (1926) Chira e un simbol al trecutului Brăilei. Între ecourile contemporane se detașează balada lui Mihai Dragomir, *Chira Chiralina* (1969): „Dar pe Dunărea-nnoptată/ trece-un val de plîns de fată/ și din zbaterea de linii/ iese chipul Chiralinii./ fata Dunării de jos/ și-a Brăilei care-a fost”. Logodna tragică cu fluviul înnoobilează „păcatul fără de vină” al Chirei: „Dunărea ți-a vrut-o pat/ de iubit și cununat/ patul călăfătuț./ știe cîți ți-au fost iubit/ dar, născuți sub lună rea/ toți s-au dus cu Dunărea/ și-am rămas doar eu, și-atît./ să-ți țin noaptea de urît/ cînd din valuri și din lună/ fraged chipul tău se-adună/.../ pînă-n revărsat de zori/ Cînd în fluviu iar cobori/ ca să-i duci și lui lumină./ Chiră Chiralină/ somn de veci fără hodină”. Citatul pare să certifice aserțiunea mai veche a lui Dumitru Caracostea, că „motivul, în ce are el mai adînc, e cu totul străin de elementul istoric” (*Poezia tradițională română*). Proza, pe de altă parte, complică trama, precum Mihail Dragomirescu în nuvela *Chira* (1892) sau înscrează motivul în pinza epică a romanului, așa cum procedează Mihail Sadoveanu în *Frații Ideri* (1935): „Cînd am intrat cu corabia pe Marea, am fost schimbate din închisoarea noastră și duse într-o cămară cu covoare și cu slujitoare bătrîne. Atunci căutînd vreme potrivită, acea copilă a strigat un nume, s-a răsucit ca o zvîrlugă și s-a dus cu capu-nainte peste punte. A intrat sub corabie și înotătorii n-au mai putut-o găsi”. Preluînd cîteva elemente din nuvela *Chira*, Panait Istrati realizează, în *Chira Chiralina* (1924), versiunea cea mai valabilă estetic a motivului. Fructificînd, așa cum s-a remarcat, sentimentul tragic din versiunile care apasă pe culpabilitatea femeii de o frumusețe voluptuoasă și misterioasă istorisirea istratiană împletește fatalitatea destinului cu excursul deambulatoriu dar și inițiativ pe fundalul unui Orient etnografic.

tor și mizer. Chira cea tinăra – „vipera cu răsuflare dulce” și cu „părul fluturând ca un vechi drapel auriu” – dispare în Turcia crepusculară, nu însă și amintirea sa, transfigurată de visul recuperator al fratelui său Dragomir. Istrati a modificat baladescul pe linie romanesco-picarescă dar a păstrat, de-a lungul întregii povestiri, aura de legendă și nostalgia după Brăila dunăreană.

Dacă nu poate fi vorba decât de o apropiere analogică și nu de o înrudire genetică a creației orale cu episodul bizantin, aceasta se conjugă cu reflexul său modern reeditând – la meridian românesc și cu normale variații de amplitudine – o grijă arhaică, rezumabilă la cel puțin două relații: *raptul și (auto)pedepsirea* pe de o parte și *congruența femininului cu acvaticul*, pe de alta. Folcloristica înregistrează cazuri când înecul, prezumat, al Chirei dobândește o semnificație soteriologică. Ca să nu cadă în mîna turcilor ori ca să autodepășească, femeia se aruncă în apa curgătoare sau în mare și se prelăce în *mreană* – alter-ego al „fetei curate” (Cf. Mihai Coman, *Bestiarul mitologic românesc*, 1996). Într-o interpretare cu caracter esoteric se citează povestea tragică a unei femei care, aruncându-se în flăcări, se transformă în *lostriță*: „cu solzi strălucitori, ici-colo cu pietre nestemate pe ea, se uita cu niște ochi omenești și spuse cu glas dulce...” etc. (Vasile Lovinescu, *Interpretarea esoterică a unor basme și balade populare românești*, 1993). Ajungem astfel la cel de-al doilea motiv, mai exact, la una din ipostazele mitului numit de noi *semiantropomorf*, cu o mare răspîndire mediteraneană și sud-estică. *Femeia-pește*, încadrabilă în tipologia mai largă a *omului-animul*, face parte dintr-un imaginar cu sensuri încorporate de o lungă tradiție. Amintind de cultul peștelui ca imagine a divinității situat interstițial, între cer și pămînt, existînd cu această semnificație în tradiția egipteană sau chaldeeană și cu prelungiri pînă în *Cartea Judecătorilor* (16; 23) din *Vechiul Testament*, motivul a suferit contaminări succesive, clasicizat fiind pe cale culturală. *Ondina* (La Motte-Fouqué, 1811; Eminescu, 1869; J. Giraudoux, 1939) ori *Sirena*, metamorfozată probabil din *Femeia-pasăre* (Homer) sînt, toate, exemple probante pentru vitalitatea motivului. În *Istoria Naturală* Pliniu cel Bătrîn le descrie gîndindu-se probabil la mamiferul marin *dugong*: „tot trupul le e zbîrlit și solzos, chiar și în partea de sus, amintind de un cap de femeie” (Cf. Jean-Paul Clebert, *Bestiare Fabuleux*, 1971). Platon le plasează în imaginarul său abstract pe fiecare orbită planetară, considerîndu-le prin urmare niște făpturi

celeste de la care emană „muzica sferelor”. Mult mai liric vor semnifica, după Jung, caracterul feminin al inconștientului. Dincolo de avataruri istorice și de conotațiile atribuite, *sirena* își păstrează înfățișarea compozită (natură/cultură) și prestigiul erotic, alături de cronotopul zero, neavînd specificări geografice sau temporale. Literatura, la rîndul său, conservă – cu adăugirile de rigoare! – esența „doctrinară” a motivului și, prin extrapolare, a tipului tragic în care acesta se integrează. Dimitrie Cantemir folosește termenul „syrina” de trei ori, în *Istoria ieroglică* și în *Divanul*, cu înțelesul de „fată de mare, carele zice că cu cîntecul adoarme pe călători” (*Scara tîlcuitoare*). Sub formă de reminiscențe din lecturile clasice – și e cazul lui Cantemir! – sau prelungire a ethosului folcloric (*Lostrița* de V. Voiculescu), femeia-pește cunoaște prelucrări memorabile. Literatura europeană, romantică sau modernă, absoarbe – împletindu-le – ambele dimensiuni. Voiculescu, Luki Galaction, Massimo Bontempelli, Lampedusa ș.a. amplifică „palpitul schizoid” (I. Malaxecheverria), tensiunea dramatică între două extreme, respectiv atracția obscură spre matricial sau neînțînă și abandonarea teluricului sau acvaticului prin apelul la vidul uranian. În orice întrupare literară sirena este de o frumusețe glacială și fără de seamă, în exemplul fetei preschimbată în mreană aceasta va fi aruncată pe cer și retransformată în lună etc. Afină cu Pan-ul mitologiei eline și cu paradigma, probabil, în imaginea sfînxului sirena face sensibil echilibrul instabil dintre *natură* și *cultură*, dintre *cosmos* și *anthropos*, constitutiv mitului semiantropomorf. Oricum, imaginea eufemizată induce ideea că angoasa nu e o descoperire a omului modern. Înălțarea, pasageră, prin iubirea perfectă se plătește cu moartea personajului masculin. Între Benedict și mica sirena „o legătură își țesu firul pînă în meandrele primordiale de unde coborau ființele lor de astăzi, topindu-i într-o unică existență cu mireasmă de sfîrșit de veac”, citim în *Calafuria*. Leagănul acvatic din apropierea coastelor italiene facilitează întîlnirile (ne)fastе, uneori cu semnul schimbat însă pe linia realismului magic, precum o *Sirenă la Paraggi*. În nuvela lui Lampedusa, *Lighea*, bătrînul învățat La Ciura, între cărțile căruia se găsesc *Ondina* lui La Motte-Fouqué și drama omonimă a lui Giraudoux, duce o existență vegetativă, fiind marcat de întîlnirea tinărului de odinioară cu „fata lui Caliope”: „sub vîntre, între coapse trupul său era ca de pește, căptușit cu foarte mărunți solzi sidefi și vineții, și se încheia într-o coadă despicată, care lovea

leneșă fundul bărcii". Aflați în mediul marin Benedict (*Calafuria*) și La Ciura (*Lighea*) își creează, inconștient desigur, un orizont de așteptare confirmat de apariția, din adânc, a făpturii stranie, cu „bucle de culoarea aurului” și ochii verzi. „Tărîmul animal” și cel „suprauman” scurtcircuitează: „sînt totul, îi spunea Lighea, fiindcă nu sînt decît curgere de viață neîngrădită; sînt nemuritoare, fiindcă toate morțile se revarsă în mine, de la cea a morunului de adineauri pînă la cea a lui Zeus, și în mine readunate redevin viață, nu viață individuală și determinată, ci viața ce porcede din Pan, și prin urmare liberă”. Sfîrșitul este previzibil, înaintea fluxului „lumina se răsfrîngea pe obrazul lui Benedict” detașîndu-l din întunericul peșterii invadată de flux; bătrînul senator La Ciura dispăre în mare împlinind premoniția fiicei lui Calliope: „nu vei avea decît să te apleci deasupra mării și să mă chemi; eu voi fi întotdeauna acolo, fiindcă sînt pretutindeni”. Pe o inversiune simetrică în raport cu *Lighea* se construiește *O sirenă la Paraggi*. Povestirea lui Bontempelli, antologică prin concizie, ne plasează într-o atmosferă neliștitoare, amplificată de apariția tulburătoare în largul cenușiu al mării: „La jumătatea drumului marin, oblic, care se întindea de la capul Caiega la capul Castello leșea din apă un cap și stătea nemișcat. Era un cap de femeie și privea... Se vedea bine că e blondă. Și că un nod, bine strîns, de păr, pe care și-l adunase într-o rețea, i se lăsa pe gît. Se uita de jur împrejur cu niște ochi mari și speriați și nu se mișca din loc”. Înainte de a fi lovită mortal de barca cu motor enigmatică sirenă „privea în jur cu niște ochi mari, înspăimîntați, și nu se mișca de acolo”. Moartea ei aduce belșug de pește („un pește uriaș, după cît se pare”) pentru lumea estivală, a cărei obtuzitate e contrapunctată totuși de „soția excelenței sale/ care/ nu mănîncă pește”. Ne situăm la mare distanță de sacrificiul întemeietor al peștelui din cele câteva zeci de variante ale *Vidrosului* ca și construct mitico-folcloric: „Cu carnea nuntă nuntesc./ Cu oase case lînguiesc/ Cu solzii le șindrilesc/ Cu sînge le zăgrăvesc” etc. (cf. Al. I. Amzalescu). Într-un fel, *O sirenă la Paraggi* sparge canonul instaurat de uzanța, aproximativ în aceeași gramatică, a mitului de la Homer încoace. Arealul nostru cultural, sensibil la sursa arhaică, menține modelul și îl amplifică sub raportul conotațiilor posibile. Lostrița lui Vasile Voiculescu a fost asociată cu sirena din basmul nordicului Andersen, care și-a părăsit universul marin pentru un pescar, dar și cu ondina amintitului La

Motte-Fouqué, prin dispariția lui Aliman. Ființă redevabilă totemului – afină în bună măsură cu morunul uriaș din *Pescarul Anin* – Lostrița e un daimon, așa cum se arată oamenilor, cu „părul despletit pe umeri ca niște șuvoaie plăvițe resirate pe o stană albă. Ochii, de un chihlimbar verde-auriu cu strîlici albastri, erau mari, rotunzi, dar reci ca de sticlă. Și dinții s-au descoperit albi dar ascuțiți ca la fiare”. Comportamentul său ambiguu (salvarea pescarului din situații dificile dar și „chemarea” acestuia în apele Bistriței) cumulează două teme, a vîndătorului vînat și a erosului. Amîndouă sînt puse sub semnul goanei după desăvîrșire, proiectată de altfel în imaginea fantastică din final: „Aliman, tulburat, visase în ajun că se însura cu lostrița și-l cununa bătrînul vrăjitor. Ea sta dreaptă lîngă el, înălțată pe coada cu două pulpe gata să se despice, și-și rezema capul bucălat de al lui”.

Exceptînd povestea lui Bontempelli, transliterările moderne ale motivului sirenei multiplică ambiguitatea structurală a acestuia. E, pe de o parte, semnificația prelungită din mitologie: sirena este sufletul mortului, care n-a găsit calea de înălțare spre cer, de aceea rămîne într-o carantină veșnică, suspendat adică între cer și pămînt, ca un monstru antropofag, prima dată vrăjind și apoi hrănindu-se cu oameni vii. Pe de altă parte, relația dintre Benedict (*Calafuria*), La Ciura (*Lighea*), Aliman (*Lostrița*) și sirenă (lostriță) poate fi înțeleasă și pe linia, conceptualizată de Constantin Noica, a „devenirii întru Ființă”, deosebit radical de „devenirea întru devenire” din *O sirenă la Paraggi*. Cei trei sînt mistuiți și la propriu de flacăra idealului, astfel că din perspectiva lor, ca (auto)sacrificați, putem vorbi de latura *stenică* a tragicului. Sensul general este cel anamnetic, lostrița însăși se întoarce la arche-ul, său (Bistriccanca) de la izvoarele Bistriței. Iată de ce „povestea lui Aliman a rămas limpede și mlădioasă”, augmentată fiind de „închipuirile oamenilor, jinduți de întîmplări dincolo de fire”.

Generic vorbind, *sirena* (sau „știma” în limbajul popular) și dunăreana *Chira* comunicînd, subteran, prin prezența tutelară a acvaticului, ilustrează o față, precumpănitor feminină, din prisma *tipului tragic*, diseminat în imaginarul mediteranean și sud-est european.



FILOZOFUL BOIER

Ion PAPUC

La câțiva ani după ieșirea din închisoare, Constantin Noica mai purta după el nu doar umilința unei deklasări sociale prin condamnarea la care fusese supus, ci și sentimentul de vinovăție față de prietenii pe care prin acțiunile sale îi tirase într-un teribil proces politic, mai apoi, și ca o consecință, și în calvarul unor temnițe grele. Afișa, astfel, o smerenie aproape stridentă, agresivă, de parcă ar fi vrut să sublinieze o modestie specială, cu un înțeles adânc, ce urca dintr-o concepție nu doar filozofică, ci religioasă chiar. Dar atitudinea aceasta nu era exclusivă, pentru că ea era adeseori întreruptă de adevărate ridicări într-o demnitate totală, aproape că disprețuitoare.

Tocmai așa își făcu el apariția într-o galerie de artă din centrul capitalei, în care își expunea lucrările un tânăr pictor maramureșean. Cel care aranjase această vizită într-o expoziție de pictură era nimeni altul decât Petru Comarnescu, descoperitorul talentatului artist și, pe de altă parte, prieten al filozofului pe care, ca semn al solidarității, se străduia să-l sociabilizeze, după anii de reclusiune forțată, să-l reintroducă în circuitul cultural al țării. Constantin Noica păși în galerie, smerindu-se, dacă nu de-a dreptul umil, scoțind exclamații de admirație în fața fiecărui tablou, iar tânărul maramureșean, care fusese instruit de protectorul său, criticul de artă Petru Comarnescu, cu ce mare personalitate are de-a face, ca pentru a-și exprima deosebita considerație, cât poate și solidaritatea pentru suferințele la care îl supusese regimul comunist pe acesta, de fiecare dată răspundea elogiilor filozofului cu exclamația: Vi-l dăruiesc!, încă de la primul tablou. Mai înlii încântat de reacția artistului, apoi copleșit, excedat și până la urmă exasperat, Constantin Noica încerca din răspuțuri să scape de alfla generozitate care amenința să-l facă proprietar peste toate tablourile din expoziție. Complet depășit de entuziasmul pictorului și nemaigăsind alte argumente îi spuse tânărului că nu poate primi în dar nici măcar un tablou pentru că acesta ar echivala cu o sumă mare de bani. Aflat în fața unui filozof și convins că un filozof nu poate avea decât dispreț pentru bani, grozăvind-se în

felul lui, pictorul exclamă: Ce contează banii! Ei nu înseamnă nimic! La auzul acestora, Constantin Noica îl surprinse pe tânăr spunându-i: *Tinere, tinere, nu disprețui banii, căci ei sînt pentru lumea materială ceea ce sînt ideile pentru viața spiritului!*

Exprimarea aceasta aforistică, paradoxală, așa cum îi stă bine aforismului, le-ar fi fost potrivită, să o enunțe, multora dintre confracții de generație ai filozofului, dar nu lui. Căci, de exemplu, cine altul putea ști care este adevărata valoare a banului decât Mircea Vulcănescu, care, peste toate altele, mai era și creierul finanțelor românești vreme de câteva guverne. Se schimbau unul după altul miniștrii de finanțe, dar el, subsecretarul de stat, rămânea să salveze cu geniul său tezaurul neamului românesc, să-l salveze și să-l mărească precum nimeni altul. Sau Petre Țuțea, technicianul tratativelor economice din partea țării sale, la Budapesta, la Moscova și mai ales la București, cu delegațiile economice ale Germaniei, în vremea ultimului război mondial. Dar poate fi adus ca exemplu până și Dan Botta, căruia cineva îndrăznind să-i conteste o revendicată competență în domeniul afacerilor economice, atunci poetul eteratelor spații lirice se ambiționează să elaboreze un raport de specialitate asupra transporturilor, care mai apoi fu apreciat superlativ de unele competențe ale domeniului. Însă cu Constantin Noica era cu totul altceva, fiindcă în raport cu banii, cu valorile materiale, fie și în vremi de restriște, cînd acestea îi lipseau, el avea acea ușurătate, sau neglijență, ori lipsă de crispare pe care o au îndeosebi cei născuți și crescuți într-un mediu de înestulare materială. Se vedea că fusese și, într-un anumit fel, mai era încă un boier. Iar faptul se vedea în cele mai neașteptate împrejurări. Îmi amintesc că atunci cînd l-am vizitat prima oară, undeva la marginea orașului, în cartierul Berceni, într-un apartament de bloc, la nu mai știu care etaj, după ce am pășit pragul acelei locuințe a filozofului, mă cuprinsese o stranie senzație, ca și cum s-ar fi

SCRISORI DIN BUCUREȘTI

deschis o ușă miraculoasă prin care aş fi intrat într-o altă lume, mai exact: în spaţiul domestic al unui conac. Camera în care am fost poftit, culoarul spre ea, cele pe care le întrevedeam din apartament, toate erau de obişnuitele dimensiuni meschine ale construcţiilor comuniste, însă detaliile ambientale: mobilierul, obiectele decorative, nu ştiu ce scoarţă, sau poate un covor, deşi împinse cu discreţie într-un plan secund, aproape ascunse, trădau, neostentativ şi în chip mi-raculos, condiţia aristocrată a locatarului, producându-mi acea impresie că nu mă mai aflam într-un apartament de bloc, ci poate doar într-o anexă minimă, date fiind dimensiunile reduse ale spaţiului, o anexă însă a unei case boiereşti.

Altă dată, filozoful m-a chemat să-l vizitez undeva pe lângă Hala Traian, în spatele ei, pe o stradă zisă a Stupinei, dacă bine îmi amintesc, unde locuia sora sa la care se ducea pe atunci în mod regulat pentru masa de prînz şi unde fiind vară caniculară mai şi lucra, pentru că acolo putea beneficia de oarecare răcoare. Era o casă bucureşteană de tip burghez, avînd şi puţină curte, cu cîteva scări, pe care urcîndu-le am intrat direct în odaia în care lucra Constantin Noica. Perdele grele copleşeau întregul spaţiu al camerei, nelăsînd să intre nici un fir din lumina orbitoare de afară. Iar uşa acelei odăi era în aşa fel întredeschisă încît în beznă compactă a camerei intra doar o fantă de lumină care cădea exclusiv pe masa la care scria filozoful, luminîndu-i foaia de hîrtie de pe masă şi capul. Această regie a luminii, distribuită cu atîta parcimonie, m-a uimit într-atît încît mai apoi i-am descris lui Petre Ţuţea întreaga imagine. Atunci, ca răspunzîndu-mi, el şi-a amintit de o carte pe care o citise cîndva, pe vremea cînd se afla în Germania, o carte despre arhitectura colegiilor iezuite. Îmi spunea despre chiliele lor că erau astfel construite încît fiecare nu avea decît cîte o singură fereastră, poziţionată în aşa fel încît prin ea să poată cobori o fantă de lumină exclusiv pe pupitrul la care călugărul îşi făcea exerciţiile spirituale. În acest mod, se urmărea să se realizeze atari condiţii încît practicantul respectivelor exerciţii să nu fie disturbat de nimic, să se poată concentra exclusiv la rugăciune. Lumina însăşi îi dirija rugăciunea, adunîndu-i spiritul într-un unic fascicul, îndreptat numai spre Dumnezeu.

Va fi fost Constantin Noica un atare devot al unor exerciţii metafizice, sau e vorba mai degrabă de o simplă coincidenţă pe care Petre Ţuţea, cu generozitatea şi cu inventivitatea lui, o ridică în lumina unor atari înălţimi de pilduire şi de semnificaţii? Presupun o generozitate în aprecierea lui Petre Ţuţea, deşi acesta nu era şi lipsit de sarcasm, dacă stau să-mi amintesc că în altă împrejurare afirmase despre acelaşi Dinu era cel mai

prost dintre noi! Se subînţelegea că sub acest noi erau cuprinşi numai cîţiva, extrem de puţini dintre colegii săi de generaţie, sau de grupare filozofică, ori doar ideologică, precum Mircea Eliade, Emil Cioran, Mircea Vulcănescu. Dar poate ar fi fost mai exact interlocutorul meu dacă ar fi spus că inculpatul Constantin Noica nu era mai prost, ci avea un alt tip de inteligenţă, un tip de inteligenţă care a fost întotdeauna obstrucţionată să se manifeste, cea a unui universitar. Mai mult decît oricare altul dintre confrăţii săi, el părea să fi fost menit unei cariere universitare, care i-a fost refuzată nu doar de comunişti, ci pe toată durata vieţii sale ca filozof. A fost marea dramă a acestei excepţionale personalităţi faptul că i-a fost blocat accesul în învăţămîntul uni-versitar, nu doar că a fost lipsit de şansa de a fi pedagog, ci îndeosebi că nu a fost aşezat în postura din care ar fi putut efectua cercetări ştiinţifice de anvergură. Aşa, preocupările sale pentru presocratici, pentru dialogurile lui Platon, cele legate de comentarii lui Aristotel, interesul amplu manifestat pentru opera lui Descartes, sau contribuţiile sale la cunoaşterea în ţara noastră a filozofiei lui Immanuel Kant, altele ca acestea, toate, deşi superioare contribuţiilor celor mai mulţi dintre universitarii oficializaţi, toate au un aer de clandestinitate, de ilegitimitate, dacă nu chiar de diletantism, fie şi în sensul superior al termenului. Destinul ingrat face ca el să rămînă suspendat la jumătatea drumului dintre vocaţia sa universitară, de om de ştiinţă din domeniul filozofiei, şi aceea improvizată de publicist filozof, cum au fost, cu toate aparenţele contrarii, magistrul său Nae Ionescu şi cei mai de seamă dintre discipolii acestuia.

Aşadar, nu era mai prost decît marii săi congeneri, însă avea un alt tip de inteligenţă, una structurată pentru ştiinţă, fie şi a filozofiei, el care a început prin a fi preocupat de matheis, dar a sfîrşit prin a publica filozofie în foileton. Cît des-pre aspectul pedagogic al vocaţiei sale, cel puţin pînă la un punct, aici el seamănă cu Petre Ţuţea, despre care se spunea că, în închisoare fiind şi dacă nu avea altă posibilitate de a se exprima, primea cîte vreun ins oarecare, fie el şi analfabet, vreun ţăran oarecare, pe care îl înghesuia într-un colţ, răpindu-i orice posibilitate de a se sustrage, şi apoi îl pisa verbal pe respectivul pînă îl aducea aproape de leşin. Unul dintre aceştia a mărturisit odată că nu înţelesese nimic din cele pe care i le-a spus filozoful, dar i-au părut a fi năpraznic de frumoase. Era la toţi aceşti urgisiţi de regim, scoşi în afara circuitului social, izolaţi de poliţia politică, o acută nevoie de a comunica cu cei din jur, de a-şi transmite ceea ce gîndeau. Dar la Constantin Noica exista cel puţin o exigenţă în plus, el nu doar voia să comunice, ci el dorea să facă şcoală, să instruiască, avea superstiţia culturii, a învăţămîntului. Aşa a ajuns să-şi

imagineze că ar putea să-i selecteze pe cei mai dotați tineri din țară și apoi să-i antreneze într-ale culturii, într-ale filozofiei. În acest proiect utopic, conceput sub frustrarea de a nu se fi putut realiza ca universitar, Constantin Noica păcătuiește cel puțin de două ori. Prima dată printr-un exces de voluntarism, printr-o radicală neîncredere în fatalitate, căci lucrurile acestea, fie și în cultură, nu întotdeauna se întâmplă pentru că vrei, ci există și un joc al întâmplării, o predestinare chiar. Când e ca ceva să se întâmple, atunci chiar se întâmplă. Noi, românii, poate că ne încredințăm prea mult destinului, sau cum se spune: bunului Dumnezeu, și nici așa nu e tocmai bine. Dar nici să ne imaginăm că cineva, fie el și Constantin Noica, ar putea să-i identifice pe cei hărăziți să ajungă fruntea spirituală a țării, nici aceasta nu e chiar în ordine. Pe de altă parte, filozoful ignoră că într-un atare parteneriat, contribuția vine din ambele părți, nu doar maestrul își selectează discipolii, ci îndeosebi opțiunea acestora este decisivă pentru realizarea unei școli. Cea de la Păltiniș, constituită în jurul lui Constantin Noica, este într-o mai mare măsură clădită pe contribuția învățăcelilor, decât pe aceea a celui proclamat și recunoscut drept pontif al ei.

Filozoful ademenea în jurul său un mediu uimitor de eteroclit, aș îndrăzni să spun că numai cine nu voia nu ajungea în preajma lui, iar selecția începea cu faimoasele zece lecții de greacă, la care îi supunea pe neofiți. În ceea ce mă privește, am avut nedelicatețea, ca să nu spun grosolanția chiar, să o iscodesc pe nepoata filozofului pentru a afla de fapt câtă greacă știa acesta. Doamna Simina Noica, pe atunci profesoară de limba greacă la Universitatea din Iași, venea vara, pe timpul vacanței școlare, în București și locuia la mama sa, în pomenita casă de pe strada Stupinei. Realizase singură o excepțională antologie în limba română de lirică greacă, iar mai apoi începuse, împreună cu unchiul său, să transpună în românește *Fragmentele presocraticilor*, utilizând prestigioasa ediție a savanților germani Hermann Diels și Walther Kranz, fără ambiția grotescă a celor care vor realiza mai târziu o altă antologie, a respectivelor texte, inegală ca valoare și pe alocuri per-

imată, ambiție ridicolă de a schimba tocmai această consacrată titulatură a filozofiei presocraticilor. Din păcate acel excelent proiect al filozofului cu nepoata sa, de a transpune în limba noastră textele presocraticilor, urmînd cea mai de seamă ediție din lume, a fost abandonat după un prim volum. Curiozității mele Simina

Noica i-a răspuns cu următoarea imagine: Eu am reușit să-i scriu unchiului meu o scrisoare în greacă, iar el a reușit să-mi răspundă în limba română. Așadar, filozoful fusese capabil să înțeleagă textul scrisorii grecești pînă într-atît încît să poată răspunde românește în deplină cunoștință. Nu era puțin lucru, dar nici foarte mult!

Nu era foarte mult, dacă nu cumva era de-a dreptul insuficient, fiindcă, într-o altă împrejurare, pe cînd filozoful se angajase în editarea manuscriselor lui Theofil Corydaleu, ultimul mare comentator al lui Aristotel, ale cărui texte se află în copii manuscrise în Biblioteca

Academiei Române, el intra într-o mare încreșătură, căci strădania sa pe textele grecești ajunse pe mîna unui cunoscător de greacă, profesorul Al. Elian, iar acesta, deși prieten, fusese necruțător. Bizantinologul Al. Elian era atît de familiarizat cu greaca, încît atunci cînd era adus de împrejurări să scrie în limba română, avea ca rezultat o pagină manuscris împetrită de caractere grecești. Pur și simplu nu nimerea caracterele literelor latine, încît te trezeai că în loc de *a* scria alfa, sau în loc de *b* beta și tot așa!

Filozoful Constantin Noica a fost un adevărat boier în toate ale vieții și ale caracterului. Marea lui vocație a fost aceea de universitar, pe care a meritat-o mai mult decât cei mai mulți dintre contemporanii săi, dar pe care destinul, sau lumea în care a trăit, sau poate chiar Dumnezeu i-au refuzat-o. Se întâmplă ca unele mari personalități să fie animate de uriașe proiecte, de imense ambiții, pe care nu izbutesc să le realizeze decât parțial. Însă un atare proiect eșuat, o astfel de ruină a unei vieți omenești este copleșitor de mare și reprezintă o împlinire exemplară în comparație cu ceea ce izbutim să facem cei mai mulți dintre noi, oamenii de rînd.





DESPRE FELURILE BINELUI

Anton ADĂMUȚ

Ne-am obișnuit să credem că nu putem separa binele de rău, că acești doi termeni funcționează în opoziție. Obișnuința aceasta, ca orice obișnuință devenită o a doua natură, ascunde ceva în ea. Și orice ascundere e suspectă. Tocmai acest fapt vreau să-l scot în evidență, căci este vorba aici de nume. Să dau un exemplu foarte clar. În *Marcu* 5, 6-9, aflăm istoria demonizată din Gadara și care istorie scoate în relief tocmai natura răului. Ce se întâmplă acolo? „Iar văzându-l de departe pe Isus, a alergat și s-a închinat Lui. Și strigând cu glas puternic a zis: Ce ai cu mine, Isuse, Fiule al lui Dumnezeu Cel Preaînalt? Te jur pe Dumnezeu să nu mă mai chiniești. Căci îi zicea: Ieși duh necurat din omul acesta. Și l-a întrebat: Care îți este numele? Și i-a răspuns: Legune este numele meu, căci sîntem mulți”. Se vede că Isus întreabă de nume. Aceasta pentru că la iudei și la greci numele exprimă esența lucrului sau a ființei care-l poartă, și în numele persoanei este ascuns destinul persoanei (*nomen est omen*). Sensul întrebării lui Isus („Care îți este numele?”) era: care este ființa ta ascunsă, natura ta, demonule? Și cînd demonul răspunde, trece de la singular la plural, de la numele „meu” la numele „nostru”. Asta înseamnă că, dacă există un singur bine, el este dublat de rele nenumărate. Pe de altă parte, Scripturile nu fac filosofie și Biblia nu vede în rău o simplă lipsă a binelui, o neîmplinire, ci o libertate eşuată și devenită voință rea.

Problema cea mare este următoarea: de unde provine răul, dacă Dumnezeu există, iar dacă Dumnezeu nu există, de unde provine binele? Haideți să ne înțelegem.

Spune cineva despre altcineva: iată, cutare a făcut un lucru rău, un lucru de rușine. Cum vine asta? Cum poate să facă un oarecare ceva rău? Căci dacă este făcut ceva, el cu siguranță și există. Atenție aici! Cînd un lucru este făcut, el și există. Nici unele dintre acelea pe care Dumnezeu le-a făcut nu pot să nu existe. Și dacă lucrurile stau așa, și așa stau, înseamnă că Dumnezeu nu poate face decît dintre acelea care toate sînt bune. În concluzie, Dumnezeu însuși nu poate face un lucru rău, căci dacă l-ar face, toate relele i s-ar imputa. Bun, am înțeles asta! Dumnezeu nu poate face decît binele și dintre acelea bune. Întrucît El le face, ele și există. Concluzie: dacă face Dumnezeu ceva, acel ceva este și bun; dar dacă nu face, cum este? Încă o chestiune. Cînd face Dumnezeu ceva, adică numește un lucru prin Cuvînt, acela există în felul în care posedă și ființă. Adică pot spune că este acolo, sau acela, sau dincolo. Căci nimic din acelea din acelea asupra cărora

Dumnezeu se apleacă nu pot să nu capete și ființă. Ergo, tot ceea ce Dumnezeu face este bun.

Dar eu constat și altceva. Văd în jurul meu sumedenie de lucruri rele, văd oameni răi, văd copii care nu-și respectă părinții, văd copii care-și urăsc părinți și frați care nu se mai am ca frați. Văd dintre acelea care nu sînt potrivite cu firea și pe care le trec în rîndul celor rele. Și mă întreb: dacă Dumnezeu nu le-a creat și pe acestea, atunci cui revine responsabilitatea creării lor? Care este răspunsul cel mai convenabil? Dracul, el le-a făcut, pentru că și-a băgat dracu' coada. Satana s-a amestecat, el a încercat limbile și a smintit neamurile. Chiar așa să fie? Eu bine, nu e deloc așa. Dracul, dragul de el, nu are nici o vină. Și spun „dragul de el” pentru că dracul însuși nu s-a creat singur, tot Dumnezeu l-a creat, dar nu ca drac. Așa a devenit el drac alegîndu-se pe sine și nu pe Dumnezeu. Dracul nu e drac de la început. Am spus și altădată, dracul devine drac după ce a fost inger. Dar poate el face răul? Nu! Nu poate. Iată cum stau lucrurile.

Să ne închipuim o scară, una, să zic, cu șapte trepte (deși pot fi cîte trepte poate urca fiecare). Eu știu că fiecare treaptă este una a binelui și dacă urc, nu fac decît să ajung mai aproape de bine. Nu toți pot ajunge sus, altminteri am fi o lume plină de sfinți. Toate treptele, repet, sînt trepte ale binelui. Acum apare problema: ce treaptă aleg eu? Aleg, să spun, treapta a treia. Este alegerea mea și bună? Da, dar în raport cu treapta a doua, nu cu treapta a patra, ceea ce vrea să spună că eu am ales un bine mai mic în dauna unui bine mai mare (mai mic este doi în dauna lui patru, fără ca doi să fie și împotriva lui patru). Alegerea mea nu este rea în sine, căci eu nu am ales un rău mai mare; alegerea mea este rea pentru că am preferat un bine mai mic. Vedeți acum că răul nu există și că el este o simplă problemă de opțiune! Vedeți, la fel de bine, și ce greu este să alegi între o treaptă sau alta. Nici sfîntul nu este scutit de asemenea erori, numai că el nu alege prost (rău) prea des.

În concluzie, răul nu există. Cînd vorbesc de rău, de fapt constat că binele este o lipsă. Și știm cu toții cît de greu este să facem un bine, după cum ne mulțumește extrem de mult facerea de rău! De aceea Dumnezeu a hotărît ca răul să nu existe. Dacă omul vrea să-l facă să existe înseamnă că omul vrea să fie Dumnezeu. Cine se oferă să facă răul! Vreau să-l văd și eu! Tăcere.



PAGINI DE JURNAL

Mircea PLATON

Într-una din frecventele discuții cu A.K. – evreică poloneză la origine, între două vârste, căsătorită cu un japonez – în care aceasta îmi propovăduia valorile stângii hipote americane, a venit vorba și despre feminism. Ca argument al persecuției la care fuseseră supuse femeile americane, A. mi-a spus că, în anii interbelici, ele nu aveau voie să fie crainice de radio. Eu, cu gândul la Pan Vizirescu, care îmi povestise cu nostalgie despre anii lui de colaborare și apoi directoriat la Societatea Română de Radiodifuziune, unde cunoscuse „spicherite” care „dragă, să știi, erau adevărate doamne, din lumea bună a Bucureștiului”, i-am replicat lui A. că la noi nu a fost ca în S.U.A. La care ea, iritată de veșnicele mele discriminări pro-românești, mi-a răspuns: „Da, că în România a fost raiul pe pământ!” În acel moment nu am zis nimic, dar mai apoi m-am gândit că nu raiul, dar un reflex al lui tot trebuie să fi fost. Uitându-mă în jur, la bărbătoarele femei anglo-saxone, cu voci stridente, rochii lungi, adidași și ciorapi flaușați, m-am întrebat dacă nu cumva, așa cum neputrezirea și icoana vin la americani în varianta lor de celuloiz, și feminismul lor nu e un răspuns ateu la lipsa cultului Fecioarei Maria, care a imprimat societății protestante o anumită duritate asociată patriarhatului. E mai ușor să depreciezi femeia într-o societate în care nu e cinstită Maica Domnului decât într-una în care mama Eva e îmbunătățită în Maica Domnului. Și apoi, de la Patriarhii Vechiului Testament, trecând prin Profeții și Apostolii Noului Testament, până la Ignățiu de Loyola și Rancé, Calvin a fost singurul „avva” fără de succes la femei.

*

La cină la A.K., l-am cunoscut pe marele lingvist K., apropiat al lui Noam Chomsky. K. fusese la Oxford în anii '50 și studiasse cu J. R. R. Tolkien, îl audiasse pe Isaiah Berlin ș.a.m.d. În bună tradiție

engleză, Tolkien își lua din cînd în cînd studenții la o bere, deși nu era un stîlp al pubului ca C.S. Lewis. K. mi-a spus că îl admiră pe Eugen Ionescu pentru piesele sale antifasciste, că Eliade a fost un fascist, după cum a arătat Saul Bellow, și că noi, românii, ne-am meritat soarta fiindcă, barbari cum sîntem, am deformat comunismul, care rămîne singurul viitor al omenirii. Idealul lui K. e fiul său, agent de bursă care trăiește într-un hotel din Singapore și nu are drept proprietate personală decât laptopul cu ajutorul căruia operează tranzacții financiare și își administrează contul bancar. Altminteri bătrînul K. e simpatic, seamănă cu Kissinger, are un puternic accent central-european, ascultă tangouri și locuiește într-una din casele istorice ale Cambridge-ului, Ma. Am mai aflat că Chomsky, deși guru al stîngii ecopacifiste, lucrează la proiecte finanțate de C.I.A., e un evreu pios și tradiționalist, merge la sinagogă și își crește nepoții în duh blajin-mosaic. De altminteri, în opera sa lingvistică există un puternic accent platonician, un soi de apriorism – e adevărat că biologicico-anatomic, dar care poate fi oricînd convertit teologic – care contestă behaviorismul și teoriile atît de dragi stîngii feministo-multiculturale mondiale.



DESPĂGUBIRI LITERARE



DANTE ÎN DILEMA SILVESTRĂ

Dragoș COJOCARU

SUAVUL SUSPIN

Să revenim la premisele forestiere ale rătăcirii dantești, pe care le-am schițat, cu titlu introductiv, în altă parte¹.

Așadar, iată situația de pericol (a omenirii, sau a individului afectiv-rațional), așa cum Dante a conceput-o ca punct de pornire pentru călătoria sa închipuită, în căutarea mântuirii, prin cele trei regate ale lumii de dincolo:

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.*

(Inf., I, 1-3)

(„La jumătatea drumului vieții noastre/ m-am pomenit printr-o pădure întunecată,/ căci calea cea dreaptă era rătăcită.”) Din capul locului, sîmtem introduși în plin limbaj alegoric. Jumătatea drumului vieții noastre (a oamenilor pe pămînt) e vîrsta de treizeci și cinci de ani, punctul de maxim (în limbaj analitico-matematic), adică momentul simbolic cînd omul se află „în puterea vîrstei”, devenind apt (sau: copt) pentru experiența sapiențială fundamentală a rostului existenței sale². La această vîrstă a deplinei înfloriri, punctul de pornire (și de sosire) biblic al supremei experiențe cognitive e sugerat de profetul Isaia (38, 10): „Ziceam: „În cei mai buni ani ai vieții mele trebuie să mă duc la porțile împărăției morților! (...)»”. Așadar, precedentul scriptural al poemului dantesco ne sugerează tipul de angajament pertinent asumat în perspectiva „deșteptării”, a „iluminării” spirituale a omului în genere, prin confruntarea făcșă (și, se presupune, victorioasă) cu „forțele întinericului” prezente dincolo de poarta infernului.

Dacă itinerariul narat în următoarele versuri ale poemului, pînă la sfîrșit, înseamnă parcursul omenirii spre mîntuire, ori traseul intelectului individual spre perfecțiune, e subiect aprig discutat și amplu dezvoltat de critica și istoria literară. Aici ne vom ocupa doar de „pădurea întunecată” (simbolică ori alegorică) așa cum

apare ea în descrierea dantescă. Avem de-a face, deocamdată, cu o pădure întunecată. Indeterminarea articolului definește situația de rătăcire a personajului-narator. Care pădure? Vom afla cîte ceva treptat, în terțenele următoare, dar, ca întotdeauna la Dante, nu vom găsi mai mult de strictul necesar:

*Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinnova la paura!*

(Inf. I, 4-6)

(„Ah! cît de greu e de spus cum era/ această pădure sălbatică și aspră și puternică/ care în gînd reînnoiește teama!”). Firește, comentatorii au stabilit asocieri derivative cu izvoarele de inspirație dantești. Astfel, Giovanni Pascoli³ invocă precedentul vergilian al pădurii consacrate Dianei (Aen. VI, 7-8: *densa ferarum tecta* – „lăcaș des de fiare”), pregătitoare a întîlnirii eroului Enea cu Sibilla. Paralela e credibil întărită de situația narativă similară a textului dantesco, unde personajul rătăcit va beneficia de apariția călăuzitoare a lui Vergilius însuși, convertit aici în personaj (încărcat, însă, cu toate meritele sale istorice, precum și cu altele noi, adiționale). Tot de la asemănarea de situație, de care se apropie și mai mult, pornise Pietro Alighieri⁴, fiul poetului, care propunea ca model prezumtiv pădurea din preajma intrării infernale vergiliene, locul de căutare al fuimoasei crengi de aur (Aen. VI, 131 și urm.). Altă foarte probabilă sursă, din același poem, e acea „cale încurcată a pădurii înșelătoare” (*perplexum iter... fallacis silvae* – Aen. IX, 391-392), propusă de pătrunzătorul analist Guglielmo Gorni ca „unul din numeroasele modele ale acestui motiv poligenetic de lungă durată, sugestiv și dintr-un punct de vedere antropologic”⁵.

Vom sublinia, pînă aici (odată cu autoarea citată), coparticiparea esențială a Cărții Sacre și a memoriei clasice în elaborarea textului dantesco, remarcabilă încă din capul locului, în construcția cronotopului simbolic (presupunînd asimilarea definițiilor spațio-temporale

din izvoarele citate) plasat în incipitul poemului. Dar, oare, manipularea literii biblice într-un context literar neprovenit din mediile sacerdotale, nu constituia un afront cu iz de sacrilegiu? Firește, îndrăzneala lui Dante e mare; el își numește poemul întrebându-l adjectiv „sacru” și se autoplaează – celest-paradiziac și narativ-retrospectiv – în procesiunea alegorică a figurilor reprezentând Vechiul și Noul Testament. Cu toate acestea, în epocă, situația sa, excepțională doar prin anvergura incontestabilă a artei sale, nu era una singulară. Expresia literală biblică (încărcată, eventual dar nu obligatoriu, de toate semnificațiile alegorico-morale la care ne-am referit la timpul potrivit) suporta relativ adesea contextualizări poetice dictate de interese retorice, precumpănitor moralizante, inclusiv din partea autorilor profani care – aidoma poetului nostru în numeroasele și aprigele sale invective – vor tuna și fulgera împotriva abuzurilor și corupției practicate de oficialii trezoreriei ai cuvântului lui Dumnezeu⁶. Asumându-și, deopotrivă, vehicularea mesajului biblic moral și anagogic, și recuperarea propagandei vergiliene imperiale, Dante ni se înfățișează auctorial, din chiar prima terțină a vastului său poem, ca *poeta vates*, preocupat de îndrumarea umanei seminții pe calea cuvenită.

Trecând acum la cealaltă componentă a personalității sale retorico-literare (adică: tehnic vorbind, avându-l în vedere pe Dante ca *poeta artifex*), izbucnirea interjectivă pregătește lectorul întru reîmprospătarea cumpănită a minții, a cărei potențială descriere îl copleșește pe naratorul retoric. Amănuntele secvențiale atrag obiectul vizat în prim-planul imaginației actuale prin întrebuițarea demonstrativului de apropiere (în timp și spațiu) *esta* („această”). Epitetele adăugate nu strălucesc (nici pe departe) prin forță descriptivă. Ele se acumulează (polisindetic, prin reiterarea conjuncției *e*, „și”) mai curând într-o caracterizare „morală”, etopeică, a codrului, acesta fiind surprins, oarecum, într-o dublă binomiadă sinonimică cu puternic iz pleonastic: mai întâi în sintagma, lesne identificabilă și decupabilă în interiorul versului, *selva selvaggia* („pădurea sălbatică”, în traducere românească literală, își pierde tendința tautologică a constructului lingvistic originar), cu reluarea adjectivală a etimonului prezent în substantiv⁷; mai apoi, în cuplarea a două noi adjective, *aspra* și *forte*, care, întărindu-l pe *dura* din versul precedent, demonstrează încă o dată, aproape nemijlocit, intenția de redundanță a autorului în abordarea oratorică. Mai știm doar, din terțina studiată, că pădurea cu pricina produce renașterea fricii⁸ la simpla amintire.

*Tant'è amara che poco più è morte;
ma per trattar del ben ch'è vi trovai,
dirò de l'altre cose ch'è v'ho scorte,*

(Inf. I, 7-9)

(„Atît e de amară încît cu puțin mai mult e moartea/ însă pentru a trata despre binele pe care l-am întîlnit acolo/ voi spune despre celelalte lucruri pe care le-am zărit”).

Gustul „amar” al pădurii constituie ultimul element al succintei descrieri. Versul 7 încheie ceea ce ar fi putut constitui o lungă înșiruire de detalii. Inutilitatea acestora la scara mărețului proiect dantesc atrage însă către o soluție de comparație metaforică (amărăciunea morții) și hiperbolică (moartea însăși e abia cu puțin mai amară decît pădurea rătăcirii), îndepărtînd orice expectativă de povestire cu mize realiste și introducînd spre lectura precumpănitor alegorică a restului poemului. Scăpat parcă, pentru moment, de înfricoșătoarea amintire, poetul se grăbește să „spună” despre celelalte „lucruri” văzute acolo. El antcipă (aici, la scara cîntului prim, în spiritul însă al întregii *Comedii*), binele găsit, introdus, natural, printr-o finală („pentru a trata” – scopul discursului ca totalitate).

Nu-l vom urma, însă, deocamdată, în graba sa, odată cu restul cititorilor, ci vom mai zăbovi o clipă – potrivit misiei investigatoare cu care ne-am însărcinat – în cercetarea surselor. Și e timpul să constatăm, dimpreună cu Francesco Mazzoni, că poetica însăși a lui Dante Alighieri se întemeiază, la un prim nivel, compozițional, pe prelucrarea marii poezii clasice prin procedeele retorice de *imitatio* („imitare”) și *aemulatio* („emulare”), pe care le aplică însă, la un al doilea nivel, în etapa de *alegoreză*, mesajului biblic sau altui „model analogic sacru”, rezultînd noutatea scrierii sale în raport cu izvoarele clasice întrebuițate⁹. Apoi, pe fundamentul milenar asigurat de aceste izvoare primordiale, autorul trecentesc brodează, prin tehnicile de *transumptio* („împrumut”) și *obliqua figuratio* („figurare indirectă”), elemente narative și imagistice asimilate din alte scrieri, purtătoare, la rîndul lor, de autoritate (patristică, scolastică, filosofică), după cum angajează în discurs și locuri comune (*topoi*), bine-cunoscute în epocă. Apoi, într-o a patra instanță a procesului creativ (am numi-o „estetică”, dacă termenul n-ar rezulta inadecvat în contextul, chiar mai larg, al poeticii medievale), Dante adaugă pecetea inconfundabilă a propriului geniu artistic, combinînd materialul de împrumut într-o textură personală, cu virtuți literare noi și acaparatoare, însă, în egală măsură, cu caracter exemplar și definitiv¹⁰.

Spre a ilustra tehnica de compoziție dantescă, Francesco Mazzoni arată că, tocmai, modelul silvic al amărăciunii lumești poate fi identificat într-un pasaj al comentariului sfântului Augustin asupra *Evangheliei după Ioan*, unde lumea însăși e asemuită cu o pădure amară (*Amara selva mundus hic fuit*, IV, tr. XVI)¹¹. Tot sfântul Augustin se prefacează (ca de obicei, într-un discurs executat la persoana întâi, asemenea lui Dante narator și personaj) de aspectul primejdios al pădurii ca spațiu al fricii într-un pasaj din *Confesiuni*: „Aflându-mă deci în această pădure atât de întinsă și atât de plină de curse și de primejdii...” (*In hac tam immensa silva plena insidiarum et periculorum* – X, XXXV, 56). Acestor patristice sugestii, așezate peste biblice și vergiliene precedente, li se alătură, cu mult mai aproape de momentul elaborării textului *Divinei Comedii*, partitura bunului și dragului magistru Brunetto Latini, care introduce în poemul său *Tesoretto* o situație (amănunt semnificativ: narată tot la prima persoană) pentru noi grăitoare de la sine:

*E io, in tal corrotto
Pensando a capo chino,
Perdei il gran cammino,
E tenni a la traversa
D'una selva diversa*

(*Tesoretto*, 186-190)

(„Iar eu într-o asemenea nenorocire/ Gîndindu-mă cu capul plecat,/ Am pierdut drumul principal/ Și am ajuns la marginea/ Unei păduri nemaivăzute”)¹². Din partea dascălului, precum se vede, o contribuție înai modestă, dar serioasă. În sfîrșit, odată asimilată lecția iluștrilor antecesorii, în propriul său tratat, neterminat, *Convivio* („Ospățul”, IV), Dante vorbește, metaforic, de „pădurea rătăcirii acestei vieți” (*selva erronea di questa vita*), primejdii din care adolescentul nu poate găsi scăpare decît prin sfatul celor mai înțelepți decît el¹³. Iată o metaforă de care va trebui să se țină seama, la șapte veacuri depărtare, și printre aspranții dantologi ai celui de-al treilea mileniu.

Imediat următoarele întâlniri dantești, ce vor constitui premisa „terestră” a călătoriei sale ultramundane, vor da uitării, în memoria înfiorată, orice alt termen legal în mod direct de pădurea cea întunecată, sălbatică și aspră și puternică. Le vom urmări însă în continuare, întrucît, cu toate că poetul va recurge la invocarea altor forme de relief și de fînțare a naturii, ele se vor înscrie, toate, coerent, în logica simbolică a episodului inaugurat prin pădure.

*Io non so ben ridir com' i' v' entrai,
tant' era pien di sonno a quel punto
che la verace via abbandonai.*

(*Inf.* I, 10-12)

(„Eu nu știu bine să spun cum am intrat acolo,/ Într-atîta eram de încărcat de somn în acel moment/ cînd adevărata cale am părăsit-o.”) Ne aflăm, cu această terțină, în plină desfășurare alegorică. Naratorul cîndva călător își mărturisește evași-neputința de a repovesti intrarea în pădure. Motivația o constituie starea de „somn” în care se găsea în clipa intrării. Firește, nu avem aici de-a face cu o scenă de somnambulism, ci cu metafora somnului ca stare de (să ne exprimăm tot metaforic) încețoșare a intelectului¹⁴. Consecința adormirii intelectului e părăsirea căii celei drepte. Sintagma *verace via* reia – în același spirit de întărire (prin redundanță) la nivel sintactic a categoriilor fundamentale ce vor forma obiectul anagogeiciei călătoriei: „calea cea dreaptă” *versus* „rătăciră”¹⁵ – acca *diritta via* din versul al treilea.

Însă nici aici lucrurile nu stau neapărat așa cum ar putea apărea la prima vedere. Să notăm doar, fie și în treacăt, măcar spre a evidenția sumedenia de posibilități interpretative, fără pretenții de elucidare absolută, ipoteza de lectură a lui Guglielmo Gorni, care propune pentru *diritta via* înțelesul de „calea de dreaptă” (în opoziție cu cea de stînga), în prelungirea unui „mit străvechi, mergînd de la Ypsilon-ul lui Pitagora, la Hercule aflat la răspîntie și pînă la don Abbondio cel șovăitor între două ulicioare bifurcate”¹⁶.

*Ma poi ch' i' fui al piè d'un colle giunto,
là dove terminava quella valle
che m'avea di paura il cor compunto,
guardai in lato, e vidi le sue spalle
vestite già de' raggi del pianeta
che mena dritto altrui per ogni calle.*

(*Inf.* I, 13-18)

(„Dar după ce ajunsei la poalele unui deal/ acolo unde se sfîrșea valea aceea/ care îmi înfricoșase inima,/ privii în înalt, și văzui spatele acestuia/ îmbrăcat deja cu razele planetei/ ce poartă pe oameni drept pe orice cale”). Valea, prin definiția sa presupunînd inferioritate în raport cu nivelul pămîntului, constituie spațiul geografic (mai propriu zis: forma de relief) ce adăpostește pădurea întunecată. Firește, în verticalizantă opoziție cu această adîncitură, prilejitoare de omenești alunecări și rătăcirii, Dante plasează dealul ascensional, luminat, în plus, de soare, invocat în text perifrastic, în calitate sa de astru prin excelență al dreptății, purtător – în spiritul fraternizantului *Cîntec*

franciscan – de preainaltă, dumnezeiască semnificație.

În acest moment s-au acumulat, deocamdată, trei simboluri fundamentale ale anticipării proemiale a întregului poem. Pădurea plasată jos, în vale, ca spațiu al rătăcirii păcătoase, figurează în antiteză absolută cu dealul simbolizând existența dreaptă, călăuzită de strălucirea nu mai puțin simbolică a soarelui, întruchipând grația divină. Numeroși comentatori par să fi căzut de acord asupra caracterului anticipativ al acestor simboluri, funcție potrivit căreia cele trei elemente ar corespunde, respectiv, celor trei împărății ale lumii de dincolo, vizitate de Dante în călătoria narată, respectiv, în cele trei cantice ale poemului: pădurea pentru *Infern*, colina pentru *Purgatoriu* și soarele pentru *Paradis*¹⁷.

Oricum, efectele benefice ale acestei prime viziuni spațiale se manifestă în „Iacul inimii” călătorului (*Iago del cor*: metaforă lacustră pentru un concept, aluminieri, clinic, al inimii ca receptacol al singelui vital), unde frica iscată de noaptea experiență a rătăcirii se potolește parțial. Este momentul când naratorul-personaj introduce, spre ilustrarea noii sale stări de relativă îmbărbătare, o comparație cu naturalistice implicații:

*E come quei che con lena affannata,
uscito fuor del pelago a la riva,
si volge a l'acqua perigliosa e guata,
così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,
si volse a retro a rimir lo passo
che non lascio già mai persona viva.*
(*Inf.* I, 22-27)

(„Și asemenea celui care răsufind din greu, scăpat la mal din furtuna marină, se întoarce către apa primejdioasă și privește, / tot astfel sufletul meu, care încă alerga, / se întoarce îndărăt să mai privească o dată trecătoarea / ce nu a lăsat niciodată pe nimeni în viață”). Iată cum, în plină derulare de simboluri (cu glorioase cariere retorico-literare, însă relativ descărnate din perspectiva strict „estetică”), Dante introduce o comparație cu apăsată miză lumească, el scurtcircuitându-și desfășurarea alegorică și injectând (odată cu respirația sincopată a presupusului marinar scăpat de la înec) un suflu de viață și de realitate în demersul narativ. Faptul este simptomatic pentru poetica dantescă și l-am subliniat nu o dată de-a lungul excursului nostru, însă acum e momentul să-l accentuăm încă o dată, întrucât e vorba de prima astfel de (viguroasă) imixtiune (de fapt, cum ne-am străduit a dovedi: participare) a realului (și naturii) în cadrul teologic-moralizantului poem. Lumea viului iese la iveală din cadrele poveștii, iar funcția

„estetică” a faptului natural prevalează, pentru o clipă, în fața celei „anagogice”.

Revenind, însă, la alegoreză, să observăm cum pădurea însăși (așa „nedescrisă” cum era, totuși, pădure: *selva*) a suferit, în terțina de mai sus, o modificare generalizant-perifraștică, convertindu-se în și mai slab denotativul *passo* („trecătoare”), căruia abia precizarea atributivă „care n-a lăsat niciodată în viață pe cineva” (prin referința conținută, la moartea sufletească, produsă de viețuirea în hățișurile – din nou, metaforice – ale păcatului) îi restabilește (de bună seamă, doar într-o anumită măsură) identitatea textuală forestieră.

În această primă (anticipativă sau nu, oricum, se va vedea: insuficientă) alegorie în alegorie, însinguratul personaj-narator încearcă, după un scurt răgaz recuperator, o soluție ascensională personală:

*Poi ch'èi posato un poco il corpo lasso,
ripresi via per la paggia diserta,
sì che 'l piè fermo sempre era 'l piè basso.*
(*Inf.* I, 28-30)

(„Îndată ce mi-am odihnit puțin trupul trudit, / am apucat-o pe – sau: către, n.a. – povârnișul pustiu, / astfel încât piciorul de sprijin era întotdeauna cel mai de jos”). Interpretarea ultimului vers din terțina abia citată a făcut să curgă riuri de cerneală. E vorba de descrierea fizicității mersului practicat de personaj, cu nelipsitele implicații de ordin alegoric. Boccaccio, citat și de Natalino Sapegno¹⁸ ca fiind, probabil, cel mai apropiat de intenția lui Dante (intenție potențială confirmată și de Benvenuto da Imola), afirmă că autorul „arată obiceiul îndătinat al celor care urcă, și care întotdeauna se opresc mai mult pe acel picior care rămâne mai jos”. Alți autori identifică, pe temeuri fizico-algorice scolare (după Albert cel Mare), piciorul mai de jos cu stîngul, indicînd inadecvarea încercării de urcuș iluminant, întemeiată pe facultățile afective ale sufletului, în opoziție cu facultățile raționale, simbolizate de piciorul drept.¹⁹

Unor astfel de comentarii, ce alegorizează nemijlocit interpretarea descrierii mușcării trupesti printr-o simbolizare intelectuală, însă și fizicității pretins-realiste a lecturii boccacești, li se opune, cu ironie mușcătoare, un savant de talia lui Bruno Nardi. Reputatul profesor caotă să-i readucă, așa-zicînd, pe înaripații critici, mai vizionari decît Dante însuși, cu picioarele pe pămînt. Și o face pornind de la premise, cel puțin în aparență, inatacabile. Protagonistul *Divinei Comedii* – arată studioul, pe care îl urmăm, cu respectul datorat doar evidenței – este „un Dante viu, încărcat cu o experiență

umană și dureroasă, înzestrat cu o personalitate individuală inconfundabilă, prezentă mereu în fatala sa înaintare, și nu simbolul abstract al omului păcătos, un soi de manechin teologic dintr-o expoziție de vicii și de virtuți²⁰. Așadar, cu totul dezinhibat față de contorsionatele strădanii ale înaintașilor comentatori, dantologul șef de școală își expune punctul de vedere cu o luciditate exemplară, fundamentată pe (adesea) rara virtute a bunului simț.

Acea *piaggia* pe care umblă Dante, lămurește Bruno Nardi, e o întindere aproape orizontală, situată între vale și începutul urcușului propriu-zis (*cominciare de l'erta*), invocat imediat, în primul vers al terținei care urmează. Termenul e încă uzual în zonele rustice ale Toscani, iar Dante vrea să afirme că, înainte să întreprindă ascensiunea pe dealul speranței, apucă să se miște pe un teren în principiu orizontal. La o adică (punctează rigurosul observator) numai cine pășeste pe un plan orizontal are toată greutatea concentrată asupra piciorului „celui mai de jos”, adică pe piciorul de sprijin. Eroarea de anticipare a mișcării ascensionale a personajului a implicat, totuși, de-a lungul timpului „o mare risipă de știință biblică și teologică, de subtilități enigmatice, apte mai curând să inducă în eroare decât să convingă”²¹. Într-o altă capcană întinsă de lectura alegorizantă cu orice preț cade însuși feciorul autorului, Pietro, „judecător la Verona și prin alte părți”, care explică respectiva descriere ambulatorie prin aceea că personajul intruchipat de părintele său ar înainta schiopătând, fapt însă neconfirmat, în perspectiva dinamicii ca ramură a fizicii, în situația unui schiop care de înfruntat o rampă, sau chiar de urcat o simplă scară²². Una peste alta, înainte de a proceda la elucidarea, mai mult sau mai puțin fantezistă, a presupusei alegoreze omniprezente în textul dantesc, e mai bine să ne încredem în acel Dante pe care l-am înfățișat deja ca un fin și precis observator al faptului natural.

Note:

1. Cu Dante prin pădurea întunecată, în „Poezia”, nr. 3 (29), toamnă 2004, p. 209.
2. Vîrsta de treizeci și cinci de ani a maturității depline e calculată după standardul simbolic consemnat în cartea *Psalmilor* 89, 10 (90, 10 în ediția în limba română citată de noi): „Anii vieții noastre se ridică la șaptezeci de ani”.
3. Giovanni Pascoli, *La mirabile visione*, în *Prose*, vol. II, cap. XXX, pp. 1100 și urm. Cf. Paola Rigo, *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze, L.S. Olschki, 1994, p. 78.
4. P. Rigo, *loc. cit.* Care conchide: „astfel, amîndouă aceste imagini („pădurea” și „mijlocul drumului”) se susțin reciproc, nu numai întrucît concură în a sugera o vastă

dimensiune spațio-temporală, ci mai ales pentru că, împreună, vestesc o călătorie în împărăția morții”.

5. Guglielmo Gorni, *Dante nella selva. Il primo canto della Divina Commedia*, Parma, Pratiche, 1995, p. 79.

6. Cf. Joan Ferrante, *Usi e abusi della Bibbia nella letteratura medievale*, în G. Barblan (coord.), *Dante e la Bibbia*, Firenze, L.S. Olschki, 1988, pp. 224-225. Autoarea adaugă acestor utilizări moralizante alte scopuri: cauze politice, implorări amoroase, cereri financiare, ori implorarea iertării.

7. După toate probabilitățile, avem de-a face cu o calchiere (îmbunătățită prin juxtapunere) a vergiliencei expresii *cavae... cavernae* („cavernoase” – adică, cum traduce N. Ionel: găunoase – „caverne”) din *Aen.* II, 53. Însă, amintește Guglielmo Gorni în *opus*-ul său platoniceșt-dialogat, prin această tautologie, Dante urmărește să ne înfățișeze „o pădure speculară sieși, care este *selva* pentru că e *selvaggia* și viceversa” (*op. cit.*, p. 77).

8. Psihanalitic, teama de pădure reprezintă teama de conținuturile inconștientului (C.G. Jung, cf. Chevalier și Gheerbrand, *loc. cit.*)

9. Am inserat aici precizarea de ordin metodologic propusă de Michelangelo Picone, în eseu *L'Ovidio di Dante*, în A.A. Iannucci (coord.), *Dante e la «bella scola» della poesia*, Ravenna, Longo, 1993, p. 119.

10. Cf. Francesco Mazzoni, *Un incontro di Dante con l'esegesi biblica*, în G. Barblan (coord.), *op. cit.*, pp. 190-191.

11. *Ibidem*.

12. Textul original, *apud* F. Mazzoni, *loc. cit.*

13. *Ibidem*.

14. „Adormirca” intelectului întru păcat e metaforă (sau comparație) recurentă atât în Vechiul (Isaia, XXIX, 10) cât și în Noul (Pavel, *Romani*, XIII, 11) Testament. Metafora străbate veacurile. Să ne amintim doar de „Somnia raionii” care „naște monștri” în tabloul lui Goya.

15. Avîndu-și finalitatea în „mîntuire” și, respectiv, „damnațiune”.

16. G. Gorni, *op. cit.*, p. 66.

17. G. Gorni arată că această idee, pe care o consideră „mai curînd sugestivă decît pertinentă”, datează (cel puțin) de la Cristoforo Landino (*op. cit.*, p. 73).

18. V. Dante, *Divina Commedia. Inferno*, ed. cit. p. 7, nota 30.

19. *Ibidem*.

20. Bruno Nardi, *Il Preludio della Divina Commedia*, în *«Lecturae Dantis» e altri studi danteschi*, ed. îngrijită de Rudy Abardo, cu eseuri introductive de Francesco Mazzoni și Aldo Vallone, Firenze, Le lettere, 1990, p. 43.

21. *Idem*, p. 48.

22. *Ibidem*.



POSTMODERNISM SAU POSTLITERATURĂ?

Caius Traian DRAGOMIR

Postmodernismul – ca termen, concept și concepție structurală – s-a născut în arhitectură, prin contribuția, cu totul remarcabilă, a lui Richard Mayer și a altor creatori de forme din jurul acestuia, sau în relația cu el. Ulterior el – postmodernismul – a devenit o modalitate generalizată a producției de artă, dacă nu de stil, oricum, o tendință stilistică de amploare și o epocă a istoriei, evoluției, expresivității umane, a spiritului uman, a intelectului (folosirea categoriilor sau noțiunilor, aici, rămâne liberă, spre a permite o raportare filosofică opțională). A vorbi despre postmodernism revine la a declara modernismul încheiat. Cum modernitatea înseamnă prezent, actualitate, iar acesta, aceasta, nu au cum să nu fie, referirea la un postmodernism trăit, elaborat, construit, experimentat, înseamnă acum a socoti actualitatea de ieri ca fiind supusă eliminării unora dintre dimensiunile, trăsăturile și caracteristicile sale. Nu modernitatea ca actualitate – eventual actualitatea la timpul trecut, a secolului XX care trecea înspre finalul său, este negată în conceptul de post-modernism; în acesta este supus negării excesul de contestare pe care modernismul deja vechi, îmbătrinit, îl adresa epocilor anterioare ale artei. Postmodernismul părea să fie renașterea unui antemodernism, a unui aproape-clasicism. Ceea ce se elimină din sfera de cuprindere a modernismului era, în primul rând, în cazul arhitecturii, excesul avangardist, excesul expresionist-abstract-violent, straniețatea, excentricitatea, șocul declanșat pentru

fi șocant, originalitatea pentru originalitate. Richard Mayer refuză egal minimalismul prea avansat, dar și expresionismul organicist al unui Gaudi, sau cel, geometric, abstract, propriu lui Niemayer, ori funcționalismul strict al lui Le Corbusier. Postmodernismul în artă, în general, utilizează toate tendințele avangardelor, însă diminuate, imbinarea lor făcând însă ca minimalismul să se vadă îmbogățit, iar principiile dezvoltate și aduse la concret cu tehnici moderniste bine temperate să poată fi regăsite deplin servite încă din perioada de glorie a echilibrului clasic. Arhitectura simplifică forma și volumele – care se vad aproape standardizate – creînd, însă, emoția, sentimentul noutății și bucuriei, prin operare la nivelul calității suprafețelor, cu diversitate în utilizarea

materialelor noi.

Vom fi obligați să constatăm că, în general, artele care se află încă în progres, cele în care a te situa într-o epocă „post” nu revine atât la încheiere, la sfârșit, cât la un alt început, sînt unele în care materia obiectului estetic este în plină evoluție tehnică. Materiile în rapid progres sînt materialele de asamblaj și acoperire și corpul uman. Ar putea să se considere extrem-paradoxală apropierea mijloacelor utilizate în construcții și corpul omenesc, sub raportul dinamicii substanței lor, în vremea pe care o trăim. În realitate dacă primele sînt produsul unei enorme inventivități în zona tehnologiei chimice și a prelucrării maselor, biologia umană dă corpului, îndeosebi celui tînăr, așa cum este și normal, o plasticitate uimitoare – nemaiîntîlnită istoric în perioada preclasică și clasică a Greciei antice, așa cum ne-a parvenit forma umană prin sculpturile lui Praxiteles, Scopas, Miron, Policlet, Lisip – aceeași sub acțiunea metodelor de antrenament, tehnicilor medicale și igienice, dedicate cultivării fizicului. În consecință, artele care domină prezentul sînt – de o parte – arhitectura și sculptura și – de cealaltă parte – formele exprimării corpului: dansul, arta top-modelului, atletismul și discursul politic (în chip de arte pantomimice, ale utilizării fizicului) sau, de bună-seamă, spectacolul mimului. În toate aceste domenii, datorită dinamicii vehiculului estetic, mișcarea este progresivă și rapidă. Culoarea, cuvîntul și sunetul (am în vedere sunetul pur, elevat, al muzicii mari), precum emoțiile, sentimentele, trăirile și aspirațiile noastre nu evoluează în planul tehnicii – ele cel mult se cizelează, lent, aproape inobservabil, delicat și genial, dar limitat, fără salturi spectaculoase. Prin chiar independența lor față de o tehnicitate excesivă, aceste materii ale exprimării spiritului – purtătoare ale trăirii dincolo de intuiții, în substanța expresiei constitutive – au putut să susțină evoluția către cultivarea unor arte: pictura, muzica, literatura. Dacă pentru creațiile aparținînd primei categorii estetice (arhitectură etc.) postmodernismul este condiția dobîndită ulterior restricțiilor tehnice anterioare, con-

EXISTENȚA CORELATIVĂ

semnând eliberarea prezentă (inclusiv pe terenul utilizării corpului uman), în zona literatură, muzică, pictură, postmodernismul este cuvântul enunțând, sau mai adevărat, consemnând sfârșitul. Trăim o epocă a unor numeroase încheieri – oare nu ar trebui să vorbim despre o vreme apocaliptică, a unei despărțiri multidimensionale de trecut? Este vorba de atât de contestatul sfârșit al istoriei (am scris mult împotriva acestei teze), sau despre sfârșitul „ființei istorice”, a unei ființe care, părăsind una din scenele pe care s-a manifestat mii de ani, lasă istoria să meargă mai departe, precum o funcție himerică, spectrală, fără suport aparent? Nu dispăre de fapt omul, ca ființă literară, izolat de lumea artei scrisului prin textele noii literaturi; nu dispăre omul ca ființă muzicală, în compania muzicii de mase (nu marșuri și imnuri nazisto-comuniste, ci încă mult mai nivelatorul rock), sau omul picturii devenită reproducere multimedia? Mai simplu spus: omul dispăre ca om și umanitate, urmînd a trăi ca specie *homo sapiens sapiens*.

Cînd o operă de artă există ca atare? Atunci cînd – și numai atunci cînd – ea împlinește statutul de obiect estetic, deci existînd „în sine și pentru sine”, după expresia celebră din ontologia hegeliană. *Divina Comedie, Roșu și negru, Anabasis, Țara pustie, Din jale se întrupează Electra* sînt creații în sine – ele se susțin prin ele însele, vorbesc despre tema pe care o tratează, sau în care își află pretextul, stau pe un suport, însă raportarea lor, existența lor corelativă, se reîntoarce permanent la ele însele. Operele avangardelor au existat doar prin raportare la ceea ce nu era avangardă. Hurmuz nu există fără Eminescu și chiar (sau mai ales) fără Alecsandri, Coșbuc, Vlahuță, Alexandrescu; Jarry nu există fără Hugo. Leautréamont nu spunea nimic celor care nu îl cunoșteau pe un Ronsard, un La Fontaine, un Lamartine; Futurismul sau Dadaismul erau negările exemplare ale unor secole de raționalism echilibrat al literaturii și sensibilității umane. Cu siguranță că *Ulyses*, această genială operă de constructivism, nu i-a plăcut nici lui Joyce, dar a făcut act, pentru a vorbi în termeni bergsonieni, de placare a mecanicii pe real, de rupere conștientă și programatică a contactului vital cu realitatea. Această acțiune de dinamitare a locului banal, comun, în modernism, este o operă de o enormă valoare eliberatoare, de regăsire a omului în toată potențialitatea creativității sale în care deconstrucția este la fel de importantă ca și construcția. Lucrările modernismului sînt vizitate, iar și iar, pentru a învăța arta mult discutatei deconstrucții. În arhitectură, dans, sculptură, postmodernism înseamnă revenirea la construcție, după deconstruirea tuturor formelor expresiei, știind însă că trebuie să reconstruim propria noastră ființă, fără să uităm lecții

ile dure ale necesității deconstrucțiilor încercate. În aceste cazuri deținem – am notat aici mai sus – mijloacele inovării constructiviste. Dincolo, în literatură – pe terenul permanenței cuvîntului – ceea ce a fost de spus s-a spus, cu excepția infinității de posibilități ale cuvîntului magic și cu aceea a infinitului conținut în idee; abstracția (nu simpla intuiție, a efectelor concrete, ci rezonanța lor în abstract), poetică, dar și cea eseistică, are în față o mare cauză în postmodernism. În rest, postmodernismul nu este altceva decît postliteratură. Proza, pentru doritori, nu are decît să recurgă la soluția construcției poetice. De ce ar mai fi citită o carte al cărei sens constă în opoziție față de o altă operă, din moment ce jocul contestării a mai fost odată jucat în epoca de glorie a avangardelor? Literatura actuală este experimentul intim și, prin definiția, destructurant, intransmisibil, al autorului; în cazul în care acesta este dispusă își recitească opera ea nu este cu totul inutilă.

Postliteratura nu trebuie totuși să dispară și în nici un caz aceasta nu va dispărea. Ea încetează a se constitui ca o opoziție în fața altor forme de expresie literară, devenind contestare a altor acte ce se pretind a aparține spațiului comunicării. Prin simplul act de a reprezenta continuitatea – de metodă, nefiind una de stil – a literaturii dintotdeauna, literatura postmodernă, postliteratura așază o declarație de nulitate în fața invaziei spiritului comercial-mediatic; în calitate de act, dacă nu de evoluție estetică progresivă în orice caz neîndoiește intelectual (fie și contestînd, negînd, neexprimînd intelectual) această postliteratură postmodernă se disociază de degradarea mult mai rapidă a umanului indusă de medii, incomparabil nocive în raport cu dezumanizarea generată de secătuirea unor întregi arii de exercitare, altă dată, a creativității principiului estetic.

Nu doar literatura atinge epoca unei postexistențe – se vorbește despre o morală postmoralistă, fără a se ajunge la suprimarea reflecției etice, ba chiar dimpotrivă vîzîndu-se stimulată. Notăm aici, înainte, faptul că trăim o perioadă a abandonării multor forme de manifestare tradițională sau tipică a umanului. Destructurarea omului postiluminat nu poate fi una de prost augur – tocmai întrucît criza este multiplă avem toate motivele să înțelegem lecția *Apocalipsei*, acest fabulos tratat despre deconstrucție: o nouă lume va apărea, cu obligația descompunerii uneia mai vechi. Postliteratura actuală este o invitație expresă la reflecția de natură să nască un nou iluminism, care va naște o nouă literatură, adevărată, care...



MEMORIA, ARTA, OGLINDA

ESEU ASUPRA PROZEI LUI IOAN PETRU CULIANU (II)

Adrian ROMILA

Arta

Cele mai multe din prozele lui I.P. Culianu conțin fragmente din teoriile sale, desigur, integrate într-un context ficțional. E un fel de *mise en abîme* prin care autorul își susține, de data aceasta literar, epistemologia: pluralitatea lumilor, a sistemelor, a discursurilor. Există un firesc prin care teorii antropologice, fizico-matematice, religioase, discutate în lucrări și articole de strictă specialitate, se așează în interiorul lumii narative, îmbogățind-o, înmulțindu-i, am zice, dimensiunile. Literatura e, ca și alte sisteme de gândire, un joc al imaginației, iar întrepătrunderea dintre sisteme, o veritabilă artă. Putem, în acest caz, să nu mai facem nici o diferență între ele, *Mythos* și *logos* sînt, deopotrivă, artă.

În *Jocul de zaruri* eroul descoperă că persoana sa rămîne întreagă în timpul jocului, deci că pierdere și cîștig există cu adevărat doar în afara emoțiilor urmăririi zarurilor. Țintind eliberarea de sine, indiferența budistă la orice cîștig din existența aceasta iluzorie, el va căuta să joace pînă va obține detașarea totală de cîștig sau de pierdere, de fapt, să joace abia astfel cu adevărat, căci „a juca serios pentru un cîștig convențional era culmea stupidității”. Regulile convenționale ale jocului de zaruri devin opțiuni ale unui exercițiu spiritual tipic indian: indiferența la propriile rezultate (amintind de sfaturile zeului Krishna către războinicul Arjuna, în *Bhagavad-Gita*) și, prin aceasta, ieșirea din ciclul *karmei*, transformarea iluziei în autentic: „să joc mai departe, devenind încetul cu încetul, printr-un efort greu, indiferent față de joc, atent numai la indiferența mea, pentru a parcurge mai tîrziu etapa din urmă: să fiu indiferent față de propria mea indiferență”. Treptat, ajunge nu doar la detașarea de joc și rezultatele lui, ci, ghicind mereu numerele ce vor cădea, chiar la desprinderea de întreaga realitate, ea însăși devenită un joc pe care el îl poate manipula oricînd, obținînd orice combinație imaginabilă. Dacă între zaruri, obiecte și oameni nu mai e nici o diferență, și dacă le poți folosi ca pe instrumente într-o artă a ordonării lor absolut discreționare, înseamnă că realitatea e și ea un simplu joc al minții, că e de-ajuns să gîndești ceva într-un moment, ca acel ceva să capete ființă tot atunci, pe loc, în fața ta. Tema istoriei „reale”

ca joc de opțiuni dictate de o instanță de dincolo de dimensiunile accesibile ale realității a fost tratată edificator în *Căldătorii în lumea de dincolo* și *Arborele gnozei*, precum și în publicistică (reprodusă în *Jocurile minții. Istoria ideilor, teorii culturale, epistemologie*).

Pseudo-romanul *Pergamentul diafan* e de fapt o colecție de 13 narațiuni disparate la prima vedere, ce dezvoltă, ca într-un puzzle ficțional și științific totodată², teme specifice culianiene. Ele fixează textura cărții, amplificînd-o de la un simbol central: pietrele de smarald. De asemenea, tehnica „manuscrisului găsit”, utilizată în toate „capitolele”, le conferă unitate și autenticitate, etichete inutile, dealtfel, la un campion al pluralismului lumilor perfect valabile (deci și al discursurilor). Cartea a fost interpretată ca o ilustrare literară a ideii de manipulare prin magie (avînd ca instrument smaraldele), proces stăpînit desăvîrșit de un Magician-manipulator intruchipat de diverse personaje-simbol din interiorul narațiunii: profesorul William H. Tozgreac, „Stăpînul Sunetului”, Dr. John Mayow³. Povestirile n-ar avea altceva ca suport teoretic decît *Eros și magie în Renaștere*, a doua lucrare majoră a lui Culianu după monografia despre M. Eliade. Dat fiind însă că prozele din *Pergamentul diafan* tind consecvent către arta ordonării narative a unor evenimente și simboluri astfel dispersate în timp și semnificație, noi le-am lega mai degrabă de ideile „ultime” ale epistemologiei culianiene, exprimate, de pildă, în mai sus amintitele *Căldătorii în lumea de dincolo* sau în *Arborele gnozei*. Noi nu putem percepe pluridimensionalitatea lumii și nici nu putem explica dezvoltarea, în timpul obișnuit, succesiv-cronologic, a consecințelor unui anumit invariant inerent unui sistem, predictibil în totalitatea invariantilor săi. Nu putem ști de ce istoria alege să tragă consecințele unui invariant, mai degrabă decît ale altuia. Asta pentru că nu ne putem depăși propria dimensiune, nu ne putem ridica deasupra ei, ca să le percepem în întregime pe toate celelalte. Memoria noastră are posibilitatea să alcătuiască o hartă a posibilităților unui sistem de gândire, dar nu va ști niciodată de ce doar unele dintre ele sînt selectate de fația spațio-temporală de care aparținem. Sîntem în situația locuitorilor suplandei bidimensionale, care e traversată de lingura tridimensională dintr-o lume superioară

nouă. Doar cei ce ar putea ieși din bidimensionalitate ar putea să vadă lingura în întregime și de ce anumite părți ale ei intersectează lumea noastră într-un anumit moment. Sau, referindu-ne la experiența lui Bohm, doar cei ce văd filmul final al mișcării peștilor în acvariu și știu, astfel, cum s-a obținut ea. Pentru ceilalți, pentru cei ce văd doar o latură a acvariului, mișcarea tridimensională compusă din două bidimensionale diferite rămâne de văzut în experiențele de părăsire extatică a corpului (obiect al propriei dimensiuni) sau după moarte, probabil.

Concluzia celor de mai sus e că smaraldele nu sînt un instrument magic (sau nu numai), ci un simbol al memoriei infinite, capabile să cuprindă totalitatea faptelor și a semnificațiilor lor. Posesia secretelor folosirii pietrelor de smarald conferă posesorului arta vederii totale, a omniprezenței și a omniștiinței. Pe de o parte, naratorul își prezintă indirect povestirile, prin intermediul unor naratori cărora le-a „găsit” textele, el erijîndu-se în locuitor al unei lumi superioare, din care „știe” și „vede” cum funcționează logica celei de dedesubt. Pe de altă parte, așa cum se menționează în *Cuvîntul înainte*, smaraldele din colecția profesorului H. sînt clar legate de arta depășirii memoriei fracturate, incapabile de a trece dincolo de imediat. Ele induc o stare de toropeală similară unei experiențe șamanice de părăsire a corpului, de plonjon în dimensiunea următoare: „Pentru o clipă, am avut impresia distinctă de a fi fost oarecum colecționarul acelor smaralde, multipli lor proprietari legați între ei prin relații complexe de schimb, ca și cei ce le fabricaseră. Atîtea memorii diferite începură deodată să funcționeze în mine însumi, încît îmi pierdui orice identitate. Mă contempnam ca loc în care ceva neașteptat, poate fundamental, tocmai se întîmplase. Niște limite, pînă atunci imuabile, dispăruseră”⁴. Personajul-narator are identitate multiplă, ubicuă, vorbește o sumedenie de limbi pe care nu le-a învățat, trăiește existențele altora (sau poate ale tuturor), cu alte cuvinte e deasupra propriei dimensiuni, „știe” și „vede” totul, e materie subtilă a realității înseși, participînd, astfel, la totalitatea ei: „istoria umană însă mi se dezvăluia ca o povestire corporativă în care deosebirile dintre actori sînt doar iluzorii. Eram, în orice clipă, bătrînul orb care primea în fiecare duminică, punctual, pe pragul catedralei, un dinar de la Cosimo de' Medici; dar eram și Cosimo și, într-un fel, moneda însăși, traiectoria ei, mediul pe care-l străbătea, piatra pragului și crăpătura din piatră, altarul, mulțimea, privirea preotului ațintită la potir, cuvintele *hoc est corpus*, tînăra fată unînd ostia în gură, saliva, gustul, rugăciunea...”⁵. Chiar dacă nu el e colecționarul, intră totuși fără să vrea în posesia unuia dintre pandantivele prețioase, dăruit chiar în interiorul expoziției de

smaralde de către o misterioasă și inconsistentă prezență feminină, o zeiță venită din lumea „unde se petrec lucruri enigmatice care salvează viața prăzii hăituite și copilului aflat sub sabia jefuitorului”, adică exact din dimensiunea care ne depășește și ne controlează inexplicabil. Posesia ghearei cu opt brațe de aur strînse în jurul unui smarald (posibilă reprezentare a scarabeului egiptean, care ține între picioare sfera soarelui, simbol al inițierii în tainele cunoașterii ultime sau chiar al Soarelui ca *hegemonikon* universal, permițînd armonia lumilor coexistente⁶) schimbă mersul obișnuit al lucrurilor: nu e descoperit la percheziție, prilejuiește o a doua întîlnire cu zeița încălțată în sandale romane, lasă un gust înțepător de sare de mare în nări, aduce un somn cataleptic de șaptezeci de ore.

Dar două precizări sînt mai importante în contextul acestei posesii: trecerea în lumea zeiței (sau comuniunea mistică a povestitorului cu ea, ceea ce e totuna) și redactarea narațiunii avînd pandantivul în față. „Depozitul în care am întîlnit-o era realitatea; acum mă aflu într-un condensat ireal pe care ceilalți îl percep ca și cînd ar avea vreo consistență oarecare”⁷, se spune pe de o parte, iar de cealaltă, „e aici, în fața ochilor mei, în timp ce aștern aceste rînduri”⁸. Smaraldul e un instrument al magiei, e adevărat, dar al uneia al cărei rezultat e transformarea posesorului pietrei într-un Artist al jocului cu lumile și dimensiunile lor. Personajul face saltul dincolo de contingent, urmîndu-și zeița („purta acel pandantiv, era acel pandantiv, eram ea, eram totul”⁹) și scrie povestirile din volum, mai bine-zis reinventează posibile secvențe de realitate, trăite și scrise de posibili alți naratori. *Pergamentul diafan* se arată a fi, astfel, și o meta-narațiune, un univers care înglobează și explică celelalte universuri, iradiînd frumusețea smaradelor și a zeiței care, amîndouă, intersectează providențial istoria unuia dintre universuri tocmai pentru a-și alege un loc al survenirii Memoriei infinite. Prin ea, în sfîrșit, se poate înțelege totul. Aceasta e Arta supremă a naratorului din *Cuvîntul înainte*.

Cele 13 povestiri capătă unitate și prin alte teme-simbol, legate de cea a smaradelor. E vorba de două personaje comune. Mai întîi, inefabila prezență feminină identificată ca zeiță în *Cuvîntul înainte* revine, sub diferite forme, și în restul volumului. E tulburătoarea domnișoară Mekor Hayyim în *Miss Esmeralda*, o intelectuală rafinată și purtătoare de bijuterii smaraldine, care-l înlocuiește la universitate cu succes pe profesorul H.. E frumoasa Lea, anticarul deținător al unui obiect magic în *Enigma discului de smarald*. E niciodată întîlnita făptură onirică din *Ultima apariție a Aliciei H* sau arhetipul ființei care nu locuiește, precum celelalte, într-o cușcă, în *Cursa de șoareci a Dr. Mayow*. Împreună cu

Tozgrec, profetul din „Golful smaraldelor” (în alte variante „Stăpînul sunetului” ori „Isa zis Prinde Muște”), zeița de dincolo de „frontiera de smarald” formează o pereche. Ei reprezintă, ca și naratorul din povestirea primă, ființele care „știu” și „văd” ceea ce prizonierii dimensiunilor limitate de dincoace de frontiera smaraldină nu vor putea înțelege niciodată. Saltul dincolo e permis doar inițiaților în tainele pietrelor de smarald, devenite veritabile porți între lumi și plasate în diferite contexte („camuflate”, ar fi spus Eliade) în aproape toate povestirile *Pergamentului diafan*. Abordarea lor următoare se va face respectînd nu ordinea din volum, ci aceea dinspre centrul semnificațiilor spre margine. Punctul generativ îl constituie, astfel, narațiunile în care apar explicit referințe la Arta plimbării printre multiplele dimensiuni ale Universului.

Descrierea experienței pătrunderii dincolo de poarta pietrelor verzi se află în *Jocul de smarald*. Ceea ce începe ca un joc, ca o inițiere într-o cunoaștere de un tip cu totul nou, sfîrșește într-un eveniment familiar, în care subiectul cunoscător a devenit obiect, în care jucătorul e o simplă parte a jocului, în care realitatea și-a pierdut contururile obișnuite. Desigur, transformarea e un rezultat al magiei bazate pe atracția erotică (teorizată în *Eros și magie în Renaștere*), zeița îndeplinind rolul cel mai important. Primul act al procesului magic e privirea pietrei (elementele magice degajă „radiații” către corpul subiectului în tratatele clasice de ocultism¹⁰), apoi intrarea în „lumea de smarald”, cu peisaje feerice, viu colorate în roșu, galben și verde, cu mări, grădini și coridoare. „Totul începuse ca un joc, dar acum știa coridoarele și bolțile și locul unde și pierduse brațele și putea spune sunetul fiecărui arbust mîngîiat de vîntul șerpuitor și simțea distincția subtilă dintre sărut și roșeață, deși nu era nimeni și nimic de simțit. În același fel, iubirea era iubire și n-avea nici un obiect și toate acestea erau Zeița, care-o lua tot mai departe și mai departe, dincolo de frontiera de smarald”¹¹. Odată exersată, Arta jocului a devenit cunoscută pentru totdeauna și îi conferă jucătorului posibilitatea de a trece oricînd „frontiera”, adică de a fi nu un unic centru al perspectivei, privind realitatea doar din interiorul ei, ci parte a jocului, punct de intersecție a dimensiunilor.

În *Miss Esmeralda* saltul „dincolo” e permis tot de un proces de magie bazat pe atracția erotică, în care pietrele verzi joacă iarăși un rol important. Într-un mediu universitar ostil relațiilor sexuale între studenți și dascălii lor, incriminate virulent de profesorul William H., apare Mekor Hayyim, o suplinitoare fascinantă, purtătoare de podoabe de smarald, care trezește pasiuni prin inocența „emanată” (*sic!*) și prin aureola de ființă venită din altă lume. Nu degeaba unul dintre studenți o numise

„Alogena”. Naratorul e subjugat de imaginea ei și încearcă să-și defîncască sentimentele, căpătînd tot mai mult impresia că are de-a face cu o zeiță, nu cu o femeie obișnuită. Dar ceea ce depășește experiența obișnuită nu poate fi descris decît conform teologiei negative, prin ceea ce nu e lucrul descris, mai degrabă decît prin ceea ce e, sau, cel mult, aluziv-metaforic. Nici măcar explozia linică nu încastrează un posibil portret al „Zeiței smaraldelor”: „Zeița se putea defini ca Frumusețe, dar cum să definești Frumusețea? Putea fi definită ca Bucurie, dar cum să definești Bucuria? Sau Frumusețea și Bucuria dimpreună? Teologia Zeiței nu era nici pozitivă, nici negativă: era aluzivă. O teologie aluzivă e făcută pentru un obiect care se derobează, precum Zeița însăși. A spune că ea este ceva, un anumit lucru, înseamnă să calci regula teologiei aluzive; a spune că se derobează înseamnă a spune că se află dincolo de orice descriere. Ea este *expresie*. Orice ar face, e Grație, Frumusețe și Bucurie”¹². O apropiere de ființa „care se derobează” aduce gustul straniu de sare de mare în gură, iar cînd aceasta dispare definitiv dintre studenți, nelăsînd nimănui nici o amintire de tipul celei avute de narator, acesta o visează în delir, posedîndu-l, pradă unui leșin febril. Retrasă într-o dimensiune inaccesibilă, Mekor Hayyim se arată doar în extazele îndrăgostitului, schimbîndu-și definitiv viața într-o vesnică expectativă, punctată de extaze erotice eliberatoare. La fel ca personajul din *Jocul de smarald*, cel din *Miss Esmeralda* a depășit „frontiera” realității, subjugat de „Zeița smaraldelor”. Treptat, și-a desprins legăturile cu dimensiunile obișnuite ale lumii, umblînd ca în așteptarea iminentului contact final cu cea pe care, asemenea șamanilor iranieni ce-și înlînesc jumătatea feminină în timpul „călătoriilor” extracorporale¹³, o simte atingîndu-l în fiecare noapte cu „mîinile delicate și reci”. „Căci o viață e scurtă, dar o iubire credincioasă e lungă și merită o răsplată pe care numai Zeița e în stare s-o acorde”¹⁴. Ea, răsplata, vine încă înainte de consumarea victorii: a privi lumea simultan, de aici și de dincolo de „frontiera de smarald”.

Enigma discului de smarald țese evenimentele în jurul aceluiași simbol: o piatră verde de formă circulară, cu o gaură în centru, avînd pe ea gravate hieroglife, de fapt numele unui spirit ce putea fi invocat rotînd discul. Achiziționat de tinăra Lea dintr-un magazin de antichități, e oferit unor cumpărători pe sume fabuloase. Cei ce-l vor știu foarte bine că, folosindu-l, pot fi protagoniști unei experiențe similare ieșirii definitive din corp: sunetul discului rotit face să apară o strălucire verde, orhitoare, din care descinde o formă leonină, înfricoșătoare, ce-ți provoacă o moarte lipsită de descompunerea fizică. Pentru povestitor, însă, ființa

invocată e arhetipul feminin, prin care va pătrunde în lumea verde a discului de smarald, însoțit de gustul sării de mare.

Eroul din povestirea *Tozgree* e corespondentul masculin al Zeiței de smarald. E un profet locuind într-un cadru sălbatic, o hacienda în Golful Smaraldelor, transformată în loc de pelerinaj pentru cei ce caută să descifreze logica identităților multiple pe care le îmbracă personajul și a mesajelor pe care le transmite. Dar nimeni nu știe de ce *Tozgree* intersectează istoria în forme ciudate și nici de unde știe ce se va petrece cu fiecare în viitorul apropiat: „*Tozgree* nu le apărut tutuora. Dimpotrivă, se dovedi foarte capricios în a alege – iar dacă la baza vizitelor sale se afla totuși o logică, aceasta era insondabilă. Pe lângă asta, nu se manifesta într-unul și același fel: avea cînd înfățișarea unui moșneag bărbos și maiestuos, cînd pe aceea a unui cerșetor jegos, împutit, cu ochii înroșiți și umflați, cu o rană adîncă în frunte, cu craniul plin de viermi. A mai fost văzut și în alte situații respingătoare. (...) Deși opinia populară e încă încredințată că acțiunile lui *Tozgree*, neputînd fi lipsite de orice coerență, răspund, probabil, în felul acesta unei logici, spiritele mai obiective s-au resemnat de-acum să-i accepte caracterul insondabil al voinței...”¹⁵. Transformat de adepți într-un veritabil fenomen religios și asociat tuturor numelor celebre ale istoriei lumii, *Tozgree* e de fapt deasupra tuturor acestora, căci posedă „Jocul Adevărului”, Arta cunoașterii și a stăpînirii modului în care evenimentele lumii se succed, pînă la sfîrșitul lor. După epuizarea ciclului milenar în desfășurare, *Tozgree* va deveni titularul noului con. al omenirii „în stil *Tozgree*”, în care nu mai există deosebiri între indivizi, idei și sisteme, toți fiind părți ale aceluiasi Joc: oricine poate alege orice, toți știu totul, căci secretul și minciuna vor dispărea. *Tozgree* însuși nu va mai fi cineva anume, ci o simplă piesă a marelui Joc. Pînă atunci însă, profetul din Golful Smaraldelor face dezvăluiri șocante, ca singur inițiat în Arta Adevărului. Numai pentru el istoria oamenilor nu mai are nici un secret, privită de-acolo, din dimensiunea lui.

Celălalte capitole-povestiri ale romanului abordează ideea centrală a multidimensionalității universului, populat de ființe de „aici” și de „dincolo”, dar intersectează și alte teme dragi lui Culiănu, dezvoltate în studiile de specialitate.

Cursa de șoareci a Dr. Maynw e o parabolă a lumilor „una într-alta”, din care nu poți ieși decît murind. Oamenii, alegorizați în șoareci, sînt închiși în cuști, puse la rîndul lor în clopote de sticlă, cu apă dedesubt, astfel încît sînt complet izolați de semenii lor, pe care îi pot vedea, dar la care nu pot ajunge. După ce vor fi terminat aerul din clopot și își vor fi epuizat energiile în încer-

cările zadarnice de a evada, șoarecii mor, apatici și oboșiți. Doar „regina”, întruchipare a arhetipului feminin și a zeiței de „dincolo”, nu are cușcă, și la ea se ajunge doar depășind limitele „de sticlă” ale propriei lumi. Moartea devine atunci o aventuroasă călătorie în altă lume și o întâlnire dorită. Tipice pentru toate tradițiile religioase care acceptă dihotomia suflet (nemuritor, liber)-trup (pieritor, o simplă anexă a sufletului), călătoriile în lumea de „dincolo” au fost analizate de Culiănu într-o carte ce a fost deja amintită aici.

Note:

1. I.P. Culiănu, *Arta fugii*, ed.cit., p. 128.
2. Vezi și observațiile lui Paul Cernat în postfața la *Pergamentul diafan. Ultimele povestiri*, ed.cit., pp. 189-192.
3. Interpretarea aparține lui Dan-Silviu Boerescu, în postfața la *Pergamentul diafan. Ultimele povestiri*, Nemira, București, 1996, pp. 205-217.
4. I.P. Culiănu, *Pergamentul diafan. Ultimele povestiri*, Polirom, p. 11.
5. *Ibidem*.
6. Vezi *Eros și magie în Renaștere. 1484*, Nemira, București, 1994, trad. Dan Petrescu, cap. V: *Magia pneumatică*, pp. 164-165.
7. I.P. Culiănu, *Pergamentul diafan. Ultimele povestiri*, Polirom, p. 14.
8. *Ibidem*.
9. *Ibidem*.
10. Despre „teoria radiațiilor” în magia antică și renaștină, vezi I.P. Culiănu, *Eros și magie în Renaștere. 1484*, ed.cit., cap. V, p. 170.
11. I.P. Culiănu, *Pergamentul diafan. Ultimele povestiri*, Polirom, p. 67.
12. *Idem*, p. 50.
13. Ioan Petru Culiănu, *Călătorii în lumea de dincolo*, Polirom, 2002, trad. de Gabriela și Andrei Oșteanu, cap. VII: *De la delir furios la viziune spirituală*, pp. 154-162.
14. I.P. Culiănu, *Pergamentul diafan. Ultimele povestiri*, Polirom, p. 55.
15. *Idem*, p. 127.
16. *Idem*, p. 63.



O POSIBILĂ VIZIUNE FRACTALĂ ASUPRA LITERATURII (I)

Dumitru TIUTIUCA

Cunoașterea fractală

Teoria fracturilor aduce o viziune diferită asupra modelării formelor Naturii și pleacă de la constatarea că acestea nu pot fi reprezentate adecvat doar cu ajutorul geometriei euclidiene liniare. B. Mandelbrot și-a dezvoltat teoria în anii '60, iar prima prezentare sintetică a acesteia apare într-un eseu intitulat *Les Objets fractals*, publicat în 1975, dezvoltat în 1982 prin *The Fractal Geometry of Nature*. Termenul de fractal a fost propus în 1975 de către creatorul teoriei. Etimologic, fractalul provine din latinescul *fractus* derivat din verbul *frangere* („a sparge, a rupe în bucăți, a zdrobi”). „Fractal înseamnă fragmentat, fracționat, neregulat, întrerupt. În general, teoria fractalilor este o teorie a fracturării, a zdrobitului, a granularității și diseminării, a porozității”¹.

Prețusa de la care pornește Mandelbrot este că limbajul Naturii nu este cel al geometriei euclidiene liniare, căci „norii nu sînt sfere, munții nu sînt conuri, țărnițele nu sînt cercuri, scoarța nu este netedă iar fulgerul nu se propagă în linie dreaptă”. Pămîntul, Luna, Cerul, Atmosfera și Oceanul, obiecte familiare de altfel, sînt prea neregulate pentru a cădea invariabil sub incidența geometriei clasice, ele fiind considerate sisteme, „în sensul că sînt formate din multe părți distincte, articulate între ele, iar dimensiunea fractală descrie un aspect al acestei reguli de articulare”².

Demersul lui Mandelbrot se fundamentează pe ocurența unei structuri geometrice sau a unui obiect material care, în mod obligatoriu, combină următoarele caracteristici:

- a) „Părțile sale au aceeași formă sau structură ca și întregul, numai că la scară diferită și putînd fi ușor deformate”;
- b) „Forma sa este, fie extrem de neregulată, fie extrem de întreruptă sau fragmentată, indiferent de scară de examinare”;
- c) „Conțin elemente distinctive ale căror scări sînt foarte variate și acoperă o gamă foarte largă”.

Ulterior, Alain Boutot reformulează următoarele caracteristici ale mulțimii fractale:

- a) Are o structură fină, cu detalii la toate scările de observație;
- b) Este prea neregulată pentru a putea fi descrisă în limbajul geometriei euclidiene, atît la nivel local, cît și global;
- c) Este o structură autosimilă (prezintă omotetie internă): partea este un analogon al întregului;
- d) Are dimensiunea fractală mai mare decît cea topologică. Aceasta reprezintă un număr care cuantifică gradul de neregularitate și de fragmentare al unei structuri geometrice sau al unui obiect din natură.

e) În cazul obiectelor geometrice, dimensiunea fractală este egală cu 0 (punct), 1 (linie), 2 (plan) sau 3 (volum), identificîndu-se astfel cu dimensiunea lor obișnuită, topologică.

f) este definită prin reguli simple, recursive.

Privirea fractală care merge regresiv din detaliu în detaliu, la

o scară din ce în ce mai mare, nu conduce la o creștere a simplității pînă la identificarea semnificativului ultim invariabil, ci provoacă o implicită creștere a complexității. Vorbim aici de *iluzie veridică* fractală ce „ne invită parcă să credem că fiecare colțor din univers, oricît de mic ar fi el, include în sine un nou univers, cel puțin la fel de complex ca și precedentul”. Datorită omotetiei interne, mulțimile fractale pot potența caracterul stratificat al lumii concrete, observarea detaliilor dezvăluind permanent noi detalii.

Fără alte amănunte, teoria fractalilor cuantifică incuantificabilul, măsoară imensurabilul, modelează nemodelabilul, geometrizează negeometrizeabilul. Generalizînd, putem spune că *tot ce nu este perfect, este un fractal*.

Civilizația lumii moderne, cum se poate observa cu ușurință, este încă de departe una a formelor geometriei clasice, euclidiene. Străzile unui oraș sînt trasate ordonat prin linii drepte, cu intersecții în unghiuri drepte, casele, inclusiv blocurile seamănă cu niște cuburi sau paralelipede și sînt riguros aliniate, piețele iau forma unor cercuri, parcurile sînt și ele construite pe simetrii și forme riguroase și așa mai departe. Cîeva descria această realitate foarte plastic, și avea perfectă dreptate, spunînd că „ne-am retras într-un univers de cutii. Mîncăm din cutii, trăim în cutii, călătorim în cutii, vorbim în cutii și ne căutăm distracția în cutii”³ cea mai caracteristică dintre toate cutiile fiind calculatorul „cel de toate zilele”. Interesant, acest model „al lumii cu o cutie” este propus încă de Descartes în secolul al XVII-lea. Îi urmează modelul calculului diferențial (Newton și Leibniz), care dă altă viziune asupra lumii, transformînd toate curbile în linii, pentru a le putea studia. Curbile sînt approximate cu linii tangente. Matematica modernă reduce, bazîndu-se pe același calcul diferențial, toate curbile la linii cu trei dimensiuni, care formează cubul. În această succesiune, fractalii reprezintă limita finală a liniarității.

În contrast cu acest univers habitudinal, omniprezent și deseori generator de stres, pentru care „cerul înseamnă „închidere”, blocul de locuit – „cutii de chibrituri” etc., fractalii vin cu forme variate, imprevizibile și, foarte important, mai naturale, mai aproape de peisajul viu al naturii. Ei readuc, de aceea, sentimente pierdute sau uitate pentru omul modern, cum ar fi misterul, miraculosul, unicul etc. El este în consens cu faptul că în natură există multe domenii uniforme, regulate etc., dar și mai multe neregulate. Haosul, hazardul, imprevizibilitatea etc., toate modalități de impresionare, inclusiv artistică, sînt prezente în realitate mult mai mult decît ne-am imagina. Regula chiar e a formelor neliniare, nu a celor regulate, înțit s-a spus, și pe bună dreptate, că deseori „modelul perfect omogen devine inutilizabil”, nu poate servi nici măcar pentru o primă aproximație, în ciuda prejudecăților de tot felul. Teoriile morfogenezei „nu numai că surprind aspecte necunoscute ale lumii noastre, dezvoltînd în acest scop noi metode de investigarea naturii, ci com-

poartă de asemenea mize epistemologice majore pe care nu avem dreptul să le subestimăm" (Alain Boutot).

Noutatea, dar și dificultatea cunoașterii fractale constă în oferta unui alt mod de a înțelege realitatea decât toate cele propuse de filozofie pînă în prezent, ceea ce presupune o gîndire liberă, cu adevărat democratică, lipsită de orice fel de prejudecăți. De aceea, foarte important, teoria fractalilor schimbă modul de gîndire al naturii științificului și chiar a artisticului, ceea ce nu este ușor datorită rutinei, prejudecăților, comodității, regulii minimului efort și așa mai departe. Ea este considerată o revoluție nu numai în cunoaștere, ci și în mecanismele acesteia, existînd atît o ontologie, o epistemologie (inclusiv o filosofie), cît și o etică a cunoașterii fractale. Teoriile morfologice schimbă și raportul Omului cu Natura, impunînd o nouă etică, un nou etos. Cineva afirma categoric, într-un eseu intitulat semnificativ *Fractali pretutindeni* (1988): „Lumea e un univers al fractalilor” (Michael Barnsley).

În natură nu există însă obiecte fractale în sine și nici în artă, ci doar privite de la o anumită scară de observație. „Văzut de pe Sirius, de exemplu, mai mult ca sigur că relieful terestru nu este fractal”, spunea Boutot. De acea drumul cunoașterii fractale începe cu o evaluare *canonică* și în al doilea rînd prin a *imagina o formă abstractă* a cărei dimensiune și aspect să fie comparabile cu forma studiată.

În acest sens putem spune că gîndirea fractală este una *globalizatoare*, integrală. „Cînd începi să gîndești fractal, scria cineva, lumea devine cu adevărat un loc foarte diferit. Fiecare parte a lumii este definită nu prin separarea ei de celelalte, ci prin rezonanța ei împreună cu întregul” (Dick Oliver). Aici filosofia, cît și poezia au această calitate de a asambla lucrurile aparent disperate într-un tot organic, sistemic, ele reflectîndu-se atît una pe alta, cît și pe ele însele. Mai mult, această viziune este nu numai cuprinzătoare, ci și de maximă profunzime în totalitatea ei. „În ochii minții, scria și James Gleick, un fractal este un mod de a vedea infinitul”. Respingînd orice determinism, mecanicism, cauzalitate, logică clasică etc., fractalitatea propune o nouă imagine, o redefinire ontologică a universului înconjurător. Acest alt univers nu este raportat valoric la celelalte. El pur și simplu există, nefiind nici mai adevărat, nici mai fals, nici mai semnificativ etc.

Fundamentul „revoluției fractale” îl reprezintă principiul *autosimilarității* care pare a sta la baza tuturor modelelor de ființare. Fără să fie perfectă nici în natură, *autosimilaritatea* este un alt mister și e specifică universului nostru. Pentru a o dovedi, este suficient să trimitem doar la analogiile dintre un *atom*, particula infimă a materiei și *sistemul solar*. Aceasta mai înseamnă, pentru Bearse, că macrocosmosul este potențat și crește din microcosmos, întregul este copie fidelă a fragmentului și fragmentul oglindește intrinsec întregul, iar importantul, esențialul este relevat de secundar și nesemnificativ.

Multe din filosofii cunoscute sînt interesate de schimbarea lumii, de transformarea ei. Teoriile morfologice mută accentul de pe *conștință* (de ce?), pe *existență* și procesualitate (cum?). Lumea trebuie, mai întîi, să fie înțeleasă, descifrată și mai apoi schimbată. De aceea și pentru Ioan Petru Culianu⁴ mai importantă este întrebarea „Cum a generat?” decât „De unde vine?”, ultima fiind specifică teoriilor hermeneutice. Pragmatic vorbind: se strică ceva. Nu se întreabă *de ce, cine?*, ci se repară pur și simplu sau se

aruncă ca inutil. Gîndirea umană este tributară sensului, care ține de logica clasică. Dacă acesta nu există exprimat sau sugerat într-un mod evident, se vorbește despre ilogie, absurd, paradoxal și așa mai departe. Gîndirea fractală dovedește însă că există și „obiecte” fără semnificație, aici încadrîndu-se și fractalii, fără să fie vorba de absurd, ilogie și așa mai departe. Așadar, încă o dată, o altă viziune, o altă mentalitate, de unde frustrările provocate de teorie multora dintre învățați cu logica tradițională, clasică, cu tradiția etc. De aceea perspectiva fractală nu este accesibilă tuturor, nu prin dificultatea ei potențată de suportul matematic, ci prin necesitatea deschiderii către o altfel de gîndire. Produce un impact asemănător celui realizat și de Einstein la începutul secolului al XX-lea prin teoria sa:

Apoi, filosofii și ideologii au vorbit mai mult despre evoluție, dar au discutat mai puțin despre alte sensuri ale „dezvoltării” omenirii, cum ar fi *involuția* și *devoluția*. *Devoluția* numește exegeza înapoi, *invers*, într-un demers efectuat după o anumită logică, dar care creează lumea inferioară, decăderea. Este și acesta un sens al demersului fractalic.

Cunoașterea contemporană se mai îndreaptă, apoi, către *infinitesimal* și *recursiv*. La baza noilor teorii stă *intuiția*⁵, deschiderea, încercările succesive. Intuitive sînt și cele două noțiuni fractale fundamentale: *omotetia internă* și *cascada*. Cunoașterea *empirică* nu exclude, cum se știe, simțul concretului. Ele mai au și meritul că reconciliază științificul, esteticul și filosoficul.

Așadar, atît teoriile morfologice, cît și hermeneutica încearcă, fiecare în felul ei, să dea un răspuns problemei cunoașterii. Hermeneutica (de la Hermes, mesagerul zeilor la vechii greci) este arta interpretării textelor. Ambele teorii se aplică fenomenologie, adică interpretează faptele așa cum au apărut, oprindu-se la exterior. Metodele experimentale, dimpotrivă, vor să explice ce se întîmplă în interiorul acestora, reducîndu-le la elementar, la un model simplificat. Fără să fie concurente în procesul cunoașterii fenomenelor naturale, cele două metode sînt mai mult complementare.

Cu toate avantajele spuse mai sus, trebuie să observăm că și teoria fractală, ca și altele, este pîdită de riscul „*discriminării pozitive*” în măsura în care se insistă prea mult în propriile convenții, așa cum realiza și Tristan Tzara cu perseverența în nihilismul dadaist. În final, persistența în negație se transformă în afirmație, adică în contrariul ei, ceea ce-l face să afirme că primul care va demisiona din Dadaism va fi chiar el. De aceea, teoria fractală nu se vrea o panaceu universală, dar nici măcar una perfectă. Dificultățile majore ale teoriei fractale sînt recunoscute chiar de întemeietorul ei: „Nu îmi propun să dezvolt din fiecare teorie decât părțile care nu prezintă dificultăți tehnice majore”.

Note:

1. Alain Boutot, *Inventarea formelor. Revoluția morfologică. Spre un neo-aristotelian matematic*. Editura Nemira, București, 1997, p. 26.

2. B. Mandelbrot, *Obiectele fractale. Formă, hazard și dimensiune*, traducere de Florin Munteanu, Editura Nemira, București, 1998, p. 24.

3. Dick Oliver, *Fractali*, Editura Teora, București, 2002, p. 368.

4. Ioan Petru Culianu, *Gnozele dualiste ale Occidentului*, Editura Polihron, Iași, 2002.

5. *Intuiție*, „cunoaștere clară, directă, imediată a adevărului, fără intervenția rațiunii, pe baza experienței trecute”.

CITE CEVA DESPRE METAFIZICA LUI BLAGA. ACTUALITATEA UNEI INACTUALITĂȚI

Călin CIOBOTARI

Dintre lucrările lui Blaga, două îmi par semnificative ca scrieri metafizice: *Censura transcendentă* (1939)¹ și *Diferențialele divine*² (1940).

Înainte de toate trebuie clarificat înțelesul pe care multuzitatul concept de „metafizică” îl îmbracă în gândirea filosofului român, asta deoarece polisemantismul acestui termen, multitudinea de moduri în care e întrebuințat de-a lungul istoriei filosofiei poate deruta și crea confuzii. În perfect acord cu unele idei ale timpului său, Blaga va vorbi despre o metafizică a cunoașterii (ce amintește pînă la un punct de Hartmann) și despre o metafizică a misterului (cu rezonanțe jasperiene – paginile filosofului german despre încifrare și despre transcendența numită de el prin termenul de *Umkreisende/Înglobantul*). Ambele variante ale metafizicii converg, fără doar și poate, într-o doctrină despre transcendență. Avem așadar la Blaga o metafizică înțeleasă ca doctrină despre transcendență. Sub mantia acestei transcendente larg denuminate prin sintagma „Marele Anonim” se află iraționalul, misterul, dogma ca metodă metafizică (vezi *Enul dogmatic*), diferențialele divine, etc.

„Metafizica e demiurgie întemeiată în ființa omului, ea va avea deci și un rost demiurgic” (*Censura transcendentă*, p. 18). Fraza aceasta e esențială din două motive:

- ilustrează concepția de sorginte kantiană conform căreia metafizica e constitutivă omului de pretutindeni și din toate vremurile, teză reluată și întărită ulterior de Heidegger (în *Ce este metafizica?* și *Introducere la „Ce este metafizica?”*);

- ilustrează crezul blagian cu privire la rostul metafizicii; constitutivitatea metafizicii în ființa umană nu e dată ex nihilo, dintr-un „din senin” ci determinată de chiar transcendență – „demiurgie întemeiată” (nici Kant, nici Heidegger nu vorbiseră despre o astfel de întemeiere, una de deasupra). Cum pentru Blaga nici un act al divinității nu e inutil, nu e dezinteresat, rezultă, desigur, că și „organul” acesta ce ni s-a dat are o funcție, un „rost demiurgic”; metafizica îi permite omului să-și desfășoare existența în orizontul misterului și al revelației punând astfel decisiv și definitiv despărțirea de tezele evoluționiste ce susțineau că diferența om – animal e una de grad. Alte locuri ce susțin ideea constitutivității metafizicii: „istoria ne arată că exigențele metafizice ale omului nu pot fi niciodată înlăncate” (*Diferențialele divine*, p. 14), „În istorie nu s-a declarat niciodată o vacanță metafizică” (*Diferențialele divine*, p.

14), „metafizica nu se legitimează prin puterea ei îndoielnică de a-și ajunge obiectul ci mai curînd prin puterea ei de a fi un coeficient alcătuitor al subiectului” (*Diferențialele divine*, p. 15). A gândi în felul acesta înseamnă, în mod evident, a acorda un mare credit subiectului sau individualului; nu de puține ori ai senzația în paginile lui Blaga că întâlnești un demers asemănător cu cel al lui Noica: o reabilitare a individualului. Este o altă discuție dacă subiectul este unul „generic” (precum la Kant), sau nu, discuție care însă nu își are locul aici.

Iată foarte pe scurt „narată”³ teoria metafizică a lui Blaga: Marele Anonim cenzurează cunoașterea individuală (individuală), limitînd-o iremediabil, constrîngînd-o să fie mereu una incompletă, imperfectă, precară. Rațiunea pentru care Marele Anonim procedează în felul acesta e determinată de cîteva aspecte (*Censura transcendentă*, pp. 81-84):

- „posesiunea adevărului transcendent ar zădărnici creația și ar osîndi spiritul la repetiție stereotipă”; aș numi această situație drept un *deranj al creativității umane*; pur și simplu conectat la cele absolute, omul nu ar mai putea crea;

- în lipsa cenzurii transcendente ar avea loc o „perturbație a echilibrului existențial”; e aici situația unui *deranj ontologic*, pusă fiind în discuție chiar integritatea faptului de a fi;

- prin această cunoaștere absolută ar fi pusă în pericol chiar ființa Marelui Anonim; cel mai grav *deranj* – *deranjul Absolutului*.

Sînt trei motive suficiente pentru ca Blaga să formuleze concluzia stupefiantă (teză centrală a sistemului său): „Marele Anonim evită filiașunea și are sfială de rude asemănătoare care, inevitabil, s-ar mișca excentric”. Sînt trei motive care fac din filosofia metafizică a lui Blaga o pledoarie pentru *non-deranj*, idee la care voi reveni. Să mai amintesc aici că această teorie a cenzurii, sau dacă vrem a Marelui Cenzor (desigur Anonim), a scandalizat la acea vreme personalități precum Nichifor Crainic, Dumitru Stăniloae și a dus la o răceală din ce în ce mai fătășă între filosoful clujean și „gîndiriști”. Mai mult, începînd cu 1943, Blaga va răspunde acuzelor și provocărilor în nou-înființata revistă *Sarcolum*.

În lucrarea de la 1940 (Dd) Blaga reia și dezvoltă toate aceste teze aducînd totodată ceva nou: concepția despre diferențialele divine. Pentru a nu crea entități autarhice

(capabile a se revolta împotriva Sa) Marele Anonim se mulțumește doar a emite diferențiale divine – „toturi divine amputate la maxim” (*Diferențialele divine*, p. 150). „O diferențială divină este echivalentul unui fragment infinitesimal din Totul substanțial și structural, deplin autarhic, transspațial al Marelui Anonim”. Tot ceea ce există în lumea aceasta ia naștere prin combinarea accidentală (dar totuși pe fundalul dorinței de securitate a Marelui Anonim) a acestor diferențiale. Fără a mai intra în alte detalii mă limitez doar la a puncta și alte caracteristici „spectaculoase” pe care, dezinvolt, Blaga le atribuie transcendenței:

– într-o profundă manieră anticartesiană, Blaga împarantează veracitatea divinității: Marele Anonim e totodată un Mare Disimulator. E aici vorba despre „iluzia adevăratei” (*Censura transcendentă*, p. 92), iluzia pe care omul, în momente așa-zis revelatorii, o are crezând că aprehendează Absolutul, când de fapt totul e doar o măsură în plus de siguranță pe care și-o ia Absolutul însuși;

– tot în *Censura transcendentă* se vorbește despre „natură prăpăstioasă a Marelui Anonim” (p. 183) și despre faptul că „nu-i exclus ca el să fie înzestrat și cu atribute prăpăstioase” (p. 182). Așadar substanță (esență sau natură) prăpăstioasă și atribute prăpăstioase. De ce rug generos ar fi „beneficiat” filosoful român în alte vremuri? A vorbi despre astfel de atribute înseamnă, evident, a lua o distanță considerabilă de ideea de Dumnezeu creștin înzestrat doar cu perfecțiuni. Din acest punct de vedere, Marele Anonim aduce mai degrabă cu un străvechi locatar al Olimpului, fie Zeus, fie altă divinitate predispusă deopotrivă la trăsături pozitive și negative;

– în *Diferențialele divine* se accentuează asupra îngrijorării Marelui Anonim (pp. 31-32). Așadar o extensie a conceptului heideggerian de „grijă” (*Sorge*) de la *Dasein* la *Deus*. Grijă Marelui Anonim ar fi aceea de a evita filiațiunea; o grijă generată „de teama Fiului”. Cum putea rămâne indiferent Stăniloae la o asemenea interpretare a raportului neotestamentar Tată-Fiul?

– un alt loc „scandalos” e acela în care discută Blaga despre vinovăția Absolutului (*Diferențialele divine*, p. 190). Având oarecum „mustrări de conștiință” pentru modul imperfect în care a produs lumea aceasta, Marele Anonim recurge la un gest compensatoriu tolerând creațiile primejdioase care sîntem.

Inactualitatea metafizicii blagiene

După părerea lui Al. Tănase, „concepția ontologică a lui Lucian Blaga [...] rămîne partea cea mai puțin viabilă, mai speculativă a sistemului său filosofic”⁴. Fără a subscrie la această teză, constat un fapt care trebuie să pună pe gînduri: s-a scris incomparabil mai mult pe marginea filosofului culturii Lucian Blaga decît pe marginea metafizicianului Lucian Blaga. Și asta nu pentru că românii nu ar avea înclina-

nați spre metafizică (au, slavă Domnului!), nici pentru că ar fi vorba despre o concepție foarte complexă și foarte încîrnată. De trecerea operei metafizice într-un con de umbră se face vinovat, probabil, chiar Blaga.

1. Oricine parcurge cîteva dintre marile sisteme metafizice construite de-a lungul timpului în spațiul european de gîndire poate să remarce ca o constantă a lor atemporalitatea și aspațialitatea pe care astfel de sisteme sînt construite. Desigur, modul în care scriu respectivii autori ține de o anumită tradiție, de un anumit timp și de un anumit spațiu, dar modul de problematizare, conținutul tezelor și imaginea întregului se vor a fi valabile pretutindeni și oricînd. În această postură se află metafizica lui Descartes, sistemul propus în *Critica rațiunii pure* de Kant (Heidegger a demonstrat cum această memorabilă carte poate fi citită în cheie metafizică și nu doar ca teorie a cunoașterii), construcția hegeliană, etc. Într-un text apărut în *Timpul*, Ștefan Afloroei vorbea despre *tăcerea* ce străbate scrierile metafizice ale lui Descartes. Aș spune că o astfel de tăcere e de gîsit și la Kant și Hegel și la mulți alți metafizicieni de seamă. Se construiește discret, în surdina, dincolo de zgometele prezentului. E o măsură de securitate pe care metafizicienii și-o iau, o măsură care explică de ce autori precum cei invocați mai sus sînt studiați și azi la cele mai vestite universități ale lumii. Despre tăcerea lui Blaga s-a scris destul de mult⁵ însă, în mod paradoxal, parcurgînd scrierile sale de metafizică nu ai un astfel de sentiment al tăcerii. Această situație se datorează, din cite îmi dau seama, în primul rînd permanentelor trimiteri pe care Blaga le face la experiență, la științificitate. Nu o dată el susținuse că metafizica nu poate fi probată prin experiență dar poate fi infirmată de către faptul empiric. De aici și neconținutul său efort de a cita o mulțime de biologi, antropologi, fizicieni, ale căror nume, de multe ori nu mai spun aproape nimic cititorului de secol XXI. Există riscul ca inactualitatea trimiterilor pe care Blaga le face să se repercuteze asupra propriilor idei. Aceasta ar fi o inactualitate particulară a operei sale.

2. În acest registru particular de discuție poate fi discutat și limbajul filosofului clujean. Permanent preocupat de o bună îmbinare a conceptului cu simbolul, a unei terminologii de factură occidentală cu una venită pe filieră patristică⁶, „purătorul de cuvînt” al Marelui Anonim păcătuiește prin aceea că își personalizează exagerat de mult limbajul. Gh. Vlăduțescu scria că dincolo de sistemul lui Blaga îți vine greu să te folosești de limbajul său: „ce-i drept, limbajul li individualizează filosofia pînă în pragul închiderii în sine și, în aparență, al incommunicabilității. Ceea ce încă în epocă s-a perceput ca un defect”⁷. Să fim onești! Există dicționare „Blaga” dar a citi un filosof cu dicționarul în mînă poate dăuna grav sănătății... lecturii.

3. Mai există însă și o inactualitate generală ce amenință nu doar metafizica lui X sau lui Y, ci metafizica în genere. Astăzi nu se mai face metafizică în maniera în care se făcea

altădată. A devenit desuet, ba chiar lipsit de fair-play, să-ți iei ca punct de plecare un principiu pe care apoi să clădești mărește edificii. Transcendența nu mai e de mult echivalată în mod strict cu divinitatea și, oricum, ea a pierdut băstia la cu transcendențialul.

Conjunția acestor tipuri de inactualitate face ca metafizica blagiană să riște a pierde un partiu: pariul cu nemurirea.

Actualitatea unei inactualități

1. „Câte idei ale lui Nietzsche nu au fost înregistrate la biroul internațional de patente filosofice sub alte nume”, constată la un moment dat Blaga (*Censura transcendentă*, p. 73). Asupra comuniunii de idei dintre cei doi, asupra asemănărilor geografilor lor mentale, s-a scris mult însă predilect cu trimitere la iraționalismul promovat de ei, la poeticitatea limbajului utilizat, la stil, metaforă, etc. S-a insistat în schimb prea puțin asupra unor analogii de natură pur metafizică, mergându-se pe ideea că, în vreme ce la filosoful german avem de-a face cu un demers de depășire a metafizicii, la Blaga o astfel de problemă a depășirii nu se pune. În spațiul românesc, de altfel, Nietzsche a fost perceput mai mult pe linie schopenhaueriană, din perspectiva pesimismului și pe latura unei filosofii a artei. În perioada interbelică, cea în care Blaga își pune la punct tezele centrale, se discuta despre un Nietzsche bergsoniza(n)t, rafindu-se astfel întîmpinările metafizicii filosofului german. În linii mari, un fenomen asemănător are loc și în mediul occidental de gândire, acolo unde de abia Heidegger va recupera sensul profund metafizic (în speță sensul depășirii metafizicii) al operei lui Nietzsche. Referințele dese pe care Blaga însuși le face la filosoful german (în mod predilect vizentă *Voința de putere* – lucrare tirzie a lui Nietzsche) dau socoteală de o bună familiarizare cu opera, cu ideile, cu limbajul acestuia. Cred că pe acest fundal nietzschean poate fi recuperată actualitatea metafizicii blagiene. Am în vedere în special acel „Dumnezeu a murit” atât de prost înțeles în posteritatea celui ce l-a enunțat, confiscat deopotrivă de filosofi, de teologi, de fasciști, de adolescenți revoltați, ș.a.m.d. Ceea ce de fapt părintele lui Zarathustra urmărește este să pună în evidență moartea unui principiu: Dumnezeu creștin tradus în filosofie în termenii transcendenței jucase de multe ori (începînd de la Aristotel cu a sa ființare supremă de la care se revendica totul) rolul de principiu întemeietor. Iată de ce spusa lui Nietzsche nu are nimic antiereștin în ea căci doar se anunță aici apusul unui anumit mod de face filosofie. Cînd Blaga depozitează divinitatea de atribute esențiale precum veracitate, perfecțiune în general, cînd vorbește despre „teamă de Fiul” și despre obsesia de securitate a Marelui Anonim, amendează de fapt într-un discurs cit se poate de critic filosofice moderne cu tot ceea ce ele transportau (inclusiv principiul întemeietor cu care, am văzut, se răfua Nietzsche).

2. Ce se întîmplă însă dacă înțelegem totuși prin Marele Anonim, divinitatea (ades, fie involuntar, fie intențional

Blaga folosește nediferențiat acești termeni)? Ei bine, în această situație filosoful român e la fel de actual, e „la modă”: în fond dorința de a nu fi deranjat, ideea non-deranjului, despre care pomenisem ceva mai sus, ilustrează foarte bine relațiile de astăzi dintre om și divinitate. Omul contemporan e din ce în ce mai dispus să nu-și deranjeze Creatorul, relația dintre cei doi devenind una din ce în ce mai „tehnică”. Tocmai această tehnicitate anunțată în *Censura transcendentă* și *Diferențialele divine* conferă un aer actual-monden operei lui Blaga.

3. În fine, aș mai vrea să remarc un merit cit se poate de important al filosofului de la Cluj: capacitatea sa de a evita acea atît de la modă dilemă (atunci și azi) a occidentalismului versus tradiționalismului, demers de evitare înfrînt astăzi la un Ștefan Aflorocai (în termenii „alternativei”) și la un Sorin Antohi (în termenii „celui de-al treilea discurs”).

Poate că potrivit este, în loc de încheiere, a evoca acele vorbe memorabile prin care Noica își exprima încrederea în autenticitatea și nevoia contemporană de autentificare a operei lui Blaga: „trebuie să tălmăcim veacului în limbile care s-au impus în el, opera gînditorului nostru. Dar ne gîndim că poate de aceea printre limbile logosului european nu se află și graiul nostru: pentru că n-am știut la timp cum să înțelegem și ce să facem cu opere ca aceasta a lui Lucian Blaga”⁸. Poate că a ști ce să faci cu operele lui Blaga este mai important decît a ști dacă e bine sau nu ca în vecinătatea mormîntului său să se construiască o sală de sport. În fond, o operă este o operă, iar un mormînt este un mormînt.

Note:

1. L. Blaga, *Censura transcendentă*, București, Humanitas, 2013.
2. L. Blaga, *Diferențialele divine*, București, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”, 1940.
3. Despre dimensiunea narativă a operei lui Blaga a atras atenția C. Noica într-un text din 1985, *Filosofia lui Blaga*, dar și Gh. Vlădușescu în *Neconvențional despre filosofia românească*, București, Paideia, 2002, p. 157.
4. Alexandra Tănase, *Lucian Blaga – filosoful poet, poetul filosof*, București, Cartea Românească, 1977, p. 39.
5. În lucrarea sa *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, Iași, Institutul European, 1998, Corin Braga, într-o încercare de psihanalizare a filosofului ardelean, va pune un mare accent pe renumita tăcere blagiană (pp. 15-45).
6. A se vedea aici admirabilele pagini pe care filosoful ieșean Șt. Aflorocai i le dedică lui Blaga în *Cum este posibilă filosofia în estul Europei*, Iași, Polirom, 1997, pp. 100-126.
7. Gh. Vlădușescu, op. cit., p. 150.
8. C. Noica, *Simple introduceri la bunătatea timpului nostru*, București, Humanitas, 1992, p. 171.



DIN NOU DESPRE „FIREA ROMÂNILOR”

Petru URSACHE

Dacă lucrarea lui Klaus Heitmann, *Imaginea românilor în spațiul lingvistic german* (Editura Univers, București, 1995), ar fi fost cunoscută mai devreme cititorilor de la noi (ediția germană, Köln, 1985), multe aberații de „firea românilor” nu ar fi luat calea tiparului. A devenit o modă întristătoare după acel apocaliptic decembrie (de după cealaltă apocalipsă) să se scrie defăimător despre bieții români, și așa bătuti de toate vânturile. Potrivit minților unora care se vor cercetători cu faimă și justițiar foc, românii ar fi, nu se știe de ce, purtătorii tuturor păcatelor. Utecei cu state vechi și năravuri moștenite, dorind, probabil, să-și dea podoabele la curățatorie după cum se cam poartă, au scos la iveală titluri scandaloase de tipul: *România, mod de folosință, Trădarea la români, Beția la români, Restul și Vestul, România la fundul sacului* și multe altele; ca să nu mai vorbesc de titluri mascate, cu același venin în formă și în esență. *Imaginea evreului în cultura română* etc.

Unii pretind că fac studii imagologice, dar, în repezeala lor comică, nu țin cont de câteva reguli elementare, fără de care nu-i e permis nimănui să pătrundă pe terenul extrem de vălurit și de alunecos al acestei discipline moderne. Mai întâi, orice grup etnic unitar și consistent, indiferent de valoarea numerică, se dovedește a fi înzestrat deopotrivă cu ceea ce numim calități și defecte. Ele se afirmă în acțiune, prin fapte semnificative și prin contacte cu grupurile din imediata vecinătate. Altfel, rămân de neînțeles pentru cei care privesc „din afară” (*outsideri*). Se vede treaba că predomină fondul virtuților (în detrimentul viciilor) la popoarele care reușesc să se mențină, cât le ajută puterile, pe durata lungă a istoriei. Nu-i vorbă, se practică în epoca modernă diverse metode ultraeficiente de dezmembrare a grupurilor unitare, după tehnica îndelung verificată a fracțiilor și în acord cu interesele mafioților politici și financiare. S-a constatat, apoi, ca regula generală și fără excepție: prima impresie pe care și-o face un grup despre altul este de natură „vizuală” (Klaus Heitmann) și negativă, uneori sub stare de șoc. Conflictul, ca reacție primară, acutizează și întreține imaginile vizuale și negative. Este nevoie de o perioadă condiționată de timp pentru ameliorare și normalizare, în favoarea recunoașterii „celuilalt”. De asemenea, trebuie să se țină seama, într-o cercetare serioasă și credibilă, de intenția celui care are inițiativa contactului. Experiența a arătat (iarăși, „fără excepție”) că intențiile diferă de la caz la caz: diplomații urmăresc interese

politice, finanțistii vizează piețe economice în folos propriu, oamenii de știință și de cultură se arată atrași de probleme umanitare; iar cînd toți își unesc forțele, construiesc planuri de aculturație și de colonizare. Iată cum imagologia devine o „știință” benefică pentru unii, mai puțin pentru „ceilalți”. Atenție: naivii cad ușor în capcană.

Klaus Heitmann ne dă o lecție pe merit. Firește, nu era în intenția sa, dar a găsit terenul, așa că „imagologii” noștri se cuvine să ia aminte. Nimic nu i se poate reproșa acestei lucrări, poate unele amănunte. Autorul ține sub observație o cantitate impresionantă de informație (de pildă, literatura exhaustivă despre români scrisă în limba germană, cronologic și tipologic, de la studii monografice la jurnale de călătorie, manuale, atlase la notițe minuscule), cu ochi critic, obiectiv, fără părtinire, chiar și în anumite momente sensibile privind relații conflictuale româno-germane. Sub acest raport metodologic, volumul are o dublă însemnătate pentru omul de știință: pe de o parte ni se înfățișează un caz oarecum „particular”, acela al germanului dintotdeauna care găsește cu cale să-și arunce privirea, dintr-un motiv sau altul, către locuitorii din toată carpato-dunăreană, deci dintr-o vecinătate mediată. Pentru mai multă precizie și siguranță în mișcare, autorul fixează cu precădere frontul cercetării la segmentul de timp al domniei Hohenzollernilor la București, cuprins între două abdicări, ambele forțate: aceea impusă de Alexandru Ioan Cuza la 1866 și cealaltă, la care a fost obligat ultimul rege, Mihai, la comandă rusească și comunistă.

Totodată, cartea lui Klaus Heitmann se arată pilduitoare pentru modul cum autorul urmărește pas cu pas (totdeauna pe bază de documente și împrejurări istorice reale, nu pe improvizatii ori pe impresii) fenomenele de constituire a mentalului imagologic purtînd semnele de identitate prefixate în formule stereotipate, adesea mutabile. Este un proces de durată și contradictoriu. El se adîncește mereu, pe măsură ce se trece dincolo de faza incipientă, vizuală și conflictuală, spre realitățile greu accesibile, de fond și de esență. Din acest punct de vedere, Klaus Heitmann știe să valorifice imensul material documentar furnizat de „călători străini” (clerici, diplomați, ofițeri, negustori, scriitori), din Europa civilizată, care au trecut prin țările române încă din îndepărtate timpuri feudale (aproximativ secolul al XVI-lea) pînă în epoca premodernă. Aceasta mi se pare, de altfel, partea cea mai importantă și instructivă, din punctul românesc de vedere, chiar dacă are un caracter introductiv

și colateral pentru partea „strict” germană. Nu este mai puțin adevărat că volumul aici în discuție a fost premers de cercetări prestigioase în bibliografia noastră de specialitate. Să cităm cunoscuta lucrare a lui Nicolae Iorga, *Istoria românilor prin călători*, primul imagolog român, în toată puterea cuvintului, evocat cu încredere și pe bună dreptate de Klaus Heitmann; sau colectivul de cercetători de la Academie, în frunte cu Maria Holban, Paul Cernovodeanu și Dan Amedeo Lăzărescu, editorii seriei de volume masive *Călători străini prin țările române*, serie însoțită de ample studii introductive și de capitole explicative de maximă competență profesională. Imagologia are, deci, la noi o întinsă tradiție, de la care se poate revendica orice specialist cu răspundere de sine.

Imaginea românilor în spațiul lingvistic german de Klaus Heitmann este, însă, un unicat, o cercetare destinată să pivoteze în direcție favorabilă întregul curs al științei, în această vreme tulbură, tulburată îndeosebi de români; și mai ales că vine din partea unui „străin”. Latura forte care domină această parte a cercetării și, prin extensie, toată cartea rezultă din faptul că nu se face un inventar al „stereotipurilor” negative, de dragul simplei inventurieri și în folosul nimănui, cum procedează cu sarcasm și cu accente inchiizitoriale Daniel Barbu în *Firea românilor*, despre care a mai fost vorba la această rubrică. Klaus Heitmann nu ocolește „stereotipurile” negative; din contra, selectează numeroase exemple din pomenitele scrieri ale călătorilor străini care i-au văzut pe români plini de defecte: leneși, bețivi, murdari, hoți etc., așa cum li s-a relatat prin intermediari sau cum li s-a părut mai de aproape ori mai de la distanță. Aceste semnalări au suport real, din păcate. Cine se încumetă să le nege? Sau cine poate afirma că asemenea defecte morale și de comportament nu se întâlnesc și la alte popoare, chiar mult mai înzestrate (de ce să n-o recunoaștem?) decât românii. Comparația nu trebuie să ne consoleze, ci să ne îngrijoreze, pentru a vedea ce cale urmează a fi lăsată în consecință.

În ce-l privește pe Klaus Heitmann, el trece la o analiză riguroasă a informației și ajunge la constatarea că, în anumite cazuri, călătorii străini au exagerat, au scris vădit tendențios ori în necunoștință de cauză, neavând vreme să ia cunoștință corect de realitățile concrete și prezente. Nu înseamnă că și noi, astăzi, trebuie să vorbim „în necunoștință de cauză”. Este „normal” ca un străin, cu altă educație religioasă decât aceea a autohtonilor, să intre la bănueli când vede, *într-o anumită zi*, că un sătean lasă recolta să zacă pe cîmp fără să se ducă la lucru. Călătorul nu bănuiește că ziua respectivă se află sub interdicția calendarului agricol. Așadar, nu leneu este problema în acest caz, ci multitudinea sărbătorilor, fapt contestat adesea, de unde acuza de drept: caracterul prea accentuat superstițios al românilor, păguboasă moștenire străbună. Și astfel lanțul lămuririlor nu se mai termină, ca în cazul oricărei alte culturi. Dar faptele cauzale trebuie descoperite și evidențiate, nu trecute cu vederea. Dacă muncile gospodărești, ce revin

pe de o parte bărbatului, pe de alta femeii, sînt împărțite după drastice cutume, nu avem îndreptățirea absolută să credem că unul ar fi leneș în raport cu celălalt. Dacă aplicăm modelele orășenești de gândire cu extremismul și subiectivitățile care ne sînt proprii, nouă modernilor, asupra unei societăți agrariene ori păstorești, astăzi îndepărtată în timp, firește că ajungem la încheieri neomologabile. Idealul este să reconstituim vechiul sistem, pe cît posibil, ca să-l putem regîdi în structurile lui vii, și apoi să-l valorizăm, cu detașare, după canoanele convenabile nouă. Sînt două faze ale cercetării aparținînd unuia și aceluiași demers științific.

Cercetătorul german constată că viciile sînt greu de omologat după șablonul defectuos cu care operează călătorii prea grăbiți ori rău intenționați. Mai mult, însemnările se contrazic uneori: adesea, informațiile false sînt transmise mecanic de la o sursă la alta sau, pur și simplu, plagiate. Klaus Heitmann a identificat mai multe cazuri de plagiat în lucrări destinate publicului larg, lexicoane, atlase, manuale, ghiduri. Pe o singură pagină, 75, din volumul *Imaginea românilor*, citim: „Mai mult, cum o atestă exemplul manualelor școlare tocmai publicațiile cele mai receptate se pot baza pe cele mai reduse cunoștințe dobîndite la fața locului. Se poate astfel presupune că autorii de manuale de geografie și-au ales informațiile despre țara aflată departe de Marea Neagră de la a doua sau chiar a treia mînă”. Sau: „Cea mai elocventă ilustrare a practicii acestui soi de plagiat o constituie, probabil, «succesul» de care s-a bucurat articolul *Wallachia* din *Brockhaus*-ul publicat în 1819 (p. 432). În care, despre valahi, se spune: «(Ei) alcătuiesc un conglomerat de indivizi corupți, caracterizați printr-o ferocitate înăscută, puternică aplecare spre lene, desfrîu, apatie și moravuri nobile (*sic!*)». Acest pasaj are o istorie în direcția plagiatului, pe care Klaus Heitmann o urmărește în cîteva puncte: „*Brockhaus*-ul din 1827 reproduce, la rîndu-i, doar cu o mică modificare («degradare» în loc de «corupți») formularea din precedenta ediție, dar renunță la «moravuri nobile», care contrastau cu nota dominantă”. Urmează reproducerea textului în noua variantă, ca lectorul de astăzi să fie pe deplin edificat.

S-a ajuns, așadar, departe cu tehnica fabricării imagini, încă din secolul al XIX-lea. Clișeu se transmite și mai ales se corectă nu în funcție de varianta din teren, ci după cum și-l închipuiau factorii de decizie de la distanță și după rețetare proprii. Cartea lui Klaus Heitmann este o operă de igienizare. Ea semnalează diverse anomalii cu intenții terapeuice. Autorul își duce pînă la capăt datoria morală: avertizarea cititorului. Cercetarea nu se oprește aici. Ea își mută postul de observație pe terenul acelor scrieri care au semnalat forme virtuozice de comportament și care, în concurență cu viciile și fără dirijisme ideologice exterioare, dobîndesc șansa modelării naturale a imaginilor reprezentative. Dar discuția ur trebui continuată mai pe îndelete, într-o altă cronică.



INFIDEL JURNAL DE CĂLĂTORIE

Andrei STĂVILĂ

Deși sînt un pasionat cititor de jurnale, nu îmi este ușor să cataloghez *Carnetele europene* ale lui Adrian Marino. Autorul însuși își exprimă opțiunea pentru ceea ce el numește „jurnal intelectual”, pornind de la o revoltă fățișă față de considerarea exercițiului spiritual ca fiind contradictoriu vieții ca atare: „... de ce o aventură vulgară, chiar dacă inedită, chiar dacă atractivă, ar fi «viață» și descoperirea unui muzeu necunoscut n-ar constitui, la fel, o «felie de viață»? Întrebarea apăsătoare, pe care o anume opacitate, vulgaritatea unor reprezentări despre «viață», nivelul îndoielnic al unor discuții literare, lipsa de cultură a celor ce dau astfel de verdicte, lipsa de experiență și de tradiție încă o împune și mi-o împune, dealtfel fără nici o plăcere” (p. 9). Deși nu cred că un Johann Gottlieb Fichte era tocmai opac sau incult (este celebră deja butada sa *Philosophieren heisst eigentlich nicht leben, leben heisst eigentlich nicht philosophieren* – „a filozofa înseamnă, în fapt, a nu trăi, iar a trăi înseamnă, în fapt, a nu filozofa”), tînd să-i dau dreptate lui Marino, atîta timp cît se rezumă la simpla alegere, lipsită de elitismul prost înțeles, între alternative considerate în mod onest ca fiind situate dincolo de sfera ierarhizării valorice.

Nu întotdeauna se întîmplă, însă, așa. Marino avertizează încă de la început: „... în acest jurnal intelectual ceea ce s-ar numi «absența oamenilor» constituie o realitate inevitabilă, aproape programatică (...) obiectivele «culturale» au avut și au mereu o mare prioritate (...) relațiile zis «umane», obișnuite, departe de a fi folositoare, constituie de fapt un handicap pentru ritmul, programul și curiozitățile mele” (p. 17). Locul citat mi se pare esențial în economia cărții, întrucît, raportînd la acesta diverse însemnări ocazionale din Franța, Elveția, Olanda, Belgia, Luxemburg, Finlanda sau Danemarca, ne putem face o idee atît despre

„încrîncenarea” intelectualistă programatică a autorului, cît și despre, uneori, bovarismul său nu lipsit de amuzament.

Ferm convins că trebuie trăită cultura ca formă de viață, Adrian Marino își pregătește călătoriile cu minuțiozitate, fiecare moment al zilei este riguros organizat, rudimentele de spirit boem categoric expulzate a priori. Ritmul alert al însemnărilor, fie ele și strict intelectuale, devine uneori epuizant, oricît de pregătit ai fi să accepți trecerile rapide de la Kandinski la Roland Barthes ale pasionatului ce-și petrece întregul timp între bibliotecă și vîna-toarea de muzee, refuzînd cu obstinație subiectul de maxim interes al sociologului sau etnologului (am numit aici forfota străzii): „sînt categoric, în cazul scriitorilor și intelectualilor, împotriva călătoriei empirice, haotice, de simplă destindere (...) susțin doar că o adevărată călătorie nu improvizează, că ea trebuie «studiată», că debarcarea într-o țară și într-o cultură străină trebuie precedată de o minimă orientare și informare prin însușirea prealabilă a datelor fundamentale (...). Ceea ce înseamnă că prima etapă a călătoriei a fost deja parcursă încă de acasă prin asimilare «culturală», printr-un număr de lecturi și chiar studii anterioare, uneori mult îndepărtate în timp: O cultură se cunoaște din interior, nu hoinărind pe strădă, omorînd timpul prin *hall-uri* și *baruri*” (p. 28).

Și atunci, Marino nu exclude din sfera intereselor sale doar prezența indivizilor neinteresanți, ci și a profesioniștilor într-ale culturii, capitulînd și el în fața atracției de a generaliza și a transfera asupra altora situația particulară existentă în cultura în care s-a format. Totuși, programul intelectualist al autorului mai suferă pe ici, pe colo, de cîteva dereglări esențiale, hibe menite (voit, sau nu) să facă însemnările sale ceva mai simpatice, dincolo de ariditatea lor. Un prim exemplu: la sfîrșit de martie și început de aprilie 1975, plecarea din

Franța îi prilejuiește autorului un efort de sinteză a rezultatelor călătoriilor sale, iar aici dăm, deodată, peste prezența umană... într-un anumit fel. Marino notează, malițios: „... noi relații pozitive în sfera Etienne și conducerea lui *Revue de littérature comparée*, Maurice N. și *Les lettres nouvelles* etc. Aceștia sînt deocamdată «oamenii» mei, prezențele umane ale *Carnetelor*, o umanitate tehnică, profesională, competentă, utilizabilă, în care mă complac” (p. 107). Și, puțin mai încolo: „folosesc unele relații în același spirit de cointerese cu care mi se răspunde. S-a vorbit despre relațiile în spirit mizantropic ale lui Maiorescu. Nici nu văd cum ar putea fi utilizați, altfel, în scopuri constructive, superioare, unii oameni” (p. 108).

Și nu este singurul loc „livresc” din *Carnete*. În Elveția, îl surprindem pe Marino distrîndu-se cu... anunțurile matrimoniale din *Tribune de Genève*. Redau locul *in extenso*, el fiind interesant și din perspectiva unor critici voalate adresate direct capitalismului occidental (fie ele generate, sau nu, de nevoia gîdilarii orgoliului vechiului regim): „Cînd sînt obosit sau copleșit de cețuri (mi se întîmplă adesea) citesc cu mare atenție... anunțurile de căsătorie din *Tribune de Genève* și buna dispoziție îmi revine. Am și motive: lectură, într-un sens, este înalt și involuntar umoristică, dublată de un pasionant act de cunoaștere: o adevărată semiologie a societății occidentale (nu neapărat elvețiene), o radiografie, pe viu, a unor profunde perturbații morale, foarte aproape de starea de criză. Ce nu întîlnim în aceste texte? Capitalism și erotism, frivolitate și drame obscure, iluzii și refulări atroce, toate slogan-urile morale ale societății de consum. De fapt, «Elveția» (ca atare) trebuie scoasă din cauză. Dar ea oferă, prin Geneva și mediul său extrem de amestecat, posibilitatea unei secțiuni transversale a tuturor bovarismelor și miturilor erotice și conjugale moderne. Cum se face că această temă n-a picat încă pe mîna «semioticii» lui Roland Barthes?” (p. 135).

Depart de mine gîndul de a căuta în jurnalul lui Marino livrescul pur și simplu, intrigile de culise, confesiunile picante (așa cum poți găsi, cu asupra de măsură, în jurnalele lui Mihail Sebastian sau Paul Goma, de pildă). Totuși, personal prefer un elitism asemănător celui al lui Mircea Eliade sau

Emil Cioran, elitismul neexclusivist, plin de curiozitate, dilematic și onest, care știe și poate să exulte în fața oricărui eveniment interesant, indiferent că e vorba de întîlnirea cu o carte rară sau cu un bețiv pe străzile Parisului. Elitismul lui Adrian Marino mi se pare însă impus din exterior, fals, scremut, dictatorial. Aș fi dorit să aflu mai multe, dacă nu despre impresia pe care i-au lăsat-o oamenii locurilor vizitate, atunci barem despre întîlnirea cu Mircea Eliade, expediată în doar cîteva rînduri (p. 71).

Din nefericire, în *Carnetele* sale, Adrian Marino lasă impresia ultimului om, plimbîndu-se de unul singur prin vestigiile culturale ale unei Europe (văzută ca un imens muzeu) din care a fost expulzată orice altă prezență umană.

Editura Fundației Culturale **IDEEA EUROPEANĂ**

• Cristian Tiberiu POPESCU, *TEMPLIERII. Istorie și mistere*

- Nicolae Breban - 70
- Mihail Arțăbazev, *Sanin*
- Aura Christî, *Sculptorul*
- Aura Christî, *Noaptea străinului*
- Ion Ianoși, *Dostoievski și Tolstoi*
Poveste cu doi necunoscuți
- Oscar Wilde, *Grădina lui Eros*
- S. Damian, *Aripile lui Icar*
- Luiza Bărcan, *Angoase ale privirii*
- Ion Ianoși, *Dostoievski. Tragedia subteranei*

• Nicolae Breban, *Nietzsche. Maxime comentate*

• Mihai Cimpoi, *Lumen ca o carte*

- Adrian Mihalache, *Verva Thalici*
- Laura Pavel, *Antimemoriile lui Grobet*
- Ion Bălu, *G. Călinescu.*

Spectacolul personalității

- Constantin Abăluță, *Grupă roză*
- Dana Duma, *Woody Allen - Bufon și filosof*
- Cristina Maria Sărbu, *Nietzsche și muzica*
- Ivan Ogniev, *Cum să câștigi la Loto*
- S. Karatov, *Cartea de vise și destine*
- Karl Marx în 1234 fragmente alese și adnotate de Ion Ianoși
- Fr. Nietzsche, *Dincolo de bine și de rău*

Contemporanul. Ideea Europeană
 lunar realizat de noi

Comenzi la C.P. 113, O.P. 22, București, Sect. 1, 014780
 Tel./fax: 4021-212.56.92; 4021-212.99.39
 E-mail: fcldeaeuropeana@yahoo.com
 E-mail: cartefcl@yahoo.com

TEMPLIERII



CONTEMPORANUL
 Ideea Europeană

CARTEA DE FILOSOFIE

FELURITE IPOSTAZE ALE ROMANULUI PSIHOLAGIC (I)

Ciprian CIOBANU

Este un truism faptul că societatea umană este una sofisticată, complexă, centrată pe o simbolistică alambicată, greu de intuit. Aceste atribute, departe de a fi (doar) expresia unor mode sau curente (deși anumite tendințe se manifestă mai regnante în anumite perioade), vin din interiorul individului, sînt fațete ale unui psihism personal, dominat, de multe ori, de un inconștient greu de stăpînit și chiar sumbru, în cel mai freudian mod cu putință. Formele de exprimare ale acestor trăiri sînt multiple și diversificate, exteriorizate prin comportamente din cele mai diverse:

Tocmai această lume complexă marcată de psihismul individual și de trăirile personale a făcut și face obiectul unui gen literar foarte bine apreciat de semenii noștri: romanul psihologic. Una dintre cele mai autoritare instanțe în domeniu – Encyclopedia Britannica on-line – definește astfel genul literar în discuție: „Romanul psihologic este o operă de ficțiune în care interesul pentru gîndurile, sentimentele și motivațiile personajelor, este identic sau mai ridicat decît pentru acțiunea exterioară. Într-un roman psihologic reacțiile emoționale și stările interioare ale personajelor sînt influențate (subl. ns.) de evenimente externe și declanșează (subl. ns.) evenimente externe într-o simbioză creatoare de sensuri [...]”¹. Individul uman stă în centrul romanului psihologic. Autorul încearcă să penetreze lumea interioară a acestuia, încearcă să analizeze impactul evenimentelor asupra conștiinței personajului, să descrie afecte, dorințe constrîngeri, speranțe, decepții, bucurii. De multe ori, este vorba despre gînduri în mișcare, despre o gîndire care se caută pe sine, care se autoanalizează, care avansează și se retrage în sine, care evoluează în plină lumină sau care se ascunde în umbră. Și așa cum în cadrul psihismului uman sexualitatea este omniprezentă, și în cadrul roman-

ului psihologic aceasta poate fi regăsită sub cele mai diverse forme: de la normalitate pînă la aberațiile cele mai respingătoare.

Ajungem în acest fel la o imagine complexă, de multe ori extrem de atractivă pentru cititor care, (un alt truism) își regăsește propriile trăiri în cele ale eroului sau chiar se redescoperă în acesta. În mod absolut firesc apare și „producția” de astfel de romane, și nu de azi de ieri, ci chiar din timpuri vechi. Citeam nu de mult, că *Decameronul* lui Boccaccio poate fi considerat primul roman psihologic. Dintr-o perspectivă strictă, afirmația anterioară poate să pară paradoxală – se postulează existența unui roman psihologic înaintea constituirii unei arii științifice a psihologiei. Dacă însă vedem lucrurile prin prisma propusă de către marele sociolog și psiholog român T. Herseni ajungem la o imagine mult mai realistă: există un domeniu al psihologiei științifice conturat către sfîrșitul secolului al XIX-lea, dar, la fel de bine, există o psihologie populară, înăscută, instinctivă care, cu siguranță a constituit unul din factorii care au stat la baza cristalizării disciplinei în discuție. În mod corespunzător, o periodizare a romanului psihologic ar evidenția două mari etape: o primă epocă, aceea a reflectării psihologiei populare în romane, epocă ce s-ar întinde pînă la începutul secolului al XX-lea și o a doua etapă, aceea a coexistenței disciplinei academice cu romanul psihologic. „Beneficiile” acestei coexistențe sînt destul de evidente: se naște romanul influențat de o psihologie fundamentată științific, de un aparat conceptual sau chiar de un limbaj specific. Romanul psihologic se individualizează astfel și mai mult, abordează noi „teme” se dezvoltă cantitativ și calitativ.

Romanul psihologic devine astfel un „bun de consum” care răspunde (în cel mai pur sens economic) legii cererii și ofertei. Din păcate „cererea”

foarte mare pentru acest gen de literar a condus și către o serie de aberații manifestate prin producția și tipărirea unor pseudo-romane psihologice, care, din păcate, au avut (doar) un succes comercial.

În multitudinea de oferte de carte a fost, pentru mine cel puțin, o surpriză plăcută să descopăr colecțiile editurii Trei din București. Dintre acestea, colecția „Romane psy” se individualizează printr-o selecție extrem de pertinentă a titlurilor și autorilor; fapt care, spre exemplu, mi-a permis, să îl reîntîlnesc pe Pascal Bruckner și în alte ipostaze decît în cea a celebrelor „Luni de fiere” ori să descopăr cărți și autori noi, foarte interesanți. Unul dintre cele mai fericite exemple în acest sens îl constituie romanul de debut al autoarei franceze Hélène Duffau – „Trauma”².

„Trauma” sau existența ca un traumatism, este (mini)romanul unui viol, brutal, crud, feroce, care a lăsat răni adînci, și care dezvăluie, în toată hidoșenia ei infirmitatea psihică a unei femei care, fără această experiență ar fi putut fi iubită, soție, mamă. Ceea ce frapază încă de la început este limbajul dur, sec, rece, chinuitor, întocmai ca și trauma trăită. E un limbaj al imposibilității de exprimare care decupează sacadat, în fragmente aproape palpabile o existență masochistă.

Contrar multor victime ale unor astfel de experiențe feroce, care încearcă să uite cît mai repede și își caută salvarea într-o rutină a normalității, eroina își construiește o rutină a anormalității, un coșmar zilnic ce nu o lasă să uite, ba mai mult o susține în încercarea sa de răzbunare; și nu e vorba despre o încercare obișnuită. Victimă a unui viol colectiv, femeia va recurge, drept răzbunare, la „un viol colectiv invers”. Mulțimea de bărbați cu care petrece cîteva ore efemere și pe care apoi îi abandonează nu reprezintă decît o răzbunare. Traumatizată în dragoste eroina trăiește pentru sex, dar nu îl dorește. Plăcerea este una intelectuală, ce poate fi regăsită în organizarea și planificarea partidelor pasagere de amor. Alteori plăcerea este senzorială: gustativă, auditivă, olfactivă, legată de ritualul aproape sacru al captării semințelor anonimilor cu care a împărțit pentru scurt timp patul.

Rigoarea planificării actelor reliefează o personalitate mutilată, de tip schizoid. Dedublarea de la nivelul personalității este trădată de „profilul”

celor două locuințe: cea reală, un templu în care nu intră nimeni, o expresie a intimității și însingurării duse la extrem; cea „de serviciu” unde primește cohortele de bărbați, *o cameră de servitoare, o chilie albă. Este un loc gol. Fără suflet. Fără caracter.* (p. 71). Este o imagine grăitoare a celor două părți ce compun sufletul traumatizat al femeii.

Cu toată certitudinea manifestată în organizare, unele acțiuni ale eroinei trădează nesiguranța victimei. Dușurile multiple exprimă dorința de curățare radicală a corpului pîngărit. La fel, hainele largi, lungi și terne pe care le poartă, ori nelipsiții ochelari de soare demonstrează o pudoare dusă la extrem, *...corpul meu este al meu. Nu doresc să-și pună vînzătoare ochii pe mine.* (p. 50).

În sfîrșit, să observăm și temporalitatea romanului care este una specială, foarte clară și extrem de precisă. Luna calendaristică are patru perioade complet diferite. Prima săptămînă, aceea a chinurilor datorate trecerii printr-o perioadă lunară firească pentru orice femeie, este o perioadă de pedepsire și de autoflagelare. Cea de-a doua săptămînă este una a „normalității” este perioada menajului locuinței, a gătitului, a păstrării unei aparențe. A treia este săptămîna lui *a fi și a părea*, o săptămînă de tranziție, înainte de basculare (p. 109). Ultima săptămînă este aceea a ieșirilor în oraș, a agățării bărbaților și a îndeplinirii „violului colectiv invers”, este săptămîna răzbunării.

Un roman dur și crud, fără nici un fel de menajamente pentru cititor, un roman care-l face părtaş la o mare traumă și care îl poate învăța despre gestiunea fricii și a durerii.

Note:

1. Psychological novel. (2005). *Encyclopaedia Britannica*. Retrieved August 29, 2005, from Encyclopaedia Britannica Premium Service <http://www.britannica.com/eb/article-9061723>

2. *Trauma*, Helene Duffau. Ed. Trei, București, 2004. (traducere de Vasile Zîncenco).



DRUMURI PRIN ȚINUTUL NUMIT POEZIE

Marius CHELARU

Apa amară, cîntec albastru

În 2003 apărea, la editura Dyonisos, *Înger uzat*, o antologie alcătuită de Francisca Ricinski-Mariensfeld și Thomas Krämer, cu 10 poeți români¹. Peste un an cititorul se întâlnea cu *Apă amară cîntec albastru*, volum apărut la editura ieșeană „Timpul”, cu subtitlul *Antologie de texte germane de azi, de pe Rin*, care reunește pagini din creația a unsprezece poeți și prozaatori din landul Renania-Palatinat/ Rheinland-Pfalz²: Ulrich Bergmann, Marcel Diel, Heiner Feldhoff, Heinz G. Hahs, Thomas Krämer, Jörg Matheis, Udo Marx, Francisca Ricinski-Mariensfeld, Wendel Schäfer, Horst Saul, cje winter³, membri ai Uniunii Scriitorilor din Germania.

Ulrich Bergmann, editor colaborator al revistei „Dichtungsring”, din Bonn, colaborator al mai multor reviste germane, austriece, belgiene și românești, autor al mai multor volume de proză⁴, cite unul de poezie vizuală⁵ și lirică⁶, semnează *Cîntecul lui Kautsky*. La 10 ani de la intrarea în alt mileniu, Kautsky, care „dorea întregul adevăr, totul sau nimic”, acceptînd că modelele „i-au fost învinse de-a lungul istoriei”, dorind „să discute cu spiritul timpului trecut ca să poată rezista în zilele mai dificile”, este un personaj construit oarecum ca un puzzle de gânduri. Îl putem situa la limita dintre scepticism/angoasa lipsei soluțiilor, cu spiritul călătorind pe dale cu inserții pragmatice, construite de pașii de zi cu zi, printre întrebările telurice (într-un „acum” în care se amestecă vechi eresuri (și) comuniste, dorințe mărunte, idealuri înalte ș.a.m.d.) și căutarea răspunsurilor, fie și într-un „cer răsturnat” al morților.

Marcel Diel, editor al revistei de germanistică și literatură „Ediția critică”, din Bonn, a publicat în reviste, antologii, și un volum de lirică⁷. Poet al citadinului, pentru care orașul, un tablou metafizic, drapat în nuanțe de suflet care adună umbre/obsesii/înțelesuri, este o sumă de renunțări/ reminiscențe, adunare de fragmente de vieți/ epoci/ peisaje, o „splendoare făcută după normă” în care „fiecare plimbare devine o inevitabilă/ trecere a

frontierei” și, totuși, trece „ciudad/ dar mîndru dincolo de limite”. Lumea interioară se „leagă” de cea a orașului prin liantul naturii (norii, anotimpurile, pisicile, păsările ș.a.m.d., copacul avînd încărcătură simbolică aparte).

Heiner Feldhoff a publicat mai multe volume de poezie și proză⁸, biografice, traduceri, laureat al mai multor premii, este antologat cu poeme în proză cu tentă parabolic/ enigmatică, pigmentate cu „ingrediente” variate culese din grădina sufletului uman, de la cinism la compasiune, de la inserția (pseudo)comună la cea (fals?)ideatică, căutînd parcă o cale de scăpare (pentru toți) din inutilitate, poate și pentru că, scrie autorul, „pe lumea asta există oameni, dar și locuri care se uită lung după mine”, iar poștărița adesea e doar o „mesageră a vidului”.

Heinz G. Hahs semnat al mai multor volume de lirică, proză, eseistică, traduceri⁹, laureat al mai multor premii, scrie o proză poetică de nuanță eseistică. Cultivînd ironia, urmărește cu obstinție acele detalii care nu par să însemne, de fapt, cu adevărat altceva: nimic decît culoarea pe care o dau măruntului, ternului, unei existențe copleșită de multitudinea iluziilor uitate într-un colț de viață înainte de a se încerca măcar atingerea împlinirii, a indiferenței, futilului. Pare, mai curînd, un adept al zugrăvirii paradoxalului în hainele cele mai anodine, pe care caută să-l exploreze în variile forme de manifestare într-o lume în care „fiecare își vede de treaba lui, viața merge mai departe” împărțită între „furnizoarele de activități casnice obișnuite” și amintiri care, poate, nu mai spun mai nimic, dar sînt bune, în context, să fie păstrate în albumul de familie.

Thomas Krämer¹⁰ autor al mai multor volume de poezie, proză, laureat al mai multor premii, uneori aparent „poet fotografic”, aparent adept al unei poezii de notație, dar alunecă în haina metafizicului, poeziei imagistice în care nostalgia este disimulată de un ton voit tonic, marșînd parcă (și) pe ideea că prezentul și viitorul sînt, totdeauna, în felul lor, mai importante decît trecutul. Una din soluțiile autorului: „Ce sînt eu?... poet al unei realități care sînt/ la mare depărtare.... Să

lași să umple orașul cu clipiri care durează". Călătoria poate fi o soluție pentru multe, cu toate că nu poți rîvni, astfel, la un alt rol decît poate cel de „oaspete oarecare/ într-un anonim restaurant". În fond „poți să ai încredere în amintiri dar nu trebuie să le iei prea în serios".

Jörg Matheis, autor al unui volum de proză, *Mono*, 2003, scrie despre lumea de azi, în care oamenii, poate mai ales cei tineri, aproape ciudat de pesimiști și „umblați" pe cărările sufletului, simt nevoia perpetuă de a se ascunde unul în celălalt, anonimi, fără nume, doar trupuri dotate cu suflet. Erotismul este mască, dar și salvare: „Să aștepte de la celălalt împărăția visată și să și-o ridice pe propriul trup".

Udo Marx, colaborator la mai multe reviste, a publicat volume de poezie, proză¹¹. Este adept al paradoxului, parafrazei, hainelor postmoderne ale poeziei (uneori ca niște tablouri de interior cu nuanțe suprarealiste), la care totul pare a fi, adesea, căutarea imaginii, fie ea și interioară.

Francisca Ricinski-Marienfild, co-editoare a revistei „Dichtungsring", redactor asociat al revistei „Antiteze", din Piatra Neamț, membră în colegiul de redacție al revistei „Poezia", autoare a cinci volume de poezie, de piese de teatru, scenarii de filme de animație, laureată a mai multor premii, scrie o poezie în care precumpănește căutarea ludicului, dar și ironia, parabola, chiar ușor paradoxală. Pe scena numită poezie personajele cuvinte ale autoarei construiesc un peisaj în care „omul ca ofrandă a lumii" (cum spune Malraux) se petrece pe drumul numit viață oprindu-se o clipă în privirea cailor cu ochii „albi cu dungă neagră", lîngă o „litanie de roți și copite" pe cînd „din ziduri se vedea ieșind aburi și din aburi bărbați". De notat apetența pentru imagini originale („ea își împături trupul și se întinse lîngă păianjen"), dar și pentru simbol. Poezia ei pare a fi și piesa unei așteptări destinate a „scenelor/ imagini" poetice să le vină rîndul pentru a se ordona în fraza care zugrăvește un destul de ciudat (pseudo)cotidian, pe care îl „umplu" treptat, așa cum trunchiul unui copac se umple cu muguri, frunze, flori și mirosuri, foșnete. Este, din multe puncte de vedere, și o ilustrare a faptului că viața reală a literaturii este spontană.

Wendel Schäfer, prezent în peste 100 de antologii, autor al mai multor volume de poezie¹², laureat al premiului Hafiz, agreează poemele în proză de mici dimensiuni, cu tentă aforistic-sapientială, parabolică, în care ai senzația că sînt disecate convențiile, este dezgolit realul și înfășurat într-o grefă de figuri de stil operate asupra faptului divers/ anodinelui convertite în înțelesuri/ sensuri intime, personale, uneori cu iz aproape clinic. Poate fi ghicită și o anume nevoie de situare existențială, dar și de defensivă, pendulînd între refuz și resemnare.

Horst Saul, eseist, poet, prozator, autor al mai multor volume¹³, pare un gravor care, pe trupul poemului operează intarsii-impresii, în care se întrevăde, nu fără o ușoară/ căutată prețiozitate, atras în jocul metaforei peisajului. Uneori pare o atitudine aproape inginerescă de schițare a peisajului, sprijinit pe o tehnică cvasi-geometrizantă a simbolului, dar și analiticului. Simbolul este o preocupare pentru Horst Saul, folosit aidoma dălșii cu care gravează mai adînc o umbră sau o lumină asupra unui petec de poezie care este, în fond, „o călătorie/ Spre interior/ Dinspre anii lumină ai universului/ Spre mișcarea atomului".

eje winter, co-editoare a revistei „Dichtungsring", din Bonn, colaboratoare a mai multor reviste din Germania/ din alte țări cu articole literare și de germanistică, pedagogie și teologie, călătorind parcă printr-un/ către un (profan? laic?) paradis pierdut, care o asaltează continuu cu imagini, sentimente – viața, ca un kakemono care se înșiră cale de cel puțin o existență pe versuri. Întregul capătă nuanțe aproape solemne, ca într-o succesiune de cuvinte-imagini care zugrăvesc psalmul unei vieți, al unui gînd, al unei clipe. Totul pigmentat cu puțină resemnare: „e clar că fericirea/ înseamnă unul pe altul/ să ne împiedicăm să intrăm/ în mormînt".

Antologia, reunind creații ale unor scriitori cunoscuți, este bine venită, fie și pentru că relevă un interesant tablou al felului de a scrie în landul Renania-Palatina, în Germania zilelor noastre.

Apă amară cîntec albastru/ Bitteres Wasser blaves Lied (Antologie de texte germane de azi, de pe Rin), ediție bilingvă română-germană, versiunea în limba română de Constanța Manoliu, Adrian Alui Gheorghe și Emil Nicolae, prefată: Adrian Alui Gheorghe, postfată: Lucian Stochi, editura Timpul, Iași, 2004.

Prin ținutul numit Poezie, cu 24 de călăuze

„Autre-Sud" (Marsilia) și „Poezia" (Iași) au editat (inițiativă exclusiv particulară), „în oglindă", o antologie poetică cu două chipuri (dar același conținut), cel al revistei franceze, *Voix croisée*, și cel al revistei române, *Punte lirică*.

Antologia reunește semănăturile a 12 poeți contemporani români (Adi Cristi, Gellu Dorian, Radu Florescu, Cezar Ivănescu, Nicolae Sava, Cassian Maria Spiridon, Valeriu Stancu, Aurel Ștefanachi, Ioan Tepelea, Ioan Vădan, Lucian Vasiliu, George Vulturescu) și 12 francezi (Max Alhau, Gabrielle Althen, Gérard Blua, Yves Broussard, Jean Joubert, Daniel Leuwers, Jacques Lovichi, Marcel Migozzi, Jean Orizet, Frédéric Jacques

Temple, Jean-Max Tixier, André Unghetto).

Poezii francezii antologate au participat, fiecare în felul său, la călătoria revistei „Sud” (1970-1996), apoi „Autre-Sud”, cei mai mulți fiind născuți pe malurile Mediteranei sau legați de ea¹⁴.

Poezii români, reprezentanți a trei generații (care s-au manifestat în 1960, 70, și – cea mai bine reprezentată în antologie – 80) dincolo de rolul în viața literară pe plan local/național, au, în majoritate, am putea spune, o legătură constantă cu revista „Poezia”.

Este o călătorie poetică cu 24 de călăuze, personaje notabile în viața literară a țărilor lor, o incursiune în două lumi poetice în ultimă instanță sensibil diferite, destinul celor două țări fiind, dacă avem în vedere și numai anii de activitate ai celor antologați, diferit. Doar citind putem înțelege acest lucru pentru că, în fond, „poezia nu trebuie explicată, nici prezentată, nici explicată: ea dorește – pur și simplu – să fie citită”¹⁵.

Poezia de azi. Punte lirică. Poezia Autre-Sud, Iași-Marsilia, Franța România, traduceri de Valeriu Stancu, Editura Fundației Culturale Poezia, Iași, 2005; *Poésie d'aujourd'hui. Voix croisées. Roumanie-France*, relecture pour les textes roumains Iolanda Vasiliu et Valeriu Stancu, Autre-Sud, Marsilia, iunie 2005, ambele ediții bilingve română-franceză.

Note:

1. *Abgenutzeter Engel. Zehn rumänische Dichter*, Dyonisos Verlag, Kastellaun, Germania, 2003, ediție bilingvă, germană-română, pagini introductive semnate de Francisca Ricinski-Marienburg și Thomas Krämer (cărora le aparține și versiunea în limba germană), respectiv Cristian Livescu. Poezii antologate: Adrian Alui Gheorghe, Vasile Baghiu, Aurel Dumitrașcu, Radu Florescu, Mihai Merticaru, Emil Nicolae, Dorin Ploscaru, Nicolae Sava, Liviu Ioan Stoiciu, Lucian Strochi.

2. Două din cele 16 land-uri (*Bundesländer*) din Germania poartă numele de *Renania*: Renania de Nord-Westfalial/ *Nordrhein-Westfalen*, capitala la Düsseldorf, cea mai populată și puternic industrializată, și Renania Palatinat/ *Rheinland-Pfalz*, capitala la Mainz.

3. Autoarea dorește în mod expres ca numele ei (traducibil aprox.: *Ochiul lernii/ Ochi de larnă*) să fie scris fără majuscule.

4. *Acțiuni iresponsabile*, 1999, *Iubite șarpe, iubită istorie. Istorii cu șerpi*, 2000, *Semivise*, 1999, *Istoriile lui Arthur*, 1996-1998, 2001, *Așchii*, 2000.

5. *Examinarea extremă a valorilor interioare. O pictură neagră pe alb*, 1996.

6. *Albastrul cerului cu margine neagră*, 1992.

7. *Wesland – Patosul orașului*, ciclu liric, 1999.

8. Din volumele de poezii: *Încercări de reanimare*, 1980, *Prăjitura ruptă*, 1996, proză: *Căinele lui Kafka sau*

Aluritul din statul dominical; biografice: *H.D. Thoreau – Despre fericirea nesupunerii*, 1989, *Povestea vieții lui Albert Camus*, 1991.

9. *Versäumt zu scheitern*, 1985, *Obloch nämlich*, 1986, *Einer zuviel*, 1988, *Gangenwart*, 1988, *Bewerkstelligung einer Landschaft*, 1990, *Das Bier des Kaldaunos, sein Brot*, 1990, *Spatenstiche*, 1994, *Unseres Haares Breite oder Der Aufstieg aus dem freien Chaos in die überdachte Unordnung*, 1994, *Der Spaziergänger von San Antonio*, 1999 ș.a.m.d.

10. *Orele colecționarului*, poezii, 1989, *Semiintineric plăcut*, proză, 1992, *Frunziș tăcut, Viață autumnală*, *Schițe, romane*, poezii, 1997, *Cu rugămintea de a răspunde*, poezii, 1997, *Omar Pământ Râu*, povestire criminalistică, 1999, *Ghidul de călătorie Romanticul Rin*, 2002.

11. *Squash*, poezie, vol. 4 în seria *Topicana*, 2000, *Casa pisicilor*, roman, 1999 ș.a.m.d.

12. *Ghirlande de gheață*, *Noaptea nu e doar neagră*, 1983, *Plouie acută*, 1983, *Urmele toamnei*, *Eroziuni*, 1984, un volum de aforisme: *Vârșuri de aripă*, proză: *Păsările nu au ferestre*, 1994 ș.a.m.d.

13. *Existență vulnerabilă*, poezii, 1991, *În flăcările cărora arzi*, 1993, *Imortele*, 1995, *Venus din Akakus*, escuri, proză scrisă și schițe biografice, 1998, *Singurătate în culori*, 1999, *Mi-ai ascuns cântecul printre trandafiri*, CD, 2000, *Când orele scriu umbre*, poezii, 2002, *În ghearele mării*, 2004.

14. Jean-Max Tixier, *Introducere*.

15. Cezar Ivănescu, *Introducere*.



CARTEA STRĂINĂ
CONVORBIRI LITERARE



DUHUL SFÎNT ȘI UNITATEA BISERICII

Tiberiu BRĂILEAN

Editura Anastasia, sub conducerea lui Sorin Alexandrescu, își face un nou titlu de glorie, publicând cu numele de mai sus un „jurnal” de conciliu, de fapt o culegere de texte scrise de eminentul cărturar ortodox Andre Scrima în vremea Conciliului Vatican II, eveniment care a marcat o apropiere semnificativă între biserica răsăriteană și cea occidentală și la care autorul a participat ca trimis special al Patriarhului Athenagoras, patriarhul ecumenic al Constantinopolului. Volumul a apărut sub îngrijirea lui Bogdan Tătaru-Cazaban, cu un cuvânt înainte de Olivier Clement și o prefață de Horia-Radu Patapievici.

Părintele Scrima ne introduce, în stilul său cunoscut, în taina sfântă a ființei ecleziiale, propovăduind unitatea Bisericii ca trup al Mîntuitorului, văzută desigur din perspectivă ortodoxă. Domnia sa dovedește că a avut ceva cu care puțini se pot lăuda, adică o viziune asupra ecumenismului, ca mișcare spirituală menită să ducă finalmente la realizarea marelui deziderat care este unitatea bisericii creștine, acceptînd fiecare „prezența launtrică a celui alt ca alteritate proprie celui ce se descoperă pe sine” (B. Tătaru-Cazaban).

Andre Scrima dă mărturie în veac elanurilor înălțătoare și momentelor profunde de apropiere a celor două biserici surori, cum au fost întîlnirile Patriarhului Athenagoras cu Papa Paul al VI-lea, culminînd cu îmbrățișarea fraternă de la Ierusalim și ridicarea reciprocă a anatemei „din mijlocul și din memoria Bisericii”, gesturi inspirate de Duhul Sfînt și menite să ducă la depășirea divizării de veacuri a creștinismului, la înlăturarea contra-mărturiilor împotriva lui Hristos și a Evangheliei sale, la restaurarea Bisericii Sale, a rugăciunii comune „în Duh și în Adevăr”. Căci separarea și dorința de unitate, de comuniune, trebuie trăite în ortodoxie ca o rană, ca o durere plină de compasiune și de iubire.

Volumul pe care încercăm să-l prezentăm grupează texte (articole, conferințe sau simple notițe) scrise în

perioada 1960-1968 și traduse din limba franceză de către un colectiv de traducători, scrieri pătrunse de un ecumenism autentic și de o credință viguroasă în unitatea Bisericii. Cartea e structurată pe cinci capitole:

1. *Ortodoxia în căutarea alterității*, în care sînt prezentate fundamentele ecleziologiei răsăritene și ni se propune să-l descoperim pe celălalt, pe fratele întru credință ca pe o necesitate a propriei noastre căi; 2. *Memoria schismei*, în care sînt analizate raporturile dintre ortodocși și catolici și situația specială a fiecărei confesiuni în cadrul „oikumenei” creștine; 3. *Dialogul ecumenic*, în care sînt analizate, din perspectivă ortodoxă, documentele Conciliului Vatican II (Constituțiile dogmatice „*Lumen gentium*” și „*Dei Verbum*” și Constituția pastorală „*Gaudium et Spes*”); 4. *Note de pneumatologie și ecleziologie* și, în fine, 5. „*Jurnalul de Conciliu*”, ținut, așa cum am arătat, în timpul Conciliului Vatican II, în care sîntem invitați „să vedem problema – și durerea unirii – în lumina misterului pascal” (p. 228) și ne este prezentată inclusiv o „dialectică a sinoadelor ecumenice”.

Scrierile lui Andre Scrima ne oferă un mod de interpretare a lumii și a atotprezenței divine, a semnelor lui Dumnezeu în creație, analog spectroscopiei stelare, tehnică ce permite deducerea compoziției și structurii obiectelor stelare din analiza luminii care ne vine de la ele, a componentelor sale cromatice și a structurii sale spectrale. În mod similar ar trebui receptat, analizat și interpretat Cuvîntul lui Dumnezeu. „Cuvintele, prin nocea care le e specifică, depozitează permanent și continuu în el urmele fin disociate ale prezenței divinului. Așa cum structura fină a spectrelor atomice trimite la orizontul cosmologic al stelelor și galaxiilor, „structurile fine ale cuvîntului”, „ritmul lui” sînt urme și îndreptări către orizontul pe care acest cuvînt îl dezvăluie și înspre care ne face semn să înaintăm” (p. 17-18).

Creați după chipul și asemănarea Creatorului, deci „capabili de cuvinte”, sîntem prin aceasta în permanentă legătură cu divinitatea, iar cuvintele pot deveni

trepte către Cer, porți de intrare sau parole de trecere către „sălașul” Domnului. Transpuse în cuvinte, reflecțiile părintelui Scrima se constituie în astfel de trepte, sau parole, sau porți. Ele lasă urme în Ființă, creează breșe de lumină în opacitatea lumii, sînt, cum spune autorul, „cuvinte fundamentale”. Deschizînd cerurile, ele creează o lume, una mai bună, în care devenim vecini cu divinusul și deschid totodată o cale pe care să te îndrepti către ea. Aceasta mi se pare esențial pentru că oamenii au nevoie de sens, au nevoie de astfel de căi pe care să și le asume și să devină astfel părtași la lucrarea divină.

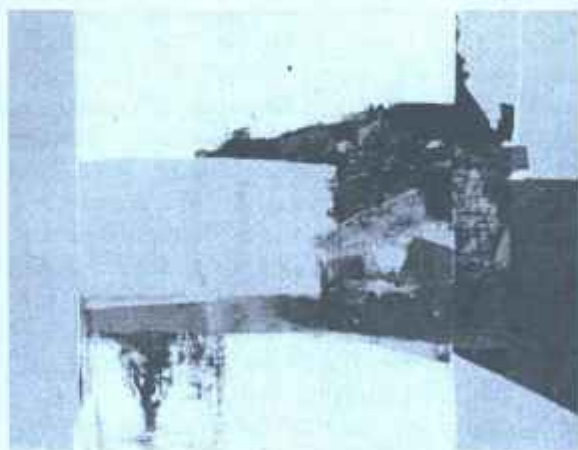
Pentru monahul Scrima unitatea Bisericii este o taină cu totul dureroasă, o taină ce se cere descoperită, iar Biserica restaurată în toată plinătatea ei. Pentru aceasta, el propune, în primul rînd, o mai bună înțelegere a ortodoxiei, în cadrul său uman și spiritual, a bisericii răsăritene cu marea sa tradiție monastică, considerată mai apropiată de Sursă, de creștinismul primar. Este nevoie de mult elan duhovnicesc pentru a ne repropria de rînduiele sfinte și liturgice ale Bisericii primare, singura cale autentică și izbăvitoare însă de refacere a unității Bisericii, de mistuire a acestei taine. Este vorba despre unitatea dogmatică și ritualică, de structură canonică, dar mai ales de unitatea în Duh. Numai lucrarea Duhului Sfînt, în ascultarea oamenilor, poate reface unitatea pierdută.

Vorbînd despre Ortodoxie, dincolo de profunzimea misticii sale, este reținut faptul că legislația canonică a Bisericii Universale provine din Bizanț, din vremea primelor șapte Sinoade ecumenice, ținute – cum se știe – în Răsărit și se poate constitui într-un important element de unitate. Apoi este iarăși important faptul că Biserica Ortodoxă „are conștiința foarte vie a faptului că este făptura cea nouă în Hristos (...), trăiește intens această realitate a plinirii vremii aduse de Întrupare: de acum înainte, istoria și-a aflat întru-cîva punctul său final. Totul s-a săvîrșit, timpurile sînt pline de acest Eveniment care conferă întreaga lui valoare istoriei și evenimentelor istorice” (p. 29). Apoi este remărcat ca virtute pneumocentrismul Bisericii Ortodoxe, iluminarea prin Sfîntul Duh, considerată ca o continuă teofanie, ca împlinire a vieții creștine – îndumnezeirea. Spre pildă stă iconografia sa, care nu este o artă figurativă, ci trans-figurativă. Ortodoxia este o teologie implicită, creștinul pătrunzîndu-se de această sens pneumatic, teofanic, în mod firesc și nu neapărat rațional, dobîndind astfel putere spre mîntuire. „Teologia răsăriteană este funciar-

mente duhovnicească și mistică. Nu există o „știință teologică”, așa cum o înțelege Apusul. (...) Teologia este considerată ea însăși aproape ca un „sacramentum minor”; nu este o operă de speculație, ci, în ființa sa lăuntrică, este o lucrare sfîntă. Ea participă la „oikonomia” divină în lume, este „hiera theologia”, teologia sfîntă.” (p. 31).

Cuvîntul uman trebuie răstignit pentru a accesa realitățile suprafirești. Nici o adevărată înțelegere nu poate surveni în afara Crucii lui Hristos și a Învierii ca realitate trăită zilnic în biserică. Așa cum spunea Sfîntul Maxim Mărturisitorul, „Taina Întrupării Cuvîntului cuprinde în sine semnificația tuturor ghicirilor și tipurilor din Scriptură și știința tuturor făpturilor văzute și cugetate. Căci cel ce a cugetat taina Crucii și a Mormîntului a înțeles rațiunile celor mai înainte spuse, iar cel ce a cunoscut înțelesul tainic al Învierii a cunoscut scopul spre care Dumnezeu a întemeiat toate de mai înainte” (p. 31-32).

Din perspectiva economiei Dumnezeului celui Viu, Biserica trebuie să fie una. Ca și eclezologia care o inspiră, ea trebuie văzută în lumina inseparabilă a lui Hristos și a Duhului Sfînt: ea este Biserica lui Dumnezeu, de la care vine și către care se îndreaptă. Timpul liturgic nu se suprapune timpului istoric, este un timp fără timp pentru că la Dumnezeu nu există timp. Ca și spațiul, el se împlinește eshatologic în persoana lui Iisus Hristos. „A fi în Biserică – ne învață părintele Scrima – înseamnă înainte de toate a participa în mod real, concret, existențial la viața nouă în Hristos Cel Învîiat” (p. 44).





TREI SCRITORI ÎN CĂUTAREA LUMINII (II)

Simona MODREANU

Ionesco, Tibetul și lumina

Eugène Ionesco a fost influențat, în multe din lecturile sale, de riturile funerare tibetane, de filosofia hinduistă și de folclorul românesc. Astfel, putem descifra o analogie frapantă între desfășurarea piesei *Regele moare* și escatologia budistă din *Bardo Thödol*, *Cartea Morților* tibetană, unde iluminarea este atinsă prin eliberare și reîncarnare.

În *Regele moare*, întâlnim ritualul agonizanților, liturghia funebă, rugăciunile, sfaturile, textele sacre care facilitează trecerea către vidul perfect. Bérenger I este așezat, aceasta fiind poziția tibetanilor morți. Marguerite așteaptă semnele alături de el. Regele invocă morții pentru ca aceștia să-l asiste în Marea trecere. Așa cum scrie Ionesco în *La Quête Intermittente*: „Îmi joc mie însumi propria-mi piesă, *Regele moare*, în rolul principal”. Bérenger I, la fel ca în *Cartea Morților* tibetană, vrea ca cei care l-au precedat să-l însoțească și să-i deschidă calea. Toți încep să se roage pentru a zdrobi pasiunile, a liniști trupul, a paraliza dispersia spiritului. Pentru această scenă de rugăciune colectivă, Ionesco s-a inspirat, probabil, din mistica indiană, din Brihadāranyaka Upanishad: „Din neființă condu-mă spre ființă/ Din întuneric condu-mă spre lumină/ Din moarte condu-mă spre nemurire”.

Pentru Marguerite, dorința e obstacolul cel mai grav care se opune eliberării noastre. Ea îi curăță pe Rege de capriciile sale (refuzându-i ciorba preferată, spre exemplu), apoi de memoria reziduală. Îi desface, rînd pe rînd, toate legăturile vitale. Săvîrșește, cumva, gestul antic al Parcelor, tăind aerul cu foudrele pentru a-l elibera de poveri. În mistica orientală hindusă, omul e sclav atît timp cît nu reușește să se desprindă de această lume efemeră, clăt al neînțîn. Prin așeză se accede la ființare. Trebuie să te sustragi oricărei activități senzoriale, dominației obiectelor exterioare, memoriei care nu poate decît să tulbure. Unicul scop al Margueritei e tocmai acela de a-l ghida pe Rege pe acest drum. Astfel, va accede la o stare anterioară creației, la starea primordială a increatului, starea de Buddha.

În cursul unei călătorii în România, în 1927, Ionesco a trăit ceea ce va numi „un miracol”. La un moment dat,

cîinii au încetat să mai latre și au început să cînte; casele, soarele, lumina, totul s-a schimbat. A avut sentimentul că se desprinde de atracția gravitațională. A trăit atunci o transfigurare a lumii, dimensiune ce va fi regăsită în *Regele moare*.

Ionesco a fost mereu sfîșiat între dorința de plăcere și nevoia de a-și calma neliniștea în fața morții pregătindu-se de moarte. Asta se poate datora influenței psihanalizei jungiene și dualismului său pulsional: opoziția și unitatea instinctului vieții și dorinței de moarte. În *Journal en Miettes*, Ionesco notează: „De fapt, vreau în aceeași măsură să fiu și să mor”. Sînt cele două modalități ale sale de a fi în lume. Conflictul e vizibil și în figurile celor două regine. Marie a domnit întotdeauna asupra inimii regelui, ilustrînd hedonismul său. Dar, de îndată ce moartea se apropie, ea își pierde puterea și se eclipsează în favoarea Margueritei, care-l asistă pe Rege în încercare și care pune la punct diferitele momente ale ritului trecerii.

De asemenea, în singurul roman ionescian, *Le Solitaire*, la sfîrșit, personajul are o viziune extraordinară: întins pe pat, fixează cu privirea dulapul din camera sa care, deodată, devine templu: „Cele două uși, deschise, s-au transformat în două coloane aurite susținînd un fronton foarte înalt”¹. Apariția coloanei, mediator mitic în imaginarul românesc – și nu numai, de altfel, e la fel de importantă la tibetani și simbol universal al *axis mundi* – este semnul iruperii sacralului. Viziunile care urmează îi precizează sensul: este, mai întîi, „un copac încoronat cu flori și cu frunze” care, ca și coloana, face să comunice pămîntul cu cerul, permițînd transcendența. Este, poate, o aluzie la Arborele paradiziac al Vieții, sau la Copacul Iluminării lui Buddha... Lumina care însoțește orice experiență a extazului devine din ce în ce mai puternică, își face apariția un tufiș mare, apoi o scară de argint suspendată între cer și pămînt, marcînd pentru totdeauna sufletul în sfîșit liniștit al personajului, ale cărui ultime cuvinte sînt: „Ceva din acea lumină care m-a inundat a rămas. Am luat asta ca pe un semn”.

Dacă starea de grație e perceptibilă, omul își poate înfrunta moartea în liniște. Acest final dovedește similitudinea perspectivelor lui Ionesco și Eliade. Cel din urmă nu a încetat să semnaleze, în opera sa de cercetător, ca și

În cea de scriitor, faptul că omul trece adesea, în mod tragic, pe lângă sacru, fără să-i recunoască semnele. Asta e, între altele, esența dramei din *Nuntă în cer*, născută în care eroul se îndoieste:

„Poate mi s-a făcut cândva vreun semn, poate că mi s-a indicat ceva... Ar fi înspăimântător să crezi că din tot acest cosmos atât de armonios, desăvârșit și egal cu sine, numai viața omului se petrece la întâmplare, numai destinul lui n-are nici un sens... Mă întreb, bunăoară, dacă nu cumva în ziua în care am început să iubesc nu s-a întâmplat ceva lângă mine, ceva pe care eu nu l-am văzut sau pe care eu nu l-am înțeles și prin ignorarea căruia m-am abandonat fără luciditate, cu totul iresponsabil, întâmplărilor”².

Izolarea „solitarului” ionescian dobândește astfel o aură de asceză; doar făcând vidul în sine pot fi deschise porțile manifestărilor sacralului, căutarea mistică neputând continua decât departe de lume, așa cum o afirmă Ioan al Crucii, pe care și Ionesco îl admira profund. În *Noaptea întunecată*, misticul spaniol își precizează viziunea sufletului care trebuie să refuze tot din lumea exterioară pentru a-și regăsi adevărata interioritate divină: „Numim noapte privarea de gust în apetitul pentru lucruri”. Experiența lui Ioan al Crucii e cea a unei ființe care se strânge, se micșorează pentru ca divinitatea să o poată „invada”, această încercare de strîmtoare conducând la o a percepție mistică. Dar atitudinea de retragere a personajului lui Ionesco nu este dictată de o căutare de această natură. Totuși, pentru că a făcut vid în el până la a se golii de sine, divinitatea se poate manifesta și îl poate învălui în lumină. Se vede limpede, aici, influența ortodoxiei, religie a Manifestării, pentru care Ionesco a marcat întotdeauna o preferință. Potrivit teoriei ortodoxe a pătrunderii divine, Dumnezeu poate alege să se manifeste în orice clipă în creatura sa, chiar dacă ea nu l-a căutat sau chemat. Această strălucire orbitoare, această irumpere spontană a miracolului în viață conferă sens la ceea ce, altfel, ar fi doar iluzoriu. Mai mult, această atitudine contemplativă este profund înscrisă în imaginarul românesc, din care sensibilitatea ionesciană se inspiră în *Le Solitaire*. Tot Eliade pare s-o exprime cel mai bine:

„Există în folclorul și în obiceiurile românești rurale o sumă de amănunte care ne îndrituiesc să credem că noi simțim, sau am fost, unul din puținele neamuri europene care am experimentat contemplația în suferință. Nu este vorba numai de o rezistență pasivă în fața suferinței; de o acceptare a durerii și a calamităților. Se pot remarca și atitudini cu adevărat contemplative; adică o perfectă liniște interioară, semn al depășirii criteriilor individuale”³.

Or omul, consideră Ionesco, este în mod fundamental

„un animal metafizic sau religios”⁴, chinat de nevoia transcendenței. În acord cu idealul „umanismului creștin”, (ibid., p. 97), pe linia lui Péguy, Maritain, Denis de Rougemont, apărător al „unei metafizici creștine care nu e un creștinism de parohie”, (id., p. 239), Ionesco este convins că „singura preocupare care îl înalță pe om deasupra lui înșuși” este „obsesia, dorința esențială de absolut”. „Omenirea se degradează și devine bestială”, apreciază el, de îndată ce „aspirația către absolut” cedează în fața problemelor politice sau economice și devine indiferentă la „marile probleme metafizice”, la „problemele țelurilor ultime”⁵. „Crisa civilizației” se datorează în bună măsură estompării chestiunilor metafizice. Căci omul, scrie Ionesco, este „o ființă escatologică”: nu se poate dispensa, pentru a trăi și a acționa, de problematizarea „țelurilor ultime” și de gândul că omenirea are un viitor⁶. Or, există în om o adâncă „aspirație către ceva mai mult decât umanul, către absolut”, (Ant., p. 159), care îi e consubstanțială și contribuie la permanenta sa insatisfacție, ca și la mărșălașia sa adevărată. Nu există cultură sau civilizație, nota Ionesco, în care să nu se manifeste această „nevoie de absolut”, această „nevoie de transfigurare a omului” și de accedere, ca la vechii platonicieni, la „lumina esențială” a „ideilor eterne” (PP, pp. 227-28).

Conform înclinației sale către paradox și contradicție, Ionesco propune, deci, un portret contrastiv despre om. „Am o părere foarte proastă despre oameni”, mărturisește el, și „în același timp, paradoxal, foarte înaltă”. Sufletul uman, afirmă el, este în mod natural și indistinct „împărțit între neliniște și speranță”: nu ar putea fi abolită vreuna din ele fără a „denatura și despiritualiza omul” (HQ, p. 140). În teatrul și în scrierile sale, Ionesco se află în căutarea unei „lumini sigure dincolo de tenebre”. (Ant., p. 315); îmbinând înțelepciune și luciditate, ne invită să fim „veseli” fără să ne lăsăm „păcăliți” (Ant., p. 22).

Note:

1. Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, Paris, Mercure de France, 1973, p. 190.
2. Mircea Eliade, *Nuntă în cer*, București, Garamond, p. 10.
3. Mircea Eliade, *Fragmentarium*, București, Humanitas, 1994, p. 146.
4. Eugène Ionesco, *Antidotes*, Paris, Gallimard, 1977, p. 209.
5. Eugène Ionesco, *Présent passé passé présent*, Paris, Mercure de France, 1968, p. 64.
6. Eugène Ionesco, *Un homme en question*, Paris, Gallimard, 1979, p. 45.

IDE(I)LE LUI MARTIE

Simona RODINA

M-am oprit la romanul lui Thornton Wilder cu acea emoție cu care revii, de fiecare dată, la cărțile îndrăgite: de fiecare dată curios, știind că vei remarca ceva nou, că altceva te va impresiona de data aceasta, mereu cu timiditatea conștientă de faptul că o carte așteaptă de la tine cel puțin la fel de mult cât aștepti tu de la ea. *Idele lui martie* este o carte „pretențioasă” în măsura în care îți cere răspicat să te eliberezi de prejudecăți și să privești istoria ca pe un eseu filosofic compus de zei; un eseu filosofic în care moartea lui Cezar – la idele lui martie, 44 a.Chr. – nu reprezintă decât evoluția unui „curent de gândire”. De fapt, pare că această moarte nu are nici o legătură cu realitatea, care este în întregime alcătuită din idei și caractere, defel din acțiuni; este o realitate care se învîrtește în jurul acestui om, depinde de el, și cu toate acestea reprezintă pentru el un mister. „Și asta mă împiedică”, afirmă Cezar, „să ajung la vreo concluzie cu privire la condiția noastră umană. Acolo unde există ceva ce nu se poate cunoaște, există o promisiune.” Acest mister, sau promisiune, i se dezvăluie în final – ironic sau nu – sub înfățișarea morții: cartea se încheie cu pagina istoricului Suetoniu, care descrie asasinarea lui Cezar.

Romanul este constituit dintr-o înlănțuire de documente fictive (corespondență, rapoarte ale poliției, pagini de jurnal) sau reale (poezii ale lui Catul, pagina lui Suetoniu descriind moartea suveranului), acoperind perioada imediat anterioară idelilor lui martie din anul 44 a.Chr.: un mod ingenios al autorului de a revela caracterul personajelor fără intervenția sa fățișă, de a conduce acțiunea fără a se face simțit, păstrînd autonomia personajelor și distanța cerută de obiectivitate. Personalitățile acelor vremuri (Cicero, Clodia Pulcher și fratele său, Cezar, Catul ș.a.) precum și prietenii sau subordonații lor se întîlnesc într-o rețea bine determinată – concretizată în corespondență – în care orice informație primită din afară trece prin filtrul subiectiv al unuia sau mai multor personaje. Autorul își îngăduie licența de a deplasa în timp anumite evenimente, comprimînd timpul, astfel încît să se desfășoare toate în decurs de cîteva luni, ca și cum zcii ar căuta să demon-

streze insignifianta anilor în raport cu gîndul.

Cele patru părți ale romanului, simultane în timp, sînt delimitate după două criterii: primul impune ca fiecare parte să înceapă în timp mai devreme decît cea precedentă și să se sfîrșească după ea, lărgind astfel contextul și lăsînd impresia de *zoom-out* într-o peliculă cinematografică, sau – dacă vrem o comparație mai puțin tehnică – imitînd undele de pe suprafața apei; cel de-al doilea criteriu este unul tematic, cum însuși autorul ține să precizeze în deschiderea romanului: astfel, prima parte cuprinde căutările lui Cezar cu privire la sensul omului, partea a doua este clădită în jurul ideii de iubire, a treia are în centru aspecte legate de religie, iar ultima, reluînd toate căutările lui Cezar, încearcă o definire a personalității sale, „într-un posibil rol de instrument al destinului” (Wilder, în introducerea romanului). Aflat în centru, Cezar este cel ce declanșează șirul nesfîrșit de unde-întrebări, care își vor schimba frecvența și rezonanța în „eseul filosofic” al lumii romane odată ce vor atinge pragul idelilor lui martie 44 a.Chr. Poate tocmai de aceea computerul îmi corecta, invariabil, „idele” în „ideile” lui martie. Interpretarea lui nu trebuie trecută cu vederea.

Thornton Wilder, *Idele lui martie*, traducere de Ivan Denes, București, Curtea Veche, 2004.





DICȚIONARUL SUBIECTIV CARAGIALE (II)

Bogdan ULMU

CARTEA DE TEATRU

Cum spuneam și în numărul trecut al revistei, *Dicționarul subiectiv al personajelor lui I.L. Caragiale* (autor – Gelu Negrea) este o lectură care dă satisfacții caragialeologului. Fiindcă, repet, autorul are umor, idei, curaj, adevărate la subiect, și ocolește locurile comune.

Am trecut deja în revistă câteva personaje, privite prin ochelarii lui Negrea. Vom continua să arătăm, în alte câteva rânduri, ce ne-a mai plăcut, în originalul op editat de *Cartea Românească*; idei acroșante, idei temerare, majoritatea plauzibile; observații de mare intuiție & asocieri surprinzătoare; sentințe care nu te pot lăsa indiferent; de exemplu: Domnul (*Căldură mare*) este „adevăratul idiot în toată povestea asta”, iar istoriașarada povestită de el n-ar fi putut fi dezlegată „nici de însuși Oedip care se pricepe, onșicît, la ghicitori”; *Bubico*: „În această schiță doar aparent comică, nu Domnul este victima agresiunii canine, ci *Bubico* devine victima unui imaginar deviant, de natură patologică”; sau, o altă comparație inteligentă: „Domnul este inițial un Leiba Zahal ridicol, atât mai terifiant în trăirea spaimii cu cît ea este mai puțin motivată”; despre *Năpasta*: „Motiv literar frecvent în năvelele și schițele lui Caragiale, *norocul* survine, iată, cu conotații grave, și în teatrul său, unde dobîndește o dimensiune aproape mistică”; Efumița-i întreține aplombul verbal soțului pe motiv că... „*show must go on!*”; „Pentru orice formațiune politică, a avea în rândurile sale un soldat de devoțiune fanatică a lui Farfurdi e o adevărată șansă”; Feciorul din *Căldură mare* = „o variantă autohtonă și citadină de Sancho Panza parodic, blazat și lipsit de dimensiunea paremiologică a originalului”; Nae Gîrmea e „mai mult funcție teatrală, decît personaj”; „În *O scrisoare pierdută* I.L.C. jertfește pe altarul comediei un personaj – Trahanache – și o situație de viață – orbirea în raport cu contingentul, [...] din care un Ihsen ar fi confecționat o dramă cutremurătoare”; „Un Puck (Iordache din *D-ale...*, n.n.) care, atunci cînd toată lumea clo-cotește în jurul său, rămîne preocupat de porția de varză nu poate ieși decît din condeiul unei creaturi umane pur și simplu nepămînteană în genialitatea ei!”.

Gelu Negrea este un om inteligent și nonconformist; el îl înțelege – în cele mai multe ca ziri – în *substanță*, pe genialul dramaturg și încearcă (scuzat să ne fie narcisismul) ceea ce am încercat și noi în *Dicționarul Caragiale*, publicat în 2001: o relansare a personajelor, pe coordonate imprevizibile. Cum

e și firesc la un om care e și practician, se încearcă cosmetizări ale unor *look-uri derizorii* și redimensionări în minus ale unor efigii *dramatice*; un exemplu care-mi place: *Năpasta*, oricît ne-am strădui, nu are fior tragic; în schimb, Trahanache și Dumitrache-s soți excepționali, iar Zoe (din *Scrisoarea...*) are o charismă, o complexitate care o ridică deasupra multor eroine de dramă celebre. O pledoarie de acest tip practică escistul în fișa dedicată lui Jupin Dumitrache; acesta, zice Negrea forțînd oleacă reabilitarea, „nu este *mahala*gii în înțelesul topografic al termenului; dacă refaceam itinerarul întoarcerii sale acasă de la ultracentrala grădină *lunio*, vom constata lesne că domiciliul chereștegiului este plasat în imediata apropiere a buricului tîrgului. *Mahala* este cuvînt turcesc și înseamnă *curtîr*, pur și simplu, fără conotația (dobîndită ulterior) de margine, *periferie*”. Așadar, conchide autorul dicționarului, cu admirabilă siguranță, „clasa mijlocie din România are în Dumitrache un exemplar profesional de elită. Omul este la fel de redutabil și în plan social”. De-aici, pînă la a afirma „Dumitrache și Trahanache vîd *idei*, nu lucruri”, firește, nu mai este decît un pas.

Evident, genul acesta de dicționar – apărut și pe un teren minat, Caragiale – nu poate mulțumi pe toată lumea. Din fericire, s-a dus vetusta echipă a lui Sică Alexandrescu, au dispărut Ra du Popescu și N. Carandino, nu mai e nici Cioculescu, iar regizorii ultimelor trei decenii și jumătate au obșnuit critica cu abordări *crazy*... deci, cartea nu va stîrni scandal. Dar, ca om cu frica lui (Caragiale-) Dumnezeu, sigur că mă frisează, periodic, lecturînd volumul, cîte-o incertitudine; tonul... *peremptoriu* al lui Negrea, ascute unele *mefiențe* de (în) receptare. Cîteva exemple: Cașavencu este personajul *principal* al *Scrisorii*? (cum se afirmă la p. 36); Farfurdi să fie chiar „îndrăzneț pînă la temeritate”? (p. 95); la 30 de ani o femeie (*recte*: Anca din *Năpasta*) nu mai poate stîrni „furtuni afective” în sufletul lui Gheorghe? (p. 103); Rică trebuia arestat de Ipingsescu fiindcă violase domiciliul lui Tiîrcă? (p. 113); Ipistatul (*D-ale...*) face parte din „categoria deznădăjduiților care, pentru a-și masca singurătatea, își expediază singuri scrisori”? (p. 115); Lefter Popescu chiar „e nemilos... cu cei sărmani”? (îgăncile, p. 169); Pristanda chiar nu e „izbinda supremă a lui Caragiale” (dar cine a pretins aceasta?!, p. 174)? ș.a.m.d.

Riscul esului. Minor, în comparație cu *originalitatea* sa; și cu *prosperitatea* acestei lecturi de care, certamente, de-acum încolo, în caragialeologie, nu se va mai putea face abstracție...



REFLECȚII ESTIVALE TARDIVE SAU CUM SĂ FACI SPECTACOLE INTERESANTE

Adrian PALCU

Shape of things (Forma lucrurilor) de Neil LaBute. Teatrul Act & Teatrul Fără Frontiere. Regia: Vlad Massaci. Scenografia/concept video/sunet: Andu Dumitrescu. Distribuția: Mihaela Sârbu, Vlad Zamfirescu, Andreea Bibiri, Șerban Pavlu.

La Tară de Martin Crimp (traducerea: Alex Mihăilescu și Mihaela Sârbu). Teatrul Fără Frontiere & Teatrul Act. Regia: Peter Kerek. Scenografie/video/sunet/lighting-design: Andu Dumitrescu. Distribuția: Mihaela Sârbu, Mihai Călin, Alina Berzunțeanu.

American Buffalo de David Mamet (traducerea: Bogdan Budeș). Teatrul Act. Regia: Cris Juncu. Scenografia: Dan Tița. Distribuția: Gheorghe Ifrim, Vlad Zamfirescu, Marius Florea Vizante.

E (încă) vară. Anotimp al vacanțelor. O vară cînd toridă, cînd ostil pluvioasă. Sau – cum ar zice un amic – fițoasă precum o damă ușoară. Lumea românească, dacă nu e plecată prin vilegiaturi mai mult sau mai puțin exotice, somnolează – la un spriț sau la o bere rece – pe terase (înșesate pînă la ceasuri tîrzii din noapte), atacă cu nesaț tradiționali: mici (abandonîndu-se gurmând eventualelor riscuri gastro-enterologice) și se lansează în dezbateri caragialiene ad-hoc – înduioșător de futille și inutile – pe două teme la zi: capriciile naturii și crizele politice. Sau invers.

Arșița, diluată într-o dulce – oblomoviană! – sevurare a ultimelor clipe de răgaz, a pus stăpînire pe ce a mai rămas după devastatoarele inundații de anul acesta, pîrînd că a ostoit toate energiile și toate ambițiile. Fie ele artistice sau nu.

Expoziția de pictură franceză „Umbre și lumini” de la Muzeul Național de Artă mai scoate oamenii din case și îi îndeamnă să străbătă canicula pentru a se întîlni cu Ingres, Delacroix, Cézanne sau Picasso, Pascal Bruckner, în vizită la București, îi mai ține pe cei atinși de „tentăția inocenței” chiar și la ore imposibile în fața televizoarelor spre a urmări scripitoarele, dar atît de fireștile în fond, idei ale scriitorului francez. Începutul lui septembrie aduce melomanilor împătimiți marea bucurie de a se regăsi în cadrul unei ediții cu adevărat de excepție a Festivalului internațional „George Enescu”, în anul aniversar UNESCO, la 50 de ani de la trecerea în eternitate a marelui compozitor.

Dar în teatre? Ce se întîmplă în acest rîstimp prin teatre? Stagiunea 2004-2005, cu bune și rele, a rămas undeva în urmă. Noul sezon teatral bate la ușa întredeschisă a viitorului, cu neliniștile și speranțele fiecărui început de toamnă. Cu ce-i vor ademîni teatrele pe fideliile lor frecventatori? Spre ce teritorii repertoriale se vor avînta principalii „jucă-

tori la bușca spectacolelor”? A se citi: „con-sacrații”, „rutinații” sau, cu un termen locit de prea îndelungată folosire, „maestrii”? Ce texte – obligatoriu acut contemporane și manifest dezinhitate! – vor stîrni inspirația „lupilor tineri”, a creatorilor din nou val care-și așteaptă cu înfrigurare momentul trecerii de la statutul de speranță promițătoare la cel de valoroasă certitudine? Care vor fi modalitățile de a transpune, în fapt scenic, literă și spiritul textelor dramatice odată intrate în opțiunile creatorilor de spectacol? Va continua valul de ermetism elitist, complet neinteresant pentru marea public, în care s-au izolat cei mai galonați reprezentanți ai primilor? Se va extinde magma fierbinte de vulgaritate, de grotescă degradare a limbajului și a temelor, din nevoia de a joacă cu orice preț, în cazul celor din urmă? Cum va deschide Ion Caramitru prima sa stagiune în calitate de director general al Teatrului Național din București, scena pe care a debutat acum patru decenii în rolul lui Eminescu? Răzbate zvonul că l-a adus pe regizorul rus Yuri Kordonsky – marea vedetă a succesorilor ultimilor ani cu piese rusești pe scena Teatrului „Bulandra” – pentru a monta tot un spectacol din literatura clasică rusă: *Inimă de cîine* de Bulgakov. Opțiune ce, la o primă vedere, ar putea rima cu stilul ușor revolut, oarecum academic, anchilozat în limitele manierei de joc clasic-realist în care numeroasa trupă a primei scene a țării s-a plasat de foarte multă vreme. Premiera e anunțată pentru prima decadă a lui octombrie și ambiționează să relanseze pofta de performanță autentică a colectivului. De urmărit! Ce se pregătește în „Bulandra”, unde Alexandru Darie se lasă așteptat, deși promite de ceva vreme să „iasă pe piață” cu noutăți girate și regizorate nu numai managerial de domina sa, la aproape un deceniu de la marile izbînzii care s-au

GONG

numit aici *Poveste de iarnă, Trei surori, 1794?* Sau la „Odeon”, unde energica Dorina Lazăr a deschis în ultimii ani, cu o meritorie consecvență, tinerei generații de creatori scenă, atelierelor și culisele? Cu rezultate notabile, am spune. Cum vor gestiona Naționalele din Craiova sau Cluj cursa ce ambiționează a le menține în topul valorilor recunoscute în materie de calitate teatrală? Ce surprize ne va oferi în perioada imediat următoare Silviu Purcăreț în compania dragilor lui craioveni cu care pare că s-a regăsit anul trecut după o lungă (în timp și în spațiu) depărtare? Ce montări vor semna – și, mai ales, unde? – în lunile ce urmează Alexandru Dabija, Tompa Gabor, Victor Ioan Frunză, Boccardi Laszlo, Alexandru Tocilescu sau Mihai Măniuțiu?

Întrebări... nelinișt... curiozități de cronicar...

Meditînd, așadar, impacient, dar oarecum detașat, la viitoarele delicii scenice, suspendat în benefica stare de tranziție de la o stagiune la alta, cronicarului nu-i rămîine altceva de făcut decît să rememoreze nostalgie și contemplativ acele momente – majoritatea recenzate deja – ce i s-au părut cu adevărat semnificative din stagiunea lăsată în urmă. Hazardul face, însă, ca cele mai recente întîmplări teatrale notabile – încă necomentate public – să vină dintr-o zonă a tinereții năvalnice. Din zona prospețimii de gînd creator care, pentru a se exprima, a ales o cale surprinzătoare – poate – pentru elitiștii teoreticieni ai artei scenice. Ca modalitate estetică, dar și ca formă (ne)instituțională. E vorba de trei spectacole produse (sau coproduse împreună cu Teatrul Fără Frontiere) la Act, primul și cel mai valoros teatru independent de pe plaiuri mioritice. Spectacole ce au putut fi văzute în ediția din acest an a Festivalului de Teatru de Cameră și Underground de la Arad (16 – 23 mai 2005), unde de cîțiva ani încoace își dau întîlnire cele mai interesante producții din zona independenților.

Am numit surprinzătoare calea pe care s-au ivit și merg aceste spectacole, pentru că ea evită cu îmbucurătoare grație juvenilă fastidiosul inutil – în mod straniu, atît de apreciat de critica oficială – exersat de așa-zicînd marile spectacole ale *establishment*-ului regizoral de la noi. Cronicarii docti, membrii juriilor, selecționerii festivalurilor, directorii de teatru – de ce nu? – ar trebui să fie mai atenți pe cine premiază, pe cine invită să monteze o anume piesă, pe cine stimulează să continue într-o anumită direcție. Cine își mai poate permite să facă – din bani publici – spectacole care cad după trei reprezentații la sediu chiar dacă, în rest, cîrîlă în trei-patru festivaluri simandicoase? Ce transmit aceste spectacole? Și cui? De ce întotdeauna vidul de inspirație, lipsa de substanță artistică, se drapează în generozitatea marilor teme etice ori a unor sofisticate precepte estetice? Precepte absolutizate cînd e vorba de slujirea unei forme ce riscă să devină de cele mai multe ori un simplu șablon și se identifică unor obositoare obsesii morale, politice, erotice, existențiale.

Dar, pînă la urmă, pe cine interesează complicate esuri criptice ridicate pe scenele unor teatre (subvenționate de la buget, întotdeauna) care scot importante sume în valută numai spre a acoperi (re)numele directorului de scenă invitat pentru asemenea ispravă? Pe foarte puțini.

Cu totul altfel stau lucrurile cînd cineva se hotărăște să-și parieze pe un act teatral timpul, spațiul, energiile și – mai ales – banii proprii. Demersul, dintr-o dată, se responsabilizează. De aceea salut cu cel mai mare entuziasm strădaniile (chiar dacă perfectibile ale) tinerilor creatori Cristi Juncu, Peter Kerek, Vlad Massaci în spațiul miraculos de la Act. Sînt regizori pe care directorul de la Act – actorul Marcel Iureș – a pariat cu generozitate și a cîștigat fără emoții. Ei au intuit un adevăr elementar: pentru a fi valoros și pentru a avea succes (ceea ce, în artă, în marea majoritate a cazurilor, e sinonim) trebuie să ai știința de a face interesant demersul tău de la un capăt la altul. A nu te preocupă de impactul operei tale asupra celor care – în fond – plătesc ca să o consume, e cel puțin... suspect. Mulțumirea de sine cred că nu poate include niciodată disprețuirea spectatorului care pretinde să și înțeleagă ceea ce vede. Să înțeleagă fără un efort exagerat. Pentru că dacă acesta, spectatorul, și-ar fi propus să decodifice un eseu filosofic, nu s-ar fi grăbit să scoată pîrale din buzunar pentru a trece pragul unui teatru, ci pe acela al unei librării sau biblioteci.

Și atunci... primul punct cîștigat din interesul spectatorului de teatru este, se știe, fascinația unui joc actoricesc de mare clasă. Poți să ai cea mai coerentă viziune regizorală, cele mai nobile idei și cele mai fabuloase viziuni, dacă ele nu se traduc prin excelență actoricească – vorba aceea: geaba chichirez gîlceava, dacă nema putrința! Cine ignoră acest adevăr elementar, toacă banul producătorului cu randament (aproape) nul.

Cei trei tineri regizori nominalizați mai sus par să fi asumat acest truism. Au adus în distribuțiile lor tineri actori care se întrec pe sine în roluri ce vor rămîine, am convingerea, repere importante în palmaresul fiecăruia dintre ei.

Cum să nu te lași cucerit – acesta e termenul! – de jocul senzațional al lui Vlad Zamfirescu? El joacă două tipologii distincte în cele două spectacole care îl au ca vedetă: un student timid, ușor naiv, care cade într-o capcană erotică imposibil de detectat de la început, cu consecințe existențiale devastatoare (în *Shape of things*) și un pungaș de cartier, coleric, ambițios, flecăruș, vicelan și misogin, nerăbdător să dea lovitură vieții (în *American Buffalo*). Dacă prima ipostază îi solicită o minupoasă elaborare a naivității, a egoismului benign care se emancipează gradual, a lipsei de experiență cu toate vulnerabilitățile ei dinaintea primejdiilor vieții – într-o misiune deloc facilă scenic de a revela spectatorului acel „aluat” moale care se lasă fără voia lui „modelat” și care în final, după ce tribulațiile se consumă, se descoperă pe sine – rol în care actorul strălucește efectiv, cel de-al doilea personaj îi oferă posi-

bilitatea unei evoluții de mare virtuozitate actoricească cu o gamă tragic-comică inepuizabilă. Mereu în tensiune, mereu volubil, mereu imprevizibil, scriitor în sterila zbatere a păgubosului cu veleități de gangster și în același timp alt de natural în sublinierea acestui soi de umanitate mărunță, în detalii de gest, de conduită și de jargon al zilelor noastre. De-ar fi să mă prevalez de termeni muzicali, aș formula o comparație între rolurile lui Vlad Zamfirescu astfel: primul e corespondentul unei nocturne chopinene, în vreme ce al doilea ar echivala cu o spumoasă bijuterie lisztiană pecum *Le Rossignol*. Ambele romantice, ambele virtuozice. Unul dominat însă de un ton mai reflexiv, celălalt neconținut energetic.

Cum să nu te impresioneze evoluția precisă și eficientă a Mihaelei Sârbu? Ambiguitatea amăgitoare a tinerei vizitatoare din muzeul de artă care joacă totul pe cartea farmecului personal (în relația cu personajul lui Vlad Zamfirescu) pentru a obține mai mult decît își poate dori – adică atribute de demiurg – și cîștigă în cele din urmă – dar cu ce preț? – parul pus cu... lucrarea de licență. Chiar dacă, spunem noi, îl pierde pe cel cu propria conștiință. Un personaj deloc atrăgător sufletește, interpretat însă cu multe nuanțe, cu convingătoare motivație profesională. Știe să disimuleze cu efect, are un ascendent permanent în relația sa cu partenerul, e rece și cinică atît cît trebuie și e tandră cu subtext. A doua seară, Mihaela Sârbu a schimbat registrul. S-a transformat în victimă nefericită a unei căsnicii banale, care își consumă – placid pe dinafară, convulsionat în profunzime – detaliile unei suferințe cotidiene. Cu aceeași simplitate și eleganță, ea desenează din priviri și tăceri încărcate, din replica aruncată piezis, un destin strivit, jalnic, contorsionat pînă la rană sufletească supurîndă. Îi reușește acea demnitate ultragrată a femeii incapabile de a înțelege semnificațiile dramei prin care trece, dar dispusă mereu să se autoamăgească în numele unei rutine burgheze ce-i păstrează micile și banalele aparențe sociale. Nu naufragiul o sperie, ci consecințele acestuia.

Îi dă replica Mihai Călin în rolul doctorului care alunecă printre meandrele unei vieți dominate de minciună, jalonată de lașități, compusă din episoade fără legătură de cauzalitate în plan moral. Cheia în care el își concepe personajul e una sobră, british, a controlului perfect asupra tuturor detaliilor minciunii. El știe – pe partea relației sale cu soția – că intuiția feminină nu e de ajuns pentru a fi desconsperate micile (sau marile) derapaje conjugale, dar ignoră – pe partea relației cu amanta – coeficientul de imprevizibilitate pe care orice femeie îl aduce și îl aruncă în joc. Amanta capricioasă (temperamentala Alina Berzunțeanu) își încearcă șansa cu aplombul și tupeul specifice vârstei și condiției. Dar ipocrizia masculină nu funcționează unidirecțional. Cel care minte într-o parte dezertează fără ezitări de la orice implicare și în cealaltă parte. Situația e veche, protagoniștii noi.

După cum și păguboșii din scriitorul text al lui David Mamet aduc vag cu eroii beckettieni. Așteaptă și ei să se întîmple ceva ce însă își va amîna nedefinit finalitatea. Jaful pe care îl pregătesc minuțios le scapă printre degete și zbaterea lor recade în derizoriu. Meandrele acțiunii se torsionează continuu, loviturile de teatru se succed, replicile au vervă, sînt spumoase, licențioase, inteligente, adevărate. Spectatorii rid și urmăresc fără plictis personajele și evoluția lor. Gheorghe Hîrnî joacă impecabil un *boss* de tip mafiot, un gangster cu inimă bună care conduce nu un clan cu multe ramificații, ci o dughicană pe lingă care s-au oploșit cîtiva paraziți ineficienți. Îl imită pe Marlon Brando, fără să cadă în pastșa facilă. Marius Florea Vizante aduce personajului său micile parșivenii de profitor mărunț, sărac cu duhul. Bobby, cel ușor retardat, îi va încerca pe companioni lui, îi va împiedica să acționeze nu numai prin dezvăluirea din final, ci prin fiecare inițiativă a sa care sporește confuzia și legitimează ezitățile. Aparițiile lui au un umor debordant care captează și amplifică permanent atenția spectatorului.

Ar fi însă nedrept dacă nu am pune reflectorul judecătii critice și pe meritele regizorilor acestor spectacole de cert succes la public. Cristi Juncu știe să nareze scenic, are flerul de a doza tensiunea și umorul, de a stîni interesul privitorului pentru fiecare replică, pentru fiecare gest al actorilor, pentru fiecare element din decorul aproape naturalist (conceput pînă la ultimul detaliu funcțional de Dan Tîță) în care și-a plasat povestea. A conceput un spectacol pe care l-am fi putut urmări cu aceeași fascinație încă două ore de ar fi durat. Peter Kerek sondează cu voluptate abisurile ipocriziei de familie, demontează cu determinare de ceasornicar pasionat resorturile intime ale relației femeie – bărbat – femeie, atinge tabu-uri și lezează prejudecăți, paradoxal, evitînd (de data aceasta!) orice cuvînt sau expresie licențioasă. Vlad Massaci, în schimb, psihanalizează comportamentul și reacțiile personajelor piesei pe care a ales-o. Face o vivisecție, cu cruzime aproape, pentru a demonstra că viața nu are nimic din seninătatea apolinică a artei clasice, că totul e aparență în spatele căreia poți găsi surprize dintre cele mai dure. Dar nici gratuitatea formală a post-modernismului. Ba, dimpotrivă, am găsit în mizanscena sa un dram de cinism bine camuflat, o privire sarcastică pe care textul însuși o permitea. Labirintul semantic al acestui spectacol ar ocupa singur încă zece pagini. Dar ne oprim aici... riscînd formularea unui posibil criteriu.

Demersul artistic poate fi oricît de sofisticat, oricît de bogat în sensuri, oricît de elitist sau, dimpotrivă, de direct și accesibil. Realist sau fantasm, abstrus sau suprarrealist, avangardist sau tradiționalist, absurd sau raționalist, dacă e interesant – adică are căutare – e și valoros. Dacă nu, nu!



ÎN AUGUST, BUÑUEL

Ștefan OPREA

CINEMATECA

Luna august a fost rezervată, la Cinemateca din Copou, filmelor lui Luis Buñuel. Au fost vizionate: *Cîinele andaluz*, (1928), *Los Olvidados* ('50), *Viridiana* ('61), *Îngerul exterminator* ('62), *Frumoasa de zi* ('67) și *Farmecul discret al burgheziei* ('72).

Poate cel mai nonconformist și mai virulent critic social din istoria cinematografului, Buñuel a continuat vreme de cinci decenii să tulbure conștiința contemporană, să-i producă șocuri cu singurul scop de a-și arăta nemulțumirea și revolta față de societatea și morala burgheză.

Spaniol de origine (născut în februarie 1900, la Calanda în Aragonia), cineastul s-a format în interiorul mișcării de avangardă din Franța anilor '20-'30.

Nevoit să părăsească Spania din cauza convingerilor sale, s-a stabilit la Paris și a lucrat ca asistent al lui Jean Epstein (1925-26), după care s-a îndreptat spre avangarda suprarealistă, atras în primul rînd de prietenia cu Salvador Dalí. Primele două filme ale sale vor fi rezultatul colaborării cu acesta, care îi scrie scenariile. La apariția *Cîinelui andaluz*, suprarealistii n-au ezitat să-l integreze mișcării lor, deși filmul era de fapt expresia luptei dintre convingerile radicale ale lui Dalí („sistemizarea confuziei”, „discreditarea totală a lumii reale”) și înclinația vădită spre realitate a lui Buñuel. Că relația dintre ei n-a reușit să se fundamenteze stă mărturie cel de al doilea film *Vîrsta de aur*, scris de Dalí, dar modificat substanțial de Buñuel și în urma căruia s-au despărțit, Dalí declarînd că regizorul și-a trădat idealurile și a făcut un film concesiv. Altfel de... concesiv era filmul, înclînt oficialitățile l-au interzis, iar elemente fasciste au dărîmat cinematograful în care rula.

Contactul lui Buñuel cu suprarealismul, deși trecător, a lăsat urme puternice în activitatea ulterioară a cineastului. „Prin suprarealism am descoperit că în viață există un sens moral de care nu te poți dispensa. Prin el am descoperit pentru prima dată că omul nu este liber. Cred în libertatea totală a omului, dar am văzut în suprarealism o disciplină demnă de urmat” – declara el într-un interviu, după un sfert de veac de la experiența suprarealistă.

Deși înainte de cele două filme ale lui Buñuel se mai făcuseră încercări de cinematograf suprarealist (Germaine Dullac – *Scoica și papa*, pe un scenariu de Antonin Artaud), *Cîinele andaluz* și *Vîrsta de aur* ating culmea expresiei suprarealiste și *Manifestul* din 1931 le va socoti opere fundamentale ale mișcării: „Nimic în afară de *Cîinele andaluz* și *Vîrsta de aur*, care se situează dincolo de ceea ce exista”... După Sadoul, cheia primului dintre aceste filme trebuie căutată în fraza lui Lautréamont: „Frumos ca întîlnirea unei umbrele cu o mașină de cusut pe o masă de disecție”.

În fapt, filmul este o atitudine violentă împotriva moralei burgheze pe care Buñuel o disprețuiește. Limbajul însă este un intenționat amestec de absurd, de gratuit, de metaforă suprarealistă, amestec ce enervează și înfurie tocmai pentru că nu i se găsesc sensurile simbolice; Dalí și Buñuel au declarat că asemenea sensuri nici nu există, că această căutare sistematică de accesorii trăsnete și absurde, de efecte „care uluiesc, de efecte tari și insuportabile, este o deformare pe linia primei concepții a lui Eisenstein, aceea a *montajului de atracții*. Ambele au un izvor comun: teoriile omoloage ale diferitelor avangarde” (cf. Georges Sadoul).

Acuzațiilor de sadism și cruzime regizorul le-a răspuns, rece, că nu este nici sadic, nici masochist, dar că folosește în mod teoretic aceste elemente ca pe niște atribute ale luptei și violenței împotriva moralei burgheze pe care el o consideră i-morală. „Acest sadism – observa Virgil Teodorescu (în *România literară*, 46/1970) – ar fi deci o cruzime necesară (...), o cruzime salubă în sensul pe care Rimbaud îl dă acestui adjectiv: *Que salubre est le vent*”.

Bănuind, mai mult, un motiv freudian în acest film (dată fiind încîntarea lui Freud la vederea lui), John Lawson susține că regizorul ar fi transformat viața într-un coșmar freudian (estompat însă de mînia lui împotriva societății burgheze) și că n-a urmărit decît să arate că brutalitatea nejustificată este endemică în existența noastră.

Diversitatea de opinii asupra acestei opere se încheie cu calificativul lui Sadoul care, parcă mai exact decît toți ceilalți exegeți, vedea, în *Cîinele andaluz*, exprimată

cu o forță artistică impresionantă, o „imagine a unei tinereți intelectuale revoltate și confuze. Un puternic strigăt de furie neputincioasă, a cărei sinceritate îi dă o tragică umanitate”.

Și mai violent este cel de al doilea film al lui Buñuel, *Virida de aur*, apropiat – ca forță și capacitate de a-l revela pe om lui însuși – de opera lui Lautréamont și Rimbaud. Continuă și aici disprețul total față de valorile burgheze, iar atitudinea antireligioasă ajunge la paroxism. Faptul că Dalí a părăsit lucrul la acest film și că Buñuel a efectuat substanțiale transformări asupra scenariului inițial face să se strecoare în această operă numeroase elemente realiste, împletirea dintre real și ireal urmînd o cale aproape dialectică. Multe motive din acest film vor reveni în lucrările viitoare ale regizorului, tema iubirii și a morții străbătîndu-i opera pînă la cea din urmă peliculă. În *El*, în *Abisele pasiunii*, în *Pămînt fără pîine*, în *Viridiana*, și în altele se regăsesse situații, puncte de plecare din *Virida de aur*.

Înclinația pronunțată a regizorului către lumea reală, pe care vrea să o descrie cu luciditate și cruzime nedisimulată, își găsește expresia în filmul următor, un documentar, *Pămînt fără pîine* ('32), considerat cel mai zguduitor documentar etnografic-peisagistic din cîte s-au turnat vreodată.

Exilat în America, cineastul nu lucrează nimic timp îndelungat, după care acceptă să facă filme în Mexic, unde se stabilește pentru foarte multă vreme. În 1946 realizează aici *Marele cazino*, o comedie agreabilă, după care începe lucrul la un film pe care și-l dorea și al cărui scenariu îl scrisese singur: *Los Olvidados* (*Uitații*). Este un film pe care Sadoul îl apropie de romanele lui Asturias și Anado, socotindu-l un strigăt de groază și de milă, plin de duioșie sub aparenta-i cruzime, o tulburătoare mărturie despre viața copiilor părăsiți. Iratională în aparență, ideea filmului e desprinsă din realitățile mexicane, caracterul social al peliculei fiind evident. „Întrucît sînt un om cîștit – declară Buñuel – a trebuit să fac un film cu caracter social. Sînt conștient că aceasta este direcția în care voi evolua”.

După aproape 30 de ani de absență din Spania, Buñuel se întoarce și continuă atacul valorilor burgheze. Virulența acuzației și a ironiei culminează în capodopera sa *Viridiana*. Încă de la *Cîinele andaluz* s-a păstrat la el o atitudine acerbă împotriva ipocriziilor și constrîngerilor proprii civilizației burgheze, o ură îmbinată cu înclinația spre violență, spre absurditatea tragică a întîmplărilor. Brutalitatea, violența și frustrarea sînt reluate aici într-o structură filmică mai complexă. Lawson observă – referindu-se la unul dintre personaje principale ale filmului – Don Jaime – tendința cineastului de a ne convinge că natura umană este un

cîmp pe care se înfruntă violent instinctele bune cu cele rele. Și tot el adăuga, comentînd fantastica scenă a orgiei cerșetorilor (o parodie după *Cina cea de taină*), că nemernicia cerșetorilor ar sugera degradarea fizică și morală a Spaniei contemporane.

Ca și în alte filme anterioare, dar cu mai multă forță și maturitate artistică, Buñuel dovedea în *Viridiana* o libertate de idei și de expresie care a lovit întotdeauna falsurile și ipocrizia. Filmul adună, într-un splendid corolar, principalele idei care străbat opera cineastului, su/gestii din toate temele, miturile și obsesiile care l-au urmărit o viață întreagă. Criticii francezi (care i-au acordat premiul lor, alături de alte numeroase premii, între care cel mai important a fost „Palme d'or”, de la Cannes, în 1961), au considerat *Viridiana* drept una din cele mai explozive opere ale cinematografului mondial, o operă în care Buñuel „este așa cum îl cunoaștem din legenda sa: cineastul tuturor absoluturilor, al tuturor îndrăzelilor”.

Filmul este construit cu o minuțiozitate de bijutier, secvențele sînt scurte, încărcate de dramatism și montate savant mai ales sub raport audiovizual. Frecvența simbolurilor, violența sentimentelor, alegerea unor chipuri respingătoare și – în ciuda tuturor acestora – distribuirea judicioasă a unor accente lirice, toate dovedesc o uimitoare capacitate de sinteză artistică. Antologică rămîne secvența orgiei cerșetorilor, desfășurată în sunetele solemne ale muzicii lui Händel (*Halleluyah di Mesia*). În cronică sa pe care o scria, în 1962, în „Les Lettres Françaises”, Georges Sadoul – reamarcînd caracterul direct și cotidian al imaginilor, insolitul situațiilor și al întregului film, patima demnă de penelul lui Goya, perfecțiunea și sobrietatea regiei – conchidea: „Buñuel nu este un negustor de farse și capcane ca Salvador Dalí. El este un poet, un mare poet”.

Aceste calități ale regizorului sînt la fel de evidente și în *Jurnalul unei cameriste* ('64), ecranizare după romanul lui Octave Mirbeau, în care regizorul găsea o temelie pe care își putea construi propriile revolte, propriile nemulțumiri de atîtea ori strigate cu violență pe ecran. Nu ecranizează fidel romanul ci îl interpretează liber, păstrînd doar cîteva elemente anecdotice care-i sînt absolut necesare pentru demonstrație. În rest, inventează, transformă, aduce totul la numitorul comun al revoltei sale, al atitudinii sale critice. El n-a ecranizat *Jurnalul...* pentru a urmări cum o tină ră evoluează de la slujnică la stăpînă, ci pentru ca, folosindu-se de ochiul critic al Căestinei, să-și desfășoare sarcasmul analitic, frenezia descriptivă, să-și elibereze strigătul de revoltă. Onorabila familie burgheză este disecată ca un cobai și arătată în mizeria ei morală. Buñuel știa că societatea burgheză trebuie atacată în punctul ei cel mai nevralgic

(și mai onorabil): familia. Asistăm de aceea la o crudă dezvăluire de adevăruri care duc o asemenea familie la falimentul moral total. Nimic nu rămâne din onorabilitatea scoarțoasă a familiei Monteil. Cioburi.

Între *Viridiana* și *Jurnalul unei cameriste*, realizate primul în Spania, al doilea în Franța, Buñuel turnează în Mexic, *Ingerul exterminator*, în care folosește o formulă alegorică originală și transgresările de la real la absurd. Invitații aflați la o reuniune din înalta societate au, la un moment dat, senzația că nu mai pot părăsi încăperea, că sînt prizonierii propriilor lor vicii și, ca urmare, se lasă în voia unor înclinații monstruoase. Sensurile operei nu sînt întotdeauna lumpezi, dar virulența atacurilor înaltei societăți și atitudinea antireligioasă se desprind cu evidență din tonul filmului. Prezentat în 1962 la Festivalul festivalurilor din Mexic, *Ingerul exterminator* a cucerit Marele premiu. Existența umană este cercetată în acest film dintr-un unghi inedit, așa cum se va întâmpla și în *Simon în deșert* ('65), film în care regizorul pare să condamne contemplarea pasivă a existenței. Viața ne e dată ca s-o trăim, nu s-o privim din afară, indiferenți, pare a spune el. Filmul impresionează printr-o expresie plastică remarcabilă, asigurată de un operator celebru: Figueroa. După propria mărturisire a lui Buñuel, filmul este consacrat vieții stilizată, dar trimite clar la viața contemporană.

Fără ocolișuri, el vorbește despre contemporani și în *Frumoasa de zi* ('67), film în care revine împletirea de planuri reale și iredale din *Vîrsta de aur*, aici metoda folosind unei investigații pătrunzătoare și crude în psihopatologia femeii burgheze. Este urmărită dubla existență a Séverinei (eroina unui roman de Joseph Kessel pe care Buñuel îl ecranizează liber) în viața de familie și în rătăcirile ei erotice dintr-un bordel. Analiza pe care o efectuează Buñuel asupra stărilor maladive ale eroinei, asupra dramei ei interioare este de o rară virtuozitate. „Ceea ce m-a interesat în romanul lui Kessel — care nu e nici o mare operă literară, nici un roman de avangardă — a fost complexitatea personajului feminin”. Asupra acestuia s-a oprit întreaga atenție a regizorului și, cu ajutorul unei mari actrițe, — Catherine Deneuve — a realizat unul dintre personajele sale cele mai profunde.

La terminarea acestui film, Buñuel declară că se va retrage. Dar nu a trecut mult și a început o altă lucrare, *Calea lactee* ('69), în care își propunea să continue idei parțial exprimate în *Simon în deșert*, să cerceteze fără cruțare fanatismul mistic și ereziile. În intenția sa, filmul s-a vrut un documentar foarte variat despre erezia în decursul veacurilor.

Au urmat *Tristanu* ('70) și *Farmecul discret al burgheziei* ('72). Cel de al doilea a încheiat parțiala retrospectivă de la Cinematecă. *Farmecul discret al*

burgheziei ne arată un cineast mai temperat, mulțumindu-se cu ironia și sarcasmul în locul violenței din filmele anterioare. Mai mult ca oriunde, aici nu este afit un disperat, cît un pesimist amuzat, „un mare spirit sceptic” — cum îl numea Truffaut —, care n-a făcut niciodată filme *pentru*, ci întotdeauna filme *contra*. Disecțiile sale socio-morale sînt și în *Farmecul discret*... marcate de cruzime, lupa prin care cineastul își privește clasa e și aici augmentativă, dar totul pare trecut printr-un filtru al discreției. Voltairean pînă în cele mai adînci cute ale spiritului, Buñuel „îmbină ca nimeni altul, în arta filmului, discreția relațiilor personale, sub regim spiritual, cu lumea modernă și indiscreția intruziunii cu voluptatea de chirurg, în măruntaiele duhuitoare ale unui trup altfel pavoazat scilipitor și stropit cu spray-uri parfumate” — nota undeva Laurențiu Ulici. O asemenea operație voluptuoasă și erudă este *Farmecul discret al burgheziei* (Premiul Oscar '72 pentru cel mai bun film străin).

S-a spus despre Buñuel — cu admirație sau cu ură — că este un *rău*, că nu iartă nimic, că nu iubește oamenii, că e violent și crud. Iată, în încheiere, o părere a regizorului despre el însuși:

„Lumea crede despre mine că nu iubesc oamenii. Nimic mai neadevărat. M-a acuzat că mă complac în a le arăta urîtenia, viciile, cruzimea, stupiditatea fașelor iluzii și a credințelor. În realitate, toate durerile umanității sînt pentru mine motive de iubire. Pe acești oameni, aceste femei care sînt eroii filmelor mele și a căror urîtenie mi se reproșează, eu nu-i găsesc deloc urîți. Iubesc frumusețea și puritatea din ei”.

Ultimele două filme: *Fantoma libertății* ('74) și *Acest obscur obiect al dorinței* ('77).





ARCADIE

Adrian ALUI GHEORGHE

PLASTICA

Prin 1993, pe cînd soarta mă împinsese director la Complexul Muzeal Județean, ne pune Al de Sus să invităm la un simpozion al Muzeului de Științe Naturale din Piatra Neamț doi profesori universitari de la Chișinău, în calitate de „frați de peste Prut”, cu care tocmai tocmisem niște „poduri de flori”, între timp putrezite. Deschiderea simpozionului era preconizată pentru o zi de vineri a lunii mai. Ei, cu o săptămînă înainte de simpozion, tot vineri, ne trezim la muzeu cu cei doi profesori invitați, dar nu singuri ci însoțiți de vreo alte cincisprezece persoane venite în... ospetie. Cum românul e recunoscut în istorie ca păgubos (prost) de ospitalier, ne-am dat peste cap și am găsit gazdă, masă, sponsori și nervi convenabili ca să rezistăm la așa probă „de frăție”. Între timp oaspeții noștri, veniți cu un vehicul, ceva între autobuz colhoznic și microbuz la care șenilele fuseseră schimbate cu roți, au făcut comerțul de rigoare pe malul Cuiiejdiului îmbogățind populația pietreană cu ibrice noi, fierbătoare de unică folosință, parfumuri la kil și halva cu gust de untură. Toate ar fi trecut în uitare, probabil, duse cu timpul, dacă întregul echipaj nu ar fi părăsit orașul nostru în chiar dimineața în care trebuia să înceapă simpozionul, ducîndu-i și pe cei doi profesori invitați de drept, lăsîndu-ne cu (scuzați!) buza umflată. Întîmplarea s-a petrecut la indigo și la Iași amicului Cassian Maria Spiridon care a invitat doi scriitori la o manifestare, în fapt venind vreo douăzeci de persoane. De atunci am jurat să devin circumspect în ceea ce privește relația cu „frații noștri de peste Prut”, să cer garanții pentru orice înțelegere, să nu mă hazardez în promisiuni care iute se pot transforma în regrete amarnice.

De asta, cînd în dimineața unei zile de aprilie (probabil) a anului 1997 m-am trezit la ușa biroului cu Arcadie Răileanu, sosit peste noapte cu un autobuz direct de la Chișinău, am făcut un pas strategic îndărăt. Deruta era cu atît mai mare cu cît Arcadie mi-a spus fără ocolișuri: „— Tocmai am sosit de la Chișinău, e prima oară cînd pun piciorul în Piatra Neamț dar eu de aici nu mai plec...! De asta vă rog să-mi găsiți și mie ceva că mă pricep la toate... Sînt arhitect, profesor, pictor, știu să fac o mulțime de munci mai mult sau mai puțin calificate...” „— Dar de ce ați ales Piatra Neamț și nu v-ați oprit la Iași...” am întrebat eu „— Mi-a vorbit de Piatra Neamț maestrul Ion Muraru, care vă cunoaște”, mi-a răspuns Arcadie. Într-adevăr, Piatra Neamț fusese rampă bună de lansare spre Europa pentru acvarelistul (în primul rînd) Ion Muraru, pe care primăria pietreană l-a adoptat o vreme, l-a inclus în lista reprezentanților noștri care mergeau la Roanne, oraș înfrățit, unde erau invitați, de obicei, doi nemțeni și mergeau... șase, șapte! Deh! Din bagajul sumar Arcadie a scos un albumaș cu reproduceri pe care mi l-a pus în față. Da, era ceva! Gîndindu-mă, totuși, că omul vine de pe drum lung, că a traversat două țări, nu-i așa?, am pus mîna pe telefon și am sunat-o pe Doina Dașchievici, șefa UAP-ului nemțean, făcînd obișnuitul trafic de influență, pentru a-i găsi un loc de cazare. Lucrurile s-au potrivit bine, unul din pictorii noștri tocmai cedase modesta garsonieră-atelier, așa că Arcadie a putut să-și fixeze „cartierul general”, pentru o vreme, în „groapa cu lei” a atelierelor din Piatra Neamț.

De aici lucrurile intră pe făgașul statornic de Dumnezeu, atunci cînd i-a fixat soarta robului său Arcadie. În cîteva zile i-a cucerit pe pictorii locului prin caracter, prin profesionalism, prin

talent. În câteva luni deja vindea din tablourile sale, făcând demonstrația că se poate trăi, cu încăpăținare, bine sau rău, din artă, chiar dacă vremurile sînt de tot potrivnice. În doi, trei ani și-a cumpărat, din truda penelului, locuință în Piatra Neamț și imediat și-a adus și familia. Povestea lui ar putea fi considerată, din punct de vedere jurnalistic, una a omului care poate demonstra că imposibilul nu-i chiar imposibil cînd voința, credința și harul își dau mîna. Dar ceea ce a cîștigat mai mult Arcadie e altceva: a intrat definitiv în peisajul cultural și plastic al orașului Piatra Neamț. Și mai mult, acum consider că nu orașul e o șansă pentru el, ci el este o șansă pentru un oraș Piatra Neamț al artelor!

Arcadie a venit în gruparea plastică nemțeană cu disperarea celui care își știe necazul de acasă. A venit cu rigoarea mării școli ruse de pictură, de care s-a molipsit benefic pînă la fibra intimă. A venit cu ideea că tabloul trebuie să te contamineze „cu stare” imediat, de la prima privire și trebuie să-ți „insinueze” culorile direct în sînge. A venit cu gîndul că Dumnezeu, cînd pune culorile pe flori, pe nori sau pe fructe folosește pictorii pe care i-a hărui (arvunit) mai înainte în acest scop. De asta, de cînd a venit Arcadie în zonă, tot ceea ce este colorat de la natură are o șansă în plus.

În vremea noastră lumea este preocupată de *Secretul lui Da Vinci*, cartea și filmul care „vor să demonstreze” în aceste zile că toate operele lui Leonardo Da Vinci sînt părți dintr-un cod care, odată descifrat, dă măsura secretului artistului care vorbea (se zice) direct cu Dumnezeu. Judecînd așa, peisajele lui Arcadie – pentru că cele mai multe dintre lucrările sale sînt peisaje – sînt instantanee și fragmente dintr-un ținut fabulos pe care el îl are în memorie, din cînd în cînd ceva îi scapă pe carton sau pe pînză. „Noi numim suflet chiar memoria însăși”, spune și Sfîntul Augustin. Dacă am pune cap la cap toate aceste fragmente, am descoperi, astfel, ținutul acela din memorie pentru care Arcadie a plecat de acasă, a cutreierat lumea, pentru care sapă cu penelul, zilnic și silnic, într-un munte de culori...

CONCURS DE COMEDIE ROMÂNEASCĂ

Teatrul de Comedie, în colaborare cu Primăria Municipiului București, Societatea Română de Televiziune – Redacția Teatru-Film, Societatea Română de Radiodifuziune – Redacția Teatru-Divertisment și Uniunea Scriitorilor din România – Asociația Scriitorilor din București, anunță lansarea unui concurs de dramaturgie ce are ca obiectiv central selecția și promovarea pe criterii de valoare a unor texte de comedie românească.

Piese pentru concurs, comedii inedite (care nu au mai fost publicate sau montate pe scenă, la teatrul de televiziune sau radiofonic), vor fi trimise în 3 exemplare pe adresa: Teatrul de Comedie, str. Sf. Dumitru nr. 2, sector 3, București.

Data limită: 1 martie 2006 (data poștei)

Piese, tehnoredactate cu diacritice, avînd scris titlul dar fără menționarea autorului, vor fi trimise într-un plic format A4 împreună cu un plic mai mic, sigilat, ce va avea scris în exterior titlul piesei, iar în interior datele de identificare ale autorului. Aceste plicuri mici cu numele și coordonatele autorilor în interior, vor fi desfăcute de către juriu numai după desemnarea textelor cîștigătoare.

Jurizarea se face în intervalul 1 martie – 1 aprilie 2006.

Juriul va fi desemnat de către Teatrul de Comedie și va include în componența sa regizori, dramaturgi, actori și critici de teatru.

Cîștigătorii vor fi anunțați în cadrul Festivalului Comediei Românești – festCO ediția a IV-a – aprilie 2006.

Se vor acorda: Premiul I – 50.000.000 RON (5.000 RON), Premiul II – 30.000.000 RON (3.000 RON), Premiul III – 20.000.000 RON (2.000 RON).

Unul dintre textele premiate va fi preluat de SRTV în vederea realizării unei producții teatrale de televiziune, cu condiția obligatorie a cedării drepturilor de autor. De asemenea, un text va fi preluat de SRR în condiții identice.



NONFIGURATIVUL CA LIBERTATE

Valentin CIUCĂ

Pentru orice artist care și-a configurat consacrarea în timpul substanțialelor dialoguri cu realitatea, cu vizibilul mai cu seamă, provocarea soluțiilor abstract-nonfigurative ne apare ca o tentație firească, iar nu ca un simplu divertisment. În fapt, putem privi lucrurile și din perspectiva unei lupte cu limitele, cu instalarea unui fel de blocaj mental în formule epuizate de un parcurs ce au eșuat în succesul aproape unanim. Costin Neamțu, artist cu palmares, dacă luăm în calcul recunoașterea breslei și un important premiu european pentru pastel, vrea, la maturitate, să iasă dintr-un proiect ajuns, fatal, la treapta unei plinătăți ce se poate ușor revărsa dincolo de marginile propriilor intenții. Poeticitatea peisajului sau a naturilor statice exprimată prin limbajul pastelului și a unei recuzite cu elemente de scenografie ușor de identificat, sentimentul jubilației și bucuriei de a trăi aventura realului devin bunurile incontestabile ale unei etape. O etapă extinsă de-a lungul câtorva decenii generatoare de identitate inconfundabilă. Era, în aceste circumstanțe, necesară o schimbare de viziune și chiar de mentalitate în raport cu constrângerile figurativului sau expoziția de acum de la Muzeul de Artă din Palatul Culturii reprezintă doar o alternativă în sensul complementarității?

Interogația anterioară obligă la un răspuns ce trebuie să rămână rece la ispitele exhaustivului și să marcheze doar ca punct liminar observația că artistul caută permanent, se caută pe sine cu determinări precise și, deloc paradoxal, în momentul când poate exclama că s-a găsit află, surprins, că se pierduse demult. În legătură cu schimbarea trebuie precizat că și atunci când afirmi că nu te-ai schimbat ești deja altul. Fiecare tablou îți pune alte probleme și are parte de mereu alte rezolvări. Soluțiile sînt alte de diferite încît motivul aproape că nici nu mai contează. Și nici recuzita stilistică. În cazul său schim-

barea și continuitatea nu au valori semantice antinomice, ci doar adiacente. Sinergia sugerată în unele compoziții este aidoma juxtapuncțiilor vitale unde un element grafic sau o pată de culoare presupun cu necesitate vecinătăți compatibile, sugestive cromatic și echilibrate din punctul de vedere al armoniei ansamblului. Ideea de structură apare aproape involuntar deoarece monumentalistul vede mărul și simte așisderea. Compozițiile lui, bijuterii cromatico-decorative, trăiesc prin anvergura gestului inclus în energia tușei și mai puțin în dimensiunile suprafeței. Sînt, aceste compoziții, aidoma templului grec: sînt frumoase nu atît prin dimensiuni, cît prin proporții.

Structurile lui Costin Neamțu fac din variabilitate un principiu genetic. Imaginea prinde viață și, deloc întîmplător, respirația ei face ca suprafața să vibreze în ritmuri tonale și de intensități cromatice de subtil efect optic și auditiv. Pastelistul de altădată nu uită că tactilitatea bastonașelor electrice conferă un aer inefabil și atașant și, de aceea, în registrele unor ocruri și griuri variat colorate, străpunse de roșuri incendiare sau brunuri melancolice, toate acestea puse în relație cu alburi polare, fac ca suprafața să determine privirea să zăbovească extatic și definitiv. Noroc că, alteori, surpriza colajului determină jucăușe asociații spontane spre deliciul împlinirii fanteziei. Tot astfel, nonfigurativele pasteluri de-acum, pline de vivacitate și poate chiar umor, lansează vectori de comunicare dincolo de limitele vizibilului. Paul Klee visa senzația pură, pictura care să nu redea vizibilul, ci să-l instituie în orizontul de dincolo de senzorial. Aflat pe aceeași traiectorie, Costin Neamțu știe că realul este doar o imperfectă ficțiune... Certitudini nu au decît mediocrii.

ȘEVALET



MIHAI BECIU - 80

Ion TRUICĂ

„Uneori, viața artistului devine o dureroasă spovedanie” (I.T.)

O uimitoare energie creatoare sălășluiește în Mihai Beciu.

La 80 de ani, în timp ce alții trăiesc din amintiri, acest artist lucrează zi de zi, ceas de ceas, cu un entuziasm și o dăruire demne de laudă.

Claustrat în podul unei case, deplasându-se cu mare dificultate și în interiorul locuinței sale, el continuă să deseneze și să picteze, să participe la expoziții în țară și în străinătate.

Obsedat de istorie, el reînvie lumea dacilor, cu întreaga sa mitologie.

Pentru Beciu, istoria nu este o temă, dictată, impusă, ci rodul unor impulsuri interioare, al unei credințe în frumusețea tradiției ce trebuie păstrată mereu vie.

Compozițiile sale sînt fie ample orchestrări pe mai multe planuri, cu o mulțime de personaje, fie portrete cu trăsături specific dacice, inspirate din *Columna lui Traian*.

Atunci cînd ochii îi obosesc în păienjenșul de linii din desene, se apropie cu aceeași dragoste de culori.

Peisajele, în viziunea sa, surprind prin originalitatea compoziției, prin capacitatea de a sugera în tonalități rafinate spațiul nostru mioritic.

În pictură el se desăfoară la granița figurativului cu nonfigurativul, căutînd imagini care surprind prin originalitate și densitate. Portretele sugerează, cu discreție, figuri desprinse din amintiri, învăluite în mister.

Opera sa scenografică impresionează prin înțelegerea elevată a istoriei.

Puțini scenografi au reușit să evoce cu rafinament trecutul nostru în ceea ce are el substanțial.

Mihai Beciu a găsit de fiecare dată drumul spre autenticitatea perioadei istorice și a stilului de epocă.

A lucrat la filmul-monument *Ștefan cel Mare*, în regia lui Mircea Drăgan.

Scenografia sa se bazează pe expresivitatea arhitecturii, în care palatele și bisericile, cu toată frumusețea lor de ansamblu și de detaliu, alcătuiau, împreună cu mobilierul și broderiile de epocă, un ansamblu armonios.

Un adevărat artist în arta organizării spațiului își dă adevărata măsură a talentului său în filmele de ficțiune, în care imaginarul trece în primul plan. „Cu Gogo în *Rămășagul* și în *Galax*, basmul conduce pașii scenografului spre decoruri încărcate de bilci și castele prin care rătăcește Cocoșul năzdrăvan al lui Creangă. În fantezia științifică *Galax*, modernul *Cyrano cibernetice* declară dragoste fetei în numele prea timidului inventator al robotului poet, într-un laborator semi-fantastic, mai mult de teatru decît de inventatori. Din nou misterul învăluind ambianța reală” (Alice Mănoiu).

Din numeroasele filme pe care le-a înobilat cu talentul său, ceoul cel mai mare l-a avut *Rug și flacără*, regizat de Adrian Petringeanu. În acest film ambiantele scenografice aveau atît tentă documentară, cît și suflul poetic și picturalitatea care le conferea o aură vizionară. „*Rug și flacără* era, în conjunctura conformistă a epocii, o apariție stranie, fiindcă evoca, într-un lung episod, un subiect tabu, masoneria cu ritualul misterele ei de lux. Or, amănuntele îi aparțineau, în mod evident, scenografului. Erau acolo adunate o sumedenie de detalii, dar nicidecum o aglomerare oarecare, ci o acumulare rezultată, o simfonie a misterului, o meditație asupra istoriei și a destinului umanității. Elaborarea scenografului impunea o personalitate, care depășea noțiuni frecvente în filmul românesc, precum ilustrarea conștiințioasă sau chiar ambiția de a ieși neapărat «în față». Personalitatea principală a filmului ni se dezvăluia în capitolul scenografiei. (...) Filmul își trăia viața și valoarea autonomă, evidențiind spectaculos *rugul și flacăra* unui spirit care-și punea, neobosit, întrebări la care răspundea cu fantezie și pasiune” (Tudor Caranfil).

Arta lui Mihai Beciu a fost distinsă cu importante premii naționale. Filmele la care a lucrat au străbătut lumea, iar lucrările sale de pictură și de grafică figurează în multe colecții de artă din străinătate.

Acum, la cota 80, îmi exprim și eu toată admirația și dragostea pentru acest artist valoros, neobosit și mărturisitor prin linie și culoare.

La mulți ani, Mihai Beciu!

ARTE

CONVORBIRI LITERARE



VEȘNICIA PRIN CUVÎNT

Ioan TEPELEA

Viorel Horj, spirit neegalat în armonia acestor vremuri cu suflet dulce-amar și nu numai, ne-a oferit înaintea de incredibilă și neașteptată sa dispariție, un semn de providențială veșnicie prin cuvînt. Cartea sa poartă un titlu răscolitor de pur și de adînc: *Imposibilul zbor de la cuib*. Sintagma din titlu reprezintă chiar o diligență de mare star intelectual în ce privește meditația în stil propriu, ca amestec de ficțiune și realitate asupra statului românesc. O meditație însă cu toată puterea ființei și cu deplină convingere că doar satul, cu evoluția sa curitică mai poate liniști și limpezi zările, esența și limitele creației noastre. Dacă Lucian Blaga exprimase metafora sintagmă de însuflețire a culturii române, fixînd în lumea satului locul de naștere a veșniciei, Viorel Horj asodă temeinic și își lustruiește talentul scriitoricesc, realizînd, probabil, cea mai originală monografie a unei așezări rurale românești. Cu un titlu desprins din icoana Sfînta a Vieții, el publică la editura Arca din Oradea o splendidă carte de gînduri și imagini-vise despre satul copilăriei, despre izvorul miraculos devenit și reperul, dar și pariul cu natura. Satul natal, istoria lui însemnată mai degrabă pe pielea fiecărui membru și continuator al comunității rurale, dar și una în care „plugarilor li se băuceau mîinile și li se învinețea pielea obrazului, arsă de vînt și soare, suptă de anotimpurile potrivnice...” *Imposibilul zbor de la cuib* este, în opinia noastră, o carte model a Omului și a Satului său, scrisă în inima și cu puterea dragostei de către un fiu contopit cu istoria și geografia așezării, cu fericitele și atît de curate drumuri ale copilăriei, de la drumul cel mare, din marginea satului, ce trecea dinspre un tărîm necunoscut către alt tărîm necunoscut și, mai apoi, în primul rînd către vestitul tîrg al Binșului, la întîlnirea de jos la care participa circa jumătate din omenirea locală. Felul în care se rostuește arhitectura acestei cărți, inflexiunile pe care le provoacă, amintirile povestitorului, ideile din cele cinci secțiuni, numite în ordine: *Rumorile de dincolo de porți*, *Cînepa și războiul*, *Chemarea numelor*, *Drumul cibereilor*, *Mersul trenurilor* și *Vedeniile*, sînt toate expresii și indicii ale unui talent inconfundabil în a valorifica marea bogăție a lăuntruului firii omenești, la baza căreia stă neîndoiește copilăria și experiența vieții, cu toate

anotimpurile care au forțat-o pînă la momentul scrierii cărții despre care vorbim. Este bine știut că autorul n-a pregetat o clipă să-și verse preaplinul existenței, parfumat și de legătura cu martorii supraviețuitori care au făcut posibilă și o „smulgere autentică”, chiar din uterul satului de altădată. Traseele cărții serpuiesc printr-o viață de om, cu configurații de certă demnitate și cu detalii de limpezime... „Mă desprinsesem pentru prima dată de dulciele copilăriei, strînse toate, ca într-un ghem, în satul considerat buricul lumii. El era toposul fundamental, spațiul autarhic cu timpul încremenit, aidoma unui luciul de apă, între malurile înalte ale propriei lui istorii. Ieșirea din cadru reprezintă pentru mine o adevărată aventură: și fascinantă și periculoasă...” „Memoria sa are rădăcinile parcă sudate în vatra de obîrșie, într-o istorie mult mai lungă decît viața unui individ. „Toposuri (locuri determinate geografic)” sau „microcosmosuri cu legile lor specifice, stipulate nu în coduri juridice, ci în norma morală a obîrșiei”, aveau, pentru cei ce locuiau aici, sonorități nu doar apoftegmatice, cît semnificativ de aspre. „Avatarurile” copilăriei lui Viorel Horj, „avatarurile cuvîntului” au început chiar înainte de vestitul și nelipsitul ABECEDAR, precedind parcă o stare de memorie ieșită din normalitate sau, cum recunoaște autorul, „de rezistență în fața cuvîntului scris, luat în primire ulterior, nu ca exercițiu de rutină, ci de angajament pentru schimbarea temeliei lumii...” Se întreba și ne întreabă autorul „de ce litera V (de tipar sau de mînă) se ieșea mereu din Abecedarul prematur al copilăriei?” Și tot el își răspundea, prelungind întrebarea: „Să fie vorba de inițiala numelui meu, sau de imaginea cîrului de gîște trecînd în două anotimpuri pe deasupra satului natal? Sau de două cuvinte latinești, care încep tot cu același semn: Victor (Victorie) și Victus (învins)?” Sublimă și profundă, încremenită în albia devenirii, ca semn al călătoriei printr-un timp uman ale cărui interioare sînt și interioarele autorului și ale conștiinței sale, interogația introspectivă de mai sus nu este și nu poate fi decît a unui creator de excepție, la care, firește, cunoașterea coincide cu creația, iar meditația cu emoția.

LIBER SUPERBUS NARATORIS

SAU AVATARURILE LIBERTĂȚII DE A SCRIE

Roxana URSĂRESCU

Nu este vorba de o operă de ficțiune propriu-zisă. Naratorul își amăgește cititorul, pentru ca apoi să îi ofere ca trofeu masca și armele persoanei a treia, numindu-se simplu „eu”. Acest „eu” disimulat stă la temelia creării materiei epice a *Povestirilor indecente din războiul civil 1994-2002* sau *Liber superb* a lui Mădălin Roșioru. Rostirea sinelui ascuns echivalează cu întemeierea unei lumi, după credința romantică a identității dintre geniu și Dumnezeu: „Eu, atotștiutorul (...). În degetul meu mic e mai multă putere decât în armate întregi de oameni”.

Paginile cărții refuză conveniențele jurnalului, ele se scriu în singurătatea din confruntarea directă a propriului eu cu lumea frustră, multicoloră a cotidianului: căminele studențești, gările de provincie, redacția unui ziar, înminarea unui Oscar, viața țiganilor, un căpitan revoluționar, un tânăr care scrie SMS-uri sau e-mail-uri, un creator de hombe, un tânăr care joacă Tetris etc. „Istoriile simple sînt cel mai greu de povestit”; și totuși simplitatea e complicată pas cu pas prin intertextualitate (Eminescu, Călinescu, Bacovia, Nichita Stănescu, Homer) și interculturalitate. Moto-urile fiecărui capitol sînt false întinderi de mină adresate de narator unui cititor modern cu o vastă cultură muzicală (Roxette, The Doors etc.). Atitudinea naratorială/dictatorială nu se oprește aici în manifestările ei extravagante. Titlurile capitolelor, deși în engleză, sînt ușor accesibile și fac trimitere la un orizont de așteptare extrem de larg: *Elevator*, *English Patient*, *The Dark side of the moon*, *The Bomberman*, *The one*, *Think Twice* etc. Trecut de aceste capcane, cititorul se poate uita în jur pentru a-și găsi confrății bucurioși de o luptă ușoară, dar se găsește singur, învingător, în pragul unei noi confruntări, mult mai serioase, privind condiția sa de muritor al secolului al 21-lea. Semnalmente naratorului presupus se regăsesc metaforic în personajele fiecărei povestiri: romanticul somnambule, capabil de levitație, avînd ca motivații muzica și parfumul de trandafiri, invalidul

incapabil de mișcare, dar care își compensează frustrările fizice prin observarea minuțioasă a călătorilor într-o gară aglomerată.

Naratorul propune un mod de lectură a propriei vieți: sarcastic, ironic, sentimental, grav, tonalitatea vocii auctoriale modulîndu-se după o libertate îndelung gustată. El își propune, prin scriitura sensibilă, anatomia sufletului disecată și oferită cititorului, pe care-l face astfel martor la taina împărțirii din propriul trup sufletească care „relatează” „despre nevoia de a trage perdelele de ploi peste haosul tău interior fertil și indecis. Despre șansa infimă a celor mai norocoși de a-și răstigni obsesiile în mod exemplar”. Astfel, la hotarul dintre comic și tragic se naște dramaticul, categoric incertă, confuză și contradictorie. Masca personaj-actor ascunde și revelează în același timp.

Bucurîndu-se de cea mai mare libertate de a scrie, naratorul propune o teorie literară personalizată. El nu se hotărăște clar să adere la intradiegetic sau extradiegetic. Este la fel de liber în ambele ipostaze, și privindu-se din afară și dinlăuntru.

Jocul auctorial de acest tip îi oferă fluența: „Pot sporovăi despre mine cam la orice persoană și chiar mă întreb dacă nu cumva există și în ce gramatică persoana non-grata”. Libertatea de a scrie se dovedește însă oricînd îngrădită (stilistic) și peripețiile naratoriale sînt reluate: personaj-narator-autor pornind iarăși în faimoasa și iluzoria „quête de la liberté”.

Bazîndu-se pe o memorie atotcuprinzătoare, cu talent narativ și plăcere a ficțiunii, o adevărată „Șeherezadă” („Păcătoasa memorie șeherezadă. Dacă nu-mi aduc aminte un cuvînt e ca și cum mi-aș amaneta viața pînă ce nu-l reiau în stăpînire”), naratorul descoperit își recunoaște învins autobiografia: „Aceasta-mi este autobiografia, o dau, o susțin și semnez”.

Se produce astfel o eliberare de moment dintr-o stare incertă de confuzii și nemulțumiri naratoriale

care definesc opera drept: „aberații”, „amănunte neinteresante”, „decupaje stilistice controlate”, „lucruri hilare și oribile”, „condamnarea mea la luciditate pe viață”.

Concluzia sa este revelatorie, iar libertatea de a scrie se recompune după fiecare decizie auctorială momentană. Nimic nu durează, dar tocmai această autodistrugere re-crează textul și persoana naratorului totodată. Scrisul său rămâne unul „sinucigaș” („Asta-i tot scrisul meu: Sînt un sinucigaș în serie și în paralel”). Naratorul se naște iarăși și iarăși, iar textul parcurge avataruri nebănuite, cititorul fiind supus altor probe eliminatorii.

Răspunsul răbdării cu care cititorul dă examen după fiecare istorisire cu miez filosofic este frumusețea lumii pe care naratorul o dezvăluie în *Ereziarhul*, încercare de roman, unde naratorul se așază prietenește față în față cu cititorul declarat admis: „Obosisem să îmi tot priveghez amintirile”. Vinătoarea sau jocul de-a v-ași ascunselea iau sfîrșit. Cititorul se afla deconcertat în fața unui suflet care-și caută mîntuirea în puritate, inocență, sinceritate, iubire, dar care năzuiește la acestea din perspectiva spiritului lucid, iremediabil învins în încercările sale de ascensiune: „Aștept să sune clopotele de nuntă (sau de înmormîntare) și îngerul din mine să-și primească în sfîrșit, aripile”. Reiterarea pactului mefistofelic apare, într-o formă de confesiune frustrată: „astăzi aș pierde în flăcările iadului tot jurnalul meu de-o viață pentru o înfloritură în suflet”.

Încheierea volumului este sobră: „s-a cam spus tot ce era de spus în materie de spirit”. Cumințit, naratorul își mărturisește reflectarea în nenumăratele oglinzi, act narcisist care se confundă cu scrierea însăși: „o pre-victorie a logosului ce se adună din oglinzi și-și spală rănile cu un ultim strop de apă vie răstăcită într-un cioc de pasăre evadată din ultimul basm al lumii”.

Avatarurile libertății de a scrie definesc *Liber superbis* și spiritul nonconformist al lui Mădălin Roșioru. Frumusețea textului stă în erezia naratorială mereu reluată, fenomen ce se petrece sub ochii vii ai cititorului care se împărtășește din „poveștile indecente din războiul civil 1994-2003” purificate de scriitura mereu altfel.

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE POEZIE ȘI SERILE „NICHITA STĂNESCU” DE LA DESEȘTI, EDIȚIA A XXVII-A

În perioada 13-15 octombrie 2005, Casa Municipală de Cultură Sighetu Marmatiei, Direcția Județeană pentru Cultură, Culte și Patrimoniu Cultural Național Maramureș, cu sprijinul Ministerului Culturii și Cultelor, în colaborare cu Uniunea Scriitorilor din România, organizează la Sighetu Marmatiei Ediția a XXXII-a a Festivalului Internațional de Poezie și a XXVII-a Ediție a Serilor „Nichita Stănescu” de la Desești.

Ediția din acest an este onorată de prezența unor scriitori din Elveția și Ungaria.

În cadrul Festivalului se vor acorda premii pentru următoarele concursuri de poezie:

Concursul pentru volum de debut;

Concursul pentru volum;

Concursul pentru antologie de autor.

Lucrările, în 3 exemplare, publicate în perioada octombrie 2004-septembrie 2005 vor fi trimise pe adresa: Casa municipală de Cultură Sighetu Marmatiei (tel/fax 0262-311581), str. Iuliu Mann nr. 31, jud. Maramureș, pînă la data de 30 septembrie, 2005 (data poștei).

Juriul alcătuit din personalități ale culturii românești va acorda un premiu pentru fiecare concurs precum și premiul „Nichita Stănescu” al Serilor de Poezie de la Desești.

Autorii propuși pentru premiere vor fi invitați să participe la manifestările Festivalului.

Orientează-te logic!

Orientarea corectă în situații aparent fără ieșire este soluția logică.

O soluție pentru siguranță și oarecăr sprijin și protecție GARANTA pentru ca tu să poți înfrunta provocările vieții cu încredere, curaj și încredere.



O soluție pentru siguranța ta

Reprezentanța Iași

Str. Grigore Ureche, Casa cu Ahisă, Centrul Civic
Tel/Fax: 276 677, iasi@garanta.ro, www.garanta.ro

VITRINA CĂRȚILOR



Cornel UNGUREANU, Sorin Titel interpretat de..., Editura Modus P.H., Reșița, 2003, 320 p., Biblioteca Reflex, coordonator, Octavian Doclin.

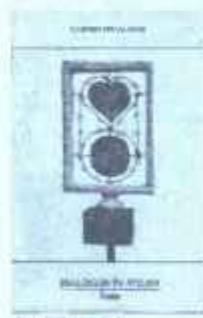
Admirabil demersul și consecvența criticului și istoricului literar timișorean Cornel Ungureanu de a păstra vie memoria unui interesant prozator cum a fost Sorin Titel. Despre acest prozator s-au scris, în timp, articole competente făcându-se corecte analize a cărților sale, de către critici valoroși cum ar fi: Nicolae Balotă, Liviu Cioacălie, Ovidiu Crohmăliceanu, Mircea Iorgulescu, Lucian Raicu, Liviu Petrescu, Mihai Ungureanu sau Ion Vlad.

Articolele lor, dar și ale altora sunt incluse, cu generozitate, de Cornel Ungureanu în această lucrare. „Am încercat, alți prin selecția textelor – din primele două secțiuni, citiți și prin Tabelul Cronologic, să reconstituim atmosfera unei epoci literare”, ne avertizează și cu multe argumente și Notă asupra ediției autorul. Gestul este cu atât mai meritoriu pentru că prozatorul Sorin Titel, prin cărțile sale, dar și prin atitudinea sa de intelectual și de scriitor reprezintă un nume de referință în panoplia generației, alături de Al. Ivasiuc, D.R. Popescu, Teodor Mazilu, Nicolae Velea, Corneliu Ștefanache, Nicolae Breban și lista ar putea continua.

Poate că fiecare din cei citați ar merita să beneficieze de o asemenea carte, gest care ar scoate în prim plan, cu adevărat, valoarea excepțională a prozei românești postbelice și forța ei de rezistență asupra fenomenului comunist ce s-a abătut cu atîtă tenacitate asupra României.

Ar fi, cel puțin, un gest de recuperare, un început de conciliere, gest care ar fi benefic în primul rînd pentru cititorul tîrziu.

Cornel Ungureanu poate fi un deschizător de drumuri, extrem de tentant, dacă gestul său ar fi urmat.



Carmen MIHALACHE, Dialoguri în atelier, Editura Cronica, Iași, 2005, 146 p. Prefață de Valentin Ciucă.

Interviurile cu artiști nu sînt, cum cred unii, exerciții de admirație reciprocă, ne avertizează încă din start Valeriu Ciucă, dar nici nu sînt o jertfă pe rug, cum ar lăsa ei să se înțeleagă.

Dialogurile în atelier ale lui Carmen Mihalache sînt un bun prilej de a intra în universal artistic cu respectul cuvenit, dar și cu o curiozitate firească, pentru a descoperi o lume dureroasă de închisă. Este – dacă vreți – o șansă pe care autoarea, cu mult har și cu multă vervă, o acordă

artiștilor, de a se confesa, de fapt de a se elibera de unele angose pe care le poartă obsesiv în minte și în suflet.

Ilie Boca spune, și autoarea știe să scoată în evidență această ricere memorabilă: „Pictor dintr-o nevoie tăuntrică, numărîndu-mi zilele cu pensula”.

Poți descifra cu ușurință din spusele interviurilor multe despre condiția artistului, astăzi și mereu, condiție care a fost și, probabil, va rămîne una îngrozită. Un alt artist spunea cîndva că „din artă nu se trăiește, ci se moare”.

Fiecare interviu (dialog) realizat de Carmen Mihalache este o pagină de cultură românească, o pagină despre care tot mai rar se

vorbește. Carmen Mihalache reușește, cu abilitate, să pună în evidență lucruri, demersuri și întâmplări, care altfel s-ar risipi și ar fi acoperite de colbul uitării.

Autoarea le dă viață punîndu-le în circulație, scoțîndu-le din întâmplările diurne. *Dialoguri în atelier* de Carmen Mihalache pun în valoare personalități de primă mîrimă dintr-un oraș care se ia din ce în ce mai în serioasă – Bacău.

20 de pictori, în 20 de achiziții își dau mîna în această „expoziție” a cuvîntului prin carea lui Carmen Mihalache. Și se pare că se simt extraordinar de comod pentru că idealurile mari converg.

Valeria TĂICUȚU, Anul lui Irod, Editura Tempus Dacoromania Comitea, București, 2004, 114 p.

La marginea dintre realitate și ficțiune, *Anul lui Irod* de Valeria Tăicuțu, propune explorarea, cu mijloace prozastice moderne, unui teritoriu alî de aproape nouă.

Inteligentă, ironică, dar și adesea sarcastică și pe undeva chiar cinică, autoarea radiografiază uneori discret, alteori de-a dreptul brutal, societatea contemporană în întregul său comportament, al unor lideri care, în cel mai adesea caz, dacă nu sînt dezaxați, sînt, cel puțin, dezinteresati de cei pe care, aparent, îi conduc: Nu, ei nu-i conduc, ei le manipulează prin diverse metode existențiale, făcîndu-i nici mai mult, nici mai puțin, decît niște adevărați cohai.

Scene demne de realismul halucinant, de tip sud-american, ne pun în scenă o lume aparent ireală, dar și aparent reală, pentru că scenele groțesce sînt manevrate, cu multă inteligență, după cum reiese din romanul *Anul lui Irod*, de forțe malefice, adeseori supranaturale.

Totemurile locului sînt date peste cap în numele justiției și al dreptății, lumea sîndu-se între barbarie și creștinism. Autoarea încearcă și chiar reușește să ducă cititorul la anul zero, cînd se presupune că a fost punctul nodal al civilizației noastre.

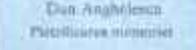
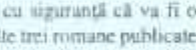
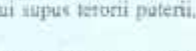
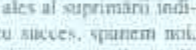
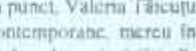
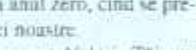
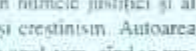
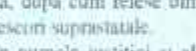
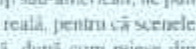
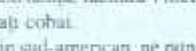
Cu un simț al detaliului foarte bine pus la punct, Valeria Tăicuțu face o trecere subtilă în revistă a lumii contemporane, marcată în pragul dezastului, al dezintegrării, dar mai ales al suprimării individului. De fapt, pe acest lucru pariază, cu succes, spunem noi, autoarea: dezintegrarea materială a individului supus terorii puterii, mereu în ofensivă.

Continuînd acest drum, Valeria Tăicuțu cu siguranță că va fi o prozatoare demnă de urmărit. Despre celelalte trei romane publicate de autoare: *Zece la puterea infinitului*, *Monolog pentru o vară tîrzie* și *Stoloni sentimentale*, vom vorbi într-un alt număr al revistei.

Dun ANGEHELESCU, Pietrificarea memoriei, Editura Eminescu, București, 108 p.

Într-o notă de adîncă melancolie, cu o doză de livresc în suport incantatoriu bizantin, Dun Angheliescu revine sub genele cititorului cu această carte, discret intitulată *Pietrificarea memoriei*.

În poemul de deschidere, ca într-o eschivă de cavalier medieval, poetul ne spune cum că: „cîl verde moartea învață meseri de gondoli/ ne alegem din materi enorme de forme/ și doar la un strigăt istoriile/ se pustiă brusc/ fîșneră



mulțimi de mari populații somnolente" (*Ordinea nărbă a numerelor*, p. 7).

Pictural și grav, adeseori serafic, ușor rece, atent la modulațiile umbrei pe învârlurile pictur, comentator discret al gestului minor, mereu persiflant cu sine și în gardă pentru tot și pentru toate, chiar și când constată că: „a trecut vara pe sus/ cîrpe de camuflaj/ varsă-n flacourne pelagicul miine/ mașinile de ecarisaj/ hăituieste în stradă/ o viață de cîine" (*Taxi cu îngeri*, p. 94).

Fără a face multe valuri în jurul său, Dan Angheliescu trădește cu răbdare și cu multă migală, construind la statuia poeziei sale, cum puțin dintre contemporanii noștri, mai ales tinerii confracți, sînt dispuși să o facă. Dan Angheliescu intuiește, prin talentul său, că truda de cioplitor în piatra cuvîntului nu-i sorată să rodească de azi pe mîine, ci este investiție pe termen lung căci: „astfel că nu știu să spun/ ce-i cu marea/ cu munții cu noaptea/ cu camioanele răsturnînd pe oglinzi/ lingourea suavei pantoflăre/ pentru junele hamlet/ devenit manager" (*Matematici secrete*, p. 78).



Ștefan HOSTIUC, Scriitori români din nordul Bucovinei, Editura Institutului Cultural Român, București, 2005, 220 p.

Prin această lucrare, Ștefan Hostiuc reușește să ne aducă ultimele informații despre evoluția literaturii din Bucovina de nord din ultimele decenii.

Deși parțial cunoscută în țară, literatura celor din Bucovina de nord rămîne, totuși, o mare necunoscută.

Ștefan Hostiuc, analizînd temeinic evoluția literaturii din acest teritoriu de limbă românească, scoate în prim plan modul cum autorii de aici au știut și au fost integrați în fluxul literar din țară.



În subcapitolul *Treptele redresării* din capitolul *Paradișme și generații*, autorul face o aplicată radiografie a fenomenului de creație, axîndu-se, mai ales, pe poezie, domeniu mai dinamic în a se „alinia”.

Vasile Savitchi (motorul și modelul pentru tinerii scriitori de la Cernăuți), Arcadie Suceveanu, Vasile Tărățeanu, Ilie T. Zegrea, Dumitru Covaliceu, Arcadie Opaț, Șimon Gociu, Nicolae Spătaru, Mircea Sutic sau regretatul Grigore C. Bostan, dar și nouăzeciști ocupă locuri binemeritate în această succintă istorie literară, făcîndu-se analize competente asupra operelor și fenomenului literar din zonă.

Poate că, în ordinea noutății, cel mai important capitol al cărții este *Nouăzeciști de Cernăuți* cu subcapitolele *Între grotesc și ingenuitate*, *Poemul din spatele poemului*, *Lăbîrîntul ucis*, *Versul oprit*, *Cu masca grotescului pe față*, *Fugărul ceasornic*, *Variațiuni pe marginea timpului uman*, *Literele române și plurilingvismul în Bucovina*, subcapitole care se ocupă în detaliu de activitatea literară a mai tinerilor Dumitru Mintescu, Gheorghe Ungureanu, Lia Popov, Doina Bojescu, Rodica Ursuleac, Liviu Rusu și Vitalie Zăgrea. Aceste nume, dar cu siguranță și altele, merită cu adevărat de urmărit pentru că sînt semne de adevărat talent literar și rafinament intelectual la fiecare din cei citați.

Ștefan Hostiuc i-a pus, prin această carte, pe o linie dreaptă, dar depinde de ei în ce etapă vor opri. Sperăm să nu li se urce prea sus adrenalina succesului și să se lovească de cer.

(4) **Constantin OSTAP**, *Despre Iași – numai cu dragoste...*, Editura Vasilianu '98, Iași, 344 p. Prefață: Ioan Holban.

Autor al mai multor opuri despre Iași și împrejurimi, Constantin

Ostap – adevărată enciclopedie a acestor locuri de adevărată legendă, apare în fața cititorului cu o nouă lucrare, *Despre Iași – numai cu dragoste...* Cîțiva mobicani: Vasile Ilucă, Ion Mitican, Ionel Maftei, Ioan Timofte și Constantin Ostap au devenit artileria grea, dar și fără urmași, care arată cititorului și doritorului de a cunoaște cîte ceva din tainele Iașului.

„Trăiește de o viață în Iași, am scris uita despre tîrgul meu și tot n-aș putea explica în ce constă farmecul acestui oraș, atractivitatea lui care ne face pătimași apărători ai unor stări de lucruri, indubitabili avocați ai reminiscențelor din memoria urbei și la urma urmei niște înfocați paseiști...” Am reprodus acest fragment din *Sentimentalism gratuit* de Aurel Leon, publicat în „Monitorul” din 10 mai 1992, pentru a scoate în evidență contribuția exemplară a lui Constantin Ostap în a ne face să cunoaștem cît mai bine acest oraș fabulos, să-l prețuim așa cum merită pentru adevărata cinșire a înaintașilor.

Un amplu capitol de istorie literară însoțește această carte, *Însemnări despre... Însemnări ieșene* din care aflăm multe lucruri și înfîptări din viața literară a anilor '30-'40, din secolul trecut, ani cînd s-au pus bazele acestei reviste.

În Iași și zidurile vorbesc, *Despre Iași – numai cu dragoste...*, *Cei pe care nu i-am prețuit îndeajuns* sau *Acord final*, sînt tot atîtea repere de lectură, de cunoaștere și de bună înțelegere pentru o lume, care pentru necunoscutorii ei... mută, dar pentru cei ce știu să o prețuiească este o lume mai mult decît vie, este o lume care te închilează fie că ești trăitor sau trecător prin Iași.

Cartea lui Constantin Ostap ar trebui să fie dăruită de Municipality tuturor vizitatorilor de vază sau care calcă prin acest adevărat muzeu în aer liber: Iași.

Luminița SÂNDULACHE, *La început a fost iubirea – Scriitori de dragoste*, Editura PIM, Iași, 2004, 108 p.

Profesoară de limbă și literatură română de la un liceu din Huși, Luminița Sândulache are inspirația să adune între copertele acestui volum cele mai tîndre și mai nevinovate scrisori de dragoste, scrisori ale elevilor de vîrste 15-18 ani, vîrsta cea mai inocentă și mai apropiată de temperament de Romeo și Julieta, etern îndrăgostiții din Verona, care au devenit, prin devotamentul lor modele pentru viitorime. „Inspirate cele mai multe (scrisori) din *Cîntarea Cîntărilor*, o bijuterie a *Cărții Cărilor*, cartea cuprinde cîteva exemple de scrisori de dragoste în care nemuritorul AMOR cu săgețile lui reușește să transforme vîpăile inimii în impulsuri creatoare” – ne avertizează, cu discreție și tact pedagogic, Luminița Sândulache.

Nu știm dacă unul sau mai mulți dintre coautorii acestei cărți vor deveni, cu adevărat, scriitori, dar cu siguranță că vor fi păstrători și purtători prin timp ai unui limbaj liric deosebit de curat, vor fi la rîndul lor niște buni pedagogi și, cu siguranță, niște buni pîrîmp ce vor ști să cultive fiilor și fiicelor lor sentimente curate, vii și pline de trăire adevărată.

S-ar putea da nenumărate exemple din candidale declarații de dragoste, de limpezime a sentimentelor elem-umane ale creatorilor din această carte, dar las cititorului bucuria de a descoperi și a se descoperi într-o lume pe care din prea multă grabă am lăsat-o mult în urma noastră.

Poposînd cu ochii pe aceste scrisori nu facem altceva decît să

Luminița Sândulache

La început, a fost iubirea...

Scriitori de dragoste

© 2004



poposim o clipă pe sufletul nostru de copil.

Nu mai arde dacă realizează această carte a Luminii Săndulache și este suficient.



Viorela CODREANU TIRON, Ochiul somnului – darul iubirii, Editura Mustang, 2005, 200 p. Postfață de Albert Kovács.

Cu o poezie orphică în notă minoră, mereu atenuată de imprecizia gestului și de indecizia unei călătorii frînate, Viorela Codreanu Tiron se alătură, cu brio, poeziei feminine autentice din lirica românească prin această apariție editorială. O continuă introspecție, dar și o relativ sfioasă provocare par a fi subiectele predilecte ale autoarei mereu gata să-și reprime impulsurile. Nu aș zice că Viorela Codreanu Tiron scrie o poezie a frustrărilor, dar nici una a împlinirilor totale. Citindu-i cartea ai

senzația echilibrului suspendat pe o sîrmă ce vrea să traverseze, o groapă cu lei. Autoarea reușește „să-și țină răsufarea” prin versuri simple, lăsînd deschisă spre suflet o fantă cît lama unui hriș pregătit să reteze vise.

Ea spune: „Nimeni nu scapă de chingile timpului/ ce-nvîrtejesc (sic!) împrejurul nostru/ valuri în tornade/ pasiuni în rătăcirii/ amintiri în tăceri/ liniști temătoare în adîncuri pustii” (*Plata timpului*, p. 96).

O continuă căutare de sine pare să-i tulbure existența Viorelei Codreanu Tiron, deși știe că structural zborul său „nu e decît zbatere/ între ziduri temeinic zidite” care o găsesc „împovărată cu tainice spovedanii”.

Un imn închinat iubirii, eterna problemă, reclădește, *sui-generis*, de la facerea lumii pînă astăzi, cu o minuțiozitate de Penelope, jertfindu-și clipa în favoarea desăvîșirii acestui templu.

„Motivele”, spune, intuind perfect, Albert Kovács, în postfață, cuprind permanența pendulării dintre realitatea psihologică trăită și imaginarul metaforic-fantastic-cosmic ca un reper cardinal al creativității.”

Viorela Codreanu Tiron, despre care nu știm prea multe, este o poetă calmă, curată, spiritual vorbind, care cultivă o poezie neoromantică de bună calitate.



Virtualia 4, antologie de cenaciu, Editura PIM, 2005, Iași, 84 p.

Antologia, *Virtualia 4* considerăm că ar fi trebuit să aibă o soartă mai bună și să fie editată de o editură respectabilă, dispusă să investească, măcar parțial, în literatura viitorului, în niște autori, cîțiva dintre ei consacrați sau în curs de consacrare.

Pornind din Canada și S.U.A., trecînd prin Anglia, Spania, Franța, Germania, prin cîteva centre culturale din România, acest „car alegoric” – *Virtualia 4* – adună lucrările unor autori mai mult decît interesați.

„Sîntem o generație/ experimentală/ zigoți zămislîți/ în proletcultism/ desenăm avioane și poduri în stele/ pe cravate de purpur jurum cu strabism” (*Generație experimentală*, p. 9, de Virgil Titarencu – S.U.A.). Iată coordonatele de formare a generației 2000, o generație cu reale probleme, „crescută

sub atenția îndrumare”, care a știut și a avut șansa să-și deschidă orizontul intelectual într-o altă lume, o lume cu adevărat a secolului XXI, un secol dominat de religia calculatorului.

Nume precum Marius Marian Șolea, Șerban Axinte, Lucian Parfene deja sînt cunoscute și prezența lor în această antologie nu face decît să prîvim cu și mai mult interes și să citim autori mai puțin cunoscuți, dar foarte promițători.

Dacă o editură consacrată și-ar asuma publicarea unei asemenea antologii, în condiții grafice care să depășească nivelul de revistă școlară (ca formă grafică), sînt convins că investiția ar fi profitabilă și pentru editor și pentru cititor, dar mai ales pentru viitorul literaturii române.

Nicolae TZONE, Am părăsit „groapa cu lei” a pierzaniei pentru a fi oriunde altundeva, liber și fericit... Dialog cu Alexandru Lungu, Editura Vinea, București, 2004, 62 p.

O întîlnire, de fapt, o reîntîlnire cu Alexandru Lungu prin intermediul cărții este mai mult decît o bucurie, este, am putea spune fără să greșim, o sărbătoare.

Nicolae Tzone (sperăm că este același cu N. Ţone) se aventurează frumos să întemeieze un dialog amplu, spumos și interesant cu unul din importanții intelectuali români din exil, dialog din care descoperim un Alexandru Lungu hirsut, bonom, gata să sară în ajutorul celor care merită și uneori și a celor care nu merită, să le întindă o mînă de ajutor atunci cînd se află la ananghie.

Întregul volum se înscrie rotund și fără patimă sub sintagma din titlu: *Am părăsit „groapa cu lei” a pierzaniei pentru a fi oriunde altundeva, liber și fericit...*

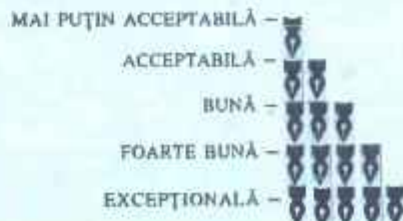
Prin mărturiile sale, Alexandru Lungu face o exactă radiografie a exilului românesc, a intelectualilor care s-au plasat sub această elipsă, făcînd, de fapt, o arhivă pentru o eventuală istorie a literaturii române din exil, mai ales din exilul european.

Nicolae Tzone, prin această carte, reușește să limpezească, datorită răspunsurilor marelui poet Alexandru Lungu, multe dintre problemele reale, controversate, care circula în țară și în străinătate despre actanții exilului intelectualului român, despre caractere și comportamente, privind cu sinceritate și luciditate faptele celor cu care a intrat în contact.

O carte limpede și clară, care merită cu prisosință citită.

Emilian MARCU

LEGENDĂ:





ÎNSEMĂRILE UNUI PREOT DE ȚARĂ (XXVII)

Ioan PİNTEA

Ca să fii ucenic e necesar ca în proxima ta apropiere să ai un Bătrîn. Să ai o Pustie, fie ea și „înverzită”, și un Avvă. E condiția fără de care nu ai cum să *primești*. Și la rîndul tău cum să *dai* mai departe.

După douăzeci de ani de la moartea Părintelui Nicolae, experiez o altă ucenicie. Ucenicie la cîțiva tineri. Mi-am rupt coatele, cum se spune, pe cărțile și eseurile lor. H. R. Patapievici, Cristian Bădiliță, Ion I. Ică jr., Robert Lazu, Mihail Neamțu, Teodor Baconski, Toader Paleologu, Al. Baumgarten, Mircea Platon, Aurelian Crănuțu, Marius Lăzurec. Și nu-mi pare rău. Nu-i o ucenicie față către față, nu are fascinația și solemnitatea vecinătății sau a însoțirii. E o ucenicie cu frecvență redusă. La distanță. Are, mai degrabă, aura unei *ascultări*, a unei atenții smerite și bune.

Îmi pun mereu în discuție ceea ce am dobîndit de la N. Steinhardt. Ceea ce am dăruit. Ceea ce am risipit. Continui să învăț pe rupe de la ei. Continui să *ascult* pe Simion Pop.

Într-o carte, greu de procurat, de o frumusețe rarissimă, *Înțelepciunea caldă*, Virgil Nemoianu spune, gîndind la numele înșirate mai sus: „Ce s-ar mai fi bucurat N. Steinhardt!”

În amintirile lui Mihai Șora, N. Steinhardt e „subțire și svelt /.../ și scriitor, și foarte om de lume”.

Iată un text, scurt și cuprinzător, care, citit cum se cade, are rostul de a potoli avînturile sacrosancte.

Citesc în *ID* textul lui Mihail Neamțu *Țigani, Biserica și Statul*. Un studiu amplu despre istoria Țiganilor din România, lipsit de pitoresc și melancolie, o sinteză riguroasă despre datoria Ortodoxiei naționale de a răscumpara și integra „evropenește”, cu orice preț, neamul țigănesc.

Un prim pas: completarea Sfîntului Sinod cu un episcop de etnie țigănească (e citat în acest caz și Sfîntul Apostol Pavel) și crearea unui departament misionar pentru problemele acestei minorități etc.

Îmi aduc aminte că N. Steinhardt în *Jurnalul fericirii* face o descriere amănunțită, pilduitoare și uluitoare, rasistă, după cum consimte chiar autorul, cu privire la comportamentele ancestrale ale acestei etnii. Un text antologic despre rasism ca demență și rasism ca nerozie.

„Printre țigani. /.../ Sînt mai ales certăreți, rostul vieții lor e gilceava, harța: gălăgioși; fără de larmă și tărăboi se asfixiază și pier; pîngăritori, au un dar neîntrecut de a terfeli totul, mincinoși, mințim cu toții, dar idealizăm realul, la ei e altfel, ca la antimaterie. Și găsește de cuviință să-și înădărească minciunile cu jurăminte grele: să-mi sară ochii, să-mi moară mama, să fiu nebun.

Dacă ar fi să-i iau în serios, ar trebui să se înalțe maldăre de ochi, ca cele atribuite lui Ante Pavelici de Malaparte în *Kaputt*; să se perinde în fața fabricii nesfîrșite convoaie de daciuri, întrerupînd orice trafic; să fie balamucurile pline pînă la refuz.

Și nu le poți intra în voie. Oricît de frumos le vorbești: orice umilință, orice sătămăcie: deopotrivă de inutile. Leneși, urăsc pe cine le cere un efort, o lene îndărătnică, violență ca instinctul de conservare. Și nu pot bea în circumi, numai afară pe stradă, cu sticlele înșirate alături și puradeii roată; o maidanofilie, un exhibiționism, o nostalgie a bîlciului; și un jind al ocării, țipetelor, poalelor date peste cap. Spurcăciunea. Dracul sordid, dracul poltron, dracul țopăitor. Căroră Coșbuc le-a găsit nume atât de potrivite și care-n infern își fac din cur o goarnă”.

De meditat.

Părintele Nicolae mi-a încredințat mie aflarea unui titlu pentru cartea noastră de dialoguri. Zile întregi l-am căutat. Degeaba. În zadar. Supărat, am plecat la Runc. În satul copilăriei mele. Aici am urcat Săcăturile și Colnicul, am văzut cum se usucă iarba și cum îngălbenește pădurea. Trist, am hotărît să mă întorc la oraș. În căruță, spre gară, cu tata Anchidim, pe drumul Idieciului, ca din senin mi-a venit acest titlu: *Primejdia mărturisirii*. O clipă de grație, un moment pe care nu-l voi uita niciodată.

Cărțile lui Lucian Raicu sînt o dragoste mai veche. Încă înainte de '89 am făcut o pasiune pentru acest autor. *Lecturile* lui m-au învățat foarte mult: cum trebuie citită o carte, cum trebuie observat un personaj, cum se poate decupa un peisaj, o idee, un gînd, o morală etc. dintr-un mare roman. Nu mai pun în cîntar că Lucian Raicu m-a făcut să mă îndrăgostesc de scriitorii ruși și să mă reîndrăgostesc de Rebreanu. O spun, și chiar cred, că eseu lui despre Liviu

Rebreanu, apărut în 1967, este, fără doar și poate, lectura, interpretarea cea mai curată aplicată (în acel timp) romanelor „domnișorului Liviu”. O alătur cărții lui Ion Negoițescu despre Eminescu!

Revăzându-mi însemnările din '87 pe care le-am făcut, fără milă, aproape pasional, cu culoare albastră pe *Scene din romanul literaturii*, am ajuns la concluzia că *lectura*, *cititul*, chiar și *recititul*, ar trebui să devină o profesiune, să fie considerate, în câteva cazuri excepționale – Lucian Raicu, N. Steinhardt, Al. Paleologu, Mario Vargas Llosa – „brădari de aur”, adică *meserii*. Ele oricum sînt, însă ar trebui socotite, prețuite ca atare.

Așa cum există scriitori profesioniști, există și cititori profesioniști. Unul dintre ei, poate cel mai mare, este, indubitabil, Lucian Raicu.

De fiecare dată cînd mi se face, pur și simplu, dor să citesc *indirect* mari autori, îl recitesc pe Lucian Raicu. E cititorul meu favorit. Un cititor care nu citește *printre* rînduri. Un cititor care citește, cu finețe, seriozitate, fără înfrîncenare, cu suplețe, chiar rîndurile. Și ceea ce mi se pare foarte, foarte important e faptul că L.R. cade, ceea ce filosofilor și cărturarilor adevărați le place foarte mult să facă: *pe gînduri*.

Menținerea într-o stare de *necădere pe gînduri*, neînterzicere a gîndului pe care îl ai, a gîndului greoi și negolit de sine, înseamnă pentru L.R. aroganță.

Un citat din: *Scene, fragmente, reflecții*: „L-am văzut, odată, într-o seară, pe un filosof căzînd pe gînduri după ce ascultase o părere în dezacord, și mi s-a părut, atunci, că este mai filosof ca oricînd și am început să-l citesc altfel și mi-a plăcut mai mult, cu imaginea ezitării sale din acea seară în față”.

Cît e de important, teologic vorbind, și literar vorbind, să ne smerim nu numai trupurile noastre, dar mai ales și mai des, gîndurile noastre. Să cădem pe gînduri, așadar.

Doi fii de preoți exilați la Paris despre tații lor.

Emil Cioran: „...nu eram prea fericit că tatăl meu era preot”.

Constantin Virgil Gheorghiu: „Eram foarte mîndru de tatăl meu”.

Sándor Márai – *Luminările ard pînă la capăt*: „În limba maghiară cuvintele *ucidere* și *îmbrățișare* rezultă unul din celălalt, rezonanță lor se îngemănează” (*Ölés és ölelés*).

Generalul Konrad:

„Realitatea e că m-ai urît de-a lungul a douăzeci și doi de ani cu o pasiune arzătoare, a cărei temperatură aproape că amintește de incandescența marilor legături – da, amintește de iubire”.

„M-ai urît, iar această legătură e la fel de puternică precum iubirea”.

Cu părintele Nicolae în Paraclisul Mănăstirii. Îmi explică detaliat, cu lux de amănunte „încrustările” de pe iconostasul de lemn (pe care îl socotește unic și foarte frumos lucrat) cu chipurile ierarhilor transilvăneni: Andrei Șaguna, Sava Brancovici, Ilie Iorest, a voievozilor, a sfinților ardeleni etc.

Cu tot efortul pe care îl face, intră greu în pielea ghidului-robot din mănăstirile noastre. Dar nu se dă bătut. Din cînd în cînd are și această „ascultare” în mănăstire: să facă pe ghidul. Îmi dă date exacte despre pictură, altar, ușile împărătești și cele diaconești. „Sub pecetea tainei”, cum îi place să-mi spună, ascult deconspirarea unui *secret*.

„Am trăit, Ioane, să o văd și pe asta! Comuniști, securiști, milițieni... vin aici la Mănăstire. Seara. Noaptea. Se botează, se cunună. Numai că vin la ore diferite. Comuniștii pe la 21³⁰, milițienii pe la 22³⁰ iar securiștii la 23 fix... Slujba se ține aici în Paraclis”.

În drum spre chilie mă gîndesc insistent la *secret*. Mă întreb: oare comuniștii, milițienii sau securiștii – care cred eu că în timpul ceremoniei religioase numai la slujbă nu erau atenți – or fi zărit, pe unul din pereții Paraclisului, „Judecata de Apoi”?

Ce vremuri trăim!

Fariseismul își face de cap!... „și preoții și poporul Tău ne-am depărtat, toți ne-am abătut, împreună netrebnici ne-am făcut”, cum bine se spune în *Rugăciunea pentru chemarea mulei lui Dumnezeu la toată litiia și neputința*.

Cine își mai aduce aminte, dintre noi, preoți lui Hristos, de îndemnul și sfatul *cunsecade* al Sfîntului Apostol Petru?

„Pe preoți cei dintre voi îi rog ca unul ce sînt împreună preot; păstrați turma lui Dumnezeu, dată în paza voastră, nu cu silnicie, ci cu voie bună, nu pentru cîștig urît, ci din dragoste. Nu ca și cum ați fi stăpîni peste biserici, ci pildă făcîndu-vă turmei”.

Cunosc șapte, opt ierarhi, vreo zece călugări, vreo cincisprezece călugărițe, cîțiva preoți bătrîni, cîțiva în vîrstă (unul îmi este duhovnic) și cîțiva preoți tineri și foarte, foarte mulți mireni, care sînt bărcile noastre de salvare din acest potop al... fariseismului.

Vrem să mergem către Hristos. Ne cufundăm. Sîntem departe de El. Ne înecăm. Și nimeni nu strigă.

Ar trebui să devenim fiecare dintre noi o gură uriașă deschisă, silită de primejdia în care ne aflăm, să strige din răspuleri. Am imaginea unei creștinătăți pliată pe *Strigătul* lui Edward Munch.

DUMITRU RADU POPESCU ȘI OPERA SA

Constantin ZĂRNESCU

Cei 70 de ani de viață ai scriitorului Dumitru Radu Popescu devin (și) un excepțional și fast prilej, pentru exegeți, critici, pentru cititorii mai vechi sau mai noi (chiar pentru generația PRO!), de a vizualiza cum îndrăzneța și arborescenta sa *Operă* rezistă probei Timpului. A ieșit, iată, de sub cerul ideologiilor totalitare (fiecare epocă și dictator cu amprenta sa!), căldătorind mai departe, ceea ce puținora le-a reușit, după 1989. Refuzând demnități ale prealunecosului pluripartidism politic, în acești peste 15 ani (deputat, senator), a făcut acest sacrificiu pentru elevația, valoarea și forța artei sale! Fiindcă nu am cunoscut niciodată un artist, un Scriitor, pentru care viziunea, creația, *Opera* să fie mai importante chiar decât viața sa însăși!...

Cînd, după trei ani de studii la Institutul Medico-Farmaceutic din Cluj (1956), D.R.P. a renunțat, s-a înscris și a reușit la Filologie, unii prieteni au fost dezamăgiți; pentru că a disprețuit ideea de avere pe care o fac doctorii și farmaciștii, indiferent de epocă (și orînduirea) în care trăiesc; și, cu toată austeritatea și eroismul, geniul și osîrdia sa, și-a început sacrificiul, întru numele marii OPERE.

Epoca în care a debutat D.R.P., publicînd, apoi, susținut (și) în toate genurile Literaturii (schită, poezie, nivelă, teatru, scenariu de film, roman), nu era oricare alta (!), ci... primii 10 ani ai unui Comunism (Dejism) demonic, în sens moral-artistic, social, intelectual și religios – era „epoca ticăloșilor” (expresie celebră a lui Marin Preda, ca și „obsedantul deceniu”); în vreme ce un personaj al lui D.R.P., din *F. și Vinătoarea regală*, numește acea cumplită epocă „Inchiziția proletcultistă”.

La o repede ochire, grație unui stil „prolix”, „stufos”, „baroc”, „labirintic”, exprimînd autentic, în sens camilpetrescian, personalitatea sa artistică, tînărul D.R.P. ocolește și înșeală vigilența Cenzurii, sădind în imensa masă a romanelor sale adevăruri directe, tăietoare ca o lamă și dramatice. Un bărbat din trei fiind hăituit și cercetat, ridicat și întemnițat, ca „dușman al Poporului”, rămînînd femeile fără soții lor gospodari („chiaburi”), copiii rămînînd fără tați, fiind ridicate și închise, de nenumărate ori, chiar și mamele, – ele și ei își ridică pruncii, deasupra capetelor, tipînd, ca în corul tragediilor antice, pentru ca ei să fină minte!...

Cum e, oare, numită epoca, în cadrul prozei sale (și al Culturii române scrise, dînd seama, pentru Timp), în care

Dumitru Radu Popescu, apropiindu-se de mitica vîrstă a lui Isus, 33 de ani, publică cele două capodopere: *Dușos Anastasia trecea și F.?*... Iată o definiție, tipărită în anul Domnului 1969 și aparținînd unui evreu ilegalist, cominternist: „...Calagherovici a zis că regimul, în care conflictele dintre oameni sînt considerate, pentru totdeauna, de nerezolvat și de nenegociat, se cheamă, nici mai mult, nici mai puțin, decît Dictatură!...” Alt teribil text, spus pe scenă și pe urmă tipărit în 1971, la editura Cartea Românească, face parte din drama *Pisica în noaptea Anului Nou*, care, nejurîndu-se decît o singură dată, în țară, în regia lui Vlad Mugur, fiind, apoi, scoasă de pe afișe, pentru totdeauna, s-a jucat în schimb, la Beijing și la Tokio: „...Ei (comuniștii, n.n.) merg cu steaguri, de sărbători, iar noi sîntem priviți ca dușmani!... Strigătul este inutil, fiindcă nu te-aude nimeni! Nici măcar Dumnezeu!... Nu mi-e frică de moarte, nici de boală!... Boala m-a ajutat să-mi găsesc propria fire!... Propria ființă!... Am renunțat la toate convingerile mele sociale; mi-am găsit propria marcă, autenticitatea mea – care este un imens pustiu, o imensă Sahară!...”

Epoca, vremurile sînt demonice (diabolice!), pentru că șansele, lupta, ciocnirile, dramele omenești, suferințele nu sînt egale, nici măcar în sens... relativ-egale între Putere și Opoziție, cum am spune azi; ei totul este tranșat... dinainte, de o ideologie din Răsărit, adusă cu cizma și cu tancul, ce a transformat un popor întreg într-o pușcărie, iar o singură clasă socială domină, polițienește, cealaltă este crud reprimată și ascunsă – după ziduri înalte, zigzagate, mișcătoare și neîncăpătoare!... (La Arud, la Gherla, la Sighet, la Pitești, la Canal!...) Între clase: o pătură (subțire), o metaforă crudă a nepuinței și obedienței, ieșită din folclor: intelectualii! Încrăzători în sistem, unii speră că ideologia comunistă este o NOUĂ RELIGIE. Alții mor, pentru Adevăr, tipînd: „Nu, nu s-a născut Christos!...” Alții: „Teama de a se naște Christos, – ne face să lăsem rapete nevinovate, să ucidem!...”

În *Vinatoarea regală*, roman conceput încă din 1969 și publicat în anul 1973, adevărurile dramatice sînt și mai transparente, în toată grozăvia și oroarea lor: „De ce e rea Lumea?... Pentru că vrea să aibă preț toate; toate să fie rentabile; să nu se piardă nimic; să fie rentabilă chiar și ultima suflare!... Se poate trăi și fără iubire?! Mai greu, dar se poate!... Se poate trăi și fără lumină?! Se

poate trăi, oricum, și muri oricum!... Asta a vrut Moise!... Dar de unde avea poporul nostru atîția dușmani ai poporului?.."

În *Cei doi din dreptul Tebei*, roman „istoric” și „parabolic”, deși cu referinți la cel de-al doilea război mondial, la crimele din Ardeal, după *Diktat*, deși mitul esențial rămîne *omorul dintre frați* (întîlnit în plan universal, de la Eschil, la Shakespeare), *omorul dintre frații aceluiași pămînt și aceluiași Neam*, Dumitru Radu Popescu operează trimiteri limpezi și exprese, tot la „Revoluția” comunistă, la începutul demolării unor biserici, a trimiterii preoțimii și intelectualilor, la Canal, adică la moarte; și interdicția comuniunii și speranței, dragostei; și trăirii în Dumnezeu – „Timp îngrozitor; cînd toate se prăbușesc, ca în vremea morții oricărei Credințe, chiar a lui Isus Christos, și a triumfului nepoșilor lui Cain!...”

Astfel, problema terorilor și a fundamentalismului epocilor comuniste, ce au început să se institue într-o nouă Religie, este lipsa unui *text sacru* (la evrei, „Vechiul Legământ”; la creștini „Evangheliile”; la arabi și musulmani „Coranul”). La *Revoluția Rusă* și în genere, toate cele aduse, cu tancurile și Armata Roșie, – Reformatorii (profeții), sînt atei, anarhiști și... *economiști*, încercînd o religie a eliminării proprietății și a... „capitalului”. O Revoluție „continuă”, „permanentă”, dar... „străină” (internațională – dincolo de Patrie și de sufletele, fiii ei).

„Poți să faci, oare, ceva, fără Popor?... Sau cu *acelel Popor în pușcărie*? se întreabă un personaj intelectual, în romanul *Ploile de dincolo de vreme*, publicat în anul 1976. „Poți să fii *profet*, fără popor, adică *profețind în deșert*?... Sau să fii un *reformator*, care acționează, ca un *aventurier* și un *criminal*, exterminîndu-și *poporul*?... Ideile unor astfel de *reforme*, bazîndu-se pe crime, reprimare, damnație (mai) pot deveni oare *texte diriguitoare* – *texte sacre*?...”

În anul 1982, Dumitru Radu Popescu a publicat un vast roman politic și mitic, intitulat *Viața și opera lui Tiron B.*, dedicat, prin *convenția* expunerii istorice, a *eseului* și a *inserției* unor *opere literare* (nuvele) –, dedicat vieții și operei unui cetățean (european) al secolului XX, din Aiud; funcționar la poștă, apoi lucrător în redacțiile unor ziare, publicist și scriitor, călător și chiar rezident, pe alte meleaguri (în străinătate), un *personaj-narator* (*raisonneur*), care cuprinde și idei ale *dreptelor și stîngilor* epocilor acestui veac etc. În volumul II: *Iepurele schiop* (sau *Podul de gheață*) al acestui monumental roman, la p. 358, apare *scris și tipărit acest ade-văr flamboiant*, care face ca marea artă a lui Dumitru Radu Popescu să fie mai puțin labirintică și prolixă, stufoasă, barocă. Este în discuție *ziua morții lui Stalin* și *ceremonia funebră*: „...Marcovici adusese, în fața căminului cultural, niște babe, să tămîieze *portretul*

îndoliat al marelui dispărut!... Directoarea Joca le punea elevilor, de la școala de orbi, pe piept, panglicuțe negre, tăiate cu foarfeca, dintr-un frac, ce fusese al dirijorului Iorgulescu, de la nevăzători!...”

„Corpul dictatorului (*Stalin*), ca și corpul dictaturii (*Comunismului*) nu sînt decît unul și același lucru, meditează Tiron B. *Corpul TĂTUCULUI* pleacă din lume! E trecător! Dar celălalt corp al său (de *hîrtie*, de *propagandă*, n. C.Z.) rămîne!...” „Babele se închinau, ca la icoană, în fața *afișului*; copiii pupau *hîrtia*, pe care era *marele portret*. Atingeau cu mâinile *mustățile*, ochii și *părul marelui mort*, cu înfrigurare, ca și cum ar fi viu. Căci, domnule profesor!..., *Insul cu mustață (STALIN)*, e cel ce întrupează *toată Dictatura*, toți *trepădușii*, il chiar cuprinde și pe unul ca Moise; Stalin devenind, dacă vrei, *prizonierul lor*; *sfințul lor*, *duhul*!... Dar, a adus el, Stalin, o nouă religie?... A fost el, *conducătorul infailibil*, *Mintuitorul*?... Nu posedă nimic *care să fie al său*, ca *Împărații Romei*, sau *califii Orientului*. De fapt, avea totul, mai mult decît îi era peste poate! Așa că regii par, pe lîngă el, niște lachei!... L-am cunoscut..., am fost în *Comintern*!... Ce e *infernul*, este că nici acum și nici, poate mîine-poimîine, nu vom afla cine este (dintre *continuatorii* și *urmașii* lui Stalin, n. C.Z.), *Mintuitorul*; și cine este *Iuda*!...”

Opreșiunea *noului regim*, adus în țară cu forța, după 1944, e exercitată de *unele*, care manipulează pe cei aflați încă în *libertate* și, în urma unor *însenări*, *scenarii*, *scenarii*, *delafunții*, *turnătorii* – îi strivesc pe cei ce ajung în închisorile politice. *Instructajele* cu „oamenii muncii”, cu „masele populare”, sînt *forme noi*, prin care *textele* ce se voiau *sacre* ale erei *proletare*, se metamorfozează, parodic, în *copii*, tot mai șterse, prin *oralitate gregară* și *porunci agresive*, date de *activiștii semidocti*, unii trimiși la țară, dinspre *nolle universități*, precum prof. Dunăre, prof. Moise, sau foști *aventurieri*, precum cei din războiul republican din Spania, avînd „dosare bune, sănătoase”... Astfel *textele* voite *sfinite* ale *corifeilor comunismului* devin o *unealtă* (indicație, prelucrare de partid, „comunicare” orală, aleatorie):

– „Bă, vin de la un *instructaj*, de la *Cîmpuleț*; lupta de clasă se ascute; pe zi ce trece, iar noi trebuie să *veg-hem*!... Sînteți aici, țărani săraci și mijlocași, *chiaburi*. Unul mare, la care îmi scapă numele, dar îl am trecut aici, în caiet, a zis că... și eu vă spun, deschis, ce a zis... ca să n-avem vorbe...” (cit. din romanul *Împăratul norilor*, ciclul F., 1977).

„Profesorul” Moise e ideologul cel mai acerb și damnat, stîlp al *noii orînduiri* și reprezintă, în viziunea lui Dumitru Radu Popescu, „*faptul cum o revoluție poate să se devoreze singură. O revoluție fără de oameni!*...” *Jocul străvechi al șahului* rămîne *parabola relativității*

(politice) și a ostilității reciproce (călău-victimă), sub dictaturile comuniste, reprezentare creată de un important prozator român a „Labirintului” social, lipsit de legi, cu ziduri lunecoase, mișcătoare: „Noua lege a Șahului este o altă regulă, în care toate mișcările sînt posibile. Piese au căpătat alt caracter, de care nu țin seama, fiindcă și-l schimbă, la fiecare nouă mutare: și nu mai pot fi înfrînte”.

D.R.P. ne repeta, desori, pe cînd era redactorul șef al revistei „Tribuna” și secretarul Asociației Scriitorilor (filiala „Transilvania”) din Cluj, între 1970-1982, nouă, tinerilor scriitori: „scrieți în toate genurile literaturii și artei, spre a deveni prețuiți și cunoscuți. Fiindcă cel mai periculos lucru, pentru un redactor, este să putrezească în redacție, ca floarea în glastră, fără să se documenteze și să călătorească. Și să nu-l știe nimeni, cînd bate la o ușă!... Sau, să îmbătrînească, fără cărți!...”

Scriitorul exemplar Dumitru Radu Popescu a scris și scrie în toate genurile literaturii și culturii scrise (de la povestire, schiță, anchetă, note, reportaje, eseu, cronică teatrală și cinematografică, chiar sportivă, nuvele, drame, romane, documentare și interviuri, evocări și conferințe – și toate acestea sînt topite, potrivit miracolului artei, în opera sa monumentală, de unde și expresia critică, ajunsă aproape un *consens general*, că d-sa creează o *literatură barocă*! Există, cu toate acestea, un fir al Ariadnei, în blestemata lume demonizată, damnată, care a fost *labirintul comunist* (alunecos și inform); și probează că, în lipsa Autorului omniscient, pătrunzînd în structura romanelor sale personaje și voci „auctoriale”, „raisonneri” etc., *Lumea sa și viziunea sa originală se fundamentează, are ca temelie – mituri antice și perene: Antigona (Dinos Anastasia...); mitul sîrbătorilor dionisiace, precreeștine și al Palatului din Creta (în F., Vînduarea regală, în Teatru); mitul căutării Adevărului, al damnării, din Labdacizi; Stîncuța, ca legendă dunăreană, fiind o variantă românească a Iocastei și lui Oedip (în Podul de gheață, din 1982), Mitul Mioriței etc.*

Citită azi, în cheie metafizică, iar nu neapărat socială, contemporană, așadar în perspectiva eternității Artei, iar nu a derizoriului politic, opera lui Dumitru Radu Popescu uluiește și fascinează, mai departe, ca un neasemuit spectacol al Vieții. Singura relație pe care o putem face, azi, e aceea cu romanele populare universale (de la Măgarul de aur, la Don Quijote de la Mancha și chiar mai încoace). Ca să cuprindă nebunia mulțimilor, a povestașilor mincinoși, a „smintiiilor”, a pilduitorilor „sucii”, a actorilor, circarilor și aventurierilor, Dumitru Radu Popescu folosește, după Cervantes (lucru pe care criticii săi nu l-au specificat), *idel-coloane*, precum *viața*

ca vis, lumea ca teatru (lovitura de teatru), *înscenarea, măștile (și carnavalurile), bilciul și circul (fotbalul), piața publică („răscrucea”), terasa, grădina, balconul, „curtea” hanului etc.* Și, prin urmare, toate formele artei: povestirea, parabola, nuvela „exemplară”, romanul în roman, spre a reprezenta, în cuvînt, un uriaș univers păduros (stufos), proteic, epopeic. Romanul ca lucrare științifică, se confesează, spre finalul Operei, Tiron B., călcînd pe urmele înțeleptului „arab” Cide Hammete Benengeli – *raisonneurul* lui Cervantes din Don Quijote de la Mancha.

Romanul – cel mai „cuprinzător” și reprezentativ gen artistic al Lumii moderne, fiu al mai multor părinți, printre care epopeile vechi, corul antic, tragediile grecești și eposul biblic...

Recitîndu-l pe D.R.P., ierți și uiți păcate grele și, iată, trecătoare ale unei epoci, mîngîindu-te cu acele lucruri care rămîn, peste vremuri, surprinzînd Lumea, prin CUVÎNT; *viața Lumii și teatrul Lumii – divină vitalitate a Spiritului; și reprezentarea sa enigmatică și majestuoasă, în cultura scrisă.*

La mulți ani!... domnule academician Dumitru Radu Popescu.

P.S. Cine s-ar fi gîndit că, după sîngeroasa Revoluție din Decembrie 1989, vom mai găsi lectori marxisti, semidocți, ca prof. univ. Dunăre, din romanele lui D.R.P., doctoranzi, dascăli (de fostă economie socialistă), ce au pus umărul la „încheierea” colectivizării și la *indoctrinarea și ateizarea* multor generații tinere, „doctori” și „confi”, uitați în funcții?... De ce D.R.P. ocolește, azi, redacția „Tribunei”, înaintînd, pe același unic culoar, spre Asociația Scriitorilor? După buni prozatori, în tradiția românească, precum Agârbiceanu, D.R.P., Vasile Rebreanu, și prin extensie Dan Rebreanu, Mircea Vaida-Voevod, Constantin Cubleşan, Radu Mareș, N. Prelipceanu, Tudor Vlad, regretații Marcel Constantin Runcanu, Emil Bunea, Dumitru Mircea, Tudor Dumitru Savu – „Tribuna”, „moară a ideilor”, revista cu cei mai valoroși prozatori, e condusă azi, cu ușile închise, de un fost ideolog marxist, care, la cei aproape 60 de ani ai săi, nici măcar nu a ajuns membru al U.S.R.! Cine îl ține „înfipt” acolo, ca să avem restaurație în cultură și chiar intoxicații și afirmări ideologice, peste capetele creatorilor de artă, Boieri Dumneavoastră?!... Doamnelor și Domnilor?!...

De ce acești tovarăși vigilenți, din fosta lume, apasă, nu s-au autolustrat și nu se auto-lustrează pînă nu e prea târziu? Doamnelor și Domnilor?!...



AMINTIRI DE GREFIER

Radu TĂTĂRUCĂ

Parcă se poate ști ce e în capul unui bețiv! Nu e cale de a afla adevărul și de a preveni însondabilul. Am citit eu, în autobuz, într-o revistă străină, foarte serioasă și bine văzută de altminteri, un articol despre un criminal care i-a spart capul unui portorică pe un peron în Victoria Station. Dacă vă duceți în Londra, neapărat să mergeți să o vedeți; cu grijă însă. Eu, unul, m-am îndrăgostit de ea – aș lua-o de nevastă cu tot cu trenuri, florării, magazine, braserii, călători, ploaie, saboți, renume, dar nu știu de la cine să o cer. Doar să mă duc într-o noapte să scriu cu creta peste tot: Private Property, Tătăruță's. Până se instrumentează, până se mișcă justiția...

Asasinul de ocazie și victima erau foarte beți, scrie mai departe. Atunci rolurile se puteau inversa, nu? Ori cu capul de piatră, ori cu piatra de cap. În acel moment, drumurile lor s-au despărțit; unul a luat-o spre pușcărie, întru ispășire, reeducare și chin – iacă nu știu dacă în Anglia există tradiția să-ți vină Daniel Corbu, Emilian Marcu și Liviu Apetroaie să-ți recite versuri simțite și inimoase despre cum ți-a fost viața, criminalule, ca rozul promițător al zorilor frugale, iar tu ai tălmăcit-o cu roșul singelui, onanie de om ce ești și n-ai mai fi! Nu degeaba își lua Esenin abonament la execuții. Îmi vorbea zilele trecute un nume păstrat sub tăcerea anonimatului conspirativ despre Emilian, nu știam care. Atletul moldav, zice el. L-am văzut o dată în curte, zice, cum a aruncat cu o piatră și a doborât doi porumbei, o cioură, și elicopterul poliției sau al SMURD-ului, nu era nici el sigur. Măi, frate! Chestia cu elicopterul cred că e o exagerare trasă de păr fiindcă, de când cu scumpirile la petrol, am auzit că SMURD-ul nu se ridică peste un stat de targă, poliția plutește mai mult cu zmeul iar pompierii cu pipeta. De tare ce a aruncat-o, piatra nici nu s-a mai întors pe Pământ; care aveți ceva pe orbită, nu vă văd bine! Să nu uit, am mai auzit că deținuților care învață pe dinafară trei strofe din balada Tîrgu Neamț observat din șanț li se iartă jumătate de pedeapsă ori primesc supliment de marmeladă, la alegere.

Cap spart a fost trimis la morgă, apoi creierul dus

în laboratoarele de la Medical nu mai știu cum Centre (aș face bine să-l întreb pe Emil, el să se intereseze la morga noastră, Regrete Popa; oare?), stors, uscat, pisat, pus la microscop. Ulterior examinării, praful a fost turnat într-o eprubetă cu eticheta Inebriate Mind. Ei și! A făcut prin asta știința un pas înainte în studierea manifestărilor comportamentale, ca să mă exprim așa, a acelei părți, tot mai numeroase, a societății de consum (la propriu)?

Să lăsăm! Autobuzul mă duce la școală unde mă așteaptă elevii să-i ascult, să le pun just note, conform prestației intelectuale, pe urmă să le zic citiți de aici până aici. Acta Maxima Pedagogicae. Numai că azi nu am mai ajuns la școală. La coborârea din autobuz, primul, ca de obicei, doctorul. De obicei, lumea, politicoasă: Bună ziua, sau sărut mîna, domnule doctor! Să nu ne grăbim. Azi, din grupul care aștepta în stație, se desprinde unul cu o moacă răvășită, buhăit de băut, nervos la culme, și-i trage un cap în gură. Doctorului:

– Dă, bă, televizorul! Tu-ți Luna și America!

De unde știa? mă întrebam. Pe vremea aceea Luna era a rușilor. Da' parcă Precedentul Alaska! Am sărit cițiva pe el, l-am stăpinit. Doctorul căzuse lat. L-au ridicat niște femei, avea barba plină de sînge, nasul spart, o sticlă de la ochelari sărită și nu făcea bine vederii. Miliția e colea, la doi pași, dar e lăsat pe ușă, am intrat în primărie. Criminalul bombănea stereotip, de ce nu-mi dă televizorul, să-mi deie televizorul! Altfel, se lăsa dus fără să se împotrivescă. La un moment dat mi-a prins privirea:

– Domn profesor, spune să-mi deie televizorul!

Solomon Blindu, primarul, era în sala de ședințe, cu ochelarii pe nas, un ac cu ață în mînă și tricoulul întins pe masă. Cred că era înainte de 1 Mai. Ori 8 Mai. Cosea o ruptură la franjuri. Marieta, secretara, stătea de cealaltă parte a mesei și-i citea ziarul. Blindu ne-a privit peste ochelari și a așteptat. Din spusele noastre surescitate a înțeles cum dar, ca și noi, nu a înțeles de ce.

– Bre Moga, bre, ce-ai cu doctorul, bre? Tu ai băut

de dimineață! De pe fața bețivanului s-a șters orice urmă de violență; are un aer nenorocit, plîngăcios. Comic, totodată. El cu doctorul nu are treabă, dar Maradin să-i dea televizorul. Se face lumină: Maradin, depanatorul radioteve (în cazul nostru, adio tv), un șnapan simpatic, care face naveta cu noi, chiar seamănă cu doctorul; au aceeași statură, rotofei amîndoi, amîndoi cu barbă, geantă diplomat și unul și altul, Maradin i-a luat omului banii, aparatul, dar nu l-a mai adus înapoi.

Cu diplomatul lui Maradin a fost o poveste. Eram în autobuzul de Galați. Șoferul, domnul Ilie Tudosă, ne-a ținut, ca de obicei, două locuri libere, la Mama și copilul, mie și unei agronoame, favoriții lui. În față s-a așezat depanatorul. Și-a pus diplomatul deasupra, pe plasă, și a adormit. După o vreme, de la viraje, hopuri, frîne, genta a început să lunece. Am făcut-o atentă, din șold, pe ingineră – al ei era lipit de al meu, dar atît – și am urmărit cu maxim interes fenomenul. Am pariat în șoaptă, la ureche, de vreo două ori m-am măgărit și am pupat-o pe cerceș.

Venea o jalbă din coada ochilor înecă noptatici, ai răbdare, of, cum n-ai răbdare, numai urechea nu se depărta, prizonieră. Sînt clipe în care dragostea îți dă totul pe un vîrf de cuțit și nici nu vezi otrava; pronos-ticam:

– Pînă la Bazga!

– Nu, cred că nici nu ajungem la Cozia, și a întărit din șoldul fierbinte.

Împinsă parcă de gîndurile noastre noastre ticăloase, geanta s-a tras încet către marginea plasei pînă ce poc! în capul adormitului. S-a deschis și s-au risipit pe jos lămpi, rotocoale de fludor, șurubelnițe, biscuiți și – mîngîierea navetistului – cărțile de șeptic...

Doctorul a cerut o oglindă, s-a șters cu batista, pe urmă s-a dus la Moga și i-a aplicat un pumn în nas de l-a dat cu cracii în sus. Primarul rămăsese cu acul în mînă; l-a înfipt în galbenul drapelului și a ridicat ambele mîini:

– Bine! De-acum e bine. Sînteți chit. Gata! Numai că, domnul doctor, matale ai să te întâlnești cu Maradin; dați cu banul, unul trebuie să-și taie barba. Altfel eu nu răspund. Acu, plecați. De Maradin am eu grijă! Domn profesor, mata mai rămii. Marietă, lasă Scînteia, dă telefon la școală

că domnul profesor e reținut cu treabă la mine și adă o hîrtie cu antet. Marieta a plecat în misiunea comandată, primarul a tras un pumn în masă și a sărit din rost ușița din piciorul mesei. A scos de acolo ce era de scos. Ipocrit:

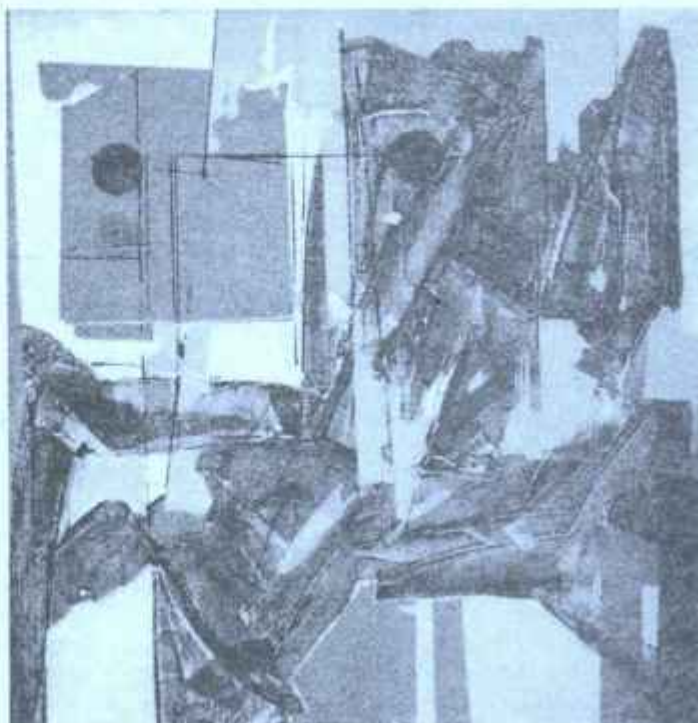
– Beau unii cu noaptea-n cap! Ăștia știu să bea? Marieta s-a întors cu hîrtia.

– Apare și domnul director. Directorul nostru – fost seminarist – deschide invariabil și sumbru profetic anul școlar cu vorbele: Cei din urmă vor fi iar în clasa întîi.

– Și mai bine. Acu, fii bun matale și scrie. Se uită în tavan. În tavan sînt niște ațe de păianjen; le vine și lor rîndul.

– Tovarășe Maradin Vasile, urmare a hotărîrii comisiei de împăciuire în litigiul cu Moga Eugen și Siinschi Dan, accesul dvs, punct, pe raza comunei vă este – nu, taie; Marietă, adă altă hîrtie, îți este, să fie mai radical – interzis pînă nu-ți dai jos barba. Hîrtia să i-o strecoare paznicul pe sub ușa atelierului. Nu-i bine? Un PL 500 mai punem și singuri, dar de doctor nici nu știi cînd te lasă inima. Iaca, Grigore Popovici, saracu'...

Am vărsat cîte o leacă de vin.





CARNETUL UNUI DECENIU (XIV)

FEBRUARIE 1989

Daniel CORBU

► **Joi, 9 februarie.** După amiază, singur și necunoscut, într-un oraș necunoscut. O senzație trăită de multe ori, care-mi convine. În geamurile vitrinelor privesc un străin. Se încruntă sau suride sau se scâlțâmbăie. Gîndesc: În momentul în care începi să-ți simți pe al treilea în tine, înseamnă că ești pierdut. Că ești blestemat la acea luciditate morbidă care te macină încet. Socratiada zicea „cunoaște-te pe tine însuși” a devenit astăzi ceva stupid și fără noimă... Știința psihicului a demonstrat că nu te poți cunoaște nici pe tine, nici pe alții. Dar a întrerupe cunoașterea de sine, ar însemna lene și lipsă de bun simț, ar însemna chiar lașitate.

► Acum trei seri, cînd am terminat de citit cele peste 500 de pagini din *Conversație la catedrală* de Mario Vargas Llosa am rămas cu un gust amar. Să fie oare viciul mobilul aproape tuturor acțiunilor umane? Patimă și viciu și mască. Sud-americanii au învins cu adevărat în roman. Au făcut lucruri mari pentru că au știut și au avut libertatea să minuiască politicul. Iar aici se-nîmplă uneori lucruri care întrec imaginația.

► Cumplit de adevărat ceea ce spunea Salvador Dalí prin 1953, pe cînd eu abia mă nășteam: „Singurul lucru de care lumea nu se sature niciodată e exagerarea”.

► Răul este important doar pentru că-i făcut să existe Binele. De aceea, nu-l voi crede niciodată pe cel care caută să mă convingă că nu-i nevoie de diavol ca să-l descopere pe Dumnezeu.

► **Sâmbătă, 11 februarie.** Mi s-a făcut de sîmbătă în Satu Mare. Cînd scriu aceste rînduri, scriu cu bucuria călătoriei de față. Întîlnirile cu prietenii de aici mi-au fost ca un balsam. George Vulturescu, Gheorghe Achim, Dumitru Păcuraru, Eugen Vintilă sînt prietenii și poezii acestui ținut nordic, drag mie! La Satu Mare am vorbit aseară, într-o adunare, despre traiul nostru sub semnul lui Eminescu. Am vorbit cu patos, observînd cîtă plăcere le fac omenilor, sporovînd în cuvintele mele dulci-moldave despre geniul nostru tutelar.

► Astăzi, la Negrești, am văzut, în muzee vestigii ale civilizației oșănești. O moară de apă din satul oșănesc mi-a atras emoția multă vreme. După amiază, la Valea Măriei, am văzut camera în care-am stat în urmă cu trei ani împreună cu criticul Nicolae Ciobanu (ce om minunat!), trecut la cele veșnice acum un an.

► Aseară, într-o familie de intelectuali (Doina Ștețu e traducătoare din engleză și dramaturg) am trăit grozavă încîntare de muzica spațială a lui Vangelis. Am terminat seara înțors, rătăcit, abulic și aulic. Vangelis e deasupra a

ceea ce face Wagner cu mijloacele muzicii simfonice. E o demență care exploatează și barbaria și poezia din noi. Bref, în muzica lui Vangelis te simți ca-ntr-o cameră cu oglinzi.

► Îmi amintesc auto-blestemul lui Eminescu, proferat în timp ce aștepta știrile unei agenții de presă, pentru *Timpul*: „... ca să scriu iar, să scriu de meserie, scrie-mi-ar numele pe mormînt și n-aș mai fi ajuns să trăiesc”.

► În caietul meu de însemnări despre Eminescu (din 1982-1983), cînd frecventam Biblioteca Academiei, dau peste o însemnare a poetului din primăvara lui 1877, cînd se pregătea să părăsească Iași, un fel de fișă a celor doi ani și cîteva luni de ședere la Iași, o reflecție plină de ironie amară: „D. Michalis Eminescu, vecinic doctorand în multe științe nefolositoare, criminalist în sensul prost al cuvîntului și în conflict cu judecătorul de instrucție, fost bibliotecar cînd a și prădat bibliotecă, fost revizor la școlile de fete, fost redactor *en chef* al foii vulelor de pripas și al multor jurnale necitite colaborator.”

► Zice Valéry: „Amărăciunea vine aproape întotdeauna din faptul de a nu fi primit *ceva mai mult* decît ai dat. Sentimentul de a nu fi făcut o afacere bună.”

► O seară ca o leneșă rugă. O seară supusă. Un corn de lună abia aprins mă salută. Prin gînduri îmi joacă forabere sinelui. Curenții nordului m-au ademenit total. Aici, lăsat singur într-o casă singură, am văzut filmul „Numele trandafirului”, după romanul lui Umberto Eco. Deziluzie! Regizorul a exploatat doar partea poliștă a excelentului roman stratificat, postmodern.

► Să nu uit zisa lui Anatole France din *Le Jardin d'Épicure*, atît de adevărată: „Modestia, rară la cei docti, este și mai rară la inculte.”

► Cînd am avut revelația sinelui? Tîrziu. Trebuia să merg la școală, în clasa a VIII-a și, cu o zi înainte, făceam baie după amiază într-o știală la Ozanei cu apă caldă. Atunci, în singurătatea aceea a prundului Ozanei, cu apa și pietrele, m-am realizat. M-am realizat ca un nimic universal care se agită. Deasupra cerul, înfinitul ademenitor și inhibant totodată. Senzația: spaimă, spaimă de tot. Lucrurile din jur: aspre, colțoase, dușmane. Eu, cu teama că nu mă apăr de ajuns de agresivitatea lumii. Din acel septembrie blînd, senzația persistă și roade încet. Veșnicul inconfort din acea după amiază de septembrie a pornit. Am înțeles atunci că mi s-a frînt Paradisul, că el rămîne, în amintire și că ceea ce începe trebuie absorbit picătură cu picătură. Mai tîrziu, conștiința că trebuie și exprimat.

CONSEMĂRI

CONVORBIRI LITERARE



„RAMURI” LA CENTENAR

Vasile IANCU

Cu trei întreruperi, din care două destul de mari (în timpul Primului Război Mondial – iulie 1917-martie 1919, în vremea crizei economice din perioada interbelică – decembrie 1929-mai 1934 – și după instalarea confortabilă a sistemului totalitar comunist, mai exact, la 1 mai 1947, cu reparație abia la 1 august 1964, când primul număr este onorat cu salutul călduros al lui Tudor Arghezi), revista de la Craiova, a Uniunii Scriitorilor din România, e fondată la anul 1905. Iată, așadar, o publicație de cultură/literatură centenară. Care a avut și are un rol foarte important în viața artistică-literară a Olteniei. De altfel, ani buni a fost și singura publicație culturală din această provincie. E de menționat că pînă în anul 1947 a apărut la Craiova, dar și la Iași și București, iar între ian. 1915 și 15 iulie 1917 a purtat titlul „Drum drept”, sub direcția lui Nicolae Iorga. Între colaboratorii de marcă ai primei serii se aflau Tudor Arghezi, Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, I. Pillat, Vasile Voiculescu, I.M. Sadoveanu. De-a lungul anilor postbelici, revista a avut perioade faste și mai puțin faste. Totuși, mai reținem acei ani cînd citeam cronicile lui Șerban Cioculescu, articolele de istorie literară, eseurile, comentariile semnate de Ion Biberi, Adrian Marino, Eugen Negrici, Marin Sorescu, Ov. Ghidirmic, corespondența lui M.R. Parascchivescu și al său supliment literar „Povestea vorbei”, rubrica „Ecuații critice”, multă literatură bună și foarte bună, chiar și cronicile la poezia contemporană ale lui Al. Piru. Și cite...

Seria realizată de Gabriel Chifu și colaboratorii săi e la înălțimea celor mai bune numere de odinioară. „Ramuri” se citește de la cap la coadă cu același interes. Și n-o zicem de circumstanță, că, hai, dom'le, să punem pe hîrtie și ceva vorbe dulci la an aniversar. Nici vorbă. E o opinie formată în ani, în cunoștință de cauză. „Ramuri” este una din cele mai bune reviste de literatură (puține pagini sînt consacrate altor arte, asta e politica redacțională și n-avem ce discuta) din România. Prin calitatea textelor, în primul, rînd, structură tematică limpede, echilibrată – și alcătuire formală, racordare la ideile sensibile ale literaturii „la zi”, receptivitate – aș zice, cordială – la valori și promisiuni. Sentimentul pe

care îl am cînd pun mîna pe această revistă este acela că posed un serios obiect de cultură, făcut, adică, profesional, fără emfază ori ifose, fără ostentație (ați văzut, de pildă, luxul unor publicații în care nu ai ce citi), ostentație ce trădează întotdeauna vanitatea lucrului vid. (În paranteză fie spus, în avalanșa publicațiilor culturale/literare, destule sînt făcute la repezeală, textele fiind adunate, arbitrar, sub generice pompoase, care nu spun nimic, fie că aceste texte sînt niște cursuri universitare condensate, fie că poartă pecetea inconfundabilă a amatorismului cras. E foarte bine că apar multe reviste, dar onest este ca ele să nu fie scopul unor orgolii, ci fructul firesc al unor opțiuni spirituale ce se cer neapărat exprimate, în formule bine și frumos gîndite.) La colocviile Zilelor „Convorbiri literare” din anul curent, Mircea Martin, literat care știe foarte bine cu ce se mîncă o revistă, formula o opinie care a contrariat puțin, vizînd un posibil efect pervers al fecundității publicațiilor zise de cultură/ literatură. Sigur, ar fi absurd ca cineva – oricine ar fi acel cineva – să vină și să zică: la să mai terminați cu fițuica aia proastă, de-i spuneți revistă! Ea se elimină de la sine, nefiind citită decît de făcătorii ei. Și dacă există sponsori care să finanțeze asemenea alcătuiri de hîrtie, fie ele și fătoase la suprafață, asta-i problema lor. Și numai a lor.

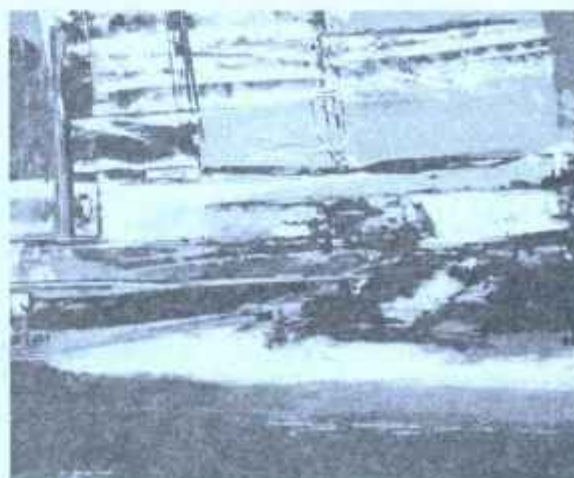
În numărul dublu (iulie-august, 2005), revista publică pe patru pagini un fragment din *Istoria critică a literaturii române* de Nicolae Manolescu. Fragmentul din mult așteptatul op îl privește pe Ioan Slavici. Regăsim același stil elegant și delectabil, de critic și istoric literar-prozator, cu formulări distincte și comentarii originale, adesea, în răspăr cu opiniile clasice, puncte de vedere scormonitoare, înscriind personajele și cărțile literaturii române în chipul cel mai firesc, dar și acroșant, în mentalul contemporan.

Reproducem, spre edificare, finalul: „E curios cum nu s-a remarcat că îndeobște beștelitul pentru ispite moralizatoare Slavici este scriitor român care consideră capitalismul pe latura pozitivă. Educația lui într-un Ardeal aparținînd de Mitteleuropa nu e fără legătură ca această filosofie socială pe care n-o găsim la nici un alt scriitor

român, nici chiar la Rebreanu ori Agârbiceanu, proveniți din notabilități rurale ale aceleiași provincii central-europene ca și Ioan Slavici”.

În „Bruion”-ul său, Gabriel Chifu pune pe tapet o chestiune pe cât de reală, pe atât de îngrijorătoare, sub forma unei întrebări: *Cine mă citește?* Dacă avem în vedere îndepărtarea de lectură a tinerei generații, fenomen evident și din lucrările de literatură română a candidaților la bacalaureat și capacitate, atunci răspunsul la interogație e frisonant. Vă mai amintiți de acel reportaj TV care prezenta elevi de liceu luându-și notițe la un film realizat după o operă literară. Catastrofală situație! Iar calculatorul, cu ale sale virtuți condensatoare de informații, îl readuc pe tinărul elev, student, cică, intelectual în devenire, la un înghițitor/ înmagazinător/ înregistrator de surrogate, surate bune cu anunțurile publicitare. Cert: asistăm la o criză a lecturii. Ce-i de făcut? Dacă se (mai) poate face ceva. Pentru că scriitorul tot se încorporează să scrie. Vorba lui G. Chifu: „... în fiecare scriitor stă cuibărit un copil ce visează unul și același viș nesfârșit: clipa de glorie absolută, când mulțimile vor lua cu asalt librăriile, căutând cărțile sale”. Autorul distinge două feluri de cititori: de ocazie și de vocație. Aceștia din urmă îl și ne interesează. O soluție – să zicem salvatoare? – ar fi aceasta: „autorul să-și ia drept aliat instituția criticului literar. Știm, însă, că și această instituție cam scârție din încheieturi în anii postdecembriști. Speranța e să se revigoreze: Și faptul e posibil numai prin mijlocirea revistelor de calitate, prin promovarea constantă a cronicilor de întâmpinare, a recenziilor profesioniste, scrise de lectori profesioniști. Ceea ce „Ramuri” și face, având concursul unor condeieri precum Ioan Lăscu, Paul Aretzu, Gabriel Coșoveanu, Horia Gârbea, Constantin M. Popa, Bucur Demetrian, Petre Ciobanu, Marian Barbu, Gh. Dănișor, Irina Cucu, Florea Miu, Daniel Cristea-Enache, Marian Victor Buciu, Ion Militaru, Ioana Dinulescu, Carmen Petcu, Dania-Ariana Moisa. În ordine în care apar pe parcursul celor 32 de pagini. Observați cite cronică, recenzii găsim în revista de la Craiova? Ca să nu mai socotim că unii dintre semnatori au cite două intervenții publicistice. Salutară strategie de provocare la lectură, în acord deplin cu soluția propusă de redactorul șef. Și, pentru că ziceam ceva despre apetitul spre lectură pe care îl stăpânește „Ramuri” (știți cum se întâmplă, din clipa când pui ochii pe o revistă ca lumea, începi s-o răsfoiești cu plăcere, înregistrând în fugă, febril, titluri și autori, autori și titluri, pe urmă, te oprești la un text, nu neapărat din primele pagini, apoi la altul, și la altul, până o termini toată, să relevăm, din acest număr, poemul lui Ion Stratan, *Țipătul eului* („Politrucul a spus: Securitatea e o armată de ocupație

– și apoi tăcu/ prăbușit în sine, asemenea balenei *Orca* înghițind/ o barcă plină ochi de pescari adormiți”), *Jurnalul* lui Gabriel Dimisianu, poemele lui Nicolae Tzone („să speli versul pe față cu fața ta și cu viața ta să-i ștergi gleznele/ și genunchii de asemeni cu fața ta și cu viața ta/ pe urmă să pui pelerine de iarbă verde și fragilă pe umeri/ pe oasele versului”), serialul despre *Francisc*, omul eroic de Adrian Popescu, paginile de istorie literară de Henri Zalis (aici, despre D.R. Popescu), evocarea *Cioran* în revista *Ramuri* de Mircea Moisa, o traducere de Sonia Cruceanu despre *François Mauriac*, *judecător al lui Rousseau?*, text al lui André Séailles (dintr-un volum), fermecătorul dialog cu Marcel Chirnoagă, realizat de Cătălin Davidescu), tulburătorul grafician (de altminteri, numărul e ilustrat cu piese de-ale sale), poezii de Niculina Oprea. Leo Butnaru îl prezintă pe un poet japonez trăitor la sfârșit de secol X și început de secol XI – Ruboko Sho, autorul unor mici poeme erotice numite *tanka*, din care și traducem câteva („Din nou peste coapse/ Treapădă buzele./ Mângându-ți mijlocul subțire./ În freacă de repezi aripe/ Străfulgeră iar rîndunica”). Un extras din memoriile lui Cécile Lauru – soția lui V.G. Paleolog –, profesoară de franceză și educatoare a unicei fiice a Kaiserului Wilhelm II, cetățean român de origine franceză, care l-a cunoscut, la Berlin, și pe I.L. Caragiale, nu poate fi decât interesant peste toate. Așa cum citim cu reală curiozitate fișa bio-bibliografică a lui Maria Vargas Llosa, alcătuită de Mariana Sipoș, precum și textul intervenției susținute de Elena Petre și de Nicolae Petre Vrâncianu la „Primul Simpozion Internațional”, cu tema *Literatura română în diaspora*, New York, 17 iunie 2005, organizat de revista „Lumină lină”. Tot o revistă s-a găsit să pună la cale un astfel de eveniment peste Ocean. Nu, de exemplu, reprezentanța culturală a Ambasadei noastre din Statele Unite.



DIN VALURILE PRESEI

Mișcarea literară, nr. 1-2, are un grupaj despre Lucian Blaga, ancheta „Cum vin tinerii scriitori în literatură?”, poeme de Alexandru Husar, Marcel Mureșeanu, Leo Butnaru, interviu cu Ion Hobana, Cornel Cotușiu în dialog cu Ion Moise, convorbirea *De la literatura erotică la Constantin Noica* (Gh. Grigurcu, Laszlo Alexandru, Ovidiu Pecican), *Silvestru Octavian Isopescu* de Marius Chelaru, *Familia Steinhardt în documente din arhive brăilene* de Maria Cogălniceanu.

În **Vatra**, nr. 5-6, figurează ancheta privind „Editorialistul român”, *Modernitate și angoasă între cele două războaie mondiale*. Emil Cioran și Ianko Ianev de Heith Hitchins, proză de Ioan Radu Văcărescu (*Johnny mafiotul*), interviu cu Ruxandra Novac.

Eleganta **Galateea** a lui Sorin Anca are, la nr. 7, și un admirabil supliment (tot poetic), însoțit de un C.D. cu un recital Liviu Mircea.

Lumina, nr. 4-6, aduce închinare lui Mihai Eminescu: *Demonism sau altceva* de Emil Filip, *Chipul poetului* de Victor Macarie.

Valahia, nr. 10, dispune de *Bacovia – viață și destin* de Agatha Grigorescu și *Septembrie – luna Pavese* de Mihai Meru.

Din **Bucovina literară**, nr. 7-8, extragem interviul cu Alexandru Cistelean, *Actor și Figuranți pe scene improvizate și în viață* de Dimitrie Vatamaniuc, *Temeliile transmodernismului* de Theodor Codreanu, *Scrisori despre Eusebiu Camilar* de Constantin Călin, poeme de Gheorghe Izbășescu și Vasile Andru.

Poezia, toamnă 2005, cu tematica „Poezie și clipă”, debutează prin editorialul lui Cassian Maria Spiridon, apoi un interviu cu Emilian Marcu, *Introducere în starea poetului astăzi* de Gérard Blua, *Virgil Mazilescu față în față cu lumea și timpul* de Emanuela Ilie, *Strategii de construcție în poezia lui Matei Vișniec* de Bogdan Crețu, *Despre regatul numit Kaavya* de Marius Chelaru și multă, foarte multă poezie de calitate.

Din **Familia română**, nr. 1-2, alegem *Întoarcerea la manuscrise de Constantin Mălinaș și Românii la Muntele Athos* de Stelian Gomboș.

În **Ateneu**, nr. 8, găsim *Monsieur!* de C.D. Zeletin, *File dintr-un jurnal teatral* de Bogdan Ulmu, *Provincia sau E(v)UL ME(di)U* de Leo Butnaru.

Tribuna, nr. 72, dispune de *Întinerire și lumină în proza lui Pavel Dan* și suplimentul *Memorial Marian Papahagi*.

Ramuri, nr. 7-8, vine cu *Proza lui Ștefan Augustin Doinaș* de Paul Aretzu, poeme de Ion Stratan și Nicolae

Tzone, *Cioran în revista „Ramuri”* de Mircea Moisa, *D.R. Popescu* de Henri Zalis, *Ioan Slavici* de Nicolae Manolescu, *Liviu Ioan Stoiciu*, prozatorul de Marian Victor Buciu, interviu cu Marcel Chirnoagă.

Din **Pro-Saeculum**, nr. 6-7, extragem interviurile cu Irina Petraș și Gheorghe Istrate, *Regionalism și literatură* de Dan Mănuță, *Perspective asupra răzbinării în opera lui Cioran* de Dumitra Baron, *Radu Stanca: dinspre clasicism înspre postmodernism* de Dragoș Varga-Santai.

Nr. 4-5 din **Origini/Romanian Roots** se constituie într-un amplu volum privind „Posteritatea lui Mircea Eliade”.

Steaua, nr. 7-8, ne încântă cu *Poezia lui Vasile Igna* de Ion Pop, interviu cu Ana Blandiana, piesa *Cap sau pajură* de Tristan Tzara, *Ofensiva transmodernismului* de Theodor Codreanu, „Junimea” și comandamentele modernizării de Henri Zalis.

În **Adevărul literar și artistic**, nr. 785, figurează interviul luat de Marius Vasileanu lui Al. Paleologu, la 80 de ani, poeme de Cassian Maria Spiridon și Traian T. Coșovei.

Lumină lină, nr. 10, ne aduce *Nicolae Labiș: Foc de tabără. Un poem manuscris al poetului la 15 ani* de Amelia Roman, *Nicolae Bănescu* de Sanda Varlam Georgescu, *Apostolul de la Torino* de Constantin Hrehor, „Ochiul” lui Șerban Chelariu de Marcel Strușescu.

Din **Arca**, nr. 7-9, alegem *Manole* de Ovidiu Pecican, *În umbra generoasă a „interesului național”* de Gheorghe Lază, *Manuscrisele Eminescu* de Petru M. Ardelean.

Tomis, august, discută despre vacanță (care vacanță departe de a și-o lua și insul cu vidană la purtător!). În rest: *Existența lui Max Blecher* de Mihaela Stan și *Eliade, anticipator al pharmaconizării textuale* de Dragoș Vișan.

Rost, nr. 30, se evidențiază printr-un grupaj „Vasile Voiculescu – poetul necredinței noastre”, *Diplomația românească la începutul Războiului Rece* de Paul Nistor, *Emil Cioran sau drama de a rămâne român* de George Popescu Glogoveanu, *Pentru o istorie intelectuală a „Criterionului”* de Constantin Mihai.

În **Sud**, nr. 7-8: *Antologule de folclor – selecția ca exegeză* de Nicolae Constantinescu, D.R. Popescu și Ion Gheorghe la 70 de ani.

Revista nouă, nr. 7, se sprijină pe un interviu cu Ionel Oprisan, „Românism și democrație” (despre publicistica politică a lui Hasdeu) de Dumitru Matală, *Postmodernismul înalt* de Theodor Codreanu.

Revista 22, nr. 809, conține evocări Al. Paleologu.

Dunărea de Jos, nr. 43, are ca temă „Trădarea”, dar și un interviu cu Mircea Ghiulescu și poeme de Daniel Corbu.

Din Litere, nr. 7, alege *Nicolae Filimon – 140 de ani de la moarte* de Tudor Cristea, interviu cu Theodor Nicolin, „cronicar al Târgoviștei”, *București – Paul Morand de Ștefania Rujan*.

Mesagerul literar și artistic, nr. 9, se prezintă cu *Mic jurnal discontinuu* de Ioan Pinteș, interviu cu Soljenitin, *Însemnări* de Nicolae Gheran.

În Argeș, nr. 8, figurează *Metamorfozele Bucureștiului interbelic* de Constantin Bălăceanu-Stolnici, *N-am ce face cu libertatea* de Paul Everac, *Moartea noastră cea de toate zilele* de Dumitru Augustin Doman („Biblioteca revistei”).

În Axioma, nr. 8, găsim *Cu Blaga în Portugalia* de Octav Vorobchivici, interviuri cu Marian Ruscă și Ioan Moldovan, *Shakespeare, taxonomia personajelor* de Andi Bălu, *De șapte ori „Jos Antonescu”* (Șapte proiecte regule de înlăturare de la putere a mareșalului Antonescu) de Lazăr Traian.

România literară, nr. 36, se distinge prin grupajul *In memoriam Alexandru Paleologu*.

Din Cronica, nr. 8, extragem *Eminescu și Kant* de Elvira Sorohan, *Și totuși, un „poet pe deplin exprimat”* (despre Nicolae Labiș) de Ion Cozmei, „Salonul literar” cu Valeriu Stancu (*Moartea nu e decât suma tuturor renunțărilor*).

Din Cuvântul, nr. 8, în afara conferințelor pe tema „Imaginația României și rolul diasporei în promovarea ei” (Mircea Martin și Horia-Roman Patapievici), pot fi notate *Literatura română văzută de la Paris* de Mircea Iorgulescu, *Literatura română dichisită de autoritățile culturale franceze* de Dumitru Tepeș, *România, capitală... Paris* de Ion Pop.

Târnava, nr. 1-3, vine cu poeme de Ion Horca, George L. Nimiceanu, Mihaela Herghiligiu, Ion Dumbravă, Ștefan Bezdechi inedit, *Un studiu despre Aristofan* de Ionuț Isac, „Junimea” și spiritul maioreșcian de Eugeniu Nistor, *Doi corifei ardeleni peste Carpați* (Liviu Rebreanu despre O. Goga) de Ion Ilie Mileșan, *Aforismul, ca hermeneutică a misterului* de Cornel Moraru.

În Jurnalul literar, nr. 11-16, un interviu cu Teohar Mihadaș, „Reevaluări” Ion Săniș-Giorgiu, *Amintiri cu/ despre Șerban Cioculescu* de Nicolae Florescu, *Amintiri „culturale” din exil* de Constantin Amărăuței, inedit Mircea Eliade.

Feed-back, nr. 7, ne aduce *Ivan Turbinca, un filozof neopericurian* de Nicolae Leahu, *Din jurnalul unui ludic incurabil* de Bogdan Ulmu, *Despre restriștile și incantațiile lui Ilarie Voronca* de Gheorghe Glodeanu, *Ion*

Mureșan sau tragicul joc al lucidității de Daniel Corbu, inedit *Toute Galgenliedurile sau umarul absolut* de Mihai Ursachi.

Din Sinteze literare, nr. 52-53, remarcăm preocuparea pentru George Bacovia.

Elanul vastuian a ajuns la nr. 40, în care Vasile Turculescu ne poartă *Cu Marcel Blecher în Sanatoriul C.T.C.*, iar Dan Răvaru cu *Ion Iancu Lăstăr pe drumul Golgoetei*.

Cafeneaua literară, nr. 5, are interviuri cu Mircea Ghiulescu și Radu Voinescu.

Din Oglinda literară, august, spicuum: *Captivi între* (paranteze de Leo Butnaru, interviuri cu Margareta Panai Istrati și Roberto Bertoldo, *Stearii cresc încet dar trâmă sau Grigore Nandriș despre George Cotos în urmă cu jumătate de veac* de Ion Filipciuc, *File dintr-un jurnal teatral* de Bogdan Ulmu.

Dacia literară, nr. 62, ne închină cu „*Fenomenul*” *Păstrel de Ilie Dan*, *Un francez la „Vila Sonet...”* de Nicolae Turturcanu, *Octavian Goga – o sață de ani de la apariția primului volum* de Gavril Istrati, *File dintr-un jurnal teatral* (Alecsandri) de Bogdan Ulmu, *Cassian Maria Spiridon! Singurătate comentată* de Constantin Ciopraga, *Între scenă și lume* de Carmelia Leonte, iar doamna Olga Rusu ne anunță că Muzeul „C. Negruzzi” împlinește zece ani.

PRESSOFAG



CURIER DE AMBE SEXE

Daniel CORBU

Mălin STAN, Onești. Primit-am eseurile Dvs. despre prejudecățile criticii literare și problemele educației în contemporaneitate, exagerat de verbosase, afoase, prețioase. De trei ani îmi scrieți imperturbabil același C.V.: „Mă numesc Mălin Stan, am 17 ani, Suoi membru al ceneclului «Zburătorul» din Onești, condus de scriitorul Gh. Izbășescu”. Nouă ni-i imposibil să înțelegem cum de trei ani rămâneți la aceeași vîrstă. Doar dacă șamanul Gh. Izbășescu n-o fi făcut vreo vrajă. Însă perseverența dumneavoastră nu cunoaște margini: sub același C.V. (17 ani, deh!) dar pe numele Misail Mal ne trimiteți și texte lirice. Un grupaj unitar, din care am remarcat *Ecuatii*.

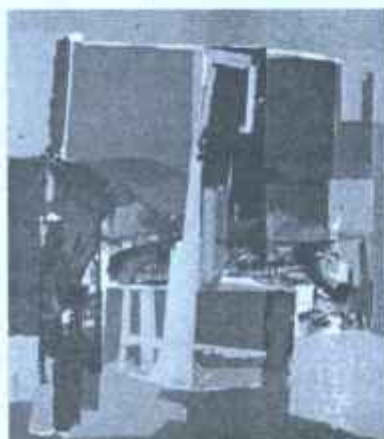
Andrei GUDULEA, Fălticeni. Vă așteptăm cu un grupaj mai consistent de texte!

Stelian MULLER. Prin ludic și parodie, reușiți o proză de senzație. Pentru diacriticele prozei *KidOfWar* și pentru alte texte pe care le așteptăm, puteți folosi, de dragul rapidității, adresa de poștă electronică «convlit@mail.dntis.ro».

Cristina B., Vatra Moldoviței. Pentru că nu cred că mă înșală intuiția nici de data asta, dați-mi voie să-mi exprim bucuria de a fi descoperit în Dvs. un prozator autentic, înzestrat cu har. Povestirea *Cosmurari* trădează un spirit profund, o mină sigură și un constructor de arhitecturi solide. În vederea debutului, vă așteptăm cu o prezentare, numele complet, o fotografie și texte prin poșta electronică.

Dan C. MUREȘAN, Alba Iulia. Compuneri modeste, fără semne clare de talent.

Sam DUMA, Windsor (Canada). Scrisoarea trimisă de Dvs. de peste ocean e impresionantă. Ne scrieți: „Locuiesc în Canada și duc dorul României, oriunde m-aș afla viu. Iar cînd îmi este foarte dor, mi-e dorul românesc și inima mea nu se bucură decît românește, nu jeleşte decît în românește și tace pe românește. De voi nu știți ce înseamnă acest dor de România și poate îl disprețuiți, vă spun că România e magnifică, iar românii le urez să fie tare buni cum Sunt deja făcuți de Dumnezeu!” Din grupajul trimis, alegem spre publicare *Un cuvînt românesc*. Reveniți!



Mălin STAN

Ecuatii

temelia bisericii se uita de sus
la mine ca la un televizor,
căci eu bălăcindu-mă în probleme de geometrie
ridic mîinile la cer
ecuatii din
ce în ce mai grele.

Sam DUMA

Un cuvînt românesc

Cînd mi s-a pus în ureche un cuvînt românesc
Am făcut gargară cu el
Și florile de cîreș
Le-am auzit

Cînd mi s-a pus în gură un cuvînt românesc
M-am luptat să-l mestec
Era și mama
Și m-am liniștit

Cînd mi s-a pus în gură un cuvînt românesc
L-am răstignit tot
Pe o Golgota
O carte

Cînd mi s-a pus în gură un cuvînt românesc
L-am călătorit departe
Fără să traduc
Colindul nostru

Cînd mi s-a pus în gură un cuvînt românesc
Întîia dată
Am fost român
Fără să vreau

Cînd Domnul ne-a pus
Un cuvînt al unei limbi
Pe limba noastră
Rece

SOCIETATEA ROMÂNĂ DE RADIODIFUZIUNE



RADIO IASI

*Un Radio al Fiecărui
Un Radio al tuturor !*

Tel./Fax: 0232 - 211.190



Societatea Română de Radiodifuziune
RADIO ROMÂNIA CULTURAL



**În fiecare zi de luni
între orele 12,30 - 13,00**

Seria documentară **"Noi suntem istoria!"** difuzează săptămânal portrete radiofonice ale românilor din diverse medii sociale, al căror destin a construit, la un anumit nivel, istoria recentă a României.

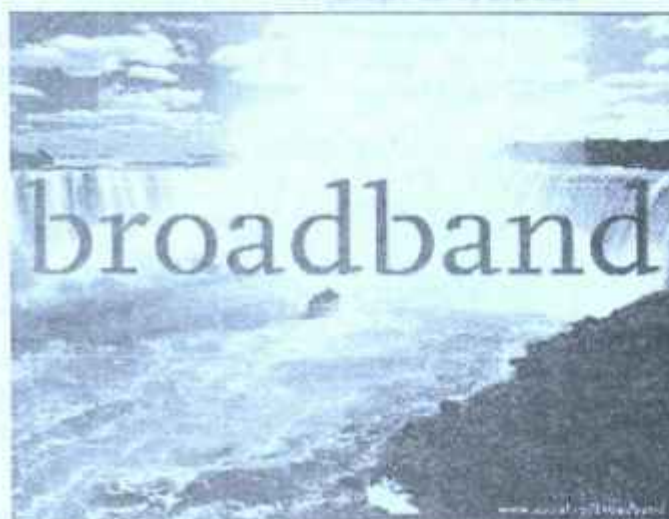
Ascultați la Radio România Cultural, în fiecare zi de luni de la ora 12.30,

Mediateca. Istorie orală.

**103,1 fm
Iași**

AstralDistribuția

 **Astral**TM
Creat să evolueze



Pentru volume mari de date, recomandăm o soluție scalabilă și stabilă:
internet broadband

În viața oricui aparținarea la o rețea cu cel puțin 100 Mbps, oferind viteze de transfer de date de până la 100 Mbps, este o soluție completă de aplicații: video conferințe, streaming, transfer de date, soluții de internet și soluții de securitate și multe altele.

Un astfel de sistem necesită de asemenea, un echipament. Soluțiile noastre sunt create să evolueze.

www.astral.ro/broadband

© 2008 Astral Distribuția S.R.L. / T1000000

SEU

Mircea MUTHU – Două ipoteze ale timpului tragic / 91

Ion PAPUC – Filozoful hoier / 95

Ionel ADAMUȚ – Despre felurile binelui / 98

Mircea PLATON – Pagini de jurnal / 99

Dragos COJOCARU – Dante în dilema silvestră / 100

Calus Traian DRAGOMIR – Postmodernism sau postliteratură? / 105

Adrian ROMILA – Memoria, aria, oglinda. Eseu asupra prozei

lui Ioan Petru Culianu (II) / 107

Dumitra TIUTIUCA – O posibilă viziune fractală asupra literaturii (I) / 111

Alin CIOBOTARI – Cite ceva despre metafizicul lui Blaga

Actualitatea unei învecinări / 113

ARTE DE ETNOLOGIE

Viru URSACHE – Din nou despre „frecă românilor” / 116

ARTE DE FILOSOFIE

Andrei STAVILĂ – Infidel jurnal de călătorie / 118

ARTE DE PSIHLOGIE

Florin CIOBANU – Felurite ipoteze ale romanului psihologic (II) / 120

ARTE STRUĂ

Marjua CHELARU – Drumuri prin (unul) numit Poezie / 122

ARTE DE ȘTIINȚĂ

Ștefan BRĂILEAN – Duhul Sfânt și unitatea Bisericii / 125

ACTUALITATEA FRANCEZĂ

Simona MODREANU – Trel acrității în colțarea luminii (II) / 127

ANTICHITĂȚI ACTUALE

Simona RODINA – Ideile lui martie / 129

ARTE

Bogdan ULMU – Dicționarul subiectiv Caragiale (II) / 130

Adrian PALCU – Reflecții estivale tardive sau

cum să faci spectacole interesante / 131

Florin OPREA – În august, Buñuel / 134

Adrian ALUI GHEORGHE – Arcadie / 137

Valerian CIUCA – Nonfigurativul ca libertate / 139

Ion TRUICĂ – Mihai Băcescu – NO / 140

PANORAMIC EDITORIAL

Ion TEPELEA – Vesnicia prin cuvinte / 141

Roxana URSĂRESCU – Liber superbus narativis sau

avaturile libertății de a scrie / 142

Emilian MARCU – Vitrina cărților / 144

CONSEMNĂRI

Ion PINTEA – Incendiarul unui poet de juri (XXVII) / 147

Constantin ZĂRNEȘCU – Dumitra Rada Popescu și opera sa / 149

Rada TĂTĂRUCĂ – Amintiri de grefier / 152

Daniel CORBU – Cărțile unui deceniu (XIV) / 154

VARIA

Vasile LANCU – „Rămări” la centenar / 155

PRESSOFAC – Din valorile presei / 157

Daniel CORBU – Curies de ambre sexe / 159

Biblioteca revistei CONVORBIRI LITERARE
nr. 9, septembrie 2015

Vasile TĂRĂȚEANU – Aruncarea zarurilor

Ilustrarea numărului:
Arcadie RĂILEANU

CONVORBIRI LITERARE

MEMBRĂ A ASOCIAȚIEI PUBLICAȚIILOR LITERARE ȘI EDITURILOR DIN ROMÂNIA (APLER)

Redacția

Iași, Str. I.C. Brătianu nr. 22, etaj 1

Tel./Fax: 004-0232-260390 e-mail: convlit@mail.dntis.ro

Cont B.C.R.: Iași CONT IBAN RO20RNCB3200000300400001

Administrația:

Casa cu absidă „Laurențiu Ulici”, Centrul Civic Iași

APARE CU SPRIJINUL MINISTERULUI CULTURII ȘI CULTELOR ȘI AL PRIMĂRII IAȘI

Persoanele sau instituțiile care vor să sprijine financiar revista pot depune sumele în unul din cele trei conturi deschise la B.C.R. filiala Iași: CONT IBAN RO20RNCB3200000300400001 IBAN RO20RNCB3200000300400003 (dolari), IBAN RO20RNCB3200000300400002 (euro).

Abonamente

RODIPET, poz. în catalog 4022:

3 luni – 12 lei (RON),

6 luni – 24 lei (RON),

1 an – 48 lei (RON)

Pe adresa redacției, prin mandat postal, în contul revistei:

48 lei/an + 12 lei taxe postale,

24 lei/6 luni + 6 lei taxe postale.

Pentru cititorii din străinătate

Abonamentele se pot face direct la redacție la tarifele de 75 USD/an sau 75 Euro/an – pentru spațiul european, 95 USD/an sau 95 Euro/an – pentru țările extra-europene. Plata se poate efectua prin CEC la dispoziția revistei, pe adresa Iași, str. I.C. Brătianu nr. 22, etaj 1, România sau prin bancă, în contul IBAN RO20RNCB3200000300400003 (pentru dolari) sau IBAN RO20RNCB3200000300400002 (pentru euro) deschise la Banca Comercială Română – filiala Iași. (scz) în care vă rugăm să trimiteți prin poștă, pe adresa redacției, o copie a ordinului de plată și adresa dumneavoastră completă. În prețul abonamentului sînt incluse și taxele postale și de expediere.

Revista *Convorbiri literare* găzduiește opiniile, oricât de diverse, ale colaboratorilor. Responsabilitatea pentru conținutul fiecărui text aparține, în exclusivitate, autorului.

S.C. SEDCOM LIBRIS S.A.

pute la dispoziția dumneavoastră

– prin cea mai mare rețea de librării

din Moldova care de cea mai bună

calitate, din diverse domenii de specialitate, de la cele mai mari Case

Editoriale românești și internaționale,

poate și o gamă diversificată de produse de birou și papetărie (indigeni și

din import);

– servicii complete, competente și profesionalitate de editură, tipografie,

serigrafie – și, opțiuni și reviste, for

mai diverse, cu o grafică atractivă (afise,

placate), ambalaje din hârtie și carton

peste produse de larg consum, plăcuțe

cu anket, legături, ecusoane, decupări

cuting-plăci, copertine, acoperiri

timbre, ferre luminare, panouri, han-

nerie, prelucrare auto etc.;

– imprimare digitală cu regim comun

la specialitate.

Societatea Moara de Foc nr. 4,

Iași, România

Tel.: 0232. 234.382;

239.680;

239.218;

235.861

Fax: 0232. 234.080

e-mail: sedc@sedc.ro

edit@sedc.ro

Tiparul executat de S.C. PANFILUS S.R.L. (IAȘI)
tel. 0232.211.309; 0788.317.587

APARE LA 20 ALE FIECĂREI LUNI
160 PAGINI - 4 LEI

ISSN 0010-8243



Mircea ELIADE

1907 – 1986



<http://convorbiri-literare.dnt.s.ro>