

EX

PONTO

textive metatext
imagine

ianuarie - martie 2004



Nr. 1(2)
anul II

EX PONTO

TEXT / IMAGINE / METATEXT

Nr. 1 (2), (Anul II), ian.-mar., 2004

EX PONTO

text/imagie/metatext

Revistă trimestrială publicată de Editura EX PONTO

Director: IOAN POPIȘTEANU

și

S.C. INFCON S.A.

Director general: PAUL PRODAN

cu sprijinul

Consiliilor Județene Constanța și Tulcea; Filialei „Dobrogea” a
Uniunii Scriitorilor din România; Direcțiilor Județene pentru Cultură,
Culte și Patrimoniul Cultural Național Constanța și Tulcea și
Universității „Ovidius” Constanța

Redacția:

Redactor șef: OVIDIU DUNĂREANU

Redactor șef adjunct: ILEANA MARIN

Redactori asociați: NICOLAE ROTUND, CĂTĂLIN BALICA,
ANGELO MITCHIEVICI, OLIMPIU VLADIMIROV

Prezentare grafică: CONSTANTIN GRIGORUȚĂ

Tehnoredactare: AURA DUMITRACHE

Corectură: SORIN ROȘCA

Colegiul:

SORIN ALEXANDRESCU, Acad. SOLOMON MARCUS,
CONSTANTIN NOVAC, NICOLAE MOTOC, ADRIAN BAVARU,
ENACHE PUIU, ION BITOLEANU, FLORENȚA MARINESCU,
AXENIA HOGEA, IOAN POPIȘTEANU

Revista *Ex Ponto* găzduiește opiniile, oricât de diverse,
ale colaboratorilor. Responsabilitatea pentru conținutul fiecărui text aparține
în exclusivitate autorului.

Redacția: Bd. Mamaia nr. 126,
Constanța, 900527; Tel./fax: 0241 / 616880;
email: library@bcu ovidius.ro

Administrația: Aleea Prof. Murgoci nr. 1,
Constanța, 900132; Tel./fax: 0241 / 580527 / 585627

Tiparul: S.C. Infcon S.A. Constanța
ISSN: 1584-1189

SUMAR

◆ Editorial

OVIDIU DUNĂREANU — *Cultură de azi pe mâine* (p. 5)

TEXT

◆ Poezie

IOAN FLORA (p. 7)
LUCIAN VASILIU (p. 10)
LIVIU IOAN STOICIU (p. 14)
GELLU DORIAN (p. 20)
SORIN ROȘCA (p. 25)
ARTHUR PORUMBOIU (p. 31)

◆ Proză

FLORIN ȘLAPAC — *Bella* (p. 35)
TATIANA SLAMA-CAZACU — *Era delicioasă. A fost de-li-cios!* (p. 44)
AUREL RĂU — *Cercul și careul* (p. 48)
ADRIAN BUȘILĂ — *Cabinetul de psihologie* (p. 51)

◆ Memorialistică

PERICLE MARTINESCU — *Pagini de jurnal*. (1936-1940). Inedit. (p. 57)

◆ Stări de spirit

CONSTANTIN NOVAC — *Europolis în flagrant* (p. 63)

◆ Traduceri din literatura universală

MANUEL MUJICA LAINEZ și *generația de aur a romanului argentinian*. Fragmentul *Zâna, Cavalerul și Pajul* din romanul **Unicornul**. Presentare și traducere de ROMEO MAGHERESCU (p. 67)
BAKI YMERY — Poeme (p. 76)

IMAGINE

Reproduceri după lucrările lui Constantin Grigoruță (p. I-VI)
FL. CRUCERU – *Constantin Grigoruță* (p. 79)

METATEXT

◆ Profil

HORIA GÎRBEA — *Nicolae Breban la 70 de ani* (p. 83)

◆ Cronica literară

NICOLAE ROTUND — *Recursul la memorie. Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache* (p. 86)

◆ Vivisecții

NICOLAE MOTOC — *Body language* (p. 90)

◆ Lecturi

MARIAN DOPCEA — *Nefericit în America* (p. 94) și *Animal dresat de poezie* (p. 96)
ANA VODĂ — *Cetatea nu e gata de război* (p. 99)
CORINA ANGHEL — *O carte autoportret* (p. 101)
ION ROȘIORU — *Insula albă* (p. 105)

◆ Ancheta „Ex Ponto“

Sărăcia „cenzurează” poezia. Titlurile anului în topurile editorilor. Ancheta realizată de CARMEN CHIIAIA. Răspund: GETA DIMISIANU, VIOLA VANCEA, DOINA JELA, FLORIN LĂZĂRESCU, IOAN POPIȘTEANU, ALEXANDRU CEBUC, MARIN CODREANU, AURELIA LĂPUȘAN (p. 113)

◆ Convorbiri „Ex Ponto“

Prof.dr. GABRIEL ȘTREMPEL, membru de onoare al Academiei Române, directorul general al Bibliotecii Academiei despre *Cronicații moldoveni, ediții critice fundamentale, soarta manuscriselor.* Convorbire consemnată de IOAN LĂCUSTĂ (p. 118)

◆ Istorie literară

ENACHE PUIU — *Istoria literaturii din Dobrogea. II. Epoca modernă. Sfârșit și început de secol (1878-1918).* Publicațiile (p. 123)

◆ Clasi ai literaturii române

FLORENTIN POPESCU — *Ionel Teodoreanu, după cincizeci de ani* (p. 131)

◆ Eseu

ANGELO MITCHIEVICI — *Corpul mașinilor și nefericirea lor. Către o distopie mașinistă. Câteva reprezentări ale corpului în avangarda românească: Brauner, Arghezi, Urmuz* (p. 135)

◆ Repere identitare

LĂCRĂMIOARA BERECHET — *Se poate vorbi de un model mitteleuropean în literatura și în cultura română?* (p. 142)

◆ Invitat „Ex Ponto“

RICARDO MONTSERAT: „*Eu fac, prin scrișul meu, elogiul ficțiunii*“. Microinterviu consemnat de CARMEN CHIIAIA (p. 147)

◆ Cronica literaturii străine

CĂTĂLIN BALICA — *Ian McEwan, Grădina de ciment și tradiția „eului-narator” copil/adolescent* (p. 149)

◆ Strategiiile postmodernismului

CRISTINA VLAICU — *Reality shows* (p. 156)

◆ Imaginarul

LAURA MESINA — *A crede și a governa sau sensul oikonomic al imaginii puterii (II)* (p. 165)

◆ Doctrine, ritualuri

MARIUS CHELARU — *Despre cuvântul pierdut în labirintul sinelui* (p. 173)

◆ Abordări ale imaginii

MAGDA PREDESCU — *Reprezentarea picturală și raportul cu referentul* (p. 176)

◆ Muzica

MARIANA POPESCU — *Dragoș Alexandrescu la 80 de ani* (p. 185)

◆ Management cultural

FLORENȚA MARINESCU: „*Am sprijinit și voi sprijini în continuare creatorii autentici*“. Interviu realizat de CORINA APOSTOLEANU (p. 189)

◆ Istorie

ION BITOLEANU — *Nicolae Iorga a meritat un glonț în cap!* (p. 193)

◆ *Premiile Filialei „Dobrogea” a Uniunii Scriitorilor din România pe anii 2002 și 2003* (p. 199)

◆ *Revista revistelor* (p. 200)

◆ *Cărți primite la redacție* (202)

OVIDIU DUNĂREANU

Cultură de azi pe mâine

Este știut că pentru a deveni un fapt de autentică revelație intelectuală, sufletească și estetică, actul de cultură trebuie înfăptuit riguros, temeinic, inspirat, de cei chemați și nu lăsat la voia întâmplării și pe mâna oricui. Când nu se petrece așa, ocazionalul, precaritatea, improvizatia, amatorismul se abat cu furia unor molime, asupra lui, desfigurându-l, compromițându-l. Iar aceste racile sunt cu asupra de măsură, mai ales, atunci când un asemenea demers se produce în provincie. Multe dintre proiectele, temele, programele, manifestările puse în mișcare, aici, suferă de „inflație“, sunt lipsite de amplitudine și de miză.

Aruncând o simplă privire în „ograda“ noastră euxină, suntem obligați să recunoaștem că nici ea nu face excepție de la regulă. Cu toată țâfna cosmopolită și prosperitatea arogantă pe care le afișează și în pofida zestrei considerabile de instituții culturale ce-o are, Constanța nu este, la ora actuală, ceea ce ar trebui să fie: un remarcabil centru de emulație și de iradiere a culturii, în partea de sud-est a României și Europei, la Marea Neagră. Între multele cauze, care contribuie la stagnare, la bătutul pasului pe loc, în acest domeniu fundamental și subtil al existenței noastre se situează, la vârf, și ignoranța crasă, indiferența și disprețul celor care au fost investiți, prin alegeri, să răspundă de destinul orașului. Stau mărturie clar: în primul rând graba și ușurința cu care municipalitatea s-a descotorosit (a câta oară!?), fără regrete, la sfârșitul anului trecut, de cele câteva instituții de profil, aflate în subordinea comisiei locale de cultură, îmbrâncindu-le în „bătătura“, și așa aglomerată, a Consiliului Județean, invocând motive nu îndeajuns de justificate, hilare; apoi, lipsa de respect față de oamenii care slujesc și înnobilează cu talentul, cu dăruirea, altruismul și sacrificiul lor aceste instituții. Oamenii de cultură, personalități cu vastă experiență și înalt potențial spiritual, înțelepții urbei, care-i aduc faimă și strălucire, nu constituie niște parteneri de dialog și de consultare pentru „culturnicii“ locali de azi. (E mai comod să te înconjori de câțiva sfătuitoari nevolnici care să-ți cânte'n strună, nu?!). Iar dacă au șansa să se rătăcească, între consilierii tomitani, unul sau doi inși proveniți din această sferă de activitate, împinși de interesele și anafoarele tulburi ale eșicherului politic, ei nu provin din elitele culturale, ci din spatele plutonului.

Odată acreditați acolo, dornici să parvină și să vâneze profituri, aceștia se lasă asimilați de către ceilalți, se pun la dispoziția celor puternici, competența și prestațiile lor dovedindu-se conformiste, lipsite de viziune și originalitate, fără rezonanță. Mentalitatea subversivă, că în cultură se poate *construi* și *evolua* cu bugete derizorii, că ea nu este eficientă și rentabilă, altele fiind prioritățile pentru care trebuiesc acordate miliardele, că de cultură nu este atâta nevoie pentru că mănâncă banii publici degeaba, este gravă și periculoasă și spune totul despre cei care o propovăduiesc! Ajunsă la cheremul unor astfel de „gânditori“ pragmatici și fără har, proveniți din rândul cârciumarilor, tehnicienilor veterinari, șoferilor, unor ingineri obscuri — care au votat fără rușine plantarea de șalupe, geamanduri și elice de vapoare date la fier vechi, vopsite și înfrumusețate ca niște sorcove, la intrările principale ale orașului, și la intersecția marilor lui bulevarde; „capodoperele“ cu pricina întruchipând vulgaritatea, realismul gregar, neavând de-a face cu arta, atentează la calitatea bunului gust —, cultura ajunge un organism lipsit de imunitate, expus unor boli incurabile, cade în ridicol și caricatură.

Supusă continuu unei amenințări demolatoare, contaminată de confuzie, snobism, impostură, concepută de miști mici pe termen scurt, în funcție de interese precare și de nechibzuitele subvenții acordate și, vorba cuiva, „lipsită de metafizică“, dezvoltându-se anormal, nelăsată să se sedimenteze în straturi rezistente, capabile să creeze tradiție pentru siguranța, în istorie, a generațiilor ce vor veni — o asemenea cultură riscă să pună sub semnul îndoielii însăși identitatea acestui țarm, veritabilă vatră de civilizație și sinteză românească.

Numai respectând tradiția, moștenirea lăsată de înaintași în domeniu — cum remarca, în excelențele sale eseuri pe aceeași temă, și prozatorul Eugen Uricaru, președintele Uniunii Scriitorilor —, evitând ceea ce ține de efemer, de kitsch, de meschinărie, de regionalismul păgubos și agresiv, promovând specificitatea și valorile incontestabile ale locului, alocând fără frică, fără prejudecăți, deschis, energie neclintită, pasiune și... bani, cultura constănțeană — singurul tezaur acceptat în competiția cu prestigiul culturii naționale și europene în perpetuă transformare — o poate apuca pe linia de forță, cu bătaie lungă a reușitei, poate lua înălțime și recăpăta anvergura de care are nevoie.

IOAN FLORA

Ovidiu la Pont sau Despre iertare și grațiere

Jernile sunt aici aspre de-îngheață vițelul de aur în vacă și vița plesnește precum coarnele de melc în aerul de cnut. Bruma de greacă a localnicilor e stâlcită rău și barbară, dar până și barbarii pot fi îmblânziți și aduși pe calea rânduielilor tale imperiale, valurile însă, nici vorbă!

De Roma mi-e dor... Căci, așa cum prea bine știi, fericit este cel ce poate să-și apere cu patimă și curaj iubirea. Alții vor spune, vor gândi poate: *In sua fata ruit*. Și cu toate acestea, țărnițele bănuite doar, depărtările și uneori pescărușii și asfințitul soarelui pe mare...

Aici vinul îngheață în butoaie și versurile în gâtlej și-i cert că te-am iertat încă din prima clipă, imperator al meu, călăul meu iertător în toate și binefăcător, și-mi place să cred că și tu m-ai grațiat demult, iertându-mă, și că numai rătăcirile și naufragiile mulțimii de vase ce trebuiau să-mi aducă mântuirea (din gura, din pana ta aurite!) numai ele ce mă mai țin în părgăinire ca pe o vie uitată în vidul înghețat din Hiperboreea.

Te-am iertat, o te-am iertat, Auguste! Ajută-mă să ies nevătămat din marea aceasta de tină și gheață! Permite-mi să-mi deapăn curând un cuib liniștit la umbra piciorului desculț al celei ce o iubesc și o știi! Ave, părinte imperial!

Despre verile la Pont, Publius Naso n-a scris nimic. Poate că vara, pe-un cer înstelat și abrupt, admira totuși mersul legănat al femeilor sarmate (care nu știau să toarcă și nici să țeasă) purtând cu desăvârșită grație găleți cu apă proaspătă în vârful capului luminos. Nu-și dezlipea, presupun, ochii de la gleznele lor arcuite venind de la fântână și uita pentru o clipă și de Sulmona și de Corina și de mulțimea sarmaților și a geților alergând sălbatic, cu ghioage și cuțite la brâu, pe cai iuți și mici.

Despre verile la Pont, Publius Naso n-a lăsat nimic.

Capul zburător

Era o toamnă răscolitoare, cu cețuri eterne
și seringi de lumină cancerigenă,
reglementând circuitul bubuitor al sângelui în artere.
Noi eram pâlcuri de sălcii asediind malurile de lut topit,
pufoase colonii de cormorani, gata să dea asaltul
din dreptul inimii de gheață a râului.

În apele Dunării se oglindeau impasibil stelele:
o ceață groasă ni se așeza direct pe retină,
cuvintele ne încremeneau în gâtlej.
Priveam cum se zbate în năvoade o beznă lichidă,
cu două etaje și două inimi, iar deasupra —
un cap zburător.
El venea din Nord, schelălăia, se rostogolea,
încremenea într-un punct fix.

Dacă închideam ochii, capul zburător ni se așeza direct pe umeri.
Dacă priveam în pământ,
el cernea lumină ca o stea căzătoare,
prefăcându-se pe loc în cenușă.
Acest cap zburător nici nu exista, ne-am spus într-un târziu.
El e însuși câinele oglinzii curgătoare ce o asediem acum,
scăpat provizoriu la aer.

Milioane de zile

Se face că zac lungit în prundiș, cum m-aș desfăta
în iarbă.

Ochiul meu drept vede noianul de fapte viitoare,
ochiul stâng e năpădit de trecut.
Imaginez rădăcini-genunchi, rădăcini-scândură,
rădăcini înfipte în nămol, adăpostind stridii și crabi
și pești zburători lăsați la vatră.
Nu mai aud răpăitul tobelor glorioase ale ploii.

Se face că zac lungit în iarbă, visând cum visez
că visez o tandră inscripție tăiată într-un bloc
de marmură neagră,
străjuind un înșorit drum de țară, primăvara:

„Și va recunoaște drumul...
Și paznicii pragului îl vor lăsa să treacă...
Și va pleca și va reveni în jurul celor ce-l iubesc,
vreme de milioane de zile“.

Contele f.h. și animalul asasin

Statuia de marmură a contelui Felix H., acoperită
de licheni și viță sălbatică,
înfățișând un om aspru și hotărât cu barba probabil
roșcată și rară,
cerbul asasin, cornul de vânătoare, lancea exagerat
de lungă, afganii tolăniți la picioarele stăpânului.

Această marmură, șlefuită, netezită cu palma
dintr-o sinceră și fățișă afecțiune pentru tânărul aprig,
străpuns cu coarnele acum un secol și mai bine
de animalul ce-i stă, iată, alături,
îmi sugerează mai degrabă o liniștită scenă de familie
și-aproape deloc
vărsarea de sânge albastru
pe-aceste cețoase și crude meleaguri.

Astfel, nu-i înfățișat aici decât neclintitul orgoliu
al vajnicului nobil,
disprețul manifest față de tot ce-i trecător, pătimăș
și umbrit.
Moartea a fost ignorată cu desăvârșire de data aceasta
și numai astfel se poate lămuri și justifica
marmoreana tovărășie dintre contele H. și animalul asasin.

Grădina, palatul, pâlcurile de nuci și pini,
vița sălbatică prezentă la fiecare pas, castanii și ulmii,
cerbul adulmecând lumina hipnotică de toamnă,
pădurea de negre stoluri deștelenind oglinda cerului
de smarald.

Epistola I

Lucrez până în zori
cu o sticlă de apă minerală pe masă.
Jur-împrejur
maldăre hârtoage
August Rodin, Le Baiser, Photo Roseman
alte fotografii
ustensile de tot felul,
frunze
 cadavre
 aprige negații

Pentru păianjeni
în patru văi cardinale
trag firele din trupul meu:

al cincilea
sălășluiește chiar în craterul
inimii
lucrează pe dinlăuntru Prada

ora 24.
atâră de gâtul unui cal în goană
ora 1:
urc în genunchi treptele Capitoliului
ora 2:
în fotoliu șade îngerul și dictează
ora 3:
trei balerine îmi pansează rănila
ora 4:
un ștreang atâră din tavan
ora 5:
arderea pe rug, cenușa radioactivă
ora 6:
gimnastica de înviore

Epistola III

Cineva nu va reuși să parcurgă
aceste rânduri:
uneori nu se mai deschide parașuta —
cerul devine ochiul
unui șobolan mort

Un cuvânt se oprește-n gâtlej
Un altul moare eroinic pe baricadă,
în uralele insectelor devoratoare

Un altul nu se exprimă
suflare de gheață pe chipul
alchimistului

Epistola IV

Iau la bătaie cuvintele
JAP-JAP! JAP-JAP!
Nu ascultă decât de domnul EMINESCU

Mă detestă:
le-am scos de sub regimul Metaforei,
nu le-am învățat filosofie arabă

Se ascund în praful de pe rafturile
bibliotecii,
în vecini
în subteranele Academiei

La mari intervale
organizează mitinguri.
Cum le prind, le snopesc în bătaie

Ele știu că astfel nu rezolvă nimic.
Eu știu că astfel nu rezolv nimic:
m-am obișnuit să le biciui
s-au obișnuit cu zdravene bății
s-au obișnuit cu marile demonstrații
JAP-JAP! JAP-JAP!

Narațiune (Europa)

Existența mea de acum
se rezumă la a exprima
căderile masive de zăpadă

(în acest spațiu
se petrece conversația esoterică
între mine și fratele meu
„Despre sublimul femeilor scandinave“)

Revin târziu acasă
de unul singur
printre bețivi tramvaie cucuvăi

Mă încântă un pâlț de țigani și
o armonică, imagine pe care am întâlnit-o
și într-un poem celebru

Acasă mă așteaptă
șobolanul însingurat și suferind —
își plimbă coada printre manuscrise,
rememorează biografia lui J.S. Bach

Fără aripi, fără împărăție
eu sunt
un fel de liturghie de duminică,
un fel de ușă bătrânească
luată cu asalt
de nopțile Europei

Narațiune (Calul Ventonică)

Miercuri am hotărât să petrecem în cortul
amicului nostru hindus Gebarau.
Au fost invitați
saxonul Um și slavul Nidalov.
Pe rând,
schimbam pieile între noi:
una de guzgan una de șopârlă
una de inorog una de dinozaur

Fiecare se simțea la fel de bine în
pielea celuilalt.
Peste toți, divina Riama, sora
amicului hindus, respira cu gura roșie
incendiată de mierle

Conversația noastră, pâlând la focul
unei țuici autohtone
era o formă de a ne bandaja reciproc
rănile.

Vulpea argintie se gudura
la picioarele noastre

Prudenți în a aborda temele majore,
am ajuns să vorbim despre calul
amicului nostru, cal botezat Ventonică.
Numele acestuia semăna cu
un diavol căzut într-o groapă postbelică

Saxonul Um era cel mai blond dintre
noi. Știa totul despre Filon și
Iulian Apostatul

Slavul Nidalov cânta mirabil, visându-l
în fiecare noapte pe Marmeladov

Hindusul Gebarau era cel mai interogativ
Și cel mai întunecat

Despre mine,
doar ei pot să depună mărturie

Narațiune (Conversația)

Pe neașteptate sare zăvorul.
Noaptea adâncă
a pogorât peste urbe:
plec în obișnuita peregrinare

Prietenul orb
mă bănuiește venind prin cețuri.
Pornim conversând
pe străzi fără număr
printre case răzlețe

El perorează despre
„Principiul feminin al lumii“
cu argumente bizare:
susține că nu întâmplător
Lumina, Solitudinea, însăși Ziua
sunt substantive de genul feminin
(până și Ora
și Moartea și Clipa aceasta)

Cinci zile din luna mai 1985 (jurnal)

Valul

Vineri. 10. Trezit tot mai obosit. La 7.30 pus pe picioare, mă rad, o oră mai târziu sunt deja la locul de muncă, la Biblioteca județeană „Duliu Zamfirescu”. Recapitulez în ciornă ziua de ieri, pentru jurnal. Cumpăr pâine, 20 de pachete de biscuiți „Voinicel” și muștar. Sunt invitat să ajut la Casa de cultură a sindicatelor la împărțirea formațiilor sătești ce sosesc din județ la Focșani pentru „Cântarea României” și să le cazez, le spun că nu e treaba mea, nu mă pricep, n-aveți decât să mă penalizați la salariu, stau deoparte. Gargară politică pe seama refuzului. Fostul meu coleg de liceu Mihai Gherasim, azi profesor, pleacă iar pe bicicletă în Europa, i-a dat și Securitatea aprobare, mi-ar plăcea să particip și eu la o asemenea minune, îi spun. Tu? Tu ești păzit mai ceva ca sfintele moaște... Întors acasă, stau la televizor la fotbal sovietic și mă gândesc la mine și la tine și la ce-o mai fi cu noi peste 20 de ani...

Nu spuneam eu că o să-mi iau sufletul tău drept zeu? Mi l-am luat. Tu și așa ți l-ai vândut pe nimic la amanet, ți l-am cumpărat eu. Nu vrei să ți-l răscumperi? Draga mea invizibilă, tic tac. Sufletele ne sunt vestigii ale unui timp în care nu noi ne simțim

stăpâni, în
care este un singur stăpân – un
stăpân uriaș,
necunoscut... Un uriaș care ne e comun în tufiș: „auziți, să nu
faceți zarvă, să nu vi se ia și ceea
ce mai aveți”... La

umbră. Tu la umbra mea, eu la umbra ta – stăm
la umbra sufletelor, umbra care ne e
prielnică, de aceea ne iubim. Ne iubim? Împreună, suntem tufe.
Suflete-tufe, umbra
lor... Suntem împreună un uriaș. Dar nu suntem, dragă, decât de
mărima
amărâtelor astea de tufe de liliac
alb înflorit, frumos mirositoare, nu mai exagera atâta. Tufe

care ne mângâie ușor pe
picioare, după ce facem dragoste în grădină, să ne atragă
atenția: că
să fiți smeriți și de aici înainte, copii,
umbra
pe care o vedeți este
a valului...

E o lege a repetării

*Sâmbătă, 11. Soția e la Focșani Sud, în cartier, la părinții ei, coase
la pânza de in topit, nu știu ce mai vrea să
facă, n-o va termina... Va reveni acasă cu o fustă de „garofiță
ondulată”: nu-mi
place, e prea comună, îi spun, e dezamăgită. Adormit pe
picioare, am o nervozitate
surdă în mine, stau bosumflat. Telefon de la
surioara lta, din spital, are otită și
furuncul în nu știu ce ureche, mă roagă să-i dau o carte de a mea cu
autograf
doctorului ei, că e de joi
internată... Plec iar cu tine cu sorcova.*

Pe cărarea cea întortocheată, învăluți în ceață
verzuie: că
e o lege a repetării, prin amurg ne șuieră
lupii,
lupii firii, de oțel, cu trei rânduri de colți, coborâm din vârful
unui munte de când ne știm, măștile
ne cad una după alta, an
după an, e o succesiune, până ajungem de partea cealaltă a

cortinei
și devenim invizibili.

Clăile de fân, cosmice, ale morților
noștri, care
ne apar mereu în față, rămân și ele în urmă și furnicile
bețive ne cotropesc: dacă
stăm pe loc, aberațiile magnetice ne măgulesc vanitatea imediat, tot
ele fiind cele care, nu de puține ori, ne rătăcesc... În
zâmbetul aparențelor.

E bine, zicem, e foarte bine – reîntorși aproape în fiecare
zi acasă, oricât ne descoase
maica, soția, fiica, nepoțica: în pădure am cules fragi și
pere pădurețe și
am avut posibilitatea de a doborî mai ușor
copacii. Copacii de culoarea
sturzului, ăia, știți: dar acum ne e cam rău... Ne-or fi deocheat
copacii? Copacii? Vai, copacii!
Copacii de culoarea sturzului, care ne-au ținut ascunse
inimile după
moarte: cum de nu i-a recunoscut
sufletul vostru?

Numai miros

*Duminică, 12. Trag de somn cât pot, îl visez pe un fost
coleg de bancă, Neculai
Stoian, decedat în ianuarie anul ăsta, pe un frig
îngrozitor... Nu-mi mai amintesc despre
ce anume discutam cu el, dar la un moment dat am luat seama în
vis că el e... mort și l-am întrebat cum vine asta... În vis nu
mirosea a mort.
Semn grav pentru nervii mei: am
început să mă comport în viața de fiecare zi ca-n literatura
fantastică – și ca mine, toți...*

Am răbdat vreme atât de îndelungată,
înghițind în sec: nu
ne e rușine, doar se teme de puterea noastră! Ah, dacă
stăpânul trupului nostru n-ar fi din clanul
fantomelor... Dărele
lui odorante ne țin loc de direcție, „în timp și
spațiu”, după
ce ne cercetăm cugetul reciproc. Săraci cu duhul, numai

miros, așteptam nouri
nerecunoștinței, binefăcători, și când colo...

Încă un vâl. Îl miroși? Vâl între mine și tine e ziua de azi, un
pic mai dens ca vâlul de ieri,
un pic mai subțire ca vâlul de mâine: o vedere a
imensității
care ne înconjoară, nu? Înzestrați și cu
nas posterior.

Doamne, dacă nu noi, în ceea ce există mai puternic în
sufletul
nostru, măcar pietrele... Pietrele parfumate, tăblițe înscrise, pe
care ardem. Pietrele mai
îndepărtate, puse cruce la cap, până la urmă, cu viitorul asigurat,
mai puțin sperioase:
ele de ce nu grăbesc pasul și rămân
mereu în urmă?

El, nu eu

*Joi, 16. E vremea umilinței
mele maxime, nu se mai termină, de nicăieri nu
mai vine nici un semn de bine, toți parcă au înnebunit... Iar nu am
chef de nimic, nu mă
mai bucur de nimic. Ajut copilul să taie un „elefant” la traforaj...
Beau toată cana de ceai. Mă văd în fața
ochilor, mi-e
milă de mine, nu mă recunosc, poate nu sunt eu, poate
e altul. El contează, nu eu.*

Când adierea dimineții se stârni, suflând
în lampă, tot soiul de istorii
nerușinate,
neîntâmpate, chicotind
înfundat, de peste zi, se lăsară pentru o clipă
întrevăzute: ele
chiar vor avea să se întâmple? Cu inima
îndoită: se întreabă,
trăgând câte o plantă din sertarul mesei, din grădină, la
sorti, din care să facă un ceai cu efecte
halucinogene...

O, înrâuriri
reciproce: plin de vrăbii albastre pe mâini, unele în
formă de toc, altele sub
formă de călimară, așezat sub mărul sălbatic al
bătrânilor... După

un studiu al vechilor reguli: pe cuvânt de onoare.
Caligrafiind
literă cu literă — „Nimeni nu se îndoia că
zeul n-ar fi
fost de față”, nu văd de ce ar trebui să vă dau eu supunere.
Supunere: vouă,
plantelor trase la sorți, ajunse călăuze de trecut pe tărâmul
celălalt.

Băutura, nimic?

*Sâmbătă, 18. Arunc un borcan cu zahăr plin cu
furnici... O cafea? De la CC al UTC,
trimisă de la București la o șezătoare literară la Andreiașu, în Vrancea,
o delegație
condusă de Victor Atanasiu: fiind la mine, la birou, cu
pâinile cumpărate pe cartelă pe
trei zile, le dau o pâine
activiștilor: că
au salam pus pe masă... Băutura, nimic? Prefer să nu-i însoțesc
nicăieri,
dispar pe șest. Intru într-o altă dimensiune, pentru
prima oară, la
un vecin care scrie versuri, n-are ce face: apartamentul lui dă pe
dinafară de sticle goale prăfuite...*

Printre dărâmăturile caselor
bunicilor
noștri, printre pruni, primăvara, judecând
lucrurile după ciclul
propriului sine: am apucat cheia și am început s-o învârt
nebunește în broască. O
cheie albastră, găsită pe jos. Mai
rămăsese o ușă în față, încuiată: dar fără de nici un folos, întâi
am învârtit-o eu, apoi tu, apoi... Cheia
ne ardea inimile și
treptat, treptat zeul din ea, atoatestăpânitor, a
căpătat mai
multă autoritate și asupra caselor sufletului
bunicilor noștri...

Case ale renunțăriiilor dărâmate pe fugă, pe dinafară,
dar pe dinlăuntru mai
întregi ca niciodată, am spus fiecare atunci: dimpreună cu
toată rugăciunea. Rugăciunea: noi
suntem cei care vom lua, până la urmă, calea apei, oare
ce farmece se mai află pe
ea? Pe calea apei... Ah, nu vă mai schilodiți
firea... De fapt, câtă
băătură mai e depozitată pe aici? Mai e ceva în sticlele alea?
Apă, nu... Cine
întreabă? Întreabă când
un zeu, când altul, înălțându-și brațele către
cer, pe câte o creangă,
înflorind. Astfel:

până când noi am întors capul și am pus
ochii în pământ...

Îngerul

Am obosit, îi spun, și el se așază mai nevăzut
peste brațele mele lipite de trup,
nu este o întâmplare oarecare să nu te vezi cum mori
și după moarte,
În lumina absentă a ochilor care te-au privit toată viața
din împrejurimile tale
în care te risipeai fericit, trist, al nimănui
al tuturor,
nu e o întâmplare oarecare, abia atunci nu mai are importanță
ce vezi, nimic nu mai are importanță, ca o sticlă
gazoasă, cerul te înghite, unde n-ai existat vreodată
începi să exiști nevăzut ca până atunci,
un pustiu atât de întins plin de aripi
ce cad ca frunzele până ce le înghite pământul,-

ai obosit, - să zbor în locul tău, să trăiesc în locul tău,
să mă trezesc în fiecare zi în locul tău,
să i-au micul dejun în locul tău,
să-ți câștig existența, să ți-o pierd,
să-ți iubesc femeia, să-ți ascund amantele,
să-ți vizitez prietenii,
să dau binețe celor ce-i știi,
să-ți înfrunt dușmanii,
să beau în locul tău,
să mănânc în locul tău,
să dorm în locul tău, să mă îmbolnăvesc în locul tău,
să se uite vrăcii în mine,
să turb de durere în locul tău,
să fiu fericit în locul tău,
să fiu trist în locul tău,

să călătoresc în locul tău,
să-mi fie teamă în locul tău,
să visez în locul tău,
să-ți doresc moartea în locul tău
să-mi fie milă de ce văd în jur în timp ce tu de milă să n-ai habar,
să dăruiesc, să primesc în locul tău,
să înjur,
să mă închin în locul tău,
să fur,
săucid,
să înșel,
să iubesc aproapele,
să râvnesc,
să disper,
să-ți îngrop părinții, frații în locul tău,
să cad mort și să mă trezesc viu, îngrozit că exist în locul tău,
să aștept ultima clipă în locul tău,
să nu știu ce mă așteaptă dincolo în timp ce dincolo e pace și liniste, aici
durere fără sfârșit,
să nu-mi văd îngerul,
în timp ce tu nu știi că de fapt eu fac toate acestea fără ca tu să-mi fi
cerut,-

am obosit, iar tu nu vii să te așezi în locul aripilor mele,
trupul tău greu se pierde-n țărână,
trupul meu ușor se pierde în cer,
numai sufletul se duce acolo unde nu știe de unde vine
unde se duce,
inima mea așezată în ochi vede mai mult decât ochiul tău
așezat în inimă,
ce pot veghea poți fi cât ți se îngăduie,
ce pot fi există de mi se îngăduie,
sub cenușă jarul mocnit al zborului de mâine,
cetate în zbor pe cetate stătătoare,
eternitate pe efemer,
trup de aer pe trup de pământ,
aripă pe brațe,-

când obosim împreună, ni se văd lacrimile agățate
la gâtul femeilor,
tu poți iubi, mie mi se îngăduie să te privesc,
tu poți dormi, mie mi se îngăduie să veghez,
tu poți muri, mie nu mi se îngăduie,-

vino în locul meu, îmi spui, dar cine să vină,
între noi există o prăpastie pe care tu aluneci mereu
până când totul devine ușor ca zborul ușor spre nicăieri,
albastru, absent,

ca într-o uitare de sine,
tu obosești, mie nu mi se îngăduie,-

și eu am fost trimis în lume,
lumea se înfiripa din nimic,
nu mi-ar fi greu să ți-o povestesc, este atât de puțin
încât aş putea-o face-ntr-o clipă,
ție ți-ar trebui zece vieți
și pe pământ nu poți avea decât una,-
până să te arăți, a trebuit să aștept,
n-am obosit așteptându-te, nu mi se îngăduie,
așa cum te-am văzut de la început, te văd și dincolo de sfârșit,
odată cu mine trimis în lume, mi s-a dat și singurătatea
ca o rasplată pe care numai cei ca noi o primesc,
vouă doar ca pedeapsă,-
dacă ai fi fost liniștit la ivirea în lume,
mi-ar fi fost greu să te apăr acum când ți se aruncă pedepsele ca
niște pietre în trupul rănit,
să nu mori, durerile tale îmi acoperă trupul
de pe care cad apoi ca frunzele putrezind în pământ,
ești atât de vulnerabil,
încât de fiecare dată
trebuie să te ridic în picioare ca pe un prunc
ce învață să meargă,-

în fiecare dimineață te văd ostenit,
seara te așez în somn ca o durere în trup,
noaptea, o tristețe adâncă pe care nu o mai poți ostoi,-

la ce bun toate,
la ce bun nimicul acesta de viață,
nimic nu mai are rost, așa cum aveau odată toate rostul lor,
mi s-au retezat brațele
și în locul lor au lucrat gândurile,
mi s-au retezat gândurile
și în locul lor au lucrat visele,
mi-au fost luate visele,
în locul lor n-au mai fost aduse decât tristeți pe care
le oblojesc cu uitarea din care nu mă mai trezesc,
până ce iată un suflet gol pus pe tavă
ca un cap de rebel fără țară,
în locul meu nu vei veni tu să-mi oblojești tristețile,
suma unei vieți vegheate din cer,
în locul tău nu poate veni nimeni,
nimeni nu poate
înlocui pe nimeni,
și atunci dispar toate,
dar unde dispar,

când nu mai poți vedea răsăritul,
nici apusul nu mai poate fi văzut,
când totul este fără început și sfârșit,
totul devine nimic,-

eu atârn mereu de o clipă, tu nu atârni de nimic,
deși ai toate clipele în ochi,
așa cum pot privi eu cerul plin de stele,
cerul pare a se sprijini în privirile mele,
două pleoape ce-l pot ascunde,
noaptea ce mă poate înghiți,
în afara ei ramânând totul,-

când stau ostenit și gata de risipă,
când cad risipit și aproape apus,
când sunt mort și dus,
când nu mai știu nimic și din față vine lumina iar din spate
mereu întunericul,
când toate sânt într-unul,
când mă veghezi și nu sunt,
când îți respir aripile, zborul tău mă respiră,
atunci poți fi acea lumină ca un lapte
supt din țâța doicii pe când mama era istovită,
atunci, lângă mine părăsit de mine
te-ai fi putut așeza și cunoaște,
am fi putut împărți pâinea, apa și vinul,
am fi putut împărți suferința, bucuria, tristețea,
însă n-a fost decât ca într-o lectură în care viața
devine cea mai frumoasă pierdere posibilă,
sau ca într-o viață în care aduni toată zgura
o luminiță ca într-un schit înconjurat de jivine,
nu-ți pot spune eu cum ar fi putut fi,
probabil acum când mă vezi ostenit, gata să-ți întind mâna spre aripă,
îți vin norii să te acopere
și nu mă vezi decât despărțit de mine
pentru celălalt,
sau doar îmi închipui, iar când fac acest lucru
probabil aripa ta îmi sta peste frunte
plină de uitare ca stârvuri de gânduri,
o simt, poate fi ca o transpirație ușoară uscată de vânt,
poate fi ca buzele femeii aduse până aici cu amintirea
unor zile îndepărtate,
chiar tu, în locul meu, trezindu-te trist din somn,
cu încă o zi peste atâtea piei puse la uscat
pe o plajă pustie
de pe care au plecat toate femeile,
numai urmele lor ca un scris antic cântat de Orfeu
prin suferințele lui Tirezias, până dincolo de apele ce urcă la cer,
chiar tu, așa cum am tot făcut eu

pe când vedeam în fiecare noapte somnul devorându-mă
până în zori când eram aruncat odată cu tine
pe fereastră pe straietele femeilor ieșite din schimb,
pași iuți pe asfalt
către patul în care se vor arunca peste trupurile
bărbaților gata să fugă în lume,
chiar tu, la îndemâna imaginației mele
pustiite tocmai de tine trimis să mă duci acolo
unde nu se vor mai auzi nici pași, nici umbre,
iubirea ca și ura,
flori uscate ca busuiocul mereu mirositor,
tu, așa cum rămân eu
istovit chiar de trecerea mea prin mine ca o apă
prin propriul ei nume devenit albie secată,
lut umed în lut uscat,
tu, când eu fără umbră mă pierd prin lume
iar lumii i s-a făcut de urât,
așa, cum mă supraveghezi
să nu-mi golesc singurătatea de mine.

SORIN ROȘCA

Jurnal din vremea marilor Pitici (1990-2003)

În țara asta cu trei guri
cineva mușcă din mine
și nu se mai satură,
cineva îmi ascunde printre rânduri
fărâma bucuriei,
îmi întoarce lumina pe dos
ca pe un ciorap...
În zori, cerul mocnește a seară...

Cineva ne-ar vrea în ochiul său
ca-ntr-un țarc,
vite de prăsilă, fără nume,
una-ntr-alta,
piele lângă piele,
turmă de colb aburind sub frig,
cineva ne deschide larg moartea
dar poezia nu vrea să moară!

Cu sângele șiroind pe frunte
poezia se refugiază-n psaltiri,
deasupra-i albatrosul
preschimbat în clopot,
prin neguri, șuieră ordonanțele,
șuieră...

*

Scriu acest poem
cum aș văru cu lehamite
ora târzie
pregătindu-vă zidul;

e vremea marilor Pitici,
e nunta voastră
mori de vânt ale nimicului
urnind fără noimă aerul ranced
dintr-o zi într-alta;
firesc ar fi să-mi pavați strada
cu umbrele voastre
mărunte ca solzii de lin,
firesc ar fi să-nhideți în amfore
aerul respirat de poet,
drept mărturie a întâmplării
de-a-i fi trăit în preajmă,
firesc ar fi
să vă înghesuiți într-o bancnotă
ca-ntr-un templu,
s-o trec prin jar,
și să-mi aprind țigara...

*

Copilăria-i o corabie cu îngerii,
dar între uter și cimitir
doar tu, iubire,
ești singura-ntâmplare
ca o fereastră deschisă-ntr-o stea;
în rest,
șiruri de burți arătându-și colții,
mârâindu-se,
burți la pândă
înghițindu-se cu disperare,
burți arogante ducându-vă-n lesă
prin saloanele de lux ale confuziei,
burți nemiloase abandonându-vă
la semaforul dintre două Siberii...

Ferecat pe dinăuntru
în propria-i burtă
ca-ntr-o limuzină,
marele Pitic vă joacă pe degete
cum ar dezlega integrale;

*

Mor
ca și cum aș cerși
un fulg de lumină
unui Dumnezeu plictisit,
orb, surd,
sătul până-n gât

de privirea-mi tăioasă,
mor
învelindu-vă grijuliu
sufletele goale,
e iarnă,
mor încurcat în mine însumi
ca-ntr-o plasă,
dar poezia n-are nici-un chef să moară!

Cântec de dragoste

Nescris, neauzit cuvânt,
copil din toate câte sunt,
să-mi duci în carte ce ți-au spus
colindătorii de apus
pe sângeriu de deal cu meri
la spartul toamnei în poveri,
la crucea rodului de vin
sub care îngerii se-ațin,
să te strecuri în șoaptă lină
pe sân cu viscol de lumină;

neînceputule cuvânt
lasă-te-n carte de pământ,
sub pasul ei, când zorii ard
să-ți pui spinare de ghepard,
să-mi vină lin, să crească-n jar
cea necuprinsă în altar,
fără de nume în vreun grai
sălbăticiunea mea din rai

Iubirea în rostogolire

Ea își rotea surâsul
goală în fața oglinzii,
sălbăticiune tânără
și numai chemare,
cerul s-a topit într-o pasăre
cum pielea îngerului
între aceste file
și-n ochiul ei cu înserare
m-a ferecat printre lumini copile;
vârtej de alb culorile-mpreună
fugeau pe coapsa-i

cât luna pe din două,
războinici sâinii în rotire
tăiau felii subțiri de aer
prin care timpul nu pătrunde,
ci doar iubirea
în rostogolire;

goală în fața oglinzii,
cum se-adâncea în mine
fără de vină
dulce mirare,
ea juca pe degete lumea și cerul,
regină și sclavă
triumfătoare

Baladă veselă pe-o stradă a tristeții

Eu sunt balada veselă
scrisă pe-un gard ateu înspre periferie
de-un popă lipovean trecut la sfinți
în biblia cu beri pe datorie
de sub tejgheaua nopților fierbinți,

baladă veselă-s amărăciunii voastre
de-a fi ieșit pe lume-ntr-un maidan
tras la rindea pe-un dâmb cu plopi apatici
și ziduri cocoțate-n cenușiul
schimonositului imaș cotidian;

eu sunt o formă rară de lumină,
mă știu pe dinafară-ncrâncenații
păstori de stupizenii la pahar,
sunt degustat, prelins ca din greșeală
prin decolteuri cu înalte funcții,
mă răsfoiește în silabe dom' Primar,

mi se dedică majorări de taxe,
mi se înalță-n mare-un bust de jad,
sunet cu sunet am intrat în patrimoniul
stradelei triste cu cinci plopi apatici
și-o fată blondă fluturând pe-un zâmbet
deasupra porții care dă în iad.

Mică baladă despre ochiul meu puşlama

Fuge-n oceanul zeilor la desfătare
şoimul meu cu două dioptrii.
Nesătutul de rotunjime,
scormonitorul,
făr' de clipire dă iama-n
madonele rimelate cu utopii;

vine furiş pe coală-n înserare
sipete cu minuni
ochiul fără de şea;
cunun cuvintele,
se urneşte povestea,
corabie străluminând migdalii
sub falca-nţepenită în mirare
a unui port nătâng de mucava

Dezmierdare

Palmele-mi coboară uneori
pe trupul tău ca într-o ţară sfântă
cu rotunjimi de piersică
şi abur de mătase,
plutesc abia urnindu-se în zbor
ca două lebede pe coapsele-ţi de aur
şi clipa-i fără timp
în dezmierdare;

lungi şiruri de furnici cu poveri de uimire
în degetele mele-şi fac muşuroi,
nu cumva să te pierzi
lună,
să cadă zorii
prea curând peste noi,
nu cumva să-ţi urneşti respiraţia
Mare...

La Hyperborea

La Hyperborea-ntr-o stea fără timp
calul cel alb mă petrece
și-s tot mai departe de mine,
iarna-și coboară degetele-n coama lui
prin care ieri mai străluceau cocori,
țărnm nou, înalt abis
mă țese-n fir de aur sub coline;

ca pielea șarpelui de foșnitor
glasul meu
a prea târziu împarte-n candeli pânza nopții
pe care încă e lumină chipul tău
tot mai departe-n albul de cătină;

mă trece îngerul prin fântâni de sîdef
cu urme stranii de cuvinte-n destrămare,

stoluri de liniște s-or înălța curând,
șoapte de-argint ne-or ține pe genunchi
adolescenți,
tu flacăra din vis,
eu întrebare

ARTHUR PORUMBOIU

Strigându-i timpului

Strigându-i Timpului: „Nu arde
drumul pe care am să vin!“
Era în zori și ramuri crude
chematu-m-au; pe căi de rouă
desculț am mers, și-adânc în sânge
intrau acele de răcoare,
și-un faun auzeam cum frânge
dulci raze; însumi eram soare
și poate blânda Născătoare
mă proteja ca pe un fiu.
Eram în soare. Eram viu!

Stare în zori

Cuvântul azi nu mă mai știe,
și eu mă-nscriu în Necuvânt,
Fragil — lampă de păpădie
ruptă în zori de asprul vânt.
Pe chipul meu se mai păstrează
urme hieratice, de cer,
sângele-i flacăra-n amiază
și nu îmi dă voie să pier,
însă cu ură grea mă rupe
tăcerea Verbului, și-n seară
îmi pune cucută în cupe
și vine ora prea amară...
Și prin rămurișul din creier
abia mai cântă-un bătrân Greier.

Vino!

Vino pace în mine! Sunt
pământul ce-așteaptă semințele
să-și lumineze lucrarea
în spice și blânde corole.
vino și ară-mi sufletul
chemător de raze și bogate fântâni;
Vino precum fiorul
în sânii fetelor la prima iubire!
Vino și naște-mă
pentru a-nvinge devoratorul timp!

Călătorie pe un râu de foc

Nu aveam barcă, ci eu însumi
eram o aprigă făclie;
nu auzeam decât secunda
ce naște calda bucurie.
În solitudine totală
născând pe râul meu de foc,
lumina calmă ce ne ține
ca seva-n ramura de soc.
Eram extaz și eram floare
născând semințe născătoare.

Cine sunase?

Cine sunase în seară?
Cine mi-a smuls minutele din Oră?
Era un demon ce în mine ară
sau numai lumina sonoră?
Îmi amintesc: pe cerul clar
un semn neclar mă obosise,
și eu eram ca un zidar
ce s-a-ngropat în albe vise.
Mă voi zidi și eu acolo
ori linia vieții— făclie —
m-o chema-n țara lui Apollo,
unde lumina nu sfâșie?
La ceasul clar, la ceasul pur
cine-ndârjit ne apără
sau ne extrage din contur
precum căldura dintr-o flacăără?

Eu mă visez zidit
cum lumina-n zenit.

Strigându-i timpului

Strigându-i Timpului: „Acum
e clipa să mă urci la cer“ —
simțeam în tălpile desculțe
cum intră pământul și cheamă
întregul chip:
 și-orbit de ură
precum noaptea lui Oedip
în suflet n-am găsit măsură
și echilibru: Eram țipăt —
de parcă mă loveau cu pietre,
și n-am putut să strig: „mi-e sete
de Ora ce-mi va da contur“.
Eram un pelerin impur —
ce nu se vindecă nici când
se vede Mecca de azur.
Eram pământ, numai pământ!

Ceremonie

Ce negru mi-era sufletul! Și Tu
cuprinsă-n frisoane mistice lângă altare
ascultai glasul ce striga: „Nu!“ —
și ne intrau în palme lumină și ardoare.
Sufletul tău lângă mine
în straturi confuze încet luneca,
și mistică icoana, din lumina
ieșea încet și s-afleca
să-ți murmure-n auz; și poate
ai fi deslușit glasul, și-ai fi fost iluminare
ca toamna încadrată-n roadele-i bogate,
ca însuși sunetul urcând pe-altare.
O, sufletul era cu mânie arat
de mari convulsii și emoții
ce apăsau spațiul înstelat:
și zâmbetul ce-l căutai aproape
se destrăma cu multă grabă —
desen al vântului pe ape —
numai durere mută, ca o scoabă,
știa, în noi, atât de-ncet să sape!

Nu-mi cere

Nu-mi cere să mai lupt.
Mă lasă
ca pe-un copac de sevă supt
când vine iarna somnoroasă.
Râvnesc liniștea din statui?
O, doar o oră-n albă pace,
când mâinile nu intră-n cuie
și zborul iese din găoace —
chemat de cer, chemat de zori.
Poți Doamne să-mi dai calda oră
și blând ca mireasma în flori
s-aud fluidu-n auroră?
Tăcere aspră, de beton.
Și sufletu-n febre se arde
cum sângele lui Acteon
neapărat de noi stindarde.

Poate acum

Nu pot să mă apăr
decât prin ură;
chiar lumina din floarea măceșului
mă poate lovi.
Cine m-a trimis pe pământ?
Cine îmi poate da libertatea sau gratiile?
Eu vreau s-ascult mișcarea miresmei
și-n undele luminii să mă cufund.
Nu cer nemoarte,
ci doar o clipă de liniște
în care să mă regăsesc
pe mine însumi.
Vor veni secundele devoratoare?
Vei veni Tu?
Aud fibrele intrând în alarmă
și nu mai știu vremea ce mă petrecu.
Nu plânge suflet al meu,
nu te smulge din vatră!
Poate acum Dumnezeu
ne scoate din lumea de piatră.

FLORIN ȘLAPAC

Bella

Stătea acolo amețit de propria-i nesăbuiță și se gândea că nu e bine să cunoști durerea prea marii duioșii. Dar ce e bine și ce nu e bine pe lumea asta, iată un subiect la care ne putem gândi îndelung. Și nici c-o să ne pese la ce concluzii o să ajungem. Dar lui îi păsa. Ca dovadă că în cap se scărpină. Fluturându-și cârpos dorința de care era mistuit, încerca să-și astâmpere pofta pofitoare a sufletului, fără mare izbândă. Peste față îi trecea un stol de gânduri blege. Care de care mai năstrușnic, care de care mai săritor, pe care nu știa cum să le stăpânească, să le astâmpere. Deși încercase de multe ori, în fel și chip. Încercase să se flageleze precum fanaticii de altădată. Mereu pe podeaua lui erau dâre de sânge, pe care le lingeau pisoii. N-avea numai pisoii. Avea și câini care lătrau. Capre care behăiau, măgari care mihoteau. Din toate dobitoacele câte una singură, ca să nu se prăsească. Nu era rău. Avea pe cineva în preajmă. Doar balega era supărătoare și căcărezele pe care adeseori le confunda cu măslinile pe care furnizorii le scăpau din trăiști. Dar nu la asta îi era lui gândul. Dar la ce? Ascunzându-și mirosul vorbelor în barbă, își spuse pentru a suta mia oară că nu făcea nimic rău, nimic altceva decât preparațiuni pentru a simți frumusețea cu ochii sufletului. Îndărătul acelor ochi surâdea Dumnezeuul pământului. Și nu cel al tăriei cerurilor, așa cum spera el. O știa, însă nu-i părea rău. Se credea suferind. Și ce altceva căuta decât un balsam îndulcitor suferințelor? Uneori îi era jenă, alteori rușine de ceea ce făcea, însă era musai să-și vadă mângâierea cu ochii. Undeva, în apropiere, apa tulbure se odihnea așteptând nemișcată purificarea. Purificarea prin intermediul trupului ei înmiresmat. Ce pot face eu pentru ca vânturile cerului să poată dansa între noi? exclama în răstimpuri, alergând de colo-colo ca un bezmetic, mormăind scârbit ocări, umblând gol pe sub veșmântul lung ca de arab, ca să se poată mângâia din mers. Ar fi fost minunat și mult mai simplu ca Bella să fie lângă el, cu glasul ei sonor și plăcut, cu sufletul trufaș și îndrăzneț, cu inima în flăcări. Numai că iată, din păcate, îi despărțeau câteva ziduri. Distanțele îi rodeau inima. Așa că, neavând ce face, a trebuit să inventeze mașinăria. Mașinărie pe care o botezase „Noul Mirador”. Numai el știa câtă vreme petrecuse în pregătiri studioase. Pentru că,

neîndemânatic cum era, neavând unde ucenici, se adâncise în cărți care de care mai revelatoare și, din aproape în aproape, adică pornind de la cei vechi către cei noi, de la cei dinaintea nașterii lui Hristos, precum Heron din Alexandria și până la Grippa, Cardano, Wecker, apoi Raphael Mirami, Schott, înapoi la Damascus, un neo-platonician, destul de îndrăzneț și de vizionar ca să-i fie de folos. Ca să nu mai vorbim de Cartea Minunilor cea arabă, de înțelepciunea unor erudiți precum Seneca, Artemidor din Parium, Alhazen sau Vitellion. Sigur că foarte mulți dintre ei făuriseră aparate și instalații fanteziste, care nu-i puteau fi de mare folos imediat, însă din străfundul cărora furgăseseră câte ceva. De la Lucian din Samosata împrumutase efectul de apropiere. De la Dymos, ucenicul lui Aristofam, formele sferice. Iar de la Begson, azbestica fertilizatoare. Unii dintre ei ajunseseră în așa hal cu studiul oglinzilor, încât izbutiseră să vadă corăbiile dincolo de orizont, alții orașele de peste mări, ba chiar întregul pământ ori steaua de la Betleem. Unii cică izbuteau să scormonească amintirile. Alții, figurile materializate ale gândirii. Ori – și de ce nu, de ce nu? spunea, mângâindu-se fără să-și dea seama pe sub veșmântul larg – chiar sufletul lumii. Mădularul i se întărise și încerca să i se înfigă în gândul cel mai ascuns. De care însă el nu avea habar. Apoi îi studiase pe Bombonazzi, Kicher, Jean Batista de la Porta, Terzago, pe Schlosser, Bonanni, pe Zahn... Încărunțise și se umpluse de scorpioni de carte buchisind tratatele lui Jean Bricus, ale lui Proclius și Porfirus. Vrând-nevrând, în cele din urmă trăsesese niște concluzii. Oglinda aparținea încântărilor, dar și filosofiei oculte. Aparținea sublimității, magiei naturale, ba chiar artei magna, ca să nu mai vorbim de dărele pe care le putea lăsa în chiar inima sinuoasă a magiei universale. Era foarte mândru de ceea ce realizase, pentru că Noul Mirador putea fi socotit drept original. În primul dar și în ultimul rând, datorită faptului că, în urma unei nopți presărate cu mărunte insomnii, avusese inspirația să-i adauge o lunetă. Complicatul sistem de oglinzi avea efect nemaipomenit. Bella putea să-și scalde belețea în voie. Era pregătit, cu ochii în patru.

Așadar, apa turbure se odihnea așteptând nemișcată purificarea. Bella se dezbrăca încet, iar el, chinuit de sentimentul absurdei inutilități a propriilor gesturi își regla Miradorul apăsând pe butoane și trăgând de tije, în așa fel încât să-și poată tăia pârție spre patimile desfătărilor. La început prinse în obiectiv lavoarul de alabastru, ale cărui vinișoare rozalii îi arseră ochii. Apoi borcanele cu sulimanuri de toate culorile. Pe urmă, brusc, muntele de carne albă, străjuit din toate părțile de văi adânci, de suișuri și coborâșuri line, de înfiorătoare oglindiri. Ba chiar îi veni să râdă de această sumețire a cărnii... până ce jocul împlinit al sânilor enormi îi tăie ața de la limbă. Fericire chinuită, își spunea, scormonind cu Miradorul trupul ei îndrăzneț, care începea să se destindă. Îl vedea atât de aproape încât îi auzea parcă dinții clănțănind ușor. Și ce dinți! Emailați și mai lați decât ăia de măgar. Părul, într-o desfășurare capricioasă de fluvii vagabond. În el și-ar fi făurit hamac, acolo s-ar fi cuibărit. Dar nu numai. Erau atâtea culcușuri în acea ființă îndepărtată și totuși. Și totuși... Întoarse privirea. Lucirea zgribulită a ferestrei îi scormoni imaginea: un bătrân istovit. Cu ochii cârpiți de somn. Ce i-ar mai fi plăcut să iscodească cu totul altceva, pe altcineva. O doamnă firească, de exemplu, care să fi avut o reputațiune bine stabilită de prostie. Sau poate o idee părăsită de vreun filosof pe cine știe ce câmpie a speranței. Un tablou mohorât al unei lumi hulite, o ruină a unei lumi apuse. Ori dimpotrivă, carnavalul țopăitor al unui viitor nesigur. Într-un cuvânt, abstracțiuni. În schimb, Bella era acolo, concretă. Reprezenta adevărul

gol-goluț. Acum, după câteva gesturi, părea așezată pe un cuib de aur, în plină strălucire a unor raze parcă nechemate. Legănate de un curcubeu nevăzut. Era fără doar și poate făurită dintr-o materie plăcută mâinii ce ajungea să o pipăie. Cu toate că acum își punea un voal de clăbuc care nu făcea decât să-i sporească goliciunea. Formele ei primejdioase se schimbau, deveneau de o suavitate copleșitoare. Într-o asemenea situațiune era nevoie de un ochi nepenetrant, ar fi trebuit doar să mângâie cu privirea silueta acelei făpturi care din nefericire, nu se putea studia în amănunt, în ciuda perfecțiunii Miradorului. Și deodată Bella se aplecă, să-și săpunească gleznela pesemne. Și el, în extaz, zări punctul acela încărcat de mitice semnificații. Un punct de culoarea palidă a măslinii necoapte. Pe care nici nu îndrăznea să-l numească așa cum era numit în târg de toată lumea. Gaura curului. De teamă să nu leșine, schimbă brusc obiectivul și își aținti privirea spre Calea Lactee. Care tocmai atunci nu dormea bine deloc, din cauza înflăcării. Își simți transpirația cu un vag iz de usturoi inundând încăperea. I se făcu somn, ar fi vrut să se întindă și să se învelească, fără să-și dea seama, cu visurile lui spulberate. Își pipăi obrazii putrezi. Apoi butucii picioarelor. Un cârcel înfiorător îi cârci degetele. Duse mâna de babă-cloanță la inima de mult pustită. Bella, simbolul pur al existenței, părea și poate chiar era, singurul punct de sprijin în universul lui total lipsit de proptele. Tremurând ca varga, începu să facă pași. Străbătu casa în lung și-n lat, bolborosind vorbe fără șir. Mirosea a gutuie prin odăi, iar de-afară, prin geamurile larg deschise, venea un iz de balebă proaspătă. Un alt val de sudoare, de furie ori de spaimă, îi inundă trupul deodată fleoșcăit. Împins de o neverosimilă presimțire, o rupse la fugă, trecând ca fulgerul prin curtea plină de animale singuratice, și nu se opri decât în vârful dealului. De unde cerul spuzit de stele părea că vrea să se scurgă departe. Să se scurgă de parcă ar fi vrut să fugă de astă lume. Cu buzele lui reci și subțiri, sărută aerul. În care își închipuia că se cuibărise pentru o clipă umbra uriașă a femeii iubite. În zadar. Nu simți nimic. Ridică mâinile spre cer, într-o implorare mută. Nu presimți nimic. Departe, o măicuță obosită ținea în poală zorii.

2

Muntele de carne al Bellei îl umilea pe zi ce trece. Femeia asta uriașă trebuia supusă în vreun fel sau altul. Dar cum, Doamne, cum? Era musai să devină călugărul nemilos al unei revoluții desperate. Călugăr nemilos? Desigur, își zise într-o bună zi, hâțânându-se în hamac – va trebui să pună la cale în chilia lui o strategie fără cusur. Revoluție desperată? Și gândul îi zbură pe nepusă masă la revoluția industrială. Iată răspunsul! Avea să construiască, după o minuțioasă pregătire, un dispozitiv mecanic, de o colosală ingeniozitate, care să-i permită să-și posede iubita care-l umilea prin statura impresionantă, fără efort și fără griji. Simțea cum în cap îi înflorea un sujet mare. Urma să îi producă frumoasei asemenea plăceri, încât ea, subjugată, împătimită, îi va deveni sclavă supusă pe veci. Ah, Veneră fatală! Așteaptă numai să-mi desăvârșesc înălțătorul gând!

Își aminti brusc ce spunea marele Leonardo: „puterea și mișcarea corpului, greutatea și lovitura sunt cele patru acțiuni accidentale prin care toate operele muritorilor își află ființa și sfârșitul”. Lucrurile erau clare. Așa că s-a apucat să studieze, cu o ferveare nemaîntâlnită, de care și el se mira încontinuu, tot ce

i-ar fi putut fi de folos în îndeplinirea acelu 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 pârgției, amănunte despre pârgția suspendată, căderea și mișcările reflexe în aer, efectul forței, efectul loviturii la despiciatul lemnelor, mișcarea omului, calcularea greutateii în raport cu forța care a mișcat-o, descompunerea impulsului, frecarea, mișcările de rotație, raportul dintre mișcare și împingere, lămurirea echilibrului compus, dependența mișcării de forța mișcătoare, 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, inerția mișcării, proporția între lovitură și mișcare, lămurirea mișcării de mărime neuniformă, regula proporțională a înșurubării inverse, accelerația mișcării, gravitația, ușurarea greutateii prin mișcare, legile pârgției la balanță, tocirea prin frecare, legea gravitației.

Cărțile trebuincioase unei astfel de îndeletniciri erau greu de găsit. Însă Anton, mânat de o vie dorință, dar și de un dor fără sațiu, a răscolit toate bibliotecile care i-au ieșit în cale. *Pneumatica* lui Heron din Alexandria i-a fost de mare folos, deși a citit-o prin intermediul unei traduceri în latină ale unor manuscrise arabe. *Tratatul de arhitectură* al lui Vitruviu a avut o influență certă asupra subiectului studiat, pentru că Vitruviu era un om al artelor mecanice. Mai ales câteva capitole care i-au fost de un folos cert: *Aparate și unelte*; *Mașini de ridicat nivelul apei*; *Roți hidraulice și mori de apă*; *Șurub hidraulic*; *Pompa lui Ctesibius*; *Orgi hidraulice*; *Odometru*; *Catapulte*. Pentru lămuriri suplimentare a dat fuga la operele unor ingineri renumiți, precum Konrad Kyeser, Robert Valturio sau Francesca di Giorgio. Ba, în clipele de reverie, a conceput și un plan vast și inutil, de reformă a umanității, fondat pe preeminența științelor experimentale, a matematicilor și chiar a limbilor. Sigur că a pierdut ceva vreme în experimente sterile, precum punerea în practică a mișcării reglate prin curgerea mercurului conținut într-un tambur compartimentat, care se învâрте în jurul unui ax orizontal, tehnică împrumutată de la matematicianul și astronomul Bhaskara, cel care în 1150 fabricase un perpetuum mobile cu roți. Inspirat, a compus și o poezie, nu fără miez:

*De stăm să ne gândim, acesta este
Un instrument foarte frumos și demn de luat în seamă
Pe cât de plăcut pe atât de folositor el este
Căci de-i noapte ori e zi, el către pizdă se îndreaptă
Cât e ea de diafană
Chiar când soarele s-a dus, chiar când bella-i răsturnată
ori cu curu-n sus
De aceea trebuie să-i prețuim mai bine mecanismul...*

O vreme s-a aplecat asupra operei retorului franciscanilor din Oxford, pe nume Robert Grosseteste. Apoi a luat la puricat *Fundamenta physices*, a lui Henricus Regius, zis și Henry le Roy. Însuflețit de năzuința de a-și perfecționa instrumentul, s-a adâncit în monumentală lucrare a lui Isaac Newton, *Philosophiae naturalis principia mathematica*, studiu pe care a ținut să îl completeze cu opul lui Euler, *Mechanica analitice demonstrata*, în care se formula limpede legea inerției, dar și cu binecunoscutul *Traité de Dynamique*, al lui D'Alembert. Nici cursurile de fizică experimentală și teoria gravitației băsnite la Iași, de Nicolae Chiriac Cercel, nu l-au lăsat rece. Nici terfeloagele lui Nichifor Theotokis,

îndeosebi *Elementele de fizică* dedicate lui Ioan Grigore Alexandru, voevod al Moldo-Vlahiei. Desigur că pentru asta a trebuit să învețe grecește. În clipe de vagă descurajare i-au căzut în mână *Însemnările fizice*, ale lui Iosipos Mesiodax din Cernavodă, care au avut un efect de-a dreptul reconfortant. Ca și lucrările de fizică experimentală ale lui Manasse Eliad și Constantin Vardalalah. Nu de puține ori a dat fuga la cărțoiul botezat *Institutiones philolophiae naturalis dogmatico-experimentalis*, tipărit la Sibiu, pe cheltuiala autorului, pe nume Vasarhelyi Toke Istvan, un brav profesor din Aiud. Din când în când, pentru lămuriri suplimentare, răsfoia și *Învățătura firească pentru surparea superstiției norodului*, a lui Gheorghe Șincai, chiar dacă acesta era vădit influențat de lucrările lui J.H.Helmuth, marele popularizator german al științelor naturii. Nu a ocolit nici traducерile, deși, de câte ori putea, se ducea direct la surse. De pildă *Manualul prescurtat al elementelor de matematici generale pregătit spre folosul tinerimii studioase*, a lui Christian von Wolff, pe care a fost nevoit să-l citească în traducerea lacunară a lui Pataky. Ori *Gramatica fizicii*, mai degrabă o prelucrare după un tratat italian, răzămătat pe principii adevărate, adică pe legile firii date de cavalerul Isaac Nefton. În goana după adevăr și perfecțiune, nu a disprețuit nici periodicele, precum *Muzeul național*, *Gazetă literală și industrială (Supliment la „Curierul românesc”)* ori *Universul*. *Noutăți din toată natura, cultura, literatura* sau chiar *Icoana lumii (Foaie pentru îndeletnicirea moldoromânilor)*. Deși, de la o vreme, era cam sastisit de câte buchisise, încă tresărea la întâlnirea neașteptată cu vreun tratat ieșit din comun. Așa i s-a întâmplat cu *Fizica elementară pentru clasele colegiale din Prințipatul Moldovei, compilată după F. Crișu de paharnicul Teodor Stamatî, doctoru de filozofie și frumoasele arte, profesoru publicu de fizică și istoria națiunei la Academia Mihăileană din Iași – mădulariu efectivu al societății de medici și naturaliști din Prințipatul Moldovei*. Mai ales la citirea mențiunii din titlu „mădulariu efectiv”, Anton a rânjit larg, plăcut surprins.

Înarmat cu o asemenea bogăție de cunoștințe, într-un târziu, s-a pus pe treabă. A purces de la simplă pârghie și un palan, ținând cont de faptul că mărirea exagerată a numărului de scripeți mobili nu va produce economie de forță prea mare, având în vedere efectul frecării și al greutății scripeților și funiilor, cîntărind îndelung forțele active în funcție de cele rezistente în cazul sistemului de scripeți, ca și principiul conservării energiei. A folosit din plin așa numitele „roți cu măsele”, făurind cu mîgală 144 de dinți, un pinion de 12, purtător al unei roți cu 20 de dinți care se angrena cu o roată de 24 de dinți pe un tambur. Tamburul se învârtea, după repetate încercări, de 10 ori în 24 de ore; roata mare cu 120 de dinți în priză cu un pinion de 12, purtător al unei a doua roți cu 80 de dinți care se învârtea de 100 de ori pe zi. Cea de-a doua roată se angrena într-un pinion de 10, purtător al unei roți-regulator de bătaie cu 27 de dinți care făcea deci 800 de rotații pe zi, fiecare rotație provocând 54 de oscilații ale balansierului respectiv, adică 43000 de oscilații pe zi, deci o bătaie la fiecare două secunde, pe care a numit-o bătaie standard. Da, s-a trezit aclamând într-un târziu, nimic nu se face fără un rezon, nu există nici un efect fără cauză, adică nici o ispravă fără de pricină! Desigur, a trebuit să țină seama de compunerea și descompunerea forțelor după sistemul newtonian al paralelogramului forțelor și de echilibrul corpurilor rezemate sub acțiunea greutății proprii și în modul cel mai riguros de proprietățile corpurilor elastice și neelastice, calculând cu precizie cantitățile de mișcare și vitezele de după ciocnire (ciocnirea centrică perfect elastică, dar și cea perfect plastică, în acel

caz particular, definit prin coeficienți precisi), comparând tot timpul direcția de deplasare a forței cu direcția însăși a forței și ghidându-se după principiul de funcționare a mașinilor cu abur inventate de Newcomen. Dar efortul l-a epuizat într-atât încât a fost nevoit în curând să cadă la pat. A bolit o vreme. Apoi a luat-o de la capăt, cu mare credință în izbândă.

În visele lui cu ochii deschiși, femeia lua înfățișări din ce în ce mai bizare - poate și datorită presiunii constante pe care o simțea în interiorul calotei craniene, toc, toc, toc, un greiere morocănos își freca acolo elitrele la ore din ce în ce mai târzii – de la aspectul fusiform al unui baton de vanilie, imagine plină de parfum, însă de o îngrozitoare uscăciune, până la bruma așezată pe două portocale uitate pe o tăviță de argint, la umbra unei tufe, fructe ce, de bună seamă, nu-l puteau duce cu gândul decât la sânii ei deveniți pe nepusă masă oranj. Anton, Anton, astâmpără-te! parcă îi zicea greierul, țuguindu-și buzele imposibile în bătaie de joc. În asemenea clipe, în care deruta era la ordinea zilei, ce putea face decât să băjbâie cu mâna după clondirul plin cu vin ros de timp, ori să încerce să-și afume creierii cu tutunul de pipă fanat, care ardea mocnit, mereu la îndemână. De aia se și simțea îmbâcsit ca o pipă veche, îi lipsea prospețimea. Dar faptul că era conștient de acest lucru îi dădea un mic semn că ar mai fi existat o cale de salvare. Un disc aurit, abia vizibil, se mijeja uneori în colțul de sus al ferestrei, și asta îl făcea să se simtă ceva mai bine, în speranța că ziua, odată și odată, avea să dea buzna peste el, în ciripit de păsărele, să-l ia pe sus și să-l dea cu nasul de colecția de mărunțișuri pe care realitatea o tot pune la păstrare anume pentru el. Între timp, se așeza mai bine în culcuș, întinzând mâna pe băjbâite după câte o fructă sau un covrig matusalemic, puse la păstrare pe un prichici scobit anume în zid, într-o clipă de hârnicie nelipsită de entuziasm. În timp ce anotimpurile treceau vertiginos unul după altul, undeva departe, el își ținea ochii închiși, strângând cu disperare pleoapele, pentru a putea capta o nouă imagine sau măcar una mai veche a dumneaei, travaliu care semăna tot mai mult cu înceata ispășire a unor păcate. În pauze, când privirea-i interiorizată obosea, se cufunda într-o liniște totală, plină de așteptări, caldă ca un foculeț. Colecția de papagali împăiați îi năpârlise de-acum. Umblând de la unul la altul cu gândul, mângâindu-le penajul tot mai rar, crestele zburlițe, ciocurile sculptate fără meșteșug din coceni de porumb, își închipuia că zburdă printr-un ținut exotic, ros de toate amarurile. Încropea mici istorioare ca să-și mai îndulcească refugiul, în care îmbina mierea unor imagini deștelenite din visele scurtisime ale tinereții, cu fluturii îngălați ai unui delir galopant, precum caii morții care aleargă în ritmul lor și vin să ne viziteze fără să ne ceară părerea. Dacă nu cumva pâdea vreo furtună din spatele ferestrei, închipuindu-și că, foarte curând, avea să dea piept cu natura și sfârșind inevitabil prin a-și lua peste picior vitejiile de mameluc. Altfel, încropea scurte definiții ale melancoliei, boală de care își închipuia că suferă, pe care apoi le înțepa cu acul și le aranja pe categorii îndelung chibzuite, în albumul pregătit special pentru asta, cu desene rococo și inimioare tainic întrepătrunse, cum ar fi: „melancolia este acea stare care te cuprinde atunci când cad castanele”. Sau chiar „mecanismul de taină al gândirii”. Sau chiar „pisică de ipsos pe un raft”. Însă cuvintele îl oboseau și ele. Așa că se întorcea la îndeletnicirea preferată de căutător de imagini, bucuros că, pentru ele, nu era nevoie de nici un text, ci doar de un acompaniament discret, de sunetele sublime ale unei muzici monocorde. Uneori reușea să o întrevadă, erau imagini de o cruzime fără seamăn, care îi făceau rău, îi scrijeleau ficiații, îi sfâșiau mațele și îi încrețeau fruntea peste poate. Însă era de

ajuns ca o umbră în încăpere să se răsucescă asemenea unui gât grațios, sau bronzul verzei al vreunei vase să licărească în întuneric, precum un șold abia rotit, ca Anton, brusc revenit la viață, să exclame: ineptissima vanitas! Cea mai stupidă deșertăciune! Mă străduiesc cu disperare să-i găsec un înțeles! – răcnea vorbele astea în pumni, de parcă ar fi urlat într-un puț.

3

Întâi doar gănguriri străinatic. Apoi Frederika zări porumbelul înfioat călcând țanțoș înainte și înapoi. Porumbița se apropie brusc de el, bătând leneș din aripi, aparent nepăsătoare. Se întoarse, se îndepărtă, ca și cum ar fi fost gata să-și ia zborul, apoi se lăsă în jos, supusă. Într-o fâlfăire, porumbelul se urcă pe ea și, chinuindu-și coada, ținându-și iubita strâns cu ciocul de moț, izbuti să-și lipească sexul lui nevăzut de cel al porumbiței. Chiar atunci scânteie un bob de lumină și Federika fu nevoită să ducă mâna la ochi. Prinsă într-o pânză de păianjen, o picătură de apă tremura în bătaia unui vânt fără vlagă, care obosise după câteva încercări de a ridica fusta fetei și se legăna trist dintr-un perete în altul al hambarului, ale cărui scânduri putrede, macerate de ploi, mormăiau în bărbile de ierburi încâlcite. Porumbeii se zburătăciră după un balot de paie aburit. Gânguritul lor sacadat se frânse, de parcă cineva le-ar fi sucit brusc gâtul. Apoi reîncepu, dar pe un alt ton, deși în același ritm. Era un uguiu straniu, care, pe măsură ce se lăsa amplificat de aerul încins, se transforma în șoapte tot mai distincte, amestecate cu mormăituri și gemete venite parcă dintr-o altă lume.

Era o zi mincinoasă, de primăvară, cu lumini izmenite. Federika mai făcu un pas și, după o scurtă tresărire la vederea lucirii mate a celor două corpuri aparent încolăcite, se cuibări în întuneric ca să vadă mai bine. Deasupra capului, un păianjen rotitor își făcea siesta, bățându-se încolo și-ncoace, pe un fir de argint. Mirosul de mucegai și ciuperci strivite de tălpi goale se făcu mai al dracu. După ce își miji ochii, zări frumusețea veștejită a acelei femei uriașe, în brațele căreia Anton părea un copil bolnav și sfrijit. Cu capul spart și plin de țepi, lăsat moale între sâni ei coțți. Apoi îi zări nasul de eschimos care palpita întruna, de parcă ar fi vrut să își ia zborul și să-i părăsească fața. Din când în când, Anton se înălța un pic în coate, încerca în zadar să-și șteargă transpirația lipicioasă, și scotea un fel de chițăit pe care paiele dimprejur aveau grijă să-l înăbușe la timp. Dintr-o zvâcnitură, femeia îl aruncă în aer ca pe o păpușă, și raza care pătrundea printre două șipci spintecând semi-întunericul îi dezvălui sexul chircit ca o murătură veche. Un gândac păcătos înainta, frecându-și din mers mustățile, pe grinda de deasupra lor.

Anton scoase un strigăt de neputință și deznădăjduit, care avu darul să injecteze funigiei ce topăiau în dăra de lumină cu un delir giratoriu. Din gâttelejul lui strangulat țâșni un țipăt atît de jalnic, încât trupul peste măsură de umflat al femeii se trezi zguduit de un fior de parcă i s-ar fi făcut dintr-odată frig. Ajută-mă, ajută-mă, spunea Anton, și pieptul înțepat de coaste îi tresălta în ritmul silabelor. Bella, într-un gest plin de compasiune, începu să-i mângâie țepii de pe cap, de pe față, cu palma ei ca o lopată, fără însă a-l putea potoli cătuși de puțin. Îl împinse mai jos, până ce trupul lui puțin și osos i se fixă între pulpele enorme, pe care ea începu fără grabă să le ridice în aer. Palma ei dolofană se plimba ca o broască țestoasă pe spinarea fragilă a bietului Anton, din când în când se ridica și cădea cu zgomot peste curul lui scofâlcit.

— Sînt înrudit fără scăpare cu toate vechiturile din muzeul meu intim. Cred că de-aici mi se trage, rosti el deodată calm, înălțându-se în genunchi și rătăcind cu privirea undeva departe, dincolo de scândurile putrede, pe care le sfredeli într-o clipă, lăsând alte două raze să pătrundă înăuntru prin găurile rotunde, gemene, ivite pe neașteptate, ca de glonț. Poate că n-am făcut altceva decât să-mi caut un loc unde să-mi ascund amărăciunea. Nu merit o asemenea pedeapsă.

Raze cu țopăiri de cocoș îl împungeau în creștet, făcându-l să se năruiască la loc între picioarele de culoarea și consistența brânzei de oaie pe care, dis-de-dimineată, Frederika fusese nevoită s-o înghită. „Dar pute”, spusese, încercând să refuze acel mic dejun perpetuu, însă Anton, ca de obicei, rămăsese de neclintit: „Să știi că brânzeturile se prețuiesc de cunoscători după gradul stricăciunii. Dacă pute, înseamnă că merită mâncată. Ești în creștere, ai nevoie de tot ce-i făcut din lapte, pentru că maică-ta n-a fost în stare să-ți dea țâță atît cât se dă...”

— Ajută-mă! striga acum un alt Anton, transfigurat cu totul, ființă de coșmar, copie scâlâmbă a unui personaj îngrămădit între paginile unei cărți mucegăite.

O ciupercă tuciurie, cu tulpina de foc, țășni dintre putregaiuri, însoțindu-și izbucnirea cu un zgomot ca de pârț, o ploaie de spori căzu pe trupurile mînjite cu un ocru nesănătos.

Anton coborî cu chiu cu vai, hârîind ca un astmatic și, ridicîndu-se în picioare, își recăpătă statura de odinioară, chipul de ceară, sprâncenele de spiriduș, fruntea străbătută de tenebre delirante, fervoarea disperată a gesturilor.

— Poate că ceea ce simt eu e o falsă mahnire, zise către femeia care, între timp, închisese ochii și se puhăvise, destinzându-și trupul care zvîcnea deja în ritmul unor sforăituri de iapă.

— Ce-ar trebui să facă un om aflat în situația mea, pentru a-și recăpăta vioiciunea? continuă Anton să îi vorbească, fără să îi pese că ea nu avea cum să-l asculte. În fiecare zi nu fac altceva decât să mă feresc de viitorul care mi se pare tot mai precar. Am sesizat de mult toropeala asta suspectă care mi-a intrat în oase. Dar ce să fac? Lumea e tulbure. Orizonturile sunt neclare. Doar în geana dimineții mai disting câte un pic de animație, și asta numai dacă nu cumva mă împiedică străvechile cearcăne, care îmi cresc sub ochi ca niște ciorchini de struguri. Sunt ros de îngrijorare, nu mai pot să dorm. Dar știu că n-ar trebui să mă las rătăcit în smiorcăieli. Cineva încă mai are nevoie de mine. Trebuie să-mi recapăt o câtime din puteri, înțelegi? Chiar dacă n-ar fi vorba decât de o nerozie optimistă. Mă mulțumesc și cu câte o orgie de carnaval, la alte leacuri nu mă duce mintea. Trebuie să m-ajuti. Fă-mă să simt că mi-am mai revenit puțin. N-am nevoie de supunerea ta molatică. Trebuie să-mi faci ceva, să prind curaj. M-am îmbolnăvit de neîncredere. Farsa ridicolă a vieții m-a dat peste cap. În asemenea momente, cel puțin așa afirmă marii înțelepți, e bine să faci apel la o promiscuitate viscerală. Noi doi am putea să ne înțelegem. Ne-au ciupit doar cîndva aceiași purici. Ce-mi place la tine este zâmbetul de animal neștiutor. Asta mă îndeamnă să cred că demersul meu, mai devreme sau mai târziu, va fi încununat de succes. Ajută-mă, nu lua în seamă zâmbetul meu păros. Trebuie să faci apel la feminitatea-ți ancestrală. Știu că mecanismul fragil al sistemului tău nervos e supus la grele încercări, dar totuși. Încercarea moarte n-are. Fă-o în amintirea suratelor tale. Te voi răsplăti cum se cuvine! La urma urmei, nu sunt decât un artist, și un artist

merită în orice împrejurare cât de cât apreciat. E o persoană fragilă, plină de idei care nu pot țâșni la suprafață decât în anumite condiții. Tu știi foarte bine asta, șireato. Ai putea să le crezi, cu doar câteva gesturi tandre. E adevărat că trăim în patria cacealmalelor, dar n-aș vrea să cădem amândoi pradă unei melancolii de câini fanați. Te vreau perversă, te vreau vie. Pune-ți la treabă iscusința, fă ceva!

Pe nesimțite, vorbele începură să-i iasă din gâtleej cu mai mare greutate, se transformară în plescăituri ca de vin duduie în vreo damigeană, și apoi într-un gîngurit tot mai sacadat. Dădea din mâini ca din aripi și nasu-i prelung și coroiat semăna tot mai mult cu un cioc. Funigeii care țopăiau bezmetici îl reflectau în oglinda lor fumurie, asta zărea Frederika, căci de-acolo de unde se ascunsese nu-l mai putea vedea direct și nici că ar fi vrut să-l vadă. Însă imaginile acelea tremurate o sileau să fie atentă. Se rezemase de un butoi pentru afumat șunca, din străfundurile căruia se ridica un damf de carne putredă. Reuși să întoarcă totuși privirea. Departe, printre crăpăturile scândurilor, câteva oi mânjite cu sineală parcă se pășteau una pe alta. Un nor lăsat foarte jos le proteja de soarele cu dinți care parcă ar fi vrut să le crănțane.

Grăsana se întinse mai bine pe o parte și, în somn, lăsa să-i scape un oftat. Ceea ce avu darul să-i smulgă lui Anton un ultim geamăt de durere.

Frederika, înspăimântată, o rupse la fugă împleticindu-se, încurcându-se în fuste, și nu se opri decât în odaia din spate a casei. Pe fereastră, își zări într-un târziu tatăl, venind agale pe cărare, îmbrăcat la patru ace, sprijinindu-se de nelipsitul baston cu măciulie de fildeș, care dintr-o anume perspectivă, părea că i se bălângăne între picioare, precum sexul unui măgar chinuit de dorință, în pustie.

Era delicioasă. A fost de-li-cios!*

Mi-a spus Tanti Lina, că spre sfârșitul vieții lui, Nenea Tudor i-a povestit despre macabra confesiune a cunoscutului dizeur Jorj Marcu, aflat pe patul de moarte, la spital. Ea-l auzise cântând, pe vremuri — avea și discuri vechi de ebonită, cu el, pe — „His master’s voice“. Îi povestea, „pe bucățele“, în timp ce ea-i pregătea ba cafeaua, ba câte o omletă, sau pe tăvița de pe plită, orez cu lapte, fiert cu încetul, după tradiție. O dau aici, la persoana întâi, cum zicea Tanti Lina că a auzit-o și ea de la fratele ei.

*

„Măi, Tudore, mi-ai fost ca un frate, ești singurul care mai vine pe-aici, la pat de muribund... M-au părăsit toți — poate mai bine așa, să nu mă contemple, cum arăt, înverzit de cancer, damele, admiratoarele, care se dădeau în vânt după mine, cu complimente, numai să le cânt la ureche sau să arăt că le dedicam lor romanța de inimă albastră. Mai ales la „Continental“, se așezau la mesele din fața orchestrei, cu soții ori peștii ori amanții lor, ale naibii de «întreținute». Trăgeau în piept fumul din țigarele lungi, cu muștiuc aurit, își mișcau umerii și se băteau pe scaun, în ritmul muzicii — și-mi cerșeau privirea fredonând, odată cu mine.

Am iubit-o numai pe una — și nu era dintre clientele de la mese — numai pe una, și d-aia nu m-am însurat cu alta. Cu iubita nu m-am însurat, pentru că am mâncat-o. Da, de ce zâmbești? Da — zău, dar nu cum aflasem despre faimoasa Zaraza, consumată cu lingurița de-un fante nenorocit — ce poveste de prost gust, bătăran în artă... Nu, eu... Vreau să-ți spun, să mă confesez ție, înainte de moarte, că mult nu mai am.

Măi, Tudore, ce-am trăit eu, n-a avut parte de așa delicată nimenea sau nu știu eu. Măi, Tudore, am ținut așa, în mine, taina asta care m-a făcut fericit pentru toată viața.

Eu am fost băiat sărac, din ghetto-ul bucureștean, al Văcăreștilor. Nu stăteam departe de «Crucea de Piatră» — ce zâmbești? Ți-ai făcut și tu debutul pe acolo? — că-i duceau toți pe băieții lor, să-i debuteze curvele. Da, acolo se grămădeau curvele, sub comanda matroanei, care le exploata, împreună

cu peștele ei. Dar le și proteja. Erau bulucite în căsuțele cu felinar roșu la ușa din față, lângă care sta planton — da, zici că ai văzut asta la Amsterdam? — sta una mai planturoasă și ispititoare, ca reclamă... în capod — «deshabillé», gângureau ele, pentru clienții șic, din a doua generație după Mateiu.

Le-am văzut, de la cea mai fragedă vârstă, am jinduït la ce se întrezărea prin deschizătura capodului — lăsat uneori larg deschis, până la poale — și piepții bogati, cu mura neagră, mare, în vârful, cu umbre triumfiulare de păr negru ori roșcat ori ca mătasea porumbului... Dar Mami și în special Oma Sara mă fereau de ele, încercau să mă sperie cu povești despre băieți ca mine, răpiți și încuiați în case enigmatice, și despre cocoșelul lor, care fusese ca al meu, sfințit de Rabi, dar era tăiat de femei rele. «Ferește-te, lțic, lțicuț, frumosule, scumpule, mâncate-ar Oma!»

Mă mai speria tare, Oma Sara, cu «carnea de porc». «Nu cumva să guști măcar, lțicuț!» Își păzea și oala mare sau cratițele, să nu i le spurce vreo goimă, când îi cereau câte una de împrumut, că oricum eram ceva mai înstăriți decât multe dintre vecinele creștine, care — aflasem, ca orice băiat de cartier, curios și observând toate — țineau și ele să nu li se spurce vasele — «în Post», cu carne, de orice fel, apoi chiar cu lapte și ouă. Dar în Cartier erau cârciumi, și goimii mâncau, în afara «Postului», fleici, cotlete, carne, de pe grătarul care sfârâia, mâncau, înfulecau, cu ochii strălucind de plăcere, «carne de porc»... O jinduïam, nările mi se umezeau, buzele se uscau de poftă, când se umplea aerul din jur de mirosurile unturii prăjite, ale cimbrului, ale altor mirodenii ațâțătoare... Îmi sfârâiau aromele până în cerul gurii, și scânceam de poftă. Dar teama o sădise adânc Oma Sara, așa că, și mai târziu, când am început să cânt la localuri, mă martirizau, în fiecă seară, aburii cu miros — de neconfundat — ai cârniței fragede, albe, «de porc».

Fiindcă, să știi, băiețelul sărac a fost încurajat de tarafuri de țigani și de goimii din Cartier. Mai întâi, sigur, m-a susținut mult Oma Sara, apoi m-au încurajat restul familiei, strada, «Văcăreștii», și m-a descoperit un taraf, și n-a trecut mult până am apărut pe discuri, în plic maroniu cu poza mea, cu numele lângă eticheta cu câinele fidel «stăpânului», păzind și pâlnia gramofonului. Și, sigur, cântam la restaurante din ce în ce mai «în Centru», iar uneori la cinematografe, în pauzele dintre filme; așa că alergam, cu mașina, atâta eram de solicitat, între cinema și local.

În pauzele alea, dar uneori și la restaurant, aduceam câteva fete, îmbrăcate mai golaș, durdulii ori offticoase, care-și fățâiau poponețul în ritmul orchestrei și ridicau gambe — așa li se spunea să facă — erau de umplutură, improvizate. Ridicau picioarele imitând «Can-Can-ul», dar fără pantalonașii din vremea lui Lautrec, așa că li se vedeau toate misterele, până în locurile mai lăuntrice. Îmi făceau cu ochiul mai toate, și se adăugau, va să zică, la celelalte admiratoare, cum ți-am spus, adică damele și doamnele «din societate», care mă curtau, mai în tăcere, mai pe șleau. Dar nu m-am încurcat cu niciuna. Rar, mergeam la vreo damă, «pentru igienă», însă mă duceam la ea acasă, nu a pătruns niciuna în intimitatea garsonierii din Dacia.

Însă deodată a apărut, la localul unde cântam, în trupa adunată la întâmplare și de aiurea, o mică olandeză, pripășită cine știe cum. Era alb-roză, cu obrăjorii rotunzi și rozăviori, se vedeau două mingiuțe cu vârful mititel și zmeuriu prin bluzița străvezie, bleu, cu care «dansa», iar când ridica gambe plinuțe, mă delectam — eu cântam, cu orchestra, în spatele fetelor — cu priveliștea unui funduleț rotunjour cu pielița sidiefie, întinsă, gata să pocnească sub chiloțerii

sumari, de tulle cu paiete. Și se amesteca, tot paradisul ăsta de cărnite, în orgia aromelor de mușchiuleț la grătar și purcel de lapte la tavă, și de cotlete de porc sfârâind în tigaie.

O doream, o pofteam, tânjeam la ea cu nesaț.

Am pregătit totul cu îndemănare, cu inteligență, cred, cu sânguință și talent încă nebănuț, de avid cititor al «Romanelor de cinșpe lei» ale vremii. Era evident, mă plăcea. «Întâmplător» — dar sugerat de mine care-i promisesem «o călătorie» — spunea, la restaurant și gazdei unde locuia, că urma să plece în curând la ea acasă, în Olanda — nimeni nu știa unde, anume. N-a fost greu, ba chiar atâta aștepta, s-o invit să mergem, — «după program», la «Capșa». Rezervasem un separeu, dintre cele cu draperii, scaune și canapea «clasică», de pluș vișiniu. Ne-a servit Papá în persoană, și, când Marijke s-a dus la toaletă, i-am arătat lui, ca în treacăt, biletul ei de avion pentru Olanda, pe care-l cumpărasem printr-un comisionar și tot așa l-am anulat. «Pleacă mâine, e cina de adio», iar Papá și cu mine ne-am făcut discret, cu ochiul. Am comandat icre negre și șampanie. Marijke era în al nouălea cer, zâmbetul ei ațățător detrandafiri se întindea pe obrăjori, și-n ochii de levănțică se citea beatitudinea, în dublu sens. Am condu-o în garsoniera mea, unde — cum se construiau nu rareori «pentru aventuri», dar și pentru «domni singuri», ca mine — intrarea se făcea numai printr-un lift care ducea direct la ușa ta, și numai acolo.

Marijke era fericită. Așa și trebuia, ca să fie triumfător de apetisantă. I-am mai turnat câteva păhărele de Cognac — «Courvoisier», căci, știam de la Oma Sara, așa se făcea pentru carnea de curcan, ca să fie mai fragedă și fără toxinele emoției din ultimul moment. Ațipise, apoi a adormit profund. I-am izbit, dintr-o lovitură, cum învățasem că se face de către marii artiști ai domeniului, artera aortă la locul potrivit. N-am rezistat tentației, să amân pentru a doua zi. Am tăiat o feliuță, apoi a doua, din poponașul sedefiu. Nu le-am pregătit la grătar, ci le-am prăjit în ulei de măsline, ca să pot savura din plin aromele cărnii sfârâind în ulei încins. Printre aromele care se răspândiseră în garsonieră, se strecura și parfumul «Mitsuko», pe care i-l dăruisem la «Capșa». Era delicioasă. A fost delicios. Toată pofta adunată zeci de ani a primit răsplata râvnită. Viscerele mi se răsfățau într-o voluptate de nedescris.

Pe atunci nu erau frigidere, dar cumpărasem din vreme provizii de gheață pentru obișnuitele «răcitoare», și am pus, în tranșe, bucăți-bucăți, din savurosul trup.

Când am terminat părțile mai fraged-gustoase, inclusiv ochii *pervenche*, limbuța de trup cu digestie sănătoasă — simțisem în ea și lactatele olandeze, «Gouda» în special — ca și, în fine, obrăjorii — pe care i-am decupat fin, în dumicați ușor perpeliiți în ulei — am socotit că nu trebuia să ajung la vulgară saturație, ci să închei ca un *gourmet* aventura cea mai colosală și mai divin-delicioasă, pe care o putuse imagina cineva...

Să nu-mi pomenești, măi frate, de «canibalism» — ce oroare! Nu, măi, a fost o degustare estetică, o creație de artă. Și, îndeosebi, împletire de senzații delicate și afecte — iubire —. Păi, nu vine din supremă dragoste și intensă apreciere estetică strigătul mamei ori al îndrăgostitului: «Mânca-te-ar mama!», «S-o mănânci de frumoasă!», «Elle est a croquer!» — nu-i așa, măi?

Și un act de pioșenie, apoi. Am strâns resturile de țesături și oscioarele într-un *rucksack* impermeabil, cu care umblasem pe munte, am urcat cu el în mașină, unde aveam pregătită de mult lopata de curățat zăpada, și am mers la Băneasa, în pădure.

Era o noapte de mai, înmiresmată de teii înfloriți. Am îngropat totul adânc, în cântecul privighetorilor înnebunite de amor.

Mă duceam acolo uneori. În primăvara următoare, au crescut, în acel loc, mai multe și splendid învoalate viorele, cum nu sunt ele de obicei. Era pământul gras. Atunci am plantat câteva tufe de «Nu-mă-uita», care nu aveau chiar nuanța ochilor ei, dar nu găsisem un myosotis mai puternic albastru.

Măi, Tudore, frate-miu, după aia, zău că eram ca priveghetoarea — cântam cu ce pasiune! Mă sorbeau din ochi și mai admirativ damele, când îi dam drumul la «Cântă-mi, să uit dragostea, / Care mi-a fript inima...». Măi, ce patimă puneam, ce țcăneli de fermoare ale poșetelor, din care ieșeau batistele — că eu «gustam», parcă aieva, din inimioara ei friptă, și pluteau aromele de ulei de măsline încins, împletit cu *Mitsuko*.

«Ah, Tudorele!» (aici, Tanti Lina îl imita pe Unchiul Tudor, care îi arăta cum oftase, din adânc, fericit — îndurerat, fostul mare dizeur Jorj Marcu). «Ah, Tudorele! — Elle était dé-li-ci-euse! C'était dé-li-cieux! A fost delicios»“.

*dintr-un volum de proze scurte, în curs de finisare

Cercul și careul

Fostul director al școlii, un athletic și un prestigiu, s-a întors, din Fuga în Egipt a salariaților statului, mai ridat, mai brăzdat, și nu știi cum nu se mai pune problema reinstalării lui în demnitățile confiscate brutal de evenimente. Nu că drumurile nu l-ar fi călit, maturizat, dar în el se prăbușise ceva, parcă din nimbul realizării României Mari, zâmbea, era mai sfios, ca un străin, și se apucase de pescuit. Ca să înțelegi golul care-l umplea, îl distanța, a fost parcă un făcut să-i vină un musafir, un învățător mai tânăr, a cărui casă părintească nimerise sub ultimul bombardament aerian, când el tocmai se întorsese de pe front, unde se întâlniseră și se împrieteniseră, acum părinții i-o rezideau. Înarmați cu undiți amândoi, băț de bambus, mulinetă cu scârț, fir transparent, care impresionau nu numai peștii, omul locului, aclimatizat mai demult, astupa, reprima o văgăună cătrănită în sufletul său, pe când celălalt, la un ospăț de nuntă unde îl luase cu el, la țarie și vin, între alți nădrăgari, în seara de dinaintea plecării, lăsându-se antrenat în iscodirile comesenilor, refăcu fără măsuri de precauție, gândea că din viitor, un traseu care-i intersectase și care lui nu-i afecta viața, una încă la început, de burlac norocos, o speranță pentru multe fete cu trusou, cum din întregul infern ieșise fără o cicatrice.

Îi fascina pe toți cercul geografic descris, care-i extrapola, dilata cât un zbor de pasăre migratoare, gazdei, imensitatea de timp prin care devenise un înfrânt fără vină, într-un joc de zaruri schimbăcios și într-un plan care scapă încadrărilor cunoscute, cu toate că acesta para cu iscusință, a și pus pe roate o afacere particulară, paralelă cu orele de clase; pasionarea, de odinioară, pentru plantații de puieti, exercitată pe atunci la școală, și stupărit. Un cerc deschis undeva în estul Moldovei, sub un cer senin, de cristal, cu memorabilul ordin solemn

„Soldați, vă ordon, treceți Prutul!”, și urmând a fi închis undeva într-un sat lângă Constanța, după patru ani, cu surâsul, discursul amar, văzut, ascultat în direct, de la câțiva pași: „Măi băieți, păi așa arme v-am trimis eu?!”. Mai de prețel momentului era cum întrebările aruncate, atacând din toate părțile, după gust și minte, alandala, reușeau să rotunjească povestea, cu introducere, tratare și încheiere, oricât din bucăți disparate, fără nici un respect de cronologic, poate fiindcă fiecare se reproiectau, din complexări de istorie milenară, în aceeași anabază insolită, fără precedent, dintr-o dată anxioși, migranți, ocupanți, o postură ce-i răvășea cu atât mai mult cu cât nu-i prindea. Muriopol, Rostov, pământuri de deștelenit, cu adieri de dragosti și

spume între coaste și subțiori căzăcești, dar și creste de munți, sub vulturii lui Prometeu, și din tristețea lui Peciorin, al lui Lermontov, cu cazemate între văiugi reci, dar și frumusețea de basm oriental a unui port pe care dacă nu l-ai văzut nu merită să trăiești și de care nimeni n-a auzit, să-l slovenești: Kanapa. Dar, așa cum răspunsurile cad... Dormitul în trașee, rareori încar-tiruirii în case, de unde mai faci câte o escapadă când, din câte un horn, în satnița din zare vezi înălțându-se un fum mai gros, unde cu siguranță se fabrică, din sfeclă, ilegal, rachiu. Cooperanți, țărani, mujicii, ucrainenii, te așează repede cu ei la masă, înjură de Dumnezeu și de dracu, iar la plecare îți strecoară câteva sticloanțe pline „să ai ce duce, la ortaci, acolo, pe cal, în cobur“. Administrație în regulă, moneda de schimb, oficială, marca germană. Peste tot, cam la trei săptămâni, o sărbătoare pentru toată grupa pachetul sărăcăcios, numai cu câteva pachete de țigări, venit de acasă — un rămuros cartier, în aromele tutungeriei din colț și din amintire. Dacă existau acțiuni concertate, cu nemții? Au împărțit cu ei uneori aceeași cameră, deci oricum acțiuni laolaltă se numărau cu sutele, prin apropiere s-au aflat cot la cot și c-un regiment de francezi. Evident că de-ai lui Pétain. Un dor de Apus ștergea orice diferențe sau marea frățitarea de obiceiuri, nici vorbă, în Răsăritul în care soarele îți era cel mai bun arbitru încă din răsărit. Adesea pe rouă, pe roșuri de prime raze era ordonat un atac. Murea câte unul, în raiduri, care se expunea, pentru bravură, performanțele de inițiativă personală îi atrăgeau, erau răsplătite material, pe cei din sud, ba se aleseră și fără șeful lor, un colonel, vor fi comandați la retragere de cine-i urma în responsabilități, un maior, dar aceasta târziu, când replica rusească, o surpriză spectaculoasă, va fi la Iași. Strategia agresaților nu se repeta, avea în schimb o trăsătură comună: în catapultarea în arenă a tot. Factorul surpriză și la ei. Ca de pildă așteptarea inamicului, pe linia unei tranșei lungi, până se apropia la 3 metri, și ridicarea, la secundă, a tuturor pușcașilor într-un zid asurzitor, secerător, de foc. La o patrulare, când ești între un taluz și un râu, un singur șir toți 12, așteptat, reduce simțitor efectivul grupei, speculând fiecă cotitură, ai crede că o aceeași pușcă-cu-roată, ești nevoit să abandonezi și cismele, în zăpadă, ca să poți scăpa cu ce-a mai rămas, desculț, doar printr-o fugă iepurească. Dar te întorci repede, călare, caii erau păstrați pentru situații extreme, sau pentru plasarea în poziții, recuperezi cismele, îl dobori pe altul, peste apă, înțelegi că a fost un singuratic, un calmăc, și mai și descoperi un supraviețuitor, dintre-ai tăi, rănit grav, îl salvezi, refăcând întrucâtva potențialul național, sfânt. Motiv să accepți, seara, într-una din seri, provocarea majurului, șef direct, un mâncău, să te ocupi de sora unei neveste ochioase pe care pusese el ochii și se înțeleseră pentru o noaptea nunții, dar ele, care locuiau împreună, nu puteau părăsi, datorită stabilirilor stricte, de pază, izba. A, nici o dată forțări! Sau amănuntul că atunci, în timpul bairamului, duetului grosier erotic dulce, niște soldați au spart ușa, crezând că dau peste partizani, retrăgându-se fâș-tăciți. Nesupuneri, revolte? O revoltă surdă, crescând, față de baterea pasului pe loc, față de cineva care te-a uitat. Dar erau ei, carnea de tun trimisă de „Axă“ în stepe, sub coamele Elbrusului, atât de diferiți și vorbind limbi atât de felurite, uitați? În ninsori, în ploaie, hainele, oțelele, harnașamentele, cuhniile, baionetele se degradau, rugineau. Dar mai ales caracterele, o voință de a fi la valoarea ta, buna dispoziție cedând ca și sănătatea, bine înțeles până la o limită, nu până la a te primejdui. Când norocul dădea tot mai frecvente semne că ar trece de partea bolșevicilor, aliaților, nici indiferența indolentă cazonă, simpla prețuire de sine, nu mai erau la largul lor. Față de alte fronturi,

ei au fost multă vreme uitați de vrășmășile și forța cu care se concentraseră atacurile, prin nord, peste Nistru, spre Prut. Om cu stea, sergentul *teterist* îl cunoscuse în coborârea spre sud-vest a liniei, prin partea de jos a Crimeii, culmea, într-un golf, lângă port, cât o palmă, pe „refugiatul“ care acum tocmai se lansase într-o învârtită barocă și neconvinsă. Prin căldura multă, leșioasă, îi propuse ad-hoc, mucalită, își amintește, colegului de civilie mai mare în grad, niște sprâncene groase și un răs larg, să participe la o „partidă de liniște“ cu el. Avea două undițe nou-nouțe, una i-o dăruie, dar acesta era ocupat cu îmbarcarea grăbită, buluc, a batalionului său, pe un vas sofisticat, de ocazie, consimți însă să ducă în țară uneltele de grație, se salutară, cu degetele la chipiu, nu înainte de a-i promite că-l va vizita la un asemenea amânat turnir, în Ardeal, de îndată ce lucrurile se vor mai așeza — să auzi și să nu auzi, prin răpăitul viorilor ce anunță pusu-n colac.

La rândul său cavaleristul se sui pe mare la Sevastopol. Pe o mare albastră, de safir, nici de cum sură sau *neagră*. I-au vărsat de-a dreptul, ca pe niște napi, în cale, în trei cargoboturi trase unul după altul de un remorcher, acoperiți deasupra în foi de cort, rogojini și tot felul de ambalaje fără importanță. Fuseseră coborâți încet înspre turci, pentru o îndepărtare apreciabilă de avioanele de luptă care supravegheau paralela 45, Jeupatorțija-Insula Șerpilor. Atât, să joci cărți. Îi puteau lovi și strivi, face pilaf, dar nu li s-a atins un fir de păr. I-au separat și au zdrobit în schimb restul trupelor lor, care urmau să se îmbarce după o jumătate de ceas, din trombele apei au fost pescuiți, printre tiruri și bombe, doar câțiva, pe bărci și plute de cauciuc — li s-a spus în satul de lângă Capul Midia, în care i-au adus pentru o scurtă, minimă refacere.

Aici a avut loc Vizita. Au fost aliniați toți într-un careu în formă de U. Cu armele din dotare, înverzite, ponosite, îndoite, ciupite, dar lustruite, grijă care să denunțe și mai pregnant adevărata situație. Ca date cu ceară pentru închiderea într-un muzeu. E o imagine puțin ștearsă, unică.—În uniformă din fotografii, pantaloni gri, haină albastră, cu fața puțin obosită, spălăcită, din distinsă, conducătorul armatei și dirigitorul de fapt al țării, de atunci, trece prin fața fiecăruia, la numai doi pași, cu ochii deschiși larg, îngrijorați și calzi, ca prin fața unei camere de luat vederi, face câte un scurt comentariu de specialitate, de complezență, maiorul explica sec, un general sau aghiotant îndură atacul unui țânțar care-l prinde de nas, câteva bubuituri depărtate se întretaie cu un foșnet de trestii. Infanteristă toată lumea, în locul eleganței ceremonioase și nerăbdătoare, de la Depuneri de jurământ, apăsa greu realitatea nudă, responsabilă, semnul unei altfel de chemări la datorie: apărarea incintei sacre dintre munți, dimprejurul munților, de sub munți... În cuvântul lapidar care le este adresat, al Mareșalului, nu e nimic demoralizant, dar nici patetic, e clar că îi crede încă în soldă, că nimic din tonul alb nu vorbește de un sfârșit. Li-l apropie un ce camaraderesc, pe care-l rezumă atât de fidel nota de umor din singura frază reținută, amintită la început, „Măi băieți, dar așa v-am trimis eu?“, în care e pusă o prețuire cuprinzând trecut cum și viitor. Frontul din vest va confirma sau va infirma orice pedalare, moșire, ar fi într-o arhivă de vânt un profit. Nunțile nu se organizează de regulă în școli. Dar în vremile de tranziție, încă în curs, ochii se mai pot închide, s-a aprobat, mesele au fost întinse în sala de festivități cu succes, iar cei doi prieteni de război, la spartul târgului, fostul director și învățătorul mai tânăr merg direct la gară, de unde cavaleristul va lua trenul, pentru un cerc mai fantastic, interior.

Cabinetul de psihologie*

În cabinetul lui Virgil Hodoroșea, psihologul policlinicii, pentru amici, Zozo, e o atmosferă de mare sărbătoare. Ca de carnaval brazilian. Se bea și se discută, caz rar, medicină. Subiectul? Ciroza. Intrarea mea, ca de obicei, nu stârnește nici un fel de reacție. Prezența sau absența mea înseamnă același lucru. Mai ales că, nefiind băutor, nu contribui cu nimic la diminuarea rațiilor de vodcă.

Cinci sticle de „Viborova” goale stau aliniate pe pervazul ferestrei care dă spre aripa unde se află birourile șefilor spitalului județean. Acest act de sfidare, arată că Zozo se află într-o zi fastă... Terminase probabil de făcut harcea-parcea caralii din rigola sau șanțul în care își petrecuse noaptea și acum era în căutare de noi *victime*...

Acest tip de provocare, aparent un act de curaj, face parte dintre strategiile psihologului și are un dublu scop: primul să impresioneze asistența, al doilea să anunțe pe amatorii de controale de la direcție că vizita oricărei persoane oficiale în asemenea momente ar fi o lipsă de tact și s-ar solda cu o confruntare penibilă pentru ambele părți...

În realitate, numai cu totul întâmplător, cineva pornit să facă ordine s-ar putea apropia de cabinetul psihologului fără ca acesta să fie anunțat la timp, fiindcă femeile de serviciu care își fac veleatul pe culoarele policlinicii spărgând semințe prin colțuri, pe după fișetele care nu mai încap în birourile celor de la statistică, anunță imediat apariția primejdiei, ele fiind beneficiarele sticlelor goale de vodcă, în care își pun sucul de roșii și zarzavaturile pentru iarnă.

Astăzi auditoriul este foarte select. Nici o absență notabilă. Doctorul Ghelmez, radiologul, zis sfântul Zexe, patronul nevestelor înșelate (în așteptări!, zice Zozo) este în mare formă. Ultima lui achiziție, Țonți, al cărui soț neexperimentat a deziluzionat-o profund (cică, după ce că n-o satisface, o mai și înșeală!), i s-a dăruit (gurile rele spun că prima oară prin escaladarea geamului vopsit în negru al cabinetului de radiologie) trup și suflet. În obscuritatea respectivului cabinet, în timp ce domnul doctor își face *acomodarea*, în timp ce pacienții dezbrăcați până la mijloc așteaptă buluciți în fața ușii cu plumb să fie supuși miraculoaselor raxe X, se petrec (spun tot gurile rele) scene de un erotism care stârnesc valuri de invidie pe ambele nivele ale policlinicii... și nu numai!

Este prezentă și Ica, sora lui Lică Monoprocesor, o minoră ai cărei ochi verzi nu reușesc niciodată să se fixeze mai mult de o secundă asupra aceluiași subiect... fapt care a făcut ca, în urmă cu câteva luni, cea mai mare parte a obișnuințelor de sex bărbătesc în mod direct, iar de sex femeiesc, indirect!, ai cabinetului de psihologie să se umple de Phtirius pubis. La paisprezece ani, Ica a adus pe lume, după nenumărate încercări nereușite de a scăpa de sarcină, un băiețel. Pe care i l-a pus în brațe bunicii lui. Copilul s-a dovedit a fi handicapat, așa că, cine obișnuiește să treacă pe strada Isacpei poate să vadă o bătrână împingând o tricicletă pe care se bălăbănește (încercând cu disperare să împingă pedalele) produsul libidoului precoce al Icăi...

Printre norocoși a fost și doctorul Ciucă, un tip deosebit de manierat...

— Nu că vreau să-i fac vreun reproș, a spus... plăcerea se plătește... dar a trebuit să mă rad pe tot corpul cu aceeași lamă!...

Pe lângă Ica, o altă minoră, elevă la liceul alimentar, Veronica, este, după cum spunea Zozo de care puștoaica este îndrăgostită până peste cap, o sfântă... în ciuda părerii pictorului Magiulă (al cărui misoginism este unanim recunoscut), care afirmă că toate sunt o apă și un pământ...

De la Timișoara a venit *generalul*, ofițerul trecut în rezervă datorită poeziilor fără nici cea mai mică urmă de patriotism pe care le publică prin gazete... Poet de mare viitor, crede Zozo. Dar fără prezent și trecut, adaugă Ghena Anofen, cu recunoscuta pizmă de breaslă...

Furios pe propria creație nereușită, Magiulă îi dă un pumn în creștetul capului bustului din lut al lui Zozo.

— Lasă-l așa!, se repede să împiedice distrugerea totală a sculpturii doctorul Ghelmez. Nu poți face bustul unui individ bătut în cap, decât... bătându-l în cap!... Nu vezi că așa seamănă perfect?...

Doctorul Ciucă și profesorul Saliru râd pe înfundate.

— Dacă-i mai dai un pumn în bot, chiar că o să fie leit Zozo, spune doctorul Bocan.

— Nu pot să-i prind expresia nici de-al naibii, se vaită Magiulă.

— Eu zic să iei ca model o fotografie de-a lui din tinerețe, de pe timpul când nu se băga în pumnii oricui, propune chitaristul, pletos, prietenul lui Florian Pitiș.

Sache, internistul, consultă de-a-n picioarele un tip de două ori cât el. Bica Marator, studenta la *fefe*, întâmplător aflată lângă mine, îmi șoptește la ureche că pacientul este *nostrom* pe „Măgura”, unul dintre pescadoarele de la IPO care servește ca vas *disciplinar* în flota de pescuit... Îmi spune și numele, ceva care aduce a sulită, sau săgeată, sau halebardă, oricum, o sculă de ciopârțit sau spintecat semeni...

— Eu zic că-n cel mult cinci ani întind adidasu', socotește pacientul, în timp ce Sache îi tot îndeasă vârful degetelor lui boante pe sub coaste. Bătrânu' a mierlit-o la cincizeci și șase de coți, cu pateu' complet demolat... Bunicu' la șizeci și unu, galben până-n albu' ochilor... Pe străbunicu' nu l-am apucat, da', se zice, că tot drojdia și tescovina i-au pus capac pe la vreo șaptezeci... Așa că ciroza-i boală de familie...

— De unde naiba știi tu că străbunică-tu a murit de ciroză?, îl întrerupe profesorul Saliru. Că pe vremea aia nu se murea cu ajutorul doctorilor...

— Păi altceva ce să fi avut? Că nimeni nu i-a văzut trei cât au trăit. Bunicu' s-a săvârșit frumos... între flori... L-a descoperit bunica dimineața, în stratu' de regina nopții cu ochii holbați spre stele și un picior rămas spânzurat în gard. Îi rămăsese gumaru' agățat într-o șipcă. M-au chemat să-i ajut să-l

care în căsoaie, dar îi puteau picioarele. Am roit-o tocmai la gârla din capu' satului... M-am întors când se-mpărțea coliva. Cu atâta ne-am ales de pe urma lui... Hodorogu' băuse tot. Nici curea la pantaloni nu mai avea... Nu ne-a lăsat, tatei și mie, decât setea. Numai că în ziua de azi nu mai găsești băuturi naturale cum era pe timpu' lui. Acuma-s numai otrăvuri, zeamă de surcele. Așa că, n-am cum să ating nici măcar vârsta lu' taică-meu... Măine-poimăine o să mă vedeți cu burta cât un cimpoi scoțian... Un singur lucru nu pricep: de unde apă-n burta tatii și a ghiujului ăla bătrân când tot neamu' nostru de spiță bărbătească n-a pus apă-n gură decât la-mpărtășanie?...

— De la igrasie, îi explică doctorul Bocan. Când zaci prin șanțuri, datorită diferenței de temperatură, se face condens printre mațe...

— Ba nu, îl contrazice doctorul Ghelmez. Apa-n burtă este de la aceea cu care botează ospătarii băuturile...

Ochii lcai pendulează cu exactitate de metronom între reprezentantul celei de a patra generații de nebăutori de apă și subsemnatul... Singurii, se pare, dintre cei prezenți care nu am beneficiat de nurii ei...

Deși știe că nu beau, psihologul îmi întinde o cană cu vodcă. Nu-i prima oară când încearcă să mă corupă...

— Hai, Filipe, mă îmbie, gustă și tu o gură... Măcar azi...

— În cinstea cărui eveniment? Întreb.

— Aaa!... Sunt cel puțin șase... ba nu, șapte evenimente de sărbătorit astăzi... În primul rând, profesorul Saliru, doctor în vodcologie comparată, a devenit tată pentru a... Pentru a câta oară ești tată *doctore*?

— Oficial, pentru a treia oară... Neoficial, nu știu... Să-mi consult notițele...

— Hi, hi, hi, râde pe înfundate Ghena Anofen, poeta în devenire... Țasta-și ia notițe de câte ori și-o trage cu vreo fufă...

— Nu-ți batjocori semenele, că ai putea să figurezi și tu în nomenclatorul profesorului, îi atrage atenția Moly, jidanul cuțitar.

— Deci, reia Zozo enumerarea evenimentelor, unu la mână, aducerea pe lume de către frumoasa și tânăra doamnă Saliru, fostă Georgescu după primul soț, a unui nou membru al dinastiei cercetătorilor din domeniul tros-cangalii...

— Ura!... să trăiască următoarea generație de bețivani, strigă împleticit autoproclamatul poet Jugănar, zis Jegănar, ridicând un pahar ciobit la gură, din cauza căruia și-a tăiat buza, iar conținutul paharului s-a colorat în rozaliu...

Cei prezenți izbucnesc în aplauze și urale. Se ciocnesc căni și pahare, se rostesc toasturi... Profesorul Saliru, sărbătoritul tată, își șterge ochii cu o batistă. Bica Maraton, studenta la *fefe*, îl mângâie încurajator pe ceafă.

— Lasă că trece..., îl asigură ea.

— Doi la mână, continuă psihologul, desvelirea bustului subsemnatului...

— Mă cac în el de bust, că nu stă drept nici de-al dracului, înjură pictorul Magiulă, autorul sculpturii în lut a psihologului.

— La fel ca originalul!, strigă înveselit Moly, jidanul cuțitar.

Se toastează și se bea și pe chestia asta.

Ica, după câteva piruete vrând să semene cu un dans sud american, se așază, ca din greșeală, în brațele ciroticului în devenire scăpat din mâinile lui Sache și retras pe un colț de scaun.

— Să mă duc așa tuflită la ora de fizică? Întreabă Veronica, elevă la liceul alimentar.

— Nuuu! se aude din toate direcțiile.

Profesorul Saliru încearcă o schiță de curriculum vitae.

— Sunt un măgar bătrân și bețiv... Ce tată o să aibă micuțul meu? Întreabă ștergându-și în continuare ochii cu o batistă umezită de-a binelea.

— Unul necunoscut, îl asigură doctorul Ghelmez.

— Poate că totuși e al lui..., îl mângâie din nou pe ceafă Bica Maraton, studenta la *fefe*.

— Poate că mă înșeală, dar eu tot o iubesc..., spune convins profesorul Saliru cu ochii înotând într-un lichid, a cărui compoziție, după cum afirmă doctorul Ghelmez, este, în cazul lui și al profesorului, mai apropiată de techila decât de serul fiziologic...

— De unde și versul, recită radiologul: „Varsă-ți lacrima s-o *beu*, până m-oi pili și eu”...

— Dacă-i la tine-n bățatură-i ca și-al tău, decretază doctorul Bocan, psihiatrul. Surpriza cea mare o să vină când o să-și facă grupa de sânge la paisprezece ani... Ieri am internat o puștoaică care a încercat să se sinucidă fiindcă aflase că cel care o creștea nu-i era tată natural...

— Trei la mână, îl întrerupe psihologul, Ica a acceptat să se dea cu DDT...

— Eeee! vociferează aprobativ asistența.

— Patru, reia Zozo, azi se împlinește un an de când a ieșit Moly de la pripon...

— Un an și o zi, precizează cel vizat.

— Cinci, vinderea ultimului exemplar din capodopera mea „Claponul”...

— Aiurea, se strâmbă doctorul Ghelmez. Ți-ai cumpărat singur ultimele exemplare fiindcă zăceau de mai bine de doi ani prin librării...

— Ai câștigat ceva cu cărțulia aia, întreabă de formă doctorul Sachelarie, Sache pentru amici.

— Cam cât îți bagă ție în buzunare pacienții într-o zi mediocră, îl ia în răspăr pictorul Magiulă.

— Sau cât încasezi tu pe un peisaj cu apă, stuf și nori, i-o întoarce internistul. Chitaristul pletos, prietenul lui Florian Pitiș, se ridică și rostește un toast rimat:

— „S-avem sănătate multă, să dea boala-n cin’ ne-ascultă”...

Se aud sâsâituri, și se arată spre pereți.

— Suntem o adunătură de baligi, concluzionează chitaristul pletos.

Moly nu scapă prilejul:

— Da, voi românii sunteți niște căcăcioși...

— Și voi, jidanii, ce sunteți, sare ofensat Zozo.

— Noi suntem poporul ales.

— Ales să fie căsăpît, precizează profesorul Saliru bucuros că abordează un subiect care nu-i mai provoacă emoții. De la Bordeaux și Albi până la Auschwitz, ca să luăm doar câteva exemple la întâmplare, lumea va tot măcelărit. De ce?

— Să ne ia lovelele, de aia!, strigă Moly surescitat.

— Aha! Deci recunoști că unde-i banu’-i și jidanu’ spune fără patimă doctorul Bocan. Sau, mă rog, invers...

— E invers, strigă Moly. Că jidanu’ face bani și din căcat. Ce ar deveni finanța mondială fără noi? Dacă n-am fi existat, ar fi trebuit să fim inventați...

la-ntrebați-l pe Saliru de ce ne-a adus înapoi Ludovic al V-lea după ce ne alungase taică-su, Filip cel Frumos?... A?... De ce?... Fiindcă intrase în budă cu mangoții!

— Bă, Moly, se miră doctorul Sachelarie. Nu cumva vi s-a predat istoria universală la pârnae?...

— Am fost în celulă cu un profesor universitar... Îi înscenează *băieții* un viol... L-a reclamat o știoalfă, o studentă pe care o picase... Plângea săracu' și se jura pe viața copiilor că n-o atinsese nici măcar cu un deget sau cu un cuvânt... Realitatea e că-l umflaseră pentru strâmbele pe care le băga la cursuri... în legătură cu istoria... cu cea adevărată...

Se aud iarăși sâsâituri din mai multe direcții.

— Ți s-a făcut dor de bulău? îl întreabă *generalul* care nu scosese o vorbă până atunci.

— Apropo, se interesează doctorul Ghelmez, radiologul, luându-l pe Moly pe după umeri. De tine de ce nu se lipește mălaiu'?... Nu cumva ești corcitură?...

Lui Moly nu-i vine să-și creadă urechilor. Privește stupefiat, din văgăuna minții lui cu picturi rupestre pe pereți, spre greșeala naturii căreia poate să-i vină asemenea ideii născătoare de arderi pe rug... În fața unor asemenea gogomăanii, nerozii (o fi de la Nero?...), zevzecii, netoții, ineptii, dobitocii, tonții, nătărăii, nici nu merită să se enerveze...

De fapt, după mulți ani petrecuți în spatele gratiilor, reacțiile lui Moly seamănă mai mult cu mârâiturile leului în fața dresorului...

— Eu corcitură?!... Te iei de mama, nenorocitul?! Te-au atins razele X la scăfârlie? Sau te-ai uitat prea lung la chiloții Angelei, țiganca... Sau ai inhalat gaz de fermentație din pivnița ta din garaj... Înseamnă că habar n-ai ce era în stare bătrănu' la mânie. S-o fi prins pe bătrâna că doar ridică ochii asupra altui bărbat și îi lua gātu'.

— Înseamnă că nu ești singurul belicos din familie..., îl provoacă Zozo.

Moly se preface că nu-l aude.

— Dacă nu ești corcitură, înseamnă că ești o excepție, intervine doctorul Sachelarie. De evrei cămătari am auzit. Și de bijutieri, negustori, bancheri, industriași ca Malaxa sau Auschnit. Dar bătauși și cuțitari... De unde pornirile ăstea urâte la un popor ales?

— Auzi!... Negustori, bancheri!... Ca și cum Haifetz, Oistrach, Menuihin n-ar fi jidani!... Sau Einstein!... Sau Rubinstein!... Cât despre cuțitari, eu nu-s borfaș gata să dau la cap cuiva pentru a-i lua portmoneu'. Sunt un jidan mândru... Îmi apăr cu demnitate drepturile și-mi plătesc jignirile. De asta am scos cuțitul. Mă trag din Ben Gurion și luptătorii evrei pentru țara lor. Spuneți-mi un domeniu în care evreii să nu exceleze.

— Agricultură, încearcă timid Ghena, poeta în devenire.

Lui Moly îi sare țandăra de-a binelea.

— Ai văzut tu un chibuț și ai constatat că vitele mor de tuberculoză și de leucoze ca în CAP-uri?... Sau că rămâne porumbu' necules pe câmp?... Sau că sistemu' de irigații funcționează ca puța unui boșorog bolnav de prostată?... Sau că utilajele agricole zac pline de rugină prin bălăriile din curțile SMA-urilor?...

— Moly, dragă, îl întrerupe împăciuitoarea doctorul Bocan, psihiatrul, scurtează o că te aud ăștia de la partid și te fac propagandist la învățământul politic...

— Mă cac în învățământul lor politic.

Toată lumea e de acord că trebuie să se bea pe chestia asta.

Ica și marinarul cirotic în devenire, înghesuți unul în altul, cu sângele dat în clocot, balmăjesc câteva scuze și ies din cabinet, uitând să mai tragă ușa în urma lor. Doctorul Ghelmez constată cu cinism că Ica nu și-a luat punga cu DDT.

— Alea'gă ca'eva după ei, zice el cu centrul vorbirii, în sfârșit, atins de Stalicinaia, că nost' omul de pe „Măgu'a” o halește pe Ica dacă îl umple de lați...

Din păcate, nu-i nimeni capabil, la ora asta, de o asemenea performanță...

Zozo vrea să-și umple din nou ceașca, dar din sticlă nu mai curge nici măcar o picătură de vodcă. Pe ușa rămasă deschisă, intră Lică, zis Microprocesor, fratele Icăi.

— Pe cine a mai racolat curva de soră-mea? Întreabă pe un ton neutru.

— Mai bine du-i punga asta că o să iasă cu cafeală, îl sfătuiește pictorul Magiulă.

— Și adă și o sticlă de Vibo'ova, adaugă doctorul Ghelmez.

Lică iese bombănind sudămi la adresa soră-si. Îl urmez pe tăcute. În drum spre laborator, via bibliotecă din motive strategice, încerc să mi-i imaginez pe fiecare din cei de care m-am despărțit scriind anonime... Dar nu li se potrivește.

*din romanul în lucru *Criminali cu diplomă*

PERICLE MARTINESCU

Pagini de jurnal (II)

(1936-1940)

(fragmente)

1 ianuarie 1937

Noaptea de revelion a fost un coșmar. Anul 1936, ce mi-a adus atâtea clipe înălțătoare, deși m-a făcut să sufăr atât de mult (dar, o suferință „dureros de dulce“), se sfârșea și probabil că sfârșitul lui trebuia să fie așa cum a fost tot anul: zguduitor. Noaptea aceasta a fost oribilă, chinuitoare. Parcă toate păcatele și toate bucuriile celor 365 zile se adunaseră într-o singură clipă — ca la o înviere a morților — și-mi cereau socoteală de ceea ce am făcut. Era o judecată stranie, implacabilă, de care nimic nu mă putea feri.

Seara, am fost la Operă — *Boema*, adevărat spectacol pentru o seară de Revelion — dar după aceea a început judecata cea mare, judecata morților, a viilor, a triștilor și fericiților din mine, judecata faptelor rele și a puținelor fapte frumoase pe care am putut să le fac în cursul anului care a trecut. Noaptea de Revelion, când toată lumea era veselă și petrecea, pentru mine a fost un coșmar.

Azi dimineață m-am sculat trist, obosit și deprimat, ca un condamnat ce-și începea abia supliciu. Pașii m-au dus către o biserică — Biserica Albă, de pe Calea Victoriei. Sufletul îmi era greu, capul tulbure, inima sfâșiată.—În biserică am căutat să mă spovedesc (mie însumi). Am făcut bilanțul tuturor greșelilor ce le comiseseam, și le-am regretat amarnic. Cu fiecare greșeală pusă în balanță, sufletul mi se făcea mai ușor, corul cânta sus, în pronaos, și capul mi-l simțeam mai limpede, mai senin, acoperit parcă cu niște cununi de crini. Spre sfârșitul slujbei, în fața altarului, un preot tânăr a început să citească dintr-o carte mare, cu un accent impresionant, un blestem extraordinar care mă cutremura. Un blestem adresat diavolului: „Te blestem pre tine, făptuitorul întunericului și al păcatului, te blestem pre tine cel ce te-ai adăpat din frumusețea divină și ai fost izgonit de lângă ea, te blestem... etc. etc.“. O capodoperă. (Am să caut acest blestem să-l transcriu). Însă ceea ce era mai tulburător, era faptul că ascultam acest blestem, ca și cum mi s-ar fi adresat mie personal. O aveam în față pe L., dreaptă, vie, luminoasă, și eu, prăbușit la picioarele ei, cel ce nu știusem s-o admir și s-o prețuiesc cum se cuvine, primeam parcă blestemul acesta din gura unui judecător suprem. Fiecare frază

însă mă înălța, mă ușura, mă purifica. Începeam să-mi ridic ochii spre ea, s-o ador, s-o înțeleg, să mă simt iarăși în stare s-o îmbrățișez. Blestemul acela m-a biciuit până la sânge, scoțând tot răul din mine, apoi m-a lăsat liber, mi-a îngăduiut să devin iarăși om.

După blestem, același preot, de astă dată cu alt accent, dulce, implorator, a început să recite o binecuvântare, tot atât de impresionantă, prin conținut și semnificație. Aveam impresia că preotul citea acum această binecuvântare numai pentru mine, după cum numai pentru mine citise parcă și blestemul, și când spunea: „Binecuvântează pe cei ce se află astăzi aici“, simțeam că numai mie mi se adresează. Nu știu dacă și în alte biserici s-au citit astăzi acel blestem și acea binecuvântare, și dacă ele fac parte din ritualul zilei. (Cineva mi-a spus că la biserica unde a fost ea, nu a auzit nimic, deși a stat până la sfârșitul slujbei). Sunt sigur că numai în biserica aceea, unde m-au dus involuntar pașii, preotul acela, cu accentul lui violent, apoi patetic, a fost printre pușinii, dacă nu singurul, care a citit acele texte. Și desigur că nimeni nu le-a ascultat, așa cum le-am ascultat eu, tămăduindu-mă.

Când am ieșit din biserică eram alt om. Mă simțeam ușor ca o pasăre, deși intrasem acolo cu sufletul greu ca o piatră de moară. Am recăpătat încrederea în mine, în viață, s-a reaprins speranța că o voi revedea pe L. și că-i voi mărturisi totul.

Cu acestea, nu voi mai scrie nimic în acest caiet, până nu o voi revedea pe ea. Afară de cazul când aș întâlni vreo întâmplare extraordinară în cale, așa cum a fost aceea de azi, când am trecut, în câteva clipe, prin toate chinurile ladului și am resimțit toate binecuvântările Paradisului.

3 ianuarie

Analizez, cântăresc, tai firul în patru și-l analizez mereu. Mă gândesc la dragostea asta a mea și nu pot să ajung la nici o concluzie. Sunt eu vinovat de felul cum se desfășoară ea, este L. vinovată de toate „incidentele“ ce se ivesc? Nu știu. Ceea ce știu este că în fața ei sunt cuprins mereu de frica de a n-o pierde și de aceea mă port cu ea ca un supus ce nu îndrăznește să ridice ochii și să spună ce are pe suflet. Mi-e frică să nu se supere odată tare și să plece fără să se mai întoarcă. Aș fi nenorocit. Prefer să sufăr, să păstrez în mine toate gândurile ce mă frământă, decât să-i spun totul pe șleau. E o lașitate, desigur, dar este și o dorință de a o menaja, căci e fragilă, foarte sensibilă și ar durea-o cumplit o discuție *tare*. Pe de altă parte o iubesc ca un disperat și nu pot concepe că între noi să fie vreo neînțelegere gravă, vreo ruptură definitivă. Sunt numai toane, care trec, revin, nu lasă urme. Acum mă gândesc la ea ca la cel mai de preț lucru din lume și o aștept cu nerăbdare, hotărât ca la prima noastră revedere să-i cer scuze, să-i explic totul, să-i dezvălui întreaga mea dramă interioară. Căci am convingerea că are să revină.

4 ianuarie

Mai bine zis, 5 ianuarie, căci a trecut de mult de miezul nopții. Am citit în noaptea asta cartea a doua a lui Montherlant: *Pitié pour les femmes*. E ceva curios: ca și prima, cartea aceasta este una dintre acelea care îmi vorbesc ca o muzică și aduc lumini noi în mine. Mă regăsesc parcă pe

mine, rătăcitul, mă judec și mă înțeleg mai bine. Citind această carte, mi se desfășoară în față filmul poveștii mele cu L. Uneori, când examinez unele situații, cred că L. nu m-a iubit deloc. De cele mai multe ori însă, văd, *văd* precis că L. a avut o afecțiune sinceră și caldă, însă ea s-a temut să creadă în mine, fiindcă instinctul ei de femeie a sesizat foarte bine caracterul meu de „literat“ — adică: exaltare, instabilitate, patimă, amăgire și auto-amăgire în toată iubirea mea. A devenit bănuitoare, neputând crede că o dragoste atât de puternică — așa cum a constatat-o la mine — ar putea să fie ceva autentic și durabil. Îi scriam scrisori patetice — căci în absență o adoram — dar când eram împreună îi dovedeam prin gestul meu altceva decât îi scriam. Acum îmi dau seama ce încercări disperate a făcut ea ca să mă înțeleagă și să mă cunoască. Până la urmă a rămas cu convingerea că scrisorile mele sunt „literatură“ și că realitatea e alta. Și poate că are dreptate. Iubirea mea se exprimă în scrisori; în gesturi nu spune nimic. Or, ea avea nevoie de dovezi reale, însă în acest domeniu sunt incapabil de cea mai mică „declarație” sau mângâiere. Nu sunt la fel cu ceilalți; și o decepționez. În afară de asta, două păcate capitale m-au făcut să ajung aici, s-o dezamăgesc și s-o îndepărtez pe L.: orgoliul meu, pe care-l frâng în spovedaniile și implorările din scrisori, dar nu-l pot împlânzi când sunt cu ea, și în al doilea rând, glasul cârnii, pe care de asemenea, mi-l înăbuș față de ea — din teama de a n-o pierde — însă nu-l pot cu nici un chip stinge în trupul meu. În cartea lui Montherlant am întâlnit acest citat din Sf. Pavel: „La prudence de la chair est la moret des âmes“. Asta este. Prudența cârnii mele a distrus frumusețea iubirii noastre. M-am stăpânit față de L., am căutat să mă port ca un mascul înfierbântat — știam că nu-i place asta — și această stăpânire mi-a sfâșiat trupul și mi-a zdrobit sufletul. M-am stăpânit, tocmai din teama de a n-o depărta de mine, de a n-o pierde. Ah, câte lucruri mi s-au limpezit în cap... Dar nu-i prea târziu? Voi mai putea repara ceva? O dată, numai o dată s-o revăd pe L. și am să-i spun toată drama mea, și are să mă înțeleagă, și n-are să mă mai privească cu neîncredere... Am suferit și sufăr cumplit că ea a plecat supărată, de Crăciun. Dar cred că și mai mult suferă ea din cauza asta. Și sunt hotărât să răscumpăr acest chin prin bucuria ce i-o vor produce destăinuirile mele atunci când ne vom reîntâlni.

Ceva curios: Am invitat-o pe L. să meargă cu mine în Grecia, la primăvară. Credeam că e o extravaganță de-a mea. Dar văd că și Costa (recte Montherlant), procedează la fel cu Solange. Deci, dacă asemenea gesturi le-au mai făcut, sau le-au mai gândit și alții, înseamnă că eu nu sunt un nebun, înseamnă că iubirea mea nu e o aberație.

Azi noapte am visat-o pe L. Mă aflu la cabinetul secretarului general de la Ministerul Muncii, cu cei doi prieteni ai mei de acolo Jebeleanu (fratele poetului) și Fotescu, și-i rugam să-mi facă rost de niște bani, sub formă de ajutor, pentru o excursie în Grecia. În aceeași încăpere apăruse și L. cu o prietenă a ei, pianista pe care o cunosc. Se părea că nu-mi dă nici o atenție, și asta îmi îngheță sufletul. Totuși, mă gândeam că am să fac împreună cu ea o călătorie în Grecia.

Azi noapte am visat lucrul acesta, în noaptea asta am citit cartea lui M., cu capitolul acela (p. 150-180), unde Costa o invită pe Solange într-un voiaj. Oare aceste coincidențe nu trebuie să-mi întărească și mai mult convingerea că L. va accepta invitația mea?

Sunt poate un naiv. Dar mai bine cred în iubirea L., cu riscul de a fi naiv, decât să nu cred. Pot să rezolv dilema iubirii, cum o rezolva Pascal pe a

existenței lui Dumnezeu. Și totuși dacă pierd, e cumplit. Dacă o pierd pe L. universul se întunecă pentru mine.

5 ianuarie

Montherlant — „ce farçeur“ — este și va rămâne un personaj principal, al treilea, în povestea iubirii mele: eu, L. și el. Căci, de un an și jumătate de când am cunoscut-o pe L., mă întâlnesc regulat cu el, în momente cruciale. În toamna trecută (1935) citisem *Service inutile*, tocmai când iubirea mea era în faza ferventă a delirului. Desigur, lectura acestei cărți a avut o rezonanță și o influență adâncă asupra mișcărilor mele sufletești de atunci. În primăvară, când treceam printr-o perioadă *neagră* a iubirii, am citit *Les jeunes filles*, prilej de a mă confrunta cu Andrée, eroina cărții, și cu el însuși, cu Montherlant. Mai ales cu autorul mă confruntasem atunci: ajunsese la concluzia că eu, la 25 de ani, aș putea semna o carte ca a lui și că el, Montherlant (teribilul Costa din carte) nu poate să fie străin de o experiență tragică provocată de o femeie, ca aceea prin care treceam eu în acele momente, afirmasem chiar că perioada „voiajurilor chinuite“ nu poate să fie altceva decât o evadare, în urma unei dragoste „traquée“. Asupra acestui punct primesc acum confirmarea în *Pitié pour les femmes*, din cartea lui M. însuși, la pagina 232: „Pendant quinze ans, comme une orgue par l'air, avoir été traversi par la force des femmes, et chantant d'elles; ses voyages, ses allées et Venues, ses dispositions, ses longs silence litteraires, tout ce que parait inexplicable dans sa vie, tout cela, n'avoir jamais d'autre cause que le peuple erotique des femmes; avoir vomì l'unives (combine de fois) dans tout ce qui n'était pas l'amour; avoir tout sacrifié, sauf son art à sa vie privée; et cette vie privée n'être faite que d'amour; n'avoir souffert, une fois sur deux, que de la souffrance qu'on etait forcé de causer aux femmes, on plutôt aux jeunes filles, car toute aventure avec une jeune fille, que ne finit par le mariage, est vouée à la souffrance et au malheur; avoir eu sa vie entière, géné, affaiblie, ralentie, par la preoccupation de ne pas leur causer de tort; ne pouvoir lire les mots *petite fille* sans sentir dans sa poitrine le premier mouvement des larmes; ne pouvoir entendre dire d'une inconnue qu'elle à son bachot sans avoir envie de l'adorer; ne pouvoir rencontrer dans une lettre d'inconnue une faute d'ortographie sans la baiser sur la papier... etc. etc.“.

Ar fi inutil să insist a spune în ce măsură mi se potrivește această patetică reflecție, ce atinge accentul unei depline sincerități. Ca s-o pun în legătură cu L.— departe de a o compara cu Andrée sau cu altcineva — ar trebui să rețin și această tristă constatare: „Elle n-a rien compris à moi, malgré toutes les apparences, puisqu'elle a pu se tromper sur moi à ce point. Et moi, je n'ai rien compris à elle, puisque jamais, au grand jamais, je ne l'aurais cru capable de se tromper ainsi...“ Iarăși, în ce măsură mi se potrivește această frază, n-o mai spun. Cartea lui M. m-a făcut să văd, să înțeleg anumite lucruri, mi-a răsturnat universul interior, mi-a aprins lumini noi în suflet. Experiența mea e la fel ca a lui, cu o singură deosebire: că e mai intensă, mai tragică decât a lui. N-am citit această carte ca pe un roman, nici nu este un roman (M. e un subtil și mare moralist, o forță de trăire și de gândire rară, dar nu-i romancier); am citit-o ca pe o confesiune, ceea ce și este. *Les jeunes filles* e una dintre cele mai sincere cărți ale lui. Iar Costa e el, până în măduva oaselor, cu toate că-l reneagă. Însă nu înțeleg de ce îl reneagă. Costa nu e deloc un tip ordinar, stupid, brutal, cum a fost catalogat. E așa cum îl obligă viața să fie. Are și el clipe de remușcări,

de umilințe, de înfrângeri. Numai prostia Andreei (această femeie inteligentă totuși, această intelectuală) îl obligă să apară drept umund. În realitate Costa e un bărbat cu suflet nobil și onest. Numai femeile îi falsifică aureola. Și foarte bine zice el că orice contact cu o ființă omenească e o eroare. Costa ar trebui luat ca exemplu în anumite privințe — însă, bineînțeles, cu foarte mare atenție, căci s-ar putea să fie un exemplu periculos. Montherlant însuși e conștient de asta și a spus-o în interviul publicat în *Dimineața* de ieri (altă coincidență pentru mine!). Iată ce scria acolo: „Sunt prea conștient de ceea ce e caracteristic mie, ca să pun un preț deosebit pe mesajile sau numai pe sfaturile ce le-aș putea da altora. Tocmai de aceea n-am căutat niciodată să cărmuiesc. Dacă m-aș putea îndruma pe mine însumi, ar fi deja mult. *Asta nu înseamnă că ceea ce scriu nu conține o învățătură. Dar e prea încălțită, ca s-o mai poată înțelege cei care nu sunt deprinși cu subtilitățile. Nu doresc însă nimănui să priceapă cu tot dinadinsul aceste rafinamente*“.

Les jeunes filles, opera asta atât de „imorală“, eu o găsesc foarte morală, dar nu pentru toată lumea, ci numai pentru cei „deprinși cu subtilitățile“. Aș putea spune că trebuie să fie fericit Montherlant că eu l-am înțeles — poate cel mai bine. Fiindcă l-am judecat prin mine însumi, judecându-mă pe mine prin el. De altfel, sunt sigur că trebuie să fie foarte puțini cei ce l-au înțeles, mai ales la noi... *où tout est prins à la légère*. Căci opera asta — încă o dată — nu e un roman, nu e o scriere de ficțiune, ci confesiunea cea mai sinceră a unei drame teribile. Îl admir pe M. și-l invidiez: mi-a luat-o înainte. Totuși, *Andreia Urmuz*, rămâne *Andreia Urmuz*. Și va fi!

Iar în privința L. ce mai pot face acum decât s-o aștept? Sunt sigur că o voi revedea. Și poate că nu ne vom mai despărți niciodată — nu știu.

Acum îmi dau seama cât de multe greșeli am comis față de L. (Și ea a greșit, dar greșelile ei au fost consecința greșelilor mele). N-am știut cum să mă comport, mi-a lipsit imaginația. Am fost egoist, m-am gândit numai la mine, nu m-am gândit și la ea. Am fost laș, n-am îndrăznit să fiu cu ea, așa cum aș fi dorit să fiu. Dar simt acum că sunt un om integru, că aș putea să fac fericită o femeie ca L., că aș putea s-o ajut să învingă slăbiciunile ei și să redevie la normalitate în raporturile dintre sexe... Lecția lui Montherlant într-adevăr nu e „lipsită de învățătură“. Ea mi-a demonstrat că sunt un om sănătos, că ceea ce se petrece e firesc, că toată drama iubirii mele e normală (deși e anormală poate numai în intensitate, datorită forței mele sufletești deosebite), că suferința mea e legitimă și nobilă. O aștept acum pe L. pentru ca „lecția“ să dea roade.

— Iubirea mea nu e o iubire banală, de rând, și n-a fost nici o clipă astfel. Din primul moment când am văzut-o pe L. — atunci la Biblioteca Fundației* — am simțit că se va petrece ceva neobișnuit cu noi, și așa s-a întâmplat. Felul cum s-a desfășurat această iubire, cu momente de înălțare până la cer, și cu clipe de prăbușire în străfundurile infernului, mă face s-o integrez în rândul marilor idile legendare: *Tristan și Isolda*, *Dante și Beatrice*, *Rafael și Farnarine*, *Michel Angelo și Vittoria Colone* etc. etc.

Nu e o iluzie livrescă. Sunt convins că nici unul din aceste cupluri n-a cunoscut miracole mai mari și frumuseți mai înălțătoare, dar nici suferințe mai cumplite. Acestea sunt în mare parte creații literare. Iubirea mea e o realitate mai vastă și mai zbuciumată decât cele plăsmuite de fantezia poetilor. Dacă aș putea s-o aștern pe hârtie așa cum a fost, aș crea o legendă.

Și cum să n-o aștept pe L.? Cum să nu cred că o voi revedea și o voi avea iar alături de mine, de sufletul meu fierbinte? Cum să nu cred că legenda

noastră e nemuritoare? Cum să nu vreau să o trăiesc până la moarte? L., logodnica mea eternă, te aştept!

6 ianuarie

Unde e îngerul?

— Astăzi am citit în gazetă că Enescu a dirijat cu un succes extraordinar Filarmonica din Washington (telegramă Radar). Începând cu sfârşitul lui ianuarie, Enescu va dirija câteva concerte cu Filarmonica din New York.

Enescu! Enescu de la repetiţia din sala Ateneului, când l-am privit cu L., astă toamnă! Enescu ce trecuse atunci pe lângă noi, venind de la pupitru şi îndreptându-se spre fundul sălii (unde eram doar câţiva admiratori fanatici), într-o ținută neglijentă, cu cămaşa puţin scoasă din pantaloni, ca şi cum se întorcea dintr-o luptă, cu părul răvăşit, cu toată figura descompusă. A trecut pe interval, chiar pe lângă noi, care stăteam în scaune la capătul rândului. L. a regretat că l-a văzut astfel. Zeul de la pupitru era acum un om oarecare ce se duce, în pauză, la toaletă. Când a trecut pe lângă noi, i-am şoptit lui L.: „A trecut pe lângă tine un Geniu!“ Dar ea n-ar fi vrut să-l vadă așa, fiindcă îl iubea prea mult în imaginea ce şi-o făcuse despre el, cu arcușul sau cu bagheta la pupitru...

Şi Enescu, cel de atunci, dirijează acum Filarmonica din capitala Statelor Unite. Stăpâneşte în momentele acestea poate toată America. Între mine şi el era atunci numai L. şi trecuse pe lângă noi de-l puteam atinge. Astăzi, unde este el, în ce situaţie sunt eu... Şi între noi e tot L.

18 ianuarie

A murit Anton Holban. O veste uluitoare pentru mintea şi inima mea. Ea mi-a căzut sub ochi a treia zi după deces, prin anunţul laconic

din ziar. Dacă n-aş fi citit negru pe alb, n-aş fi crezut asta, şi nici acum nu mă pot obişnui cu ideea că Anton Holban e cu adevărat mort. S-a întâmplat fulgerător şi nu ştiu ce fatalitate mizerabilă mi-a adus această veste tocmai astăzi, când aveam mai puţin ca oricând nevoie de așa ceva. De la moartea lui Anton Holban n-ar fi trebuit să lipsesc, ca de la moartea unui frate. Dar tocmai de aceea am lipsit, fiindcă sunt asemenea lui, fiindcă ceea ce m-a împiedicat să iau parte la încinerarea trupului său, a fost o întâmplare, una din acele întâmplări stupide şi dureroase, ce urmează altor întâmplări sublime şi înălțătoare, atât de familiare sufletului torturat al lui A.H.

* vezi Studiul despre Montherlant în volumul *Retroproiecții literare* (1973).

CONSTANTIN NOVAC

Europolis în flagrant

Despre Sulina vorbim numai de bine. Până și acele mărturii capabile să illustreze mărirea și decăderea orașului țin să pălească sub incidența unei alte dimensiuni temperale decât cea trăită și murită de noi după legea firii. Merită să ajungi acolo măcar pentru a-ți revela corespondentul tulburător al vecinătății extincției, deși ești încă viu, calci pe lespezi de bazalt seculare, tresari la fluierul gros, reverberant al vreunei nave rătăcite pe fluviu, bei o bere sub bolta protectoare a unei umbrele colorate sau faci peripatetism de-a lungul cheului, împiedicându-te de tot felul de parâme metalice, cu ochii la cele mai năstrușnice alcătuirii nautice, arar legănate de valul cenușiu al Dunării.

Ajuns aici de nenumărate ori, de pe mare sau de pe fluviu, cale de uscat neexistând (încă?), nu mi s-a întâmplat niciodată să-mi refuz gândul că mă confrunt cu o sursă de paranormal, obosită, sleită și ea, la rându-i, de lipsa unei solicitări pe măsură. Fantomele sunt distrofice, inofensive, triste, respiră greu, reclamă nostalgii planetare după ce au pierdut probabil ultimul pachetbot cu zbatuiri spre zări mai pricopsite. Își târâie pașii neauziți printre comunitarii locului și cer azil nopții înainte ca aceasta să se cuibărească definitiv în tiparele locului, le zărești unde nu sunt. O scăpărare de chibrit, o flamă de brichetă licărind la colțul străzii îți par coduri misterioase, parole țesute între mai vechii proprietari ai Sulinei, deveniți umbre în lumina presupusă a minții tale. Îți grăbești pașii, nu și teama, o teamă nelămurită, vecină cu o curiozitate morbidă, calci prudent sub cea mai perfidă emanație selenară, buruieni înalte, robuste, poate foste suflete, îți pun piedici de vată neagră, unduitoare, despletită-n mers, în beteală de regrete eterne. Te duci acolo unde ți-ai găsit vremelnicul adăpost, dormi, visezi, și atunci când te-ai trezit efectiv sau numai ți s-a părut că ai făcut-o, în creierul nopții sau sub tâmpla zilei, nu știi dacă ceea ce-ți joacă în fața ochilor vine de la tine spre lume sau invers.

Oricum, aici, la Sulina, nu rămâi singur niciodată, oricât ai fi de singur.

*

Întâia oară când am ajuns în vechiul Porto-Franco, la bordul unui șlep remorcat, eram cu peste jumătate de secol mai aproape decât acum de universul lui Jean Bart, alias Eugeniu Botez. Îmi permit să afirm că, pe

atunci, orașul nu-și pierduse încă întreaga perplexitate în fața afrontului istoric de a fi fost condamnat la uitare. Sau poate, tânăr și visător fiind, luasem pustiul, rugina și praful și tăcerea Sulinei drept o sancțiune morală pentru freamătul ei vicios de odinioară. Europolis, variantă modestă a vechilor orașe biblice transformate în cenușă de mânia lui Elohim, se mai sprijinea, în imaginația mea înfierbântată, pe câteva repere — coloane supraviețuitoare: casa lui Eugeniu Botez și sediul Comisiunii Dunărene.

La parterul imobilului în care locuise idolul meu se răsfața o locanță ordinară unde, sub lumina chioară a câtorva lămpi cu gaz, câteva fantome ciripind nobila limbă a Eladei jucau table pe boabe de fasole și sorbeau în răstimpuri, din cești știrbite, zeamă de cicoare. Mai spre aval, clădirea impunătoare a *Comisiunii*, cu ușile vraiste, cu geamurile sparte, cu stucaturile tocate de curenții jilavi răsuciți dinspre fluviu, își deversa în mine, adolescentul, durerea trecerii.

Nu știu cum am nimerit acolo; era un salon larg, cu ferestrele dând spre apă. Îmi place să cred că totul se lăsa învăluit într-o lumină spectrală, propice unei întrevederi oculte. Am deschis eu ușa, fără să-mi anunț prezența prin obișnuitul ciocănit protocolar? Sau mi s-a deschis ea singură? Nu știu. Știu doar, destul de vag, că, intrând, am pus capăt unor șoapte înăbușite, dar aparent coerente. O masă imensă de mahon străjuită pe ambele părți de fotolii încăpătoare din piele de Cordoba. Și în capul ei, al mesei, un jilț înalt din aceeași piele mărturisindu-și ascendentul asupra celorlalte. Un freamăt nelămurit, de plecare grăbită, supt de ziduri. La ce te poți aștepta din partea unui tânăr prins în vârtejul imaginației de lecturi romanțioase? *Ce pot spune cu certitudine este că acele fotolii au existat aievea și că de atunci până astăzi mă întreb unde vor fi poposit ele, tulburând odihna pe nedrept pricopsitului cu nesfârșite discuții poliglote ale onor membrilor Comisiunii.*

*

E scuzabil, zic, pentru vârsta, nivelul de instrucție și educație al sub-semnatului, cu ocazia primei descinderi pe cheul Sulinei, că habar n-avem, la vârsta respectivă, de un reper capital al orașului; casa părintească a lui George Georgescu. Revenit de nu știu câte ori, la fel de fascinat de ipostaza sulineană a unei agonii feerice, pe același cheu, dar deja inițiat în ceea ce socoteam a fi personalitatea emblematică a zonei, am încercat să iau drumurile dirijorului. Obstacole neprevăzute m-au împiedicat să ajung unde-mi promisesem. Într-o astfel de explorare m-am rătăcit. Pare greu de crezut că-ți poți pierde direcția în perimetrul a câtorva străzi dispuse în unghiuri drepte, cu fluviul tutelar frecându-și coapsa de nordul orașului. Cu alt prilej mi s-a replicat că n-aș avea ce vedea, o dărâmătură ca oricare dintre cele ce-mi strepezeau, la fiecă pas, privirile. Nici mai mult nici mai puțin. M-am supus, dar nu m-am resemnat. O expediție ulterioară, cu dichis, la care participau câțiva scriitori pontici, menită să desfete (?) bărbile lipovenești din satele dunărene, cu producțiile noastre literare, nu m-a ispitit decât atunci când am aflat că jumătatea periplului prevăzut atingea Sulina, mon amour...

*

Mă grăbesc să spun că a fost o întreprindere jalnică. Plicticoasă. Invariabil, la fiecare popas, după fiecare la fel de invariabilă șezătoare literară, ne adăpam dintr-o oală imensă, aburindă, mereu alta și totuși aceeași, cu *tradiționalul borș de pește*; pe laturile ei, ale oalei, ne ademeneau aceleași platouri debordând de pește fiert sau prăjit, talonate de câni robuste de tablă,

pline ochi cu mujdei de usturoi. Dacă-ți mai potoleai sictirul cu câteva pahare de 1001, motorină curată, sortimentul viticol al locului, cănila cu pricina, unsuroase și grele ca niște obuze, n-aveau ce căuta în altă parte decât în arsenale militare bine păzite. Mahmudia, Mila 23, Crișan, Maliuc — în ordine aleatorie. În ordine strict operațională: icre, borș de pește, rasol de pește, pește prăjit. Cu usturoiul aferent vasăzică și cu o mie șanț alături.

Nutream speranța că, odată ajunși la Sulina, îmi voi putea căpăta un supliment de libertate vagabondă. Eram cu Șefu' și cu nevastă-sa. Speranță zadarnică! Ne aștepta șezătoarea, în spatele ei pândindu-ne achizitiv, zafetel piscicol aferent.

Era o scară îngustă care ne ducea de la spectacol spre un subsol de-a dreptul lugubru. Rece. Respingător. Pereți jilavi, apăsători, flăcăriile lămpilor numărul 5 fâlfâindu-ne umbrele. Ne aștepta ca de obicei o masă lungă, acoperită cu ziare, pe care se odihneau, criminale, oala cu borș de pește și restul. Megatone de usturoi fierbinte amenințau planeta, adăpostite vremelnice în buncăre de câni aburinde. Unsuroase și pe dinăuntru și pe dinafară. Mă așez resemnat după ierarhii prestabilite. În fața mea, Șefu', cu nevasta-n dreapta, talonat în stânga de responsabilul deplasării pe care, în treacăt vorbind, nu-l văzusem niciodată treaz. Alături de el... Am înlemnit. Nu-l zărisem nici în mica și insalubra încăpere unde evoluaserăm lirico-artistic, nici pe scările ducând la subsol, nici măcar acolo jos, decât în clipa când, așezându-mă, părea că s-ar fi decupat instantaneu din zidul umed aflat în spatele său și al celor ce-l flancau întâmplător. Era hieratic, supt ca sub efectul unei implozii majore, cu chipul palid, ars de tristeți *care nu se pot acumula într-o singură viață*. De la nivelul mesei de unde-mi devenea vizibil, cobora din altă epocă, și nimic nu mă oprea să gândesc că restul veșmintelor ar fi distonat cu ceea ce mi se oferea privirii. Purta un frac uzat, lustruit, șifonat, mânca tăcut, în doze homeopatice, dar ceea ce-mi stârnea uimirea profundă, erau gesturile fluide, rotunde, *muzicale*, cu care-și însoțea îndestularea. Acorduri neuzite păreau să-l antreneze în răstimpuri, făcându-l ba impetuos pe cât se putea, ba căzut în reverii de flaut. Dumnezeule, *era ca și cum ar fi dirijat o orchestră imaginară!*

Și atunci s-a petrecut un incident absolut idiot care, pe lângă altele, ne-a stricat și ultimul rest de bună dispoziție. În toiul cinei, Șefu' i-a cerut nevastă-sa ibricul cu mujdei de usturoi. Ea s-a conformat energic, Șefu' a dat să-l înhațe dar degetele i-au patinat pe ibricul care a căpătat o traiectorie dezastruoasă. Întotdeauna am considerat că marile catastrofe sunt dintre cele silențioase și lente. Kilul ăla de mujdei, transformat în rachetă balistică sol-aer-sol, a survolat elegant creștetul responsabilului expediției și a aterizat, oroare, pe fracul ciudatului oaspete. Unde a și explodat, în jerbe albe, spumoase. *Ah, și tocmai mie* l-am mai auzit spunând, după care s-a smuls din scaun și a dispărut. Unde? În perete? Pe scara ce ducea spre bezna parterului? Mărturisesc că, ars de surpriză, n-a fost primul lucru la care să reflectez atunci. Și că, ulterior, n-am putut obține vreo informație utilă de la responsabilul nostru niciodată treaz. *Mi-am conservat astfel dreptul de a presupune orice*. Cert este că, din clipa aceea, bizarul nostru intrus n-a mai fost zărit niciodată.

Deși, *niciodată* rămâne și el un cuvânt ca oricare altul.

*

Mai acum un an, după o croazieră plină de peripeții și de vânturi potrivnice, acostam, venit de pe mare, la cheul aceleiași Suline. Mă așteptam

la provocarea obișnuită, lăsându-mă vasăzică străbătut a câta oară de acea febră necunoscută care mi-ar preceda intrarea în *zona crepusculară*, unde, nu-i așa, se moare încet, om, destin și fluviu. Nu mi-a fost dat însă să ajung în vecinătatea transei. Urmările dezagreabile ale unei nefericite ingestii (dacă n-o fi fost o variantă a aceleiași febre) mi-au târât, de-a lungul unei nopți de coșmar, umbra amar clătinită printre buruienile și ruinele Europolisului. Ceea ce mă îndepărta și mai mult de interes, mă buimăcea efectiv, *era vuietul înconjurător al unui oraș complet necunoscut*. Am asociat mereu astenia urbană cu dudit monstruos și eșapări otrăvite de motoare. Or, așezarea aceea stoică, menită să vegheze cucernic și etern la extincția Marelui Fluviu, n-avea motoare. O hărmălaie omenească *pură*, o colcăială pe care spiritul meu branșat la o altă lungime de undă, o socotea ca pe o invazie nocturnă a tuturor generațiilor ce-au bântuit locul, retrezițe la îmbieri valpurgice. Voci clamoroase răzbind prin desişul atâtor stridențe muzicale, izbucnite din cadre de uși deschise, cupluri consumându-se fără fasoane pe băncile înșirate de-a lungul cheului, răcnete de bețivi — fluviul patern (matern?) alăturat le primea și le expedia din nou deasupra-mi ca pe o cupolă sonoră compactă, grea și deloc liniștitoare. Străzi lungi, prăfuite, mohorâte, rectilinii, siluete vagi deslușite în penumbră — de unde vin, unde se duc — îmi întretaie cărările. O umbră mătăhăloasă de barcă proptită-n cavaleți în poarta pescarului. Pute a catran proaspăt băgat în crăpături. Respir halucinat în haloul ei. O clipă și din nou, săgetat de reverii obscure, rătăceam pe coclauri îndepărtându-mă instinctiv de tumultul orgiac al orașului-fantomă; care urla viril, gemea, se zvârcolea ca în pragul unui orgasm, îngânând multiplu melodia depravării. De unde va fi luat el ceea ce în mod sigur nu va mai restitui niciodată? Decât, poate, din disperarea de a rămâne în pragul iernii inevitabile, până ce va da colțul ierbii viitoare, muiere fără pretendenți la viol liber consimțit?

*

Istovit și contrariat, am zăbovit îndelung, sub cocoașa presupus aurită a unui stog de paie; îndelung, adică până s-a crăpat de ziuă. Deslușeam deja contururi de case, panglica dreaptă, albă a unei străzi pierdute-n ceața matinală a fluviului, profilurile țuguiate ale mormanelor de gunoi, dejecțiile mărginașe ale orașului.

Rezemat, mai apoi, de tâmpla unui gard povârnit, pe care-l socoteam al nimănu, am mai zăcut o vreme până ce ochii mi-au deslușit împrejurimile. *Exact pe linia mea de miră, pe peretele coșmeliei de dincolo de gard, se ovaliza, de dimensiunea unui scut mijlociu, medalionul cu chipul lui George Georgescu*; o pleoapă de stuf căzută pe brânci, antecameră a celebrității.

... Prin ceea ce mai afirm de aici înainte pot fi suspectat de erezie sau de imaginație galopantă, acuzând arbitrare asocieri de întâmplări și persoane, dacă nu (și) de pretenția de a mi se restitui, fie ea oricât de ponosită, aura parnormală a Sulinei. *Pentru că, profilul celui din medalion aducea aidoma cu profilul oaspetelui nostru emanat atunci, la cina-cea-de-pește, din zidurile leproase ale subsolului*. Cu timpul, s-ar putea ca bunul meu simț să mă amen-deze pentru astfel de povești fantasmagorice. Argumente există destule în perspectiva unui eventual recurs. Dar nu eșit să mărturisesc că mi-ar părea rău să se fi petrecut lucrurile altfel decât le-am relatat eu aici.

Manuel Mujica Láinez și generația de aur a romanului argentinian

Gen considerat, prin excelență, drept expresie a maturității unei societăți evolute, romanul argentinian vine să confirme, către sfârșitul veacului al XIX-lea, existența unei lumi cu o fizionomie proprie. Evenimente de mare rezonanță socială și politică marchează cultura, arta și literatura țărilor Americii Latine. Argentina, în special, cunoaște un ritm și un proces de dezvoltare a forțelor sociale, nemaîntâlnit în istoria țării până în acel moment. O minunată revanșă față de vechiul continent, față de colonialismul cultural european, se putea întâlni atunci în opera unor străluciți scriitori, dar abia cu secolul nostru se impun nume de circulație universală. Cortegiul scânteietor al unor opere tot mai surprinzătoare, purtând semnătura unui Borges, Sabato, Cortazar, Bioy Casares sau a mai recent dispărutului Mujica Láinez, deține un loc aparte. Sigur că, de la primul contact cu proza sa, trebuie să dăm crezare aprecierii celui mai reprezentativ poet spaniol al ultimilor ani, Juan Justo Padrón, care îmi confirma, invitat de Marin Sorescu, prin '88, într-un interviu luat la Muzeul de Artă din Craiova, ce-l socotea cel mai mare stilist de limbă spaniolă.

Observatori literari de talia lui Ernesto Quesada (1858-1934), socoteau binevenită apariția romanului social. Iată ce susținea scriitorul amintit, exact în urmă cu un secol: „Romanul social este câmpul de acțiune cel mai prielnic pentru romancier; domeniul foarte variat, fie studiind viața multilaterală a orașelor noastre mari și cosmopolite, a obiceiurile pitorești *gauchos* și a celor care locuiesc în pampas ori în *serranias* (ținut muntos), fie pătrunzând în viața singulară a coloniilor sau descriind existența patriarhală și trăsăturile caracteristice vieții provinciilor mediteraneene” (în *Reseñas y críticas*, Buenos Aires, 1893).

Fapt este că, o dată pierdută tihna tradițională în Argentina, trezită la modernitate și europeism, oamenii de cultură ai țării nu puteau renunța ușor la ceea ce le rămânea mai scump: identitatea națională. Romanul social, întrecând așteptările, acoperă o arie vastă și captează trăsături fundamentale ale realității argentinienne. În aceiași ani, înmuguresc posibilitățile fantasticului sub forma romanului de anticipație, în genul lui Jules Verne, în povestiri inspirate de fantezia lui Edgar Allan Poe, ori din nebulosul romantism german de tipul lecturilor lui Hoffman. Ideea de „espacio vacío del absoluto” al lui Borges seduce deja, ca și „la emoción desnuda”.

Și, cu toate că, din spusele observatorilor literari contemporani, lipsește recunoașterea unui curent de literatură fantastică, care înflorea în anii respectivi, simpla uitare a ficțiunilor unor opere din anii '80, ar duce la negarea unui echilibru al panoramei literaturii în discuție. Relevând toate frământările care aveau să transforme societatea argentiniană, în ultimile decade al secolului, incluzând pe cele care aveau să propulseze Buenos Aires nu numai în rândul marilor capitale, dar și între cunoscutele centre consumatoare de cultură și artă de calitate, mai

trebuie să amintim că fenomenul urmărește două coordonate în plan cultural: prima, cea care recurge la lumea supranaturală și necunoscută, populată de viziuni și fantome, seducând prin extravagant și impresionând prin teroare (manifestată nu numai în literatură, ci și în artă), pe când cealaltă, deși propune situații și dimensiuni ale unei lumi, deosebită de cea cotidiană, de experiența reală, se sprijină pe demonstrații și cuceriri ale științei, totuși, plecând de la datele sensibilității, ale imaginației sau ale simplei prejudecăți.

Cei mai reprezentativi prozatori de după primul război mondial sunt, fie continuatori ai romanului urban și ai liniei realiste —între ei întâlnim pe Ernesto Sabato, Bernardo Verbitsky și Roger Pla, care la rândul lor nu sunt străini cunoscutului grup *Boedo* – fie aparținând grupului *Florida*. De fapt, ambele denumiri sunt ale unor străzi: prima, de cartier periferic, cealaltă, de stradă centrală, luxoasă. Ceea ce-i distinge pe cei din urmă, pe o Silvana Bunich, pe Julio Cortázar, ori pe Bioy Casares și pe Manuel Mujica Lainez de cei de mai înainte, este profitul intelectual mai mare și o experiență mai acută a fenomenului literar universal.

Născut în 1910, la Buenos Aires, asemenea lui Bioy Casares, Manuel Mujica Lainez duce o viață înlesnită de condiția socială a familiei sale, ajungând să realizeze, mai ales prin opera de tinerețe, o panoramă vastă a lumii capitalei, în maniera lui Proust, precum și o cronică fidelă a clasei aristocrate argentinienne. Mai mult, însă, decât Proust, premergătorul și maestrul său, Lainez respinge rolul de martor pasiv al faptelor narate, observând dinamic realitatea, pe care o cunoaște și o comentează ireproșabil dinăuntru. Sensul ciclic al personajelor, reîntâlnite în diferite scrieri, este împrumutat de la Balzac. Propria casă cu „încăperile majestuoase ale parterului, cu scări de marmură, monumente, picturi baroce și statui ori decorații rococo și vitralii, iar sus, dormitoare imense etc.”, servește ca fundal celui mai tipic roman al său, *La casa* (1954).

Peregrinând mult prin Europa, cu sejururi prelungite, practicând atât ziaristica, cât și comentariul artistic subtil, aidoma lui Eugenio Montale și a multor contemporani celebri, Lainez ajunge curând unul din criticii de frunte din domeniul artei, pe lângă ziarul *La Nación*.

Cultivă toate genurile, bineînțeles cu precădere, proza; nesemnificativ în poezie, strălucește în eseistică prin *Glosas Castellanas* – 1936, iar, prin două biografii:–*Vidas de Aniceto el Gallo y el Pol* -1948, de fapt redă viața lui Hilario Ascasubi, faimos promotor al poeziei gauchesca. Manifestarea orală în care se accentuează genul picaresc și episodical, având temeii faptul istoric frust căci, nu totdeauna cântecele glumețe dialogate ale țărănilor (gauchos) erau destinate să amuze auditoriul; în atmosfera versului se simțea durerea care obligă la îndepărtarea formelor de spiritul creației și impune mărturia adevărului și a suferinței celui care le interpreta. Ca și Estanislao Del Campo (1834-1880), autor al unei întinse producții lirice, Ascasubi avea să-și reunească opera în trei tomuri editate la Paris, în 1872 urmând calea deschisă de Bartolomé Hidalgo (1788-1822), aproape toate acele „décimas”, „cielitos”, „triumfos” etc., dându-le în același timp o tentă dramatică și narativă.

Lainez dobândește curând notorietate universală prin renunțarea la scenariile locale care îi erau atât de familiare, în cărți precum culegerile de povestiri: *Don Galáz de Buenos Aires* –1938, *Aquí vivieron* –1949; *Misteriosa Buenos Aires* – 1951; *Los Idolos* – 1953, ori în romanele *La Casa* – 1954 și–*Los viajeros* – 1955.

Prin preocuparea constantă, obsesivă chiar, pentru temporal și spațial, – într-o rigoare formală apropiată de cea a cultismului, găsim aici motivată o considerabilă influență clasică de vâdită orientare etică, nu străină fascinației panteiste moderne. Autorul nostru, subiectiv haotic, se erijează, în mărturia sa, într-o proză viguroasă a existenței umane, dintr-o epocă de individualism exacerbant și capătă, în formularea-i estetică neechivocă, pluralitate de funcții ale limbajului (figuri patetice, interogații, etc.), cu predominarea lui „admiratio” ca element retoric fundamental, și diversitatea de niveluri ale funcției reprezentative (monolog, dialog, narație) conducând la o capodoperă a genului. Ambiguitatea și esoterismul ritual (convocarea spiritelor malefice, invocarea diavolului cu ajutorul vrăjilor) propulsează cititorul în acea atmosferă

fascinantă de roman cavaleresc cu vădită înclinație către straniu și sacral, însă lipsită de seninătatea genului respectiv în care binele și frumosul triumfă întotdeauna pe fundal mitologic, de legendă. Într-o înlănțuire de aventuri, *Bomarzo*, povestea castelului și a principelui, întru a cărui amintire sălășluiește opera monumentală a artistului Pier Francesco Orsini și a celebrului parc al monștrilor, cufundă cititorul în penumbrele atmosferei greu de deslușit ale sfârșitului de Ev Mediu. În ea abundă enigmele de tot felul, peste care se proiectează imagini fabuloase de duhuri și fantome mai mult închipuite, din castelul Bomarzo. Cu zidurile sale numai în aparență puternice, castelul este mai curând o metaforă, dacă nu chiar o emblemă de spirit a epocii, cu împrejurimi și priveliști de vis. În Florența, Veneția și Bologna cele mai strălucitoare capitale renascentiste, multe întâmplări sunt reale, figuri cunoscute ale vremii constituie tot atâtea elemente și motive împletite cu măestrie în tapiseria fără de preț a fundalului ultimei perioade a Renașterii, din secolul XVI. Până și bătăliile împăratului Carol Quintul împotriva francezilor, ori cea de la Lepanto, a spaniolilor, împotriva turcilor sunt de o rară frumusețe decorativă și ornamentală, care delectează sufletul și mintea asemeni tablourilor celebre ale măștrilor inegalabili din vremurile menționate. Autorul nu pare preocupat de istoricitatea propriu-zisă a scenariilor și a personajelor, deși, de cele mai multe ori, acestea sunt pe deplin autentice.

Atitudinea aceasta ludică, hedonistă, în alegerea temelor este caracteristică nu numai lui Mujica Lainez, ci unui întreg grup de scriitori argentinieni, între care se detașează Borges, Cortázar și Bioy Casares, pentru a aminti doar de cei mai cunoscuți. Cosmopolitismul deliberat al acestora înlesnește accesul la libertatea totală în alegerea mijloacelor literare, de căutare a unui stil pur, ținând de rafinamentul estetic fantastic voltairean și englez. De fapt, este tocmai ceea ce-și propuneau adepții grupului estetizant *Florida*. Înțelegând mai bine, adeseori, evoluțiile petrecute în proza universală, depășind fiecare, în felul său, opozițiile funeste dintre formă și fond, împinse uneori de contemporanii „angajați” până la tranșarea extremă, iconoclastă, într-o literatură în stare să exprime „mari adevăruri” și o alta care nu exprimă nimic, adepții acestui grup își doreau o proză cât se poate de cuprinzătoare, deschisă, de mare diversitate tematică, cu rădăcini adânc înfipte în solul patriei și cu răsunet amplu peste hotare. Ajung să fie cunoscuți în Europa, stimați mai ales în Franța și în Anglia, unde se caută și se descoperă filiații: Marcel Proust, Edgar Allan Poe, Virginia Woolf etc. Totuși, dacă relația lui Cortázar cu Kafka și realismul magic pot fi evidențiate prin intermediul lui Macedonio Fernandez și Borges, iar cea a lui Bioy Casares și Lainez cu literatura fantastică engleză prin același Borges, nu trebuie cu nimic micșorată propria lor experiență intelectuală și socială. Participarea la viața politică a anilor '30-'55, când Argentina este amplu conectată la toate marile evenimente ale istoriei contemporane, lasă o amprentă puternică în opera scriitorilor amintiți, eticheta de „estetizanți” apărând doar în parte justificată. Moștenirea formală a grupului *Florida* este abia perceptibilă în opera lui Lainez, în măsura în care puritatea și echilibrul limbii țin mai curând de relația de continuitate și de tradiție a literaturii spaniole. Exprimând miturile și viața aristocrației italiene din secolul XVI, autorul aduce un aport inegalabil procesului de cunoaștere a lumii atât de bogate și de complexe a Renașterii. Reînnoind mijloacele de limbaj, cu o maximă preocupare față de vorbirea colocvială, șfichiind doar în trecere retorică și academismul ultimei decade ale acesteia, el întrevădea o eră nouă, strălucită, de înfăptuiri artistice libere de orice canoane. Incredibila modernitate a operei de artă, aparținând unei epoci revoluate, stârnește rareori interesul concomitent al specialiștilor și pe acela al marelui public, precum în capodopera suprarealistă a *Parcului Monștrilor* din *Bomarzo*, cea mai bună carte a lui Manuel Mujica Lainez, iar *Unicornul* se situează în imediata apropiere a acesteia, dacă nu o și depășește prin rafinament, mult deasupra a ceea ce propune un Coelho la modă și destinat consumului larg de public.

Unicornul

I. Zâna, Cavalerul și Pajul

*Legenda medievală a zânei Melusina, condamnată de mama sa ca în fiecare sâmbătă, partea inferioară a corpului său să ia forma unui șarpe, este materialul fabulos de care se servește Manuel Mujica Lainez, în acest roman singular. **Unicornul**, publicat în 1965, reprezintă pentru Evul Mediu, înăuntrul operei autorului său, ceea ce Bomarzo a reprezentat pentru Renaștere, adică un efort colosal de recreare poetică, care se joacă cu atmosfera trecutului pentru a ne oferi o poveste de o frumusețe sugestivă, rară și captivantă. Povestea și magia, minuțioasa reconstrucție a unor medii îndepărtate și o foarte originală fantezie, care animă toate și pe fiecare dintre paginile sale, se conjugă într-o relatare de neuitat și constituie fără îndoială una dintre capodoperele marelui scriitor argentinian.*

Deja bătuseră clopotele în clopotnița cea mare de la Lusignan, la capela stăreției Maicii Domnului, clopotele de Vecernie, iar castelul și satul pluteau în hăul care precede toaca pentru Completas¹, ultimul ceas de slujbe al zilei, ora la care călugării adunați în sălile Capitulare², aveau să înceapă litiunile de sfârșit de seară. În curând, cine o să-și ciulească urechile are să audă peste Franța, de la o catedrală la alta, de la o mănăstire la cealaltă, în orașe și în inima codrilor, zumzetul înfundat de albine

într-o latinească târăgănată, iar stăpânirile feudale, pământuri de prieteni și dușmani, aveau să se preschimbe încă o dată, cu acea vibrație, pe măsură ce avansa, deasupra miresmei și adierii verii, suava incertitudine a crepusculului, tot atâția stupi ai sfințeniei.

Mi-amintesc că m-am apropiat de ambrazurile turnului clădit de Ugo al IV-lea, printre clopotele a căror funcție esențială este aceea de a ține trează evlavia bărbaților slabi și de a speria legiunile Necuratului, și că ochii mei, străbătând pietrele cetății pe care însămi începusem să o ridic, cu secole în urmă, de fapt o minunăție militară cu șanțuri, ziduri și bastioane, ori, rotindu-mi privirea peste cupola scundă a bisericii, solzoasă ca o coadă de sirenă sau de șarpe — întocmai precum coada-mi celebră, fără să merg mai departe — se distingea prin verdele și aurul care marchează cursul râului Vonne și valeda izvorului lui Cé. Clipa reușește să ofere, în această perioadă a anului, o splendoare unică, în timp ce luminile cerești se aprind și lasă loc azurului, care sunt pe de altă parte culorile heraldice ale celor din Lusignan, de parcă principii mei și-ar ridica deodată scuturile în semiîntuner, pentru a-i apăra pe ai lor, de oroarea nopții. Atunci stelele desenează miraje tainice și exacte, precum semne ale zodiacului, care împodobesc portalele vreunui sanctuar din zonă și care neîncetat (chiar când vrea să spună că Biserica are în față veșnicia veacurilor), m-au alungat din pricina originii lor păgâne, căci în Orient am auzit cum că una din gloriile lui Alah constă tocmai în a fi creat acele chipuri astrologice și case lunare. Dar în cuibul matern din Poitou, neliniștea și minunăția Orientului apăreau atât de ireale, în ciuda povestirilor celor care se întorceau din Cruciadă, încât dacă era să ne preocupăm de ceva, nu era de născocirile lui Alah, ci, în timpul iernii și a lunilor calde, de plăgile care vrăjmășeau recoltele, ale căror roade — când Dumnezeu fusese milostiv

— se vârfuiau în carele care dădeau peste, cu varză și fân, în nenumărate tonalități subtile, încât înaintând agale către târguri, cu băieții crăcănați, aproape adormiți, în vârful încărcăturii, păreau să-și târască în legănarea lor slava covoarelor senioriale învârstate cu plante și flori misterioase.

Zgomotele au încetat unul după altul. Briza înfiora cu un suspin ușor fumulețul palid al copacilor, un cioban nevăzut și-a prelungit din buciumul lui, înălțată înspre pacea lumii, jalea-i ciudată, strecurând străvechi cadențe ale mării și mitologiei, care-au tăcut de îndată; răsunară în castel țâțâni și zăvoare; vâluri câteva secunde în jurul turnului meu cântecul unei femei care-și alina pruncul; iar tăcerea — în așteptarea clipei când paza avea să anunțe cu glas indiferent, de parcă nu ar fi fost vorba de ceva așa de grav, cererea rituală a unei rugăciuni pentru cei morți — s-a așternut între noi uriașă, sufocându-ne, așa fel încât se făcea cum că o pasăre gigantică clocea, în noaptea vrăjită, ce se năștea, la fortificațiile și conacul de la Lusignan, și că striviți sub greutatea ei, abia de izbuteam să distingem iluminăția cerească printre penele-i cenușii.

Mă-ntinsei să ațipesc — zânele dorm și ele — protejată de baldachinul metalic ce alcătuia curbura unui clopot și vechiul meu vis, visul adolescenței mele celebre, scandaloase, îmi reveni. Cred că trebuie să relatez deîndată, pentru ca cititorul să aprecieze cu exactitate, poziția excepțională a celei ce scrie pentru el. Însă dat fiind faptul că acest vis, acela care se repetă, precum și povestea vieții mele alcătuiesc un tot inseparabil, am să mă refer, în mod concret, în primele file ale acestei cărți, care va fi fără îndoială amplă și bizară, viața asta a mea, viața aidoma unui vis, întrucât așa mi-a hărăzit-o Dumnezeu în bunăvoia sa, iar cititorul să ia știre la ce să se aștepte. De altminteri, este o poveste destul de cunoscută. Sătenii o tot spun, în jurul vetrii, fără multe amănunte; mamele — poate și mama aceea ce-și leagănă pruncul aproape de turnul Lusignan — o tot spun și o cântă minunat fiilor lor; poezii au proslăvit-o mai mult ori mai puțin reușit; iar specialiștii în studii au analizat-o cu răbdare, fără să izbutească, cu toate astea încă, deși efortul lor nu a fost neînsemnat, cu maldăre de fișe tragic folcloristice iar cercetările în care filologia ageră rivalizând cu candoarea atotștiutoare, să o despoaie de un lirism dramatic cu care mă fălesc și mă sperie și care până astăzi demonstrează că-i mai tare decât râvna lor metodică și erudită.

E povestea unei zâne, viața ei de zână; iar cine nu crede în zâne, să-nchidă cartea aceasta și s-o arunce la coș ori s-o folosească drept maculatură în biblioteca sa, părându-i rău după prețul consistent desigur, calculat în funcție de formatu-i substanțial. Procedând în felul ăsta și neținând cont că toate, dar absolut toate pe lumea asta fără noimă, funcționează după rațiuni ce ne scapă, scepticismu-i demodat pe care l-aș considera victorian, dacă nu m-ar opri marele respect ce am pentru regina aceea uriașă, are să-l facă să nu mai priceapă chestiuni de interes superior. Îmi pare rău de pe acuma pentru el: există moduri diferite de a fi sărac cu duhul; există diferite chipuri de a călca Pământul, socotindu-l insipid, plictisindu-te, lăsându-te să mori de monotonie și plictis; iar unul dintre ele — poate și cel mai prostesc — constă în a-ți refuza să-ncerci sarea și piperul oculte ce condimentează cu magie.

Cât despre ideea să negi existența zânelor, a celor rele și a celor bune — trebuie să fii orb ca să nu le vezi, să nu le recunoști, căci roiul lor mișună peste tot. Din motive evidente, cu fiecare dintre ele am legături de afecțiune ori de aversiune. Sunt din cele bogate, extravagante, ce risipesc la Venezia, la Montecarlo. Mai sunt acelea fabuloase, femei de neuitat, a căror vârstă, rentă

și descendență nu se cunosc, ce-și impun la ruletă jocuri de prestidigitatie uluitoare, precum satisfacția suspectă de a miza tot pe același număr, de mai multe ori decât previzibil, în timp ce continuă să-ngrămădească fise cu gesturi nepăsătoare și să expire fumul din portțigaretele lor lungi. Ori cele ce, de noaptea până dimineața își împodobesc locuințele din Paris și New York cu goblenuri gotice necunoscute, superbe, spre mirarea și disperarea marșanzilor, pe care ele și le păstrează din propria *belle époque* medievală, în cufere subterane din castele și mănăstiri părăsite. Ori acelea care, credincioase vocației primordiale, se dedică să zgâlțâie mesele spiritiste și să organizeze traficul din casele descântate. Sau, cele milostive, ce sar în ajutorul oamenilor, dar într-un mod fantastic, deseori arbitrar și greșit. Ca și cele țâfnoase ce nu renunță la caracteristicile lor de veșnic înamorate, senzuale și, ca atunci când se roteau peste Valea cea Fără de Întoarcere din codrii Broceliandei, acolo unde Morgana îl ținea captiv pe chipeșul cavalier Guyomar, și încă pe mulți amanți sperjuri, ori peste insula Avalon, unde o zână și l-a sechestrat pe domnișorul de Lanval (și au fost fericiți), continuă să-și facă de cap, în ciuda bătrâneților evidente, să-i înșface pe tinereii neînstate să progreseze economiceste, cu care defilează la braț, bine îmbrăcați și pomădați, prin hall-urile hotelurilor internaționale.

Ori acelea mai serioase, mai respectabile, pline de o generoasă patimă științifică, bâzâind și suflând peste capetele istovite ale inventatorilor, sugerându-le idei aiuristice dar care dau înapoi, năpădite de viitura cifrelor, a formulilor și a mașinilor electronice, și văd cum se multiplică în jurul lor expresiile pe care nu le pricep și fac să intre în convulsii o lume ce le alunecă printre degetele străvezii și care deja nu le mai aparține. Și tot așa înainte. Există zâne și zâne... Șușotesc, murmură, precum niște insecte impalpabile pe toate cărările Pământului nătâng. Eu sunt una dintre ele.

Există și îngeri. Convingă-se bunul cititor: există, ca în Evul Mediu, zâne și îngeri, căci asta a fost Evul Mediu: Zâna și Îngerul. Și Diavolul. Dar n-o să mă lungesc deocamdată pe tema cu îngerul. Chiar dacă e just că, gândindu-ne fugitiv la ei, să rescriu aici, fraza ce mi-a tot venit pe buze de nenumărate ori: toate s-au schimbat așa de mult!

Când aveam pe seama mea obligațiile inerente tinerei stăpâne de Lusignan și aveau loc întâmplările pe care le voi expune mai departe, în mod obișnuit, noi zânele, dădeam peste îngeri în timp ce ne îndeplineam sarcinile respective. Asemănarea anumitor misiuni ale noastre, ne făceau să parcurgem aceleași itinerarii. Pe atunci, una se întâlnea cu îngerii în locuri neașteptate: la răspântii într-o pădure, prin bucătăriile unei mănăstiri. Se prelungeau, longilinii, timizi, cu degetele subțiri a binecuvântare, înălțându-și veșmintele imaculate. Se duceau să-l viziteze pe un pustnic, cu un paner de turtă dulce, ori să primească, de pe buzele unei ducese cuvioase, rugăciunile pe care le strângeau în mantiile lor ca pe o aromă de tămâie.

Noi, ca și ei aveam atâtea de făcut. Ne încrucișam, gâfâind, imateriali pentru restul, și chiar dacă eticheta cerea să ne prefacem, de ambele părți, că nu captăm respectivele noastre esențe, că nici măcar nu ne zăream, uneori erau atât de frumoși și-atât de mult ni-i aminteau pe seniorii adolescenți pe care noi îi spionam și-i ajutam, că nu puteam evita ca un zâmbet să ne lumineze fețele. Atunci ei se înclinau nițel, aproape imperceptibil, și-și urmau drumul diafan și solemn.

Dar eu am spus-o deja: atât de mult s-au schimbat toate! Îngerii, dacă se mai preumblă prin lume, s-au transformat în așa hal că nici noi măcar, nu-i

înțelegeam bine și care aveam cam aceleași trăsături, cu unele — doar cu anumite — dintre trăsăturile lor subtile, nu suntem în stare să-i recunoaștem.

În vremurile pe care le evoc — anul 1174 — un înger sălășluia, aș cuteza să afirm că în permanență, în turnul principal al castelului.

În vremea muncilor agricole din luna martie, când țăranii își tăiau viile, cobora pe câmpul unduios și-i ajuta la truda lor, fără ca ei să-și dea seama. Apoi, se întorcea la castel, care încă nu era așa de sofisticat cum ni-l arată miniatura „ceasurile“ (très riches) ale ducelui de Berry, dar nu era lipsit de măreție impunătoare, iar eu, din refugiul meu din clopotniță, îl simțeam cum pleacă și vine, de la înălțimea chiliei sale, citind la lumina unei lumânări tremurânde, o carte pioasă de rugăciuni. Deși eram vecini și singurii locuitori supranaturali din Lusignan, nu ne-am vorbit niciodată.

Mă numesc Melusina și singura mențiune a numelui meu ar trebui să fie suficientă. Dar nu-i de ajuns, vai, nimic nu-i de ajuns într-un veac precum cel actual în care școlarii trebuie să învețe atâtea lucruri greoaie și inutile, că nu le mai rămâne timpul pentru cele fundamentale.

Tatăl meu, Elinas, pe care alții îl numesc Thiaus (dar asta n-are importanță), era rege al Albaniei, adică Scoția; mama, Presina, era o zână. Pe vremea aceea, cine nu se bucura de privilegiul de a fi fiu de rege, se ciocnea în viață de obstacole serioase, în special cu acela că nu era luat în seamă; dovadă că majoritatea dintre personajele mari ale literaturii ce se naște, au fost fii de regi. Și cu toate acestea, necazul meu veșnic vine de la faptul că sunt fiica unui rege. Și a unei zâne; să n-o uităm pe zână, cauza principală a nefericirii ce îndur. Și rudenia cu zânele, chiar mai neobișnuită și temerară de obținut decât înrudirile monarhice și tocmai de-asta mai de fală (o subliniază Proust), a fost o marcă pe care în acele veacuri au solicitat-o pentru sine anumite blazonuri de înalt rafinament, dând dureri de cap genealogiștilor. Menționarea lor se găsește în textele responsabile și mă limitez să o transcriu: Conn, rege de Tara, s-a căsătorit cu o zână, la al doilea matrimoniu: Bertrand du Guesclin și-a ales doamnă pe o zână, la fel ca și sirele de Bourlemont, stăpânul Arborelui Zânelor, la a cărui umbră, Jeanne d'Arc dansa când era copilă.

Eu am fost fiica unei zâne și a unui rege, legătură prea înaltă, maximă țâfnă, presupun, a celor ce-și bazează mândria pe prerogativele ereditare, dar eu aș fi preferat să fiu rodul unei alianțe mai puțin spectaculoase decât cea rezultând dintr-o conjuncție a coroanei și a magicei baghete: asta mi-ar fi permis să trec repede prin lume, ca orice muritor, fără necaz și glorie, și să nu trebuiască să rămân aici pentru totdeauna, potrivit mult mai modestei, burghezei dar sănătoasei mele voințe. Familia mea s-a completat cu două surori, nu atât de celebre ca mine, deși schimbătoare prin rudenie: Palatina și Meli-s. Să fim bine înțeleși. De acord, în ceea ce privește mânia pe care ne-o stârnea tatăl nostru. Motivele precise ale acestei supărări nu vin la întâmplare; va fi destul ca cititorul să afle cum că regele Elinas nu și-a ținut făgăduința pe care i-o făcuse mamei la nunta lor și că noi, femeii în definitiv (chiar dacă femeii neobișnuite), am făcut cauză comună din copilărie, cu înverșunatul, jignitul punct de vedere matern. Așa că, atunci când împreună ne petreceam la Inis Vitrin, Insula Pierdută din Avalon, unde ne-au educat cum se cuvine vlăstarelor unei zâne de spiță nobilă, despărțită de soțul ei, din când în când suspendam jocurile noastre și în loc să ne distrăm în compania regelui Arthur care e convalescent în acea insulă de cristal, după rănile primite în teribila bătălie de la Camelon, pregătindu-se să se întoarcă într-o zi, n-are decât să se înfurie cine-o vrea, pentru a înscăuna stăpânirea Bretoniei asupra lumii, ori,

În loc să ne întreținem didactic cu Ronaldo, cu Gauvin, cu Perceval și ceilalți cavaleri care sălășluiesc acolo, și pe care lumea neîncrezătoare îi crede morți, ori să participăm la serbările feerice — dreaptă vorbă — oferite în onoarea sa de către Morgana, cu risipă de prestidigitație, muzica la harfă a zânei Thyten, banchete nemaivăzute, etc., surorile mele și cu mine ne strângeam să comentăm perfidia progenitorului nostru și să conspirăm împotriva-i.

A venit ziua când ne-am luat diploma în științe magice și datorită unei vrăji, l-am închis pe tatăl nostru Elinas în muntele Brumbeloy, pentru a fi mai preciși, în frigosul comitat Nothumberland, pământ al minerilor, unde astăzi se produc locomotive. N-am considerat efectele imprudenței noastre. Neexperimentate, n-am prevăzut că cine se amestecă în harțele dintre amanți, mai la urmă este unicul perdant. Nu ne-am închipuit că mama noastră, pesemne enervată că nu nimerise ea un mijloc simplu de a-l elimina, ori înduioșată de amintirea îndepărtatelor zbenquieli pe care le avusese cu regele Elinas și care ne-au adus pe noi în leagăne, va cădea la pace cu soțul jignit și că avea să reacționeze împotriva noastră, care, în definitiv acționam la sugestia ei, întăritate de înjosirile ce ne mărturisise de când ne hrănea la pieptu-i negromant, acele ofense a căror înșiruire crudă operase ca un aliment în plus, coroziv în timp. S-a înfuriat, spre sincera noastră uimire, de fiice solidare și, schimbându-se fără preaviz, din complice colerică, în călăul nostru inflexibil și trădător, ne-a aplicat niște pedepse de neuitat. Pe Meliás, biata de ea, a condamnat-o să păzească un uliu, până în ziua de Apoi, idee absurdă, deși înțeleg că numita făptură a fost perfect domesticită și poate servi de exemplu, specialiștilor; iar pe Palatina, să se îngrijească de comoara tatălui, până ce un cavaler, coborător din spița mea, să pună stăpânire pe bogățiile sale ca să elibereze cu ele Sfântul Mormânt. Atrag atenția asupra pedepsei exagerate. Mama a fost — este, căci va fi preumblând prin cine știe ce coclauri, tulburându-i pe bărbați cu capriciile ei — foarte schimbătoare și pe ea nu se putea conta. La urma urmei, nu mi se pare așa de nesuportat închiderea trecătoare a regelui Elinas în Nothumberland. Mai degrabă a avut aspectul de glumă decât de înjosire; o încercare de vrajă realizată de fetișcane incompetente.

Cât despre mine, corecția ce mi s-a aplicat merită un capitol aparte, fie pentru faptul că-i vorba de mine, ca și originalitatea-i ieșită din comun. Recunosc că Presida era o vrăjitoare din cap până-n picioare. Eu am devenit, fără să dobândesc niciodată tehnica ei matură.

M-a pedepsit să mă metamorfozez toate sâmbetele, într-un monstru pe jumătate femeie și pe jumătate șarpe. Soțul meu — de s-ar fi căsătorit cu mine — nu trebuia să mă vadă sub acest aspect neplăcut; ba mai mult, ar fi trebuit să ignore că acea transformare săptămânală există, altminteri, în caz contrar, eu aș fi suferit pentru totdeauna, ca și nefericita de soră-mea Meliás, osânda nesuferită a nemuririi... care este tocmai aceea care mă chinuiește și-mi interzice odihna absolută la care năzuiesc, visul nestrămutat fără de sfârșit sub o piatră de mormânt, în aceeași biserică din Lusignan, unde scriu aceste rânduri, privind cu coada ochiului la hăul spațiului pe care-l ocupa castelul pictat de frații Limbourg într-o pagină din ceaslovul ducelui de Berry, castelul meu iubit și blestemat, castelul ce era precum o sărbătoare de lumini și jocuri de artificii cu cupolele-i ascuțite, cu crenelurile și stindardele, și care a fost înlocuit de municipiu printr-o promenadă de provincie și o școală.

Luați seama la împrejurările condamnării pe care o ispășesc. Mama m-a destinat să înfrunt conjuncturi asemănătoare celor ce i-au suscitât propriu-i

cămin distrus. Nefericirea-i derivă dintr-o condiție pe care i-o decisese soțul ei și care, neîndeplinită de aceasta, a dus la separarea ei de regele Elinas, închisoarea acestui principe și tribulațiile fatale ale celor trei fiice ale sale; bineînțeles că a vrut ca și eu să i-o administrez soțului meu, pesemne să îndeplinesc o formalitate, o clauză extravagantă, de care avea să-mi depindă soarta. Dar în cazul meu, consecințele puteau să rezulte încă și mai grave, fiindcă lor, — faptului că soțul meu să mă vadă ori nu preschimbată în femeie-șarpe — ar fi subordonată eventualității de a-mi modifica esența umană, redevenind zână, adică o făptură nemuritoare, o făptură indiscutabil anormală, iar aceasta este ceea ce uram mai tare, de vreme ce dorința mea de pe atunci— și de acuma— consta în a poseda însușirile modeste ale unei femei ca oricare alta, o femeie la casa ei liniștită, obișnuită. A trebuit să aștept ca Sigmund Freud să se plece spre lumea asta obscură a noastră pentru a pricepe, în parte, motivele reacției nemăsurate a autoarei zilelor mele, ale răzbunării ei smintite și că, aplicate asupra-mi, aveau de-a face cu soarta ei frustrată.

M-am despărțit așadar, în hohote și făgăduieli, de Meliás și Palatina ce porneau spre viitorul lor liniștit, respectiv de păzitoare de vultur și de comoară, în timp ce pe mine mă zvârlea să-mi înfrunt destinul meu exotic, melancolic cam de circ, de femeie-șarpe. Palatina mi-a smuls jurământul că mă voi căsători curând, de vreme ce era supus posterității mele, cum bine știți, evenimentul propriei sale emancipări. Cât mai degrabă trebuia să încep să-mi puiez vlăstarele prin lume, pentru ca Palatina să se salveze din închisoarea ei, laolaltă cu comoara părintească. Declar că în acea clipă, tânără și neprihănită, am simțit că o amețeală mă făcea să șovăiesc, în fața perspectivei ca arborele spiței mele genealogice să se desfacă în ramuri și crenguțe, cu minuscule blazoane și nume caligrafiate pe frunzele sale ce se înălțau până spre cerul veacurilor.

Mi-am ales Poitou drept sălaș. Preferam lirismului dramatic al Scoției, blândețea suavă a pădurilor acestuia, a pâraielor irizate de ierburi plutitoare, a málurilor sale, a văilor prin care stau la taifas, parcă absorbite în monologuri serioase, vacile lenevoase; a țărmurilor sale cărora pescarii le trasează contururile cu gesturi statutare; a drumurilor pe care se duc, încărcate de blocuri de piatră ce se pregăteau pentru construcțiile religioase, căruțele la care trăgeau mai multe perechi de boi, ori în care se înjugau nobili și săteni, cântând laude Domnului Nostru, și care urmau niște episcopi înmănușați cu mitre strălucitoare și toiaguri cu dragoni — ca simboluri ale înfrângerii Celui Rău — în volutele policrome de sîdef; și a râurilor, desigur, pe care lunecau, la împinsul unor prăjini zdravene, șlepuri leneșe ce cărau străvechi columne cu fragmente de inscripții din timpul proconsulilor și al împăraților romani, ca să încorporeze porticelor și navelor catedralelor și care străluceau de glorie creștină și păgână, sub stele, în mijlocul escadroanelor de găște albe, elegante și demne ca niște lebede.

prezentare și traducere de
ROMEO MAGHERESCU

Baki Ymery

(Republica Macedonia)

Român după mamă și albanez după tată. Poet, eseist, publicist, traducător. Autorul acestor versuri s-a născut la Șipkovița, R. Macedonia. A absolvit Facultatea de Filosofie (Limba și literatura albaneză), la Universitatea din Priștina. A urmat cursuri de Limba și Literatura română la Universitățile din Viena și București. Este doctorand al Universității din București și membru al Uniunii Scriitorilor din România.

Fiind un bun cunoscător al limbii române, Baki Ymeri a tradus de-a lungul timpului, mii de versuri din lirica românească pe care le-a publicat în diverse reviste editate în limba albaneză, precum și unele volume aparținând lui Nichita Stănescu (**Expoziția celor nenăscuți**, Priștina, 1986); Anghel Dumbrăveanu (**Cântecul sturzului**, Scopie, 1986); Slavco Almăjan (**Piticii au uitat să crească**, Priștina, 1989); Marin Sorescu (**Vino să-ți spun un cuvânt**, Priștina, 1990).

Bibliografie lirică: **Kaltrina** (ediție bilingvă, română-albaneză), Editura Kriterion, București, 1994; **Dardania** (ediția bilingvă, română-albaneză), Editura Deliana, București, 1999; **Zjarr i Shenjtë** (Foc sacru), Tetova (Macedonia), 2001.

Vis

Eu visez
Insule pline de lumină.
Pe vârf de munte
Desfășor steagul
Sufletului meu
Și visez:
Rafturi cu cărți
Sub cer înstelat
Și în toate aceste contururi
Ești tu, ca o lumină
Înmiresmată de tot.

Pastel

Scoica sânilor tăi
Era sfântă ca luna,
Culoarea lor albă
Era precum spuma
La marginea mării.

După ploaie

După ploaie,
Lumea cade pe gânduri
De singurătate.
Chiar și tinerele fete ale orașului
Parcă sunt cuprinse de bătrânețe,
Chiar și cei ce nu au nici o idee
Despre trecerea cuvintelor în
lumină,
Par să-nțeleagă ce-i suferința.

Agrafa

Fluviile sângelui nostru
Flutură-n zori.
Din munții somnului pleacă
Grăbind înspre deltele
Străzilor.

Străzile
Își deschid însetatele guri
Pentru a înghiți
Viețile noastre,
În vreme ce agrafa părului tău
Rămâne ca decorație uitată
Pe pernă.

Kaltrina

De două mii de ani tot alerg
Precum un mesager înaripat
După tine.

De la Durrés și până la Odessa:
Toți — români, albanezi, aromâni,
Mă îndemnau la popas,
Un val de munte
Sau de noblețe
Mă-nconjura cu smirnă și mir
De două mii de ani —
Precum un mesager înaripat
Spre cetatea Bucuriei alerg
Să te aflu.

Acum e rândul tău
Să alergi după mine
Și n-ai să dai de aripile mele
Fiindcă atâta suflet în ele am pus
Încât furat de arta
De a te cuceri,
Nici n-am știut
Cum ți-am pătruns în conștiință
Pentru încă două mii de ani.

Perla poetului

Ca Ovidiu am venit
Pe Marea cea Dulce
Spre țărmul înflorit
Al trupului tău.

Noapți și zile-am venit
Plutind pe sub pânzele albe
Ce mă legănau ca pe un prunc
Amețit de miresme de fragi.

Ca Ovidiu am venit
Drept spre Pontul Euxin: și
Când să mă leg de catarg,

Când să-mi pun ceara-n urechi,
Când s-o iau pe drumul spre Rai,
O, Doamne!
Sirenele tocmai atunci
Uitară să cânte.

Gustul nerăbării

Vrăjit pare totul
În turnul acesta:
Odăi fermecate,
Cuvinte fermecate,
Fermecătoare fete
Pe care încă nu
Le cunosc.

Cred că ele sunt
Ca și florile vrăjite,
Mușcate de iubire
Și gustul nerăbdării
De a se alinta.

Totul pare vrăjit
În turnul acesta:
Până și havuzul din curte
Șușotește
În versuri de dragoste.

Vrăjit pare totul
În turnul acesta:
Până, și eu, care
Nu știam prea bine
De unde
Poate să-nceapă dezastrul,
Mă lăcomesc să rămân.

Frică

La cincisprezece ani
Furi primele mere —
În săni le ascunzi.
Bagă vecinii de seamă.
La șaptesprezece ani
Văd și eu
Că ții ascunsă în sân
Privirea vecinilor.
La optsprezece ani
Mergi la piață:

Nu vinzi acolo nimic,
Dar te întorci bogată acasă.
Bogăția ta aspră
Ne umple de frică.

Miere

De ce mă vrei?
M-ai întrebat.
Pe buzele tale
Erau polen și nectar.
Nevăzute albine
Îți desenau pe buze o inimă.
De ce mă vrei?
M-ai întrebat.
Nevăzute albine
Se trudeau să poarte prin aer
Tremurul inimii tale.

Puterea iubirii

Cu pielea ta luminezi stelele,
Cu glasul tău sorbi izvoarele
Cu buzele tale încălzești iernile,
Cu gura ta rostești rugăciunile,
Cu ochii tăi orbești zorile,
Cu numele tău albești zilele.
Cu sângele tău înroșești rodiile,
Cu sânii tăi străpungi nopțile,
Cu pântecul tău rotești soarele...
Vezi?!
Cu pântecul tău rotești soarele...

Atlantida

Hai să trăim,
Mă rugai
Și buzele tale
Asemenea văzduhului mării
Veneau, strigau,
Cotropeau
Când plecai,
Străzile în urma ta
Deveneau
Atlantidă
Scufundată
Cu mine cu tot.

Ești ca boarea cea ușoară,
Ca o poftă legănată
La un piept de domnișoară.
Ești oricând ca niciodată,
Niciodată nu știi când,
Ești ca pasărea furată
De văzduhuri pe pământ.
Ești aripa care-n ceruri
Lasă-n urma ei un rând
Din poemul care zboară.

Versuri de dragoste

Vara eu scriu numai versuri de dragoste
Pe care le public
Cu litere enorme, de aur,
Pe papirusul trupului tău.
Vara, când laptele grâului fierbe
Eu scriu numai versuri de dragoste
Și amurgul nu mai are amurg.
Doamne, vara fulgerul are
Aripă de înger —
Cu fulgerul scriu
Aceste poeme.
Aripa de înger mi le fură
Ducându-le imediat la tipar.

Rana

Ai coborât dintr-un tren
Frumusețe,
Cu mâna goală
Și-ai luat-o spre casa
În care trăiam
Și-ai bătut la fereastră
Atâta de tare
Încât ai spart geamul
Acelor mângâieri aprige
Care mi-au săpat pe față
O rană
Să mă poți recunoaște.



Constantin Grigoruță - Peisaje. Culori acrilice.



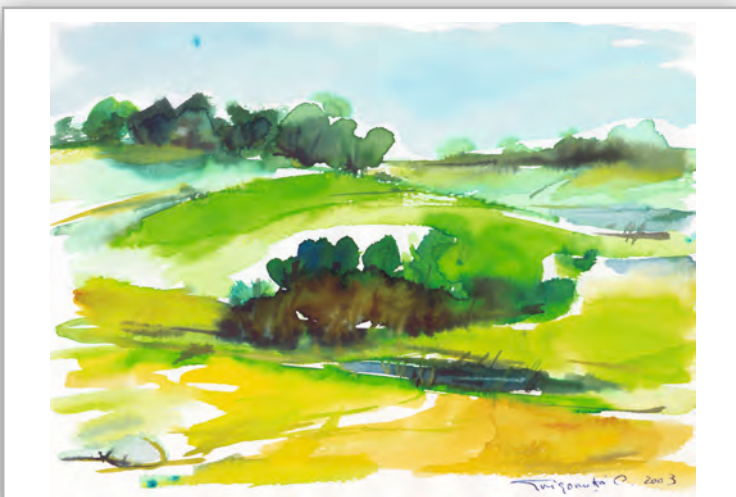
Constantin Grigoruță - Peisaje. Tehnică mixtă.



Constantin Grigoruță - Naturi statice. Tehnică mixtă.



Constantin Grigoruță - Compoziții. Tehnică mixtă.



Constantin Grigoruță - Acuarele.

FL. CRUCERU

Constantin Grigoruță

Constantin Grigoruță este, mai înainte de orice, designer și cei peste douăzeci de ani de creație artistică au însemnat o mare densitate de lucrări de grafic design — sigle, programe, proiecte publicitare, afișe etc., pentru peste treizeci de beneficiari, instituții, întreprinderi sau firme particulare din Constanța sau București, unele de prestigiu internațional. Semnătura sa pentru copertă și ilustrație de carte, apărută în prestigioase edituri ale Constanței este o permanență.

Sunt deja cunoscute proiectele sale după care s-au executat piese de mobilier funcțional pentru depozitele Muzeului de Artă Populară și pentru Librăria Uniunii Scriitorilor din Constanța, care dau măsura calităților designerului care este.

Desigur că bogata sa manifestare în domeniu este mai puțin spectaculoasă decât cea artistică; ea rămâne cunoscută doar specialiștilor și mai puțin publicului nefamiliarizat cu lucrări de estetică ambientală interioară, sau a străzii. În celălalt domeniu, artistul este din ce în ce mai atras de frumusețea peisajului în care trăiește; suite de imagini cu subiect marin, executate în spiritul peisajului de la malul mării din perioada interbelică, al cărui caracter static este dat de prezențe relativ egale — cantitativ — în compoziții, ale suprafețelor de sol, mare și cer, îi stau exemple. Dar și de frumusețea caselor patinate de vreme și a străzilor, care au făcut cândva — în totalitatea lor — farmecul zonei peninsulare a Constanței, este interesat. El caută cu obstinație pe acelea care „îndrăznesc” să mai existe încă, în perioada de consecvent-crasă indiferență pentru această, cea mai spectaculoasă — cu iz turistic — parte a orașului. Constantin Grigoruță „construiește” variante proprii de pitoresc local; să nu uităm că acest colț al Constanței se află în atenția mai multor buni artiști, componenți ai Filialei UAP locale, și „cantitatea” imaginilor cu acest subiect, inepuizabil, este meritoriu împlinită, prin „repertorii” proprii, de rezolvări inconfundabile, recognoscibile, de mare calitate a fiecărui artist implicat. De altfel, purtând cu sine carnetul de note, artistul creează deopotrivă suite-peisaje și de Deltă, din Sinaia, Mangalia, Sulina, Dorohoi, Petroșani ș.a.; totuși, cel din Constanța prevalează.

Dotat cu un ascuțit simț al observației, calchiat pe propria-i sensibilitate care-i hotărăște unghiurile de vedere, a datelor și elementelor esențiale care-i însoțesc actul creator, artistul conferă fiecărei imagini o aură specială, îmbogățită de semnul grafic și nu mai puțin de cel cromatic, ades strălucitor. El folosește o bogată gamă de materiale, de la creionul grafitti solubil, acuarela, pastelul, tușul, laviul, până la acrilice, mediumuri și aerografe, aplicate pe variate suporturi. De aceea în configurarea imaginilor obține ades materialități congruente, înrudite cu pictura în ulei, asociate unei largi game cromatice, care vădesc, în ansamblu empatic semne ale comunicării. Așa apar pete de culoare aplicate pe pânză sau cartonul-suport, fără conture; altele cu delimitări parțiale ale unui desen întrerupt sau nu, dar apt să sugereze privitorului construcții de forme.

Armoniile de culoare îi aparțin; ele nu copiază natura; doar o sugerează, adesea, în tonuri vii, de un optimism remarcabil. Ea, culoarea, îi slujește pentru înscrierea atmosferei. Artistul întreprinde de ani buni studiul raportului și analogiilor dintre formele datelor naturii și ale celor artistice, care implică, dincolo de folosirea unui desen sigur (care are ades „tăietura“ specifică designerului), capabil să dea contur reprezentărilor și, adâncindu-se în studiul peisajului nu uită nici o clipă ansamblul de date participative la alcătuirea întregului: desen, culoare, lumina, atmosfera...

Ca și cum și-ar rememora mereu sfatul cuprins în câteva cuvinte ale lui Leon Battista Alberti că: „... pentru a deveni maestru arta se cucerește treaptă cu treaptă, prin silință, perseverență și studiu fără măsură“, ciclurile sale de lucrări denudează continua sa aplecare către cercetarea, înțelegerea și însușirea naturii ca dat existent, devenit fapt interior, prin faceri și desfaceri ale componentelor ei esențiale, prin repetate, multiple, până la obsesie, a desenelor pregătitoare, perfectibile doar prin propria-i observație și intervenție.

Lucrările sale de după debut par să aibă un caracter ludic, așa cum însuși Dürer spunea, anume că „... la început artiștii erau toți copii, aveau și gust de joacă și bucuria muncii...“, artistul nostru a păstrat un anume sens „jocului său serios“, care a presupus evoluție temeinică în ani, sesizabilă în operă, precum cercurile de creștere, care înscriu vârsta copacilor în timp. Observația este confirmată de creațiile ultimilor ani, în care consecințele observării naturii vor fi duse până într-un punct din care el le preia ca forme ale unor posibile abstractizări, ce conduc spre o pictură „modernă“. El și-a format o gramatică plastică proprie, în care imixtiunea fotografiei este necesar-folositoare înnoirilor din ce în ce mai spectaculoase.

Fără îndoială că la o privire mai atentă suntem îndreptățiți să remarcăm că, dincolo de aparența de „joc“ evidentă în suita de opere expuse în ampla expoziție din 1998 deschisă la hotelul „Prezident“ din Mangalia, există o notă de profunzime în elaborările consecutive ale unor imagini obținute prin simplificări, abstrageri, planuri eliptice, sau răsturnări de planuri ș.a.m.d. Parcursul său creator a devenit în ultimii ani mai dens, mai strâns legat de descrierea și reorganizarea formelor din natură, a observării lumii și structurilor ei variate; aici fotografia slujește la „preluarea“ unor fragmente care, prin suprapuneri, ipotetice supradimensionări sau delimitări, apar ca texturi dense, palpabile, congruente, definind uneori date necesare reformulării realului în inedite compoziții. Și adesea acestea au un pronunțat caracter abstract, observat, cunoscut în realitatea înconjurătoare, doar ca fragmente ale întregului. Ceea ce rezultă, emană o forță lirică, trăsătură specifică întregii sale creații:

alcătuiți de o simplitate sublimată, de o puritate mereu sesizabilă. Peisajele sale au un caracter concret; imagini ale lumii văzute, în care artistul pune o ordine — „ordinea sa sufletească” în întregul ei. În sprijinul acestei aserțiuni aducem preferința pentru compozițiile înscrise preponderent pe orizontale, cadru în care se grupează, în desfășurare, elementele componente ale imaginilor: case, copaci, bărci, străzi etc., ca niște interpuneri necesare spațiului deschis atmosferei. În acest chip artistul obține imagini stabile, liniștite, ale unor „așezări orizontale clare”, cum le spunea Klee. Efectul structurării este acela al echilibrului. Și dacă detaliile configurate au ca fundal marea, ea aduce cu sine, în afara semnelui linear orizontal și pe acela fabulos, al culorii și mai ales al luminii. Inclusă culorii, ea devine — în acest caz — culoare-lumină, sau îmbăind totul, venind de oriunde și de pretutindeni, vizează atmosfera specifică locului; indusă prin orice alt procedeu, din multiplele cunoscute, ea emană o vibrație lirică dominantă.

Așa cum spuneam, atmosfera integratoare pleacă ea însăși de la natură și creează impresia că ea, natura, este începutul și sfârșitul operei sale. Dar silința zilnică, perseverența și „studiul fără măsură” îl conduc spre noi cuceriri în reprezentarea acestei naturi inundată de lumină. Stau, în acest sens mărturie numeroase peisaje inspirate de: Portul Tomis, Farul de la Mangalia, Farul de la Sulina, Strada Geamiei, Strada Sulmona, Case din strada Caranzalis ș.a., peisaje cu Casa Șuțu sau numeroasele ipostaze ale clădirii reprezentative pentru arhitectura Art Nouveau din România — Cazinoul Constanței.

Vom observa astfel că lumea alcătuirilor imaginate de artist pleacă invariabil de la cele mai simple elemente ale naturii văzute în afara atelierului de creație; uneori obiectele acestui interior devin centre de interes pentru câte o lucrare, chiar. Toate acestea, luate disparat, prin desen, compuse, descompuse și recompușe în varii ipostaze, până la posibilele lor desprinderi de real, se adună parcă prin semnul unificator al culorii și al luminii deopotrivă, sau mai ales. Ea, lumina, este omniprezentă. Ca pentru toți artiștii care au venit și au lucrat în Dobrogea — și cu atât mai mult pentru acei care au ales să viețuiască aici, identificându-și viața și opera cu așezarea de la malul mării — și pentru Grigoruță lumina este factorul determinant, liantul încheșării imaginilor. Ea este un element încorporat culorii și prin ea imaginii, definind matricea stilistică proprie, iar pentru privitor un dat al ipoteticii analize, a diferențierilor dintre un creator și altul.

Semnele morfologice, efectele decorative sau nu, contopirea luminii în ansamblul imaginii date, sau intervenția ei pe compartimente, preluarea albului hârtiei ca focar al însuși de lumină, inducerea ei pe zone cromatice intense etc., iată doar câteva dintre multiplele posibilități ale folosirii și reprezentării ei, în final demonstrație a măsurii în care artistul a fost determinat de factorul „lumină” și consecința alegerii mijloacelor spre a o defini.

Prezență activă în Filiala UAP Constanța, al cărui membru este, Constantin Grigoruță ia parte la toate expozițiile acesteia, din 1998, însumând peste treizeci de asemenea evenimente, care au avut loc la Constanța, dar și la București, Cluj, Yokohama sau Brest. În acești ani artistul a organizat cinci expoziții personale și a participat la câteva confruntări internaționale în mari orașe ale lumii. În clasele elementare, Constantin Grigoruță a luat primele lecții de desen de la profesoara Elena Bianu, cunoscuta graficiană, născută în 1926 la Cernavodă, aflată în învățământ la Petroșani, Hunedoara; lucrările sale de gravură executate sub îndrumarea profesoarei, atestă *momentul-semn* al unui destin artistic.

La Liceul „Nicolae N. Tonitza” din București, adolescentul va avea să învețe cu renumiți profesori: Alexandru Călinescu Arghira, Gheorghe Anghel și Virgil Neagu.

Dar în Institutul de Arte plastice „Nicolae Grigorescu” din București va avea șansa de a fi elevul unui grup de profesori — Ion Bitzan, Vladimir Șetran, Vlad Calboreanu și Ion Popa, pictori și arhitecți care au pus bazele catedrei de design din institutul amintit.

Să te poți revendica elev al lui Ion Bitzan, cel care a fost artistul total, novator a tot ceea ce a lucrat în cei peste cincizeci de ani de creație, de la pânzele inspirate de satul său natal, Limanu (pentru că Ion Bitzan este tot dobrogean!), până la „Biblioteca” și „Sânzienele” prezente la Bienala Internațională de la Veneția, cu câteva luni înainte de plecarea sa în neant, nedrept de timpurie — este o importantă carte de vizită, care obligă. Dacă este onorată prin creația proprie, așa cum încearcă să o facă Constantin Grigoruță — ea devine și un omagiu adus profesorului său, a cărui lecție l-a marcat pentru o viață.

HORIA GÎRBEA

Nicolae Breban la 70 de ani

Dictatura comunistă a făcut un rău incalculabil (și) prozei românești. Poezia s-a manifestat mai liber în paralel cu existența în contrapondere a unor poeți oficiali dezgustători, iar teatrul a fost complet reprimat. În proză ierarhiile au fost trucate. Nu prin coercițiunea „organului” ci prin înșelătoarea exercitare a liberului arbitru al criticii și mai ales al publicului. Astfel s-au bucurat de vogă, într-o societate de țărani industrializați și burghezi bovarici trecuți pe la Canal, romanele care aveau fie ciomăgeli pastorale și violuri agreste, fie „șopârle” politice.

În orice caz, a primat „acțiunea”. Dacă mai nimeni nu a luat în seamă romanele propagandistice propunând, de pildă, „secretarul de partid” ca figură arhetipală, mulți romancieri s-au ridicat în topuri, chiar fără voia lor, cu binecuvântarea cititorilor, urmând comanda socială. În acest caz, comandă socială nu înseamnă „ordinul partidului” ci așteptarea unui public intoxicat de mediul bolșevic până la distorsionarea percepțiilor.

După '90, mai mulți critici, între care Gh. Grigurcu și Alexandru George sânt poate cei mai necruțători, au pledat prea bine pentru restaurarea unei scări de valori normale. Este însă destul de târziu, judecata publicului a fost pervertită.

În acest context nefericit, Nicolae Breban a scris douăzeci și cinci de ani (1965-1990) fără să poată spera „în prezența stăpânilor” la o largă recunoaștere publică. Critica își păzea pielea relativizând. Cititorii de rând erau gata mai degrabă să se entuziasmeze de „reabilitarea” lui Antonescu sau de evazionisme levantin-fanariote. Nu pot fi osândiți prea aspru căci erau sub vremuri. Important mi se pare că Breban a scris și scrie „ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat”. Publică astfel, în 1998, a nu știu câta carte, pe titlul ei **Ziua și noaptea**, despre care anunță că nu-i decât prima parte a unei tetralogii.

Țin minte că, la un moment dat, m-a iritat „seninătatea imperturbabilă” cu care veterinarul **animalelor bolnave** se ocupa de eternități și părea să treacă prea ușor cu vederea diverse ticăloșii, preferând să-și urmeze calea atemporală. Îmi venea, în ciuda diferenței de vîrstă și, la urma-urmei, de talie, să-i săr la gât. La observația mea nervoasă că trebuie să fie de stînga, precum cutare, Breban mi-a replicat, cu înțelepciunea

lui caustică și cu accent franțuzesc: „Ei, domnu' G., cine crezi că mai știe azi, fără enciclopedie, dacă Dante a fost de stânga sau de dreapta?”. Puțin după replica asta am recitat toate romanele (minus **Amfitrion** și **Drumul la zid**, recunosc). Mi-am întărit convingerea că **Don Juan** e cel mai bun. Ba și am polemizat cu prietenul meu Ruba care susținea **Îngerul de ghips**.

Apariția romanului **Ziua și noaptea** e în măsură să confirme că Nicolae Breban este un autor de cea mai mare însemnătate indiferent de impactul pe care-l mai poate produce azi un romancier român în propria sa țară.

Argumentele mele impun concluzia de mai sus. Întâi, romanul nu se poate lăsa din mână. Deși trama „polițistă” este trucată și trădată de nu știu câte ori, interesul pentru desfășurarea acțiunii „ține” cititorul. În al doilea rând, personajele, deși trăiesc aparent într-o lume imprecisă și n-au nimic special de făcut (sânt ceva între play-boys și rentieri, a la Huxley), au o vitalitate extraordinară care nu exclude nici ingenuitatea serafică nici mizeria morală. În al treilea rând, tezele profunde enunțate de aceste personaje sânt consubstanțiale naturii lor și nu o falsifică picând „în puțul gândirii” prin maxime de circumstanță. Se poate menționa apoi strategia savantă a amânării și chiar a întreruperii voite a unor piste ofertante care au fost indicate și spre care orice autor s-ar fi repezit cu gura deschisă.

Într-un fel, la un anumit nivel al autorului și al receptorului, **Ziua și noaptea** este un roman senzațional. Dacă „senzațional” înseamnă erotic și violent, romanul lui Breban este plin de sex și cafeală. Numai că sexul are surdina rafinementului intelectual care nu-l face mai puțin atractiv ci dimpotrivă. Iar bătaia, și încă una zdravănă, se consumă în replici. Pentru lumea din acest roman, un refuz din vârful buzelor sau o tăcere nimicitoare fac cât o bătă de miner „în numele tatălui”. Ca mai tânăr „vecin de palier” al lui Nicolae Breban în „blocul prozei”, eu aș urma altă cale. Dar trebuie să constat reușitele puternicului șaizeacist.

Judecând prin aceeași prismă, **Ziua și noaptea** este un roman de acțiune. Eroul, un anume Calimachi, „acționează” continuu și eficient, aventuros chiar, pentru atingerea scopurilor sale. El urmărește parvenirea folosindu-se de doi „maeștri”: profesorul Martinetti, liderul unui grup de intelectuali și bătrânul amoral rentier Jiquidii. Primului îi seduce nu numai nevasta, intelectual-senzuala doamnă Nadia, ci și discipoleasa cea mai fanatică: Patricia. Parvenit este și Dumitrașcu, alt discipol al lui Martinetti cu care Calimachi rivalizează la „curtea” maestrului. Față de „parvenitul” propus de realismul balzacian, Calimachi nu vrea să supună Parisul și nici măcar Bucureștiul precum Stănică Rațiu care ajunge la Călinescu primar al Micului Paris (de fapt „un sat mare” după același).

Parvenirea lui Calimachi este intelectuală, este și o inițiere, o parcurgere a cursului superior de cinism. Oportuniștii cei mai perversi, scrie Breban, sânt oportuniștii spiritului. Pe ei, ce-i drept, n-ai de unde să-i apuci. Nu pot fi dați în vileag. Din nou, scriind acestea, mă gândesc la Huxley și la doi „parveniți ai spiritului”. Mai puțin subtili decât Calimachi sau Dumitrașcu ai lui Nicolae Breban dar mai ușor de „prins”. Ei sânt: pisălogul Peddley care are nevoie de un auditoriu pentru a-și face cura de conversație și accede la diverse medii doar pentru a-și îmbogăți repertoriul cu care-i asasinează pe alții și Kingham. El e plebeul ajuns artist și gentleman, cel ce se lipește de ceilalți și-i torturează pentru a se scălda în emoții înscenându-și „senzații tari” prin care-și răzbună complexul social.

Existența însăși a lui Calimachi este un exercițiu superior. El practică atent, lucid, slugărnicia, cinismul și chiar mărlănia (aceasta la standardul lumii lui, desigur). Ceea ce nu sesizează Calimachi, și aceasta mi se pare ideea fascinantă a cărții pe care Breban o induce cu o magistrală lipsă de ostentație, este că tot acest savant mecanism al arivistului socio-intelectual și erotic, dezvoltat minuțios și lent, nu-i altceva decât **viața lui**. El crede că „exersează și controlează” dar timpul exercițiului și-al existenței sânt aceleași. Iar schimbările pe care ceilalți le aduc în personalitatea lui sânt ireversibile.

Ideea centrală din **Ziua și noaptea** este că ideologia politică, literatura, mă rog, supra-structura sânt însăși viața. Contactul cu ele nu poate fi unul sporadic și exterior existenței ci îi este intrinsec și o modifică „în timp real”. Astfel, încerc să fiu explicit, minutul consecutiv lecturii unei pagini din Dostoievski este trăit „altfel” din cauza intrării ei „în lăuntru” cititorului.

Ei bine, Calimachi se iluzionează că el decide și conduce pragmatic și cinic relația ucenic-maestru. La fel Dumitrașcu și ceilalți tineri din roman.

În realitate el este modificat și pe alte laturi decât „se lasă influențat”. Foarte interesant este iarăși că „profesorii”, deși cu o inerție mai mare, trăiesc în grade diferite o schimbare prin intervenția discipolilor. În **Ziua și noaptea** este notabil că Martinetti, încă sensibil, se transformă datorită „școlii lui” pe care o edifică anume. Dar Jiquididi nu! și asta din cauza vârstei. Independent de cinismul său, bătrânețea aduce o frică de moarte care-l opacizează la influențe. Jiquididi își folosește toate forțele pentru a-și conserva existența fizică.

Se poate pune întrebarea dacă un asemenea volum, în mod sigur captivant pentru o anumită clasă de cititori, prezintă suficient interes pentru segmentul mijlociu al cumpărătorilor de romane astfel încât să asigure „sprijinul maselor” de care un romancier sau un politician, spre deosebire de un filozof sau un poet, au nevoie. Un roman cu personaje care, interpelate: „Nu credeți în inteligență dar credeți în noroc”, roșesc „de parcă ar fi vărsat cafeaua pe fața de masă” poate avea priză îndoielnică într-o lume de indivizi care nu roșesc nici când varsă efectiv cafeaua, râgâie sau chiar urinează în locuri publice.

Istoria este însă de partea lui Nicolae Breban. Romanele interbelice mai subtile au căpătat recunoaștere prin vreme. Cred că timpul va lucra în favoarea romanului **Ziua și noaptea** așa cum a lucrat și pentru **Bunavestire**. Mai mult, deși acum lucrul acesta este inaparent, **Ziua și noaptea** va constitui un foarte interesant document psihologic al epocii, al anilor '90, așa cum mie unuia **Don Juan** mi se pare a fi pentru perioada de-acum treizeci de ani sau **Patul lui Procust** are această caracteristică în raport cu timpul la care se referă.

Din acest punct de vedere, obstinația lui Nicolae Breban de a evita conjuncturalul în temă și în mijloace nu va fi lipsită de succes. Nu consider că obținerea unui triumf efemer trebuie blamată. Există îndreptățiri, nu doar extra-estetice, de a-l căuta. Însă în ceea ce-l privește pe Nicolae Breban, **Ziua și noaptea** este un roman de citit și peste douăzeci de ani. Și aceasta indiferent când vor apărea și cum vor ieși celelalte volume ale tetralogiei proiectate.

NICOLAE ROTUND

Recursul la memorie. Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache

C

hiar dacă nu am scris despre cărțile Ilenei Mălăncioiu, nu înseamnă că nu i le-am citit și că n-o consider unul dintre numele de referință ale poeziei noastre postbelice. Am apreciat faptul că pe măsură ce presiunea, de orice fel, a regimului comunist devenise tot mai apăsătoare, lirica sa a căpătat o tăietură mai evident actuală, păstrându-și, totuși, nota preponderent ritualică. Când, în 1985 a apărut *Urcarea muntelui*, au înscris volumul unui posibil motiv al „sacralității muntelui” în spirit cantemiresc — tentația spre înălțimile inaccesibile, ce se opun corupției și întunericii care guvernează mulțimea de la poale. Aduag poeziei eseistica și publicistica (Ileana Mălăncioiu este doctor în filosofie), apte să pună mai conturat în lumină omul în diferite ipotaze, dar atât de legate între ele. Sunt, așadar, suficiente motive ca apariția convorbirilor cu Daniel Cristea-Enache sub titlul *Recursul la memorie* să-mi trezească un interes nedisimulat.

Astfel de cărți s-au mai scris, aceea a lui Florin Mugur, *Convorbiri cu Marin Preda*, 1973, bucurându-se de o receptare imediată și favorabilă. Desigur că era vorba de marele prozator, ale cărui reflecții erau extrem de interesante. Aparenta placiditate a lui Florin Mugur a fost bine decodată de autorul *Moromeților*, obligat, la rându-i, să se mărturisească neașteptat, aparent fără legătură cu întrebarea. La o mai joasă altitudine se situează convorbirile cu Paul Georgescu, de unde concluzia că nu colocutorului îi revine misiunea cea mai dificilă. Aș adăuga și intenția unora de a-și include în anumite cărți interviurile sau de a edita volume numai cu interviurile acordate de-a lungul vremii.

Există mai multe modalități ale convorbirilor de acest fel: cu întrebări și răspunsuri imediate, beneficiind de farmecul spontaneității, pregătite în timp și având în sprijin posibilitatea unui discurs articulat. Unii dau interviuri la telefon, cum a fost cazul cu Tudor Arghezi și Vasile Netea (*Sapte nopți de vorbă cu Tudor Arghezi*), alții au refuzat categoric un astfel de mijloc, precum, de ex., exegetul autorului *Cuvintelor potrivite*, Șerban Cioculescu, care nici nu vroia să cunoască dinainte întrebările. Unii dintre intervievați impun anumite restricții, ceea ce este, desigur, în dezavantajul cititorului. Fac aceste câteva observații ca să se vadă că realizarea unui interviu presupune anumite condiționări ale „speciei”, mai mereu altele.

*Recursul la memorie** este, prin urmare, rezultatul unui prelungit dialog dintre un tânăr critic, Daniel Cristea-Enache, și o prestigioasă reprezentantă a șazeciștilor „de după generația lui Nichita”, după propria afirmație, Ileana Mălăncioiu. Opțiunea criticului are ca fundament modelul. Chiar de la început afirmă: „Stimată doamnă Ileana Mălăncioiu, sunteți pentru tânărul critic care vi se adresează un adevărat model, depotrivă moral și intelectual”. În aceste condiții se mai poate vorbi despre acel spirit iscoditor nu de puține ori deranjant, uneori de-a dreptul iritant - chiar păstrându-se nota de perfectă urbanitate - propriu unui colocator incisiv? Este greu de crezut și în câteva rânduri consemnăm o reciprocitate de amabilități. Într-unul din seturile de întrebări criticul se simte profund îndatorat că în pofida unor situații dificile, partenera de dialog nu renunță la acest dialog: „Vă mulțumesc încă o dată (și în numele celor ce ne vor citi pentru faptul că nu aruncați dialogul și confesiunea cât colo ca să vă concentrați asupra problemelor existențiale”. Replica se plasează pe aceeași linie: „De aceea vă sunt îndatorată pentru că m-ați determinat să lucrez”. Trebuie însă consemnat că există și diferențe de păreri care în cele mai multe cazuri se estompează în final. Recunosc o grijă aparte în formularea și plasarea întrebărilor, impusă și de răspunsul anterior. Consecințele sunt apreciable: întâi, pentru că există o continuitate și apoi, cititorul are sentimentul, nu de puține ori, al spontaneității. Ajungem astfel la un alt aspect, și anume la maniera desfășurării acestor convorbiri: „Vă propun acum un dialog pe hârtie (cu întrebări și răspunsuri scrise)...”. Și eu consider că este calea cea mai nimerită pentru un dialog de o asemenea amploare, care a necesitat treizeci de seturi de întrebări cu, evident, răspunsurile respective în decursul unui an. Două sunt considerentele realizării dialogului: cel dintâi are un caracter mai general, aș zice oarecum banal, căci, în adevăr, „e întotdeauna fascinantă o incursiune în universul unui scriitor adevărat”; cel de-al doilea este unul aparte, promițător pentru tensiunea răspunsurilor, și are în vedere „faptul că dumneavoastră aveți o foarte bună memorie (o foarte bună memorie «rea»). Spre deosebire de câțiva colegi de breaslă, cărora Revoluția din '89 le-a schimbat, cumva, și biografia, făcându-i să uite episoade și scene din propria viață, dvs. țineți minte și ce a fost ieri, și ce a fost alaltăieri, atât în planul existenței private, cât și în ceea ce privește viața literară, în ansamblul ei”. Este un motiv ce s-a dovedit extrem de stimulat și benefic pe întreg parcursul. Daniel Cristea-Enache știe să incite și pare că nu este deranjat de numeroasele abateri și meandre ale discursului de răspuns. Cu eleganță, sintetizează replica încărcată de „paranteze”, „fixează” evenimentele și întoarce apele în matcă. Interesante rămân destule judecăți de valoare ale criticului, chiar dacă nu ești de acord cu unele. Deși nu dă impresia că se grăbește, nici în formularea întrebărilor și nici în receptarea răspunsurilor, se citește o rețineră de a scăpa cât mai repede de povara ce-i revine și care se datorează unui sentiment de discreție, nu întotdeauna recomandabil, privind ponderea lui în această ecuație, teama de a nu lăsa impresia că vrea să iasă în față, cum s-ar zice. Și, trebuie să spun, își joacă bine rolul, știe rostul întrebării dar și faptul că ceea ce așteaptă ultimul destinatar, cititorul, este confesiunea, sunt mărturisirile, care captează rapid, n-au nimic fastidios, din contra, au nerv. Meritul revine în primul rând Ilenei Mălăncioiu.

Poeta știe să intre rapid în dialog, să tempereze cu modestie anumite efuziuni ale criticului, ce o are ca obiect, să-și articuleze discursul și fragmentar (pe întrebări), și în ansamblu. Interogațiile, atâtea câte sunt, îndoielile asupra sensului existenței dar și dorința de adevăr, de viață sunt un parcurs

alétheic, când impresia devine expresie este „zona”, cum spune Daniel Cristea-Enache, „pe care ați atins-o prin experiența poetică”. Este calea identificării prin sine, este „perpetua «călătorie spre mine însămi», care, în pofida a tot și a toate, îmi dă și o imensă bucurie. Aceea de a rămâne un om liber...”. Ajungerea la adevăr, așa cum îl percepe, necesită reveniri, noi fapte, nuanțări. Căci „răutatea” în sine, ca și „afecțiunea” de altminteri, nu pot convinge printr-un unic exemplu. De aceea abordarea este una concentrică, unde un întreg arsenal este pus în funcțiune — de la relatarea faptelor ca atare la ironie, malițiozitate, sarcasm, dând, în câteva rânduri, discursului tăietură pamfletară. Tranșantă este Ileana Mălăncioiu și când urăște ori disprețuiește, și când iubește și admiră. Printre victimele constante se numără Nicolae Breban, Gabriela Adameșteanu, Dinu Săraru, Ecaterina Țarlungă... Retina memoriei e proaspătă, iar scena unde Dinu Săraru, actualul director al *Național*-ului bucureștean, este „filmat” în momentul în care își face autocritica și se angajează să urmeze întocmai directivele Tezelor din Iulie din 1971 este de tot hazul: „A venit la ședința de redacție într-un costum ca de doliu, care-l făcea să pară și mai spășit decât era în realitate. Dacă nu s-ar fi mutat, ca de obicei, de pe un picior pe altul, de parcă ar fi trebuit să se ducă de îndată acolo unde merge și regele pe jos, ai fi zis că era cu totul alt om decât cel pe care-l cunoșteam de pe vremea debutului când se învârtea ca un titirez pe lângă Eugen Barbu și i se adresa cu apelativul «Patroane!»... «Am greșit», spunea el cu lacrimi în ochi, ca și cum ar fi suferit efectiv pentru greșelile săvârșite”. Câțiva sunt etichetați prin adjectivul pronominal nehotărât minimalizator și depreciativ alde: alde Petre Got, Cornel Nistorescu, Ristea Priboi etc. Deși vindicativă — și datorită unui firesc simț al frustrării —, știe să aprecieze anumite trăsături de caracter. Astfel, acuzele aduse Anei Blandiana nu exclud calitatea poeziei sale, urbanitatea în discuție, rolul deosebit avut în câștigarea alegerilor din 1996: „în loc să-i mulțumească (este vorba despre Emil Constantinescu, n.n.) Anei Blandiana pentru că l-a scos din anonim și l-a făcut președinte, el încearcă să ne convingă că nu propria incompetență ar fi de vină pentru felul lamentabil cum a eșuat «adevărata Revoluție înfăptuită prin victoria sa», ci erijarea distinsei poete într-un model de puritate demn de o icoană, care nu putea să fie urmat”.

Caldă și de un devotament copleșitor este Ileana Mălăncioiu în relațiile cu prietenii, cu cei pe care-i apreciază pentru opera și moralitatea lor, „unii morți, alții plugari”, cum spunea I. Barbu, ca Virgil Mazilescu, Marius Robescu, Marin Preda, C. Noica, Valeriu Cristea, Lucian Raicu, Eugen Negrici și încă mulți alții. Iar „cel mai ce” rămâne George Bacovia, cu care pare atât de înrudită.

Înregistrăm o dezinvoltură a mărturisirilor, o franchețe în exprimarea părerilor care țin linia neștirbită a aceleiași atitudini de neclintit în fața veleitarismului, arivismului, servilismului, a nedreptății „împotriva oricărei interdicții sau minimalizări nedrepte”. Antologia este răspunsul studentei Ileana Mălăncioiu care, înaintea susținerii tezei de licență „Locul filosofiei culturii în sistemul lui Lucian Blaga”, este interpelată de Radu Florian, membru al comisiei: „Pentru mine, un student care după cinci ani de filosofie marxistă își alege o temă ca asta nu prezintă garanție din capul locului”. Reacția este promptă: „Pentru mine, un profesor care îmi contestă titlul lucrării, deși a fost acceptat de conducerea Facultății, nu prezintă nici un fel de garanție”. Spirit mai greu supus constrângerilor, fie ele dictate chiar de întrebări, intrarea în răspunsul cerut se face cu întârziere, cu divagații, cu paranteze. Memoria autoarei este remarcabilă și așa putea zice că de ea, de memorie, ține partea „documentară”

a cărții. Restul este însă invenție. Există o mare forță de a re-crea scene, fapte, personaje, de a le pune într-o lumină crudă. Cititorul devine vizitatorul unui veritabil muzeu: aici e Cornel Brahaș („care pe vremea comunismului se afla în misie la magazia Uniunii Scriitorilor”), afirmat ca politician, și necontestat de nimeni din lumea literară, ci „a fost lăsat să moară de moarte bună”; acolo este „inspectorul șef” Mircea Micu ce și-a immortalizat funcția și numele pe monumentul funerar al lui Nichita Stănescu, imagine „mai tristă decât moartea”; ceva mai încolo este fiica marelui Eugen Ionesco, Marie-France Ionesco, „care nu înțelege că papa nu-i putea lăsa moștenire și ideile sale o dată cu drepturile de autor” etc. E un muzeu bogat, ce mai! Observații cu câștig pentru istoria și critica literară sunt destule. În perioada de la „Viața Românească”, prin colaborarea cu Noica și cu Andrei Pleșu s-au întregit *Scrisorile despre logica lui Hermes* și respectiv, *Minima moralia*. Sunt date interesante despre istoria unor poezii, a receptării unor volume, a monografiei lui Ovidiu Cotruș despre opera lui Mateiu Caragiale, opiniile despre autonomia esteticului și altele. Aș face câteva observații. Astfel, afirmația că Bacovia a fost mai puțin comentat decât Arghezi, Blaga, Barbu fiindcă, „nu a mai făcut și altceva” nu are un suport solid. Desigur că izolarea autorului deservește operei, dar nu-i anulează valoarea și nici interesul criticii. Este vorba despre un nou tip de sensibilitate, manifestată mai târziu, și care și-a găsit metoda aptă să pună textul în reala lui valoare. S-au scris câteva studii și monografii ce nu pot fi ignorate. Vorbind despre „tranziția asta care nu se mai termină” - de fapt, noi suntem consemnați în tranziție de prin 1840 — , poeta își amintește cu „amară ironie” despre versurile bacoviene din *Cogito*: „Mi-am realizat / toate profețiile politice” (s.n.). De fapt, avem de-a face cu un fals, poetul n-a folosit niciodată „politice”, cuvântul fiind folosit de presa politică între paranteze și apoi consacrat de „Contemporanul”, care a și eliminat parantezele. Nu cred nici că Ana Blandiana nu-și va reedita, dacă așa se va întâmpla cu adevărat, volumul de debut *Persoana întâia plural*, din motive de aderare la ideologia vremii: „N-am traversat hiatul îndoielii”. Ca și în cazul unor alți mari poeți, s-ar putea vorbi despre considerente vizând neîmpliniri de ordin estetic. Altfel, observațiile mi se par extrem de interesante și de bun simț, acestea din urmă neexcluzând partea „rea” a memoriei, în spiritul recursului.

Recursul la memorie este o carte ce se citește cu crescândă nerăbdare, cu un mare câștig în diferite planuri, fiind, totodată, o pledoarie pentru bucuria vieții.

* Editura Polirom, 2003

NICOLAE MOTOC

Body language

În poezia contemporană nu există prea multe *semne* că autorii cărților care apar cu nemiluita ar fi preocupați să afirme sau să infirme idei sau programe poetice. Opțiunile, chiar când sunt clare, nu au consecvența teoretică, tăria sau adâncimea convingerii ferme. Graba și superficialitatea par să le țină hangul. Cei mai mulți – și asta e exact ce nu-i place adevăratei poezii – își conduc barca ferindu-se cu grijă de strălucirile (fulgerele) spiritului modern (avangardist-experimentalist), dar se țin departe și de „umbrele”, nostalgico-romantice, ale spiritului postmodern.

Pentru cărțile unora dintre autorii de azi *semnele* timpului există; și ele încep prin a-ți atrage atenția că în poezie nu mai are importanță sexul persoanei care scrie. Aproape că nu mai există o diferență netă între obsesiile tematice, preferințele pentru o anumită recuzită metaforică sau obiectuală în poezia practică de femei sau de bărbați. Indiferent cine o scrie, poezia autentică e premeditată și spontană totodată, iar atenția care i se acordă construcției lirice este aproape întotdeauna în relație cu investiția de sens. Limbajul e disimulat și disimulant pentru o logodnă a realului cu imaginarul. Din punct de vedere cultural, dacă lumea contemporană se află la hotarul dintre galaxia Gutenberg și galaxia cibernetică, atunci și poezia contemporană e un produs simbiotic. În fragila (discutabila) ei existență, de la aspecte de suprafață până la adâncimi greu sondabile, se reflectă ceva dintr-o încercare, conștientă sau nu, de a da sens aventurii spirituale a omului.

Se pare că un *mod poetic feminin* de a gândi lumea a fost mai puternic ilustrat la noi de un... bărbat. Mă gândesc la Nichita Stănescu. Iar acest mod poetic tinde azi să acapareze (cum e probabil firesc) orizontul liricii feminine. În principal el presupunea un elogiu adus trupului. Se întâmpla la poetul *Necuvintelor* (se realiza) un fel de *Cântare a cântărilor*. Dar oarecum pe dos, deoarece nu trupul femeii era cel vizat, și nici cel al bărbatului. Se întemeia, fragmentar desigur, o *cântare* mult mai abstractă în privința țințelor ei, pentru că ajuns în centrul atenției trupul nu avea o semnificație prin sexul lui, ba era chiar unul suprafiresc (serafic?) capabil să-și deschidă aripile.

Câteva dintre poetesele de azi – despre Angela Marinescu am scris deja în acest sens, dar ei i se pot alătura clujeanca Marta Petreu și, mai recent, constănțeanca Iulia Pană – sunt tot mai convingătoare prin cărțile lor care

preiau și dezvoltă viziunea lirică a lui Nichita Stănescu. Ele sunt pe cale să impună, prin nu puține și semnificative particularități, un nou mod poetic feminin pe care l-aș numi ceva mai exact cu o sintagmă englezească: *body language*.

Poeta Marta Petreu când vorbește despre trup pare să ne predea o lecție de anatomie: „Pielea mea s-a făcut transparentă / ca apa. Văd prin carne oasele mele subțiri / mlădioase ca lemnul de sânger. Îmi văd scheletul / Văd mineralele pure. Calciu. Fosfor. Fier și magneziu. Argintul din glezne.” (*Rugăciunea de dimineață*). Deși își intitulează un text chiar *Cântarea cântărilor*, după cum se observă, poeta e departe de a se ține de străvechiul model. Ea nu e deloc dispusă să aducă elogiul trupului celui iubit dacă bărbatul n-o visează, dacă n-o strigă pe nume. Ba chiar e decisă să taie „ca o spadă ca o ghilotină bine reglată capul iubirii capul fantasmei capul năpârcii”, capul oricărei iluzii, capul bărbatului care n-o iubește.

În cartea pe care o am în față (*Falanga*, Ed. Dacia, 2001) poeta vorbește în primul rând despre propriul ei trup. Ea are un soi de dialog cu ea însăși pe această temă. Întâlnești la tot pasul „declarații”, unele șocante, în legătură cu pielea poetei: „Mă răsucesc în mine / mă mișc stângaci în pielea mea deodată prea lungă prea largă / ca într-o rochie închiriată greșit / Da. Atârnă / mai bine zis stă țeapănă / ca o manta de soldat înghețată în picioare / Mă mișc în pielea mea / ca într-o colivie înaltă de tablă / Pot să stau verticală în ea / La nevoie / pot să mă sprijin de ea ca de un bărbat” (*Pielea de care mă sprijin*). Desigur, dincolo de cenușii unor metafore („pielea ca o rochie închiriată greșit”), urechea cititorului nu rămâne mai puțin încântată de ritmul de galop, de tensiunea textului luat ca întreg.

Sunt de reținut, de asemenea, ingenioasele metamorfoze prin care trupul poetei este silit să treacă: „Uneori un vânticel umed senzual / (poate al amintirii poate al nostalgiei) / un vânticel greu de polenuri / mă surpră din temelii mă împrăștie în noapte ca pe un puf de salcie” (*Până când*). În miezul unei serii de iarnă, de singurătate, poeta se vede locuind într-un „nufăr de fontă cu staminele sparte”: „Stau: ... vinovată (oho! știu că sunt) și caldă / Da. Așezată pe cioburi stau tăcută la pândă”. Iar când i se năzare că iubitul o întrebă „ce face trupul tău în seara asta de iarnă?” poeta răspunde că trupul pulsează... doar „pulsează ca un sex ca un cord ca un creier ce plânge...ca o femeie îndrăgostită”. Mărturisirea aceasta n-o împiedică în alt loc să vorbească despre sine la masculin persoana a treia: „marta – spun – băiatul acela subțire de prisos obosit / m-am săturat / mai bine ar muri / Ajunge! Destul! cu ce voi plăti ziua de mâine / aerul apa focul pământul / cu ce”. În textele unde poeta vorbește despre dragoste trupul femeii cunoaște ipostaze dintre cele mai surprinzătoare: „eu am trecut prin tine / ca armata de cavalerie printr-o țară de bunăvoie înfrântă / amintește-ți – corpul meu a despicat / ca o spadă / marea aerul zidul pielea meningele tale / oho eu am venit eu sunt aici eu sunt armata ta de ocupație”.

N-am să mai isist asupra acestor ipostaze, multe și provocatoare, ale poetei, pentru a nu risca să-mi obolesc cititorul. Rezumând, după o repetată lectură a volumului *Falanga* (titlu care ar vrea să închidă în el semnificația oastei de...bărbați care s-a adunat în timp sub flamurile de dragoste ale poetei), este important să afirm că am descoperit câteva texte frumoase și originale, unde elogiul trupului celui care iubește (sau, mai rar, al celui care este iubit) este comparabil cu cel al *Cântării cântărilor*.

În *amintirea cruzimii* este un astfel de text care mă îndreptățește s-o consider pe Marta Petreu o poetă fără de lectura căreia oricine se poate simți mai sărac: „Atinge-mă. Plimbă-ți încet degetele pe trupul meu / pipăie-mi pielea pe dinăuntru / lent temeinic cu milă: înăuntru ei am fost eu // Da. Eu. Numai eu. Identică mie // Mângâie-mi pielea pe dinăuntru. la palmele tale / mirosul jilav de sânge / adună sânge în podul palmei ca-ntr-o ulcică / gustă-l cu vârful limbii: a fost sângele meu // Intră în pielea mea / așa / ca un soldat în armură / Oho! știu că te strânge / Stai în ea locuiește-o fardeaz-o unge-o cu cremă / apără-o de riduri și de rugină / dă-i trup dă-i viață: a fost pielea mea // Da. Pune-ți degetele tale în pielea mâinilor mele / ca-ntr-o mânășă: forma aceasta am fost eu // cât despre mine vezi bine eu am ieșit din pielea mea / eu am plecat eu sunt departe / jupuită de vie carnea mea taie acum depărtările / despică noaptea de toamnă mânjește cu sânge zarea de dincolo // Tu fă această ceremonie / în amintirea iubirii / (oho! m-ai iubit așa cum grădinarul își sapă adânc cu hârlețul grădina): / deci în amintirea cruzimii”.

Mai puțin experimentată, dar nu mai puțin talentată, constănțeanca Lulia Pană care se află la treia carte, *Noaptea scorpion*, tipărită de generoasa Editură *Dustyle* (2003), se alătură poetelor deja numite, prin aceleași preocupări pentru întemeierea unui nou mod poetic feminin de a investiga și defini lumea dragostei. Prin directetea și cruzimea limbajului Lulia Pană este mai aproape de Angela Marinescu, de care și amintește într-un text: „lucrările mele se transmit autopsiilor timpului (citind poezii de Angela Marinescu)”.

Nota ei personală se remarcă imediat prin proiecția în fabulos a elementelor vii, inventariate cu minuție, legate de existența propriului ei trup, cu o încheiere kafkiană: „Desenez o dimineață pe pielea proaspătă, / miez de noapte, alunecată pe diguri / bucățile de gheață ca sângele prin venele cave / cocteil explodat în patul de fier forjat. / Surpriza din perna în care țipătul meu a / întârziat – atât cât să cheme insectele veninoase / strecurate în buzunarele unui trup / carbonizat de canicula dragostei. / E dimineața în care pierd șirul lunilor anilor / straniu rujul meu desenează – sau dansează? – pe marșul radioului crăpat de anunțuri funebre, / voci perverse se dezbracă oamenii toți se dezbracă / învelișurile umbrelor – hainele împăraților – / râurile aprind lumina într-o dimineață / pe care o desenez cu rujul pe pielea proaspătă, pe măduvă pe nervul pe circumcizia pe / pe inima pe tâmpla și pe talpa / *omului insectă* (s.m.)”.

„Confuzia” aceasta voită dintre verbele *a desena* și *a dansa* spune ceva și despre încercarea Luliei Pană de a transfera limbajului poeziei ceva din arta baletului care se asociază de obicei cu *body language*. Asta n-o împiedică, mai mult decât experimentatele ei colege, să iubească povestea: „Dintr-o poveste mi-am amintit că timpul are / cinci degete cu care ne răsfiră viața, / Îl aud povestind în continuare crime și lucruri cumplite, / șlepuri scăpate pe râuri în goană cuvinte grele / se izbesc de pontoanele de fier / bariere în imaginea virtuală, îl aud povestind și așa se naște o lume numai a ta”.

Metafora însă care definește forma de dragoste totală (în stare să-și subordoneze, în beneficiul fidelității, și moartea...) și pe care mizează Lulia Pană, este așa cum sugerează titlul cărții, cea a scorpionului. Unul dintre textele care concentrează o mare tensiune lirică se cheamă *Ca un ac de scorpion sfârșitul venei* și este convingător în acet sens: „A fost un sfârșit instantaneu... / iar unul din ochii mei / căuta tristețea prin valuri de abur / și

miros de tămâie / A fost un sfârșit așteptat ... / Lumina se împrăștia prin cărțile așezate pavăză, / lovea cu particule de pace peste / tot ce construise din cuvinte. / Dragostea pretindea viața și moartea. / Celălalt ochi mă păzea îmi apropia văzul / de gust și auzul de pipăit / mâna îmi tremura cu grație căpăta / mișcarea dirijorilor de păsări, / cu trăsături necunoscute treceam de dincolo / spre n-am habar / răsucind trupul de la jumătate, luminându-mi ochii / din culoarea sângelui.”

Alteori acul femelei scorpion devine, nici mai mult nici mai puțin, un ac de pick-up, iar atmosfera lirică, destul de cețoasă în privința definirii taberei căreia îi aparține partenerul de amor, sub semnul morții inevitabile, este la fel de expresivă și tensionată: „Ca un raport scris zilnic pe discuri de vinil / îți pui limba, ac rotitor, și nu te-aș mai opri / aș prețui însă viteza cu care lumea se învârtă / și luneta nu apucă să-mi trimită ochiul / pretutindeni, mărit de adrenalină, / vrei un semn (de carte) pe piciorul tău / constrâns de cioc-rapi – o contracție... / ce atracție / o mână aș întinde la nesfârșitul gândului tău / să-ți înfășor tentațiile în staniol, să te răsucesc apoi / și contorsionată să simți cum erupi, cum te scurgi / cum te rogi, cum te plângi, cum ai vrea / cum ai cere, cum ai chema, ca un raport zilnic / îndurarea. / Șapte seri ai încerca să înveți limba celor trădați / celor uitați, dar luneta se oprește asupra buzelor / ocrotitoare, printre care un șarpe roșu își lasă / pielea să îmbrace dinții crescuți direct din / hipotalamus, / acum, m-aș întreba unde să punem întrebarea / unde să întindem pacea, între două pulpe / veșnic flămânde, între urechi înghețate, / între maxilare înțepenite sau să o dăruim / Minunatei limbi – ac rotitor pe vinilul / dătător de viață și moarte.”

Cu astfel de texte în care sunt dominante viziunile vitale, încărcate de senzații incitante, refuzând clișeele feminității, delicateții și fragilității decorative, Lulia Pană izbutește să convingă, cum spune Doina Uricariu pe coperta cărții, că are „o voce pe care nu o mai putem confunda, în poezia contemporană. O voce pe care o ascultăm live cu emoție estetică. O voce de poet, vai, atât de expresivă și de umană”.

MARIAN DOPCEA

Nefericit în America

Gabriel Stănescu este un egotist încrâncenat, aflat când în război cu toată lumea, când în disperată căutare de căi de înțelegere cu aceasta, un orgolios conștient de propriile limite, un reflexiv căruia afectele îi dau peste cap toate raționamentele.

Exilul, în care trăiește de mai bine de un deceniu, i-a amplificat vizibil și tendința de egolatrie dar și puterea de a o reprima, și scepticismul (nativ) dar și credința în forța salvatoare a poeziei. Obsesia lui este opera, existența prin poezie într-o lume percepută ca tot mai înstrăinată de rosturile spiritului.

Cartea în discuție este a doua antologie de autor (după **Identitatea neamului**, editura Axa, Botoșani, 1998) — dovadă că poetul, dornic să ocupe un loc în singura ierarhie care-l interesează, ține să propună el însuși imaginea cea mai autentică (și, desigur, subiectiv convenabilă) a operei.

Cele cincizeci și patru de poeme (însoțite de versiunile lor în limba engleză, datorate Olimpiei Iacob) — ar constitui, crede (probabil) Gabriel Stănescu imaginea cea mai fidelă a sa.

Severitatea față de propriile texte e, în poezie, deseori, un semn al profesionalismului. Cred (totuși) că autorul a fost în cazul de față, excesiv de sever...

Nu din dorința de a-l contraria, așadar, dovedindu-i că s-a înșelat — ci dintr-un fel de spontană revoltă „justițiară” voi începe prin a cita un poem nedreptățit, *Urme de gheare* din **Identitatea neamului**; permițându-mi să apelez din când în când, dacă rigorile „demonstrației” mi-o vor cere, și la alte texte din cărțile anterioare ale poetului: „Sunt o ființă nocturnă / Un fel de liliac / Un fel de buhă / Care de lumina zilei se sperie fuge / (...) / De fapt nu scriu / În adevăratul sens al cuvântului / Ci scâncesc zgârii / Rup sfâșii icnesc / Mă detest ca să mă apropii de mine cel adevărat / Îmi elogiez opera ca să mă risipesc / Îmi impun obstacole ca să nu le pot depăși / Sfâșii rup zgârii / Așa încât a doua zi cei ai casei / Zăresc peste tot urme de gheare”.

Furia masochistă e vizibilă în tușele violente ale autoportretului iar arta poetică implicită, de tip expresionist, ar duce, fără îndoială, de-ar fi întru totul exprimată, la un lirism convulsionat excluzând orice reflexivitate. Lucrul nu se întâmplă — și nu putem spune nici că e bine, nici că e rău. Principiile pe care ne place să credem că le urmăm (în viață și mai ales în artă) — sunt deseori

contradictorii. Poezia modernă, constată Hugo Friedrich, este caracterizată printre altele, și de sfâșieri între opuse extreme. Cert este că la Gabriel Stănescu (născut în 1951, ale cărui lecturi formative trebuie căutate în mulțele și bunele traduceri de la sfârșitul anilor '60), poet modernist, cu vizibile influențe din Eliot, această direcție expresionistă, emoțional convulsivă, există. Ea se concretizează în poeme scurte transpunând situații existențiale dintre cele mai bizare: „Îmi privesc rănile / Cu o bucurie crescândă / Și tac“ (*Eu învinsul*) ori tulburi intuiții metafizice, menite a provoca spaime și umilințe: „Pe crucea veche pe care a pățimit Iisus / Cu sângele său răscumpărând sufletele / noastre păcătoase și părelnice / Au năpădit buruienile“ (*Înviere*).

Mult mai puternică este însă, în poezia lui Gabriel Stănescu, cealaltă direcție, a reflexivității quasidiscursive și quasiconceptuale, de sorginte poundian — eliotescă, „retorică“ în aparență, marcată de teroarea concretului în fond; decupez dintr-un poem în care este evocat Platon și, bun sfătuitor, adevărul: „Orașul își arată în noapte unul din multele / Enigmaticele sale chipuri de om / Hârtii de tot felul pe străzi cutii goale / Biete iluzii ale verii care a fost / Și cele câteva glasuri ale ultimilor petrecăreți / Depărtându-se în noapte printre becurile fluorescente / Ale hotelurilor de lux de pe cheiuri... / (Viața iată își urmează norocoșii)“ (*Neliniște*).

„Notația“ e, cum se vede, o modalitate eficientă de a ieși din abstracțiune și se află la loc de cinste între tehnicile poetului. Bine dozată, ea conferă poetului, scaldat, în genere, de lumina crepusculară a unei blazate melancolii, credibilitatea necesară, marca autenticității lirice: „În vreme ce goneam pe șosea mă-ntrebam / Cu ce voi fi fost mai bun mai fericit / După ce am mușcat din fructul dulce / Al acestei scurte vacanțe / Pentru ca dimineața bărbierindu-mă în oglindă / Să pot lua viața în piept de la capăt“ (*Vremea cireșelor*).

Reflexivitatea îmbracă, în mai multe poeme, haina parabolei. „Cugetarea“ se epicizează, primește în felul acesta corporalitate imagistică. Smulsă filosofiei seci ea se transfigurează, devenind ceva destul de asemănător lirismului, în orice caz — poezie. Punerea în scenă e discretă uneori (astfel în *Roluri*, poem interogativ pe tema responsabilității morale), spectaculoasă alteori, precum în *Cu atâtă devoțiune*, unde evocarea sângerosului Țepeș, cinic sarcastică, vine ca o concluzie aparent logică, în fond aberantă, a unei premise la rândul ei nu tocmai obișnuite: „Până și dreptatea / Își are strigoii ei / Ca și cum singură / Ar putea să învie morții // Legenda spune că / Până și în închisoare Țepeș / Era urmărit de același / Sentiment justițiar / Care îl făcuse atât de temut / Printre ai săi // Întemnițat la Buda / Trăgea în țeapă șobolanii“.

Dacă în deja citatul *Vremea cireșelor* confesiunea e la ea acasă, constituind modul de existență al poeziei, aici, e ușor de observat, ea e sever cenzurată, i se aplică, de fapt, o mască. Poemul se depersonalizează, emoția eului e inexistentă, „indiferentă“, în fond, vocii eminente. Procedeele e mai vizibil încă în poemele foarte scurte de tip haiku: „Duminică vântoasă rece / Pe pietrele lacului / Un pantof al nimănu“ (Haiku).

*

Acestea ar fi, potrivit unui termen lansat în urmă cu vreo treizeci de ani de către Ștefan Aug. Doinaș, principalele „formule poetice“ asumate de Gabriel Stănescu. Nu știu dacă opțiunile pentru una sau alta dintre ele, au

fost condiționate de o strategie apriorică, de instinct ori, pur și simplu, de vârstele străbătute. Sigur e, că ele există și că dau expresie unei structuri sufletești particulare, unitare dincolo de inerentele facturi specifice omului (și artistului) modern(ist). Miza existențială a acestei poezii e de netăgăduit. Corolarele ei sunt gravitatea, reflexivitatea interogativă, fiorul metafizic, ori, dimpotrivă, conștiința zădărniceii.

Gabriel Stănescu este, în primul rând, un poet al exilului. În lume, întâi: „Eu cel exilat printre ciudate cuneiforme / Iubind viața precum melcul își iubește cochilia“ apoi, desigur, în America pe care a căutat-o probabil, pentru a face posibilă *Despărțirea de frică*.

Plecarea, îndelung visată, a avut, se pare, conotații politice. Astăzi ele și-au pierdut actualitatea și elegia exilului se dovedește tot mai mult o chestiune de vocație, existența ei nefiind condiționată de constrângeri exterioare ci de o adevărată vocație a nefericirii.

Omului plecat la patruzeci de ani, convins că a duce limba română din arcul Carpaților tocmai pe Mississippi e o ispravă eroică, silit să trăiasă însă, acolo, în limba română ca într-o cușcă, nu-i rămâne decât să viseze biblioteca de acasă, diminețile și amurgurile din copilărie, să aibă târzi și, ce-i drept revelatorii conversații cu Tatăl ori cu Bunica, să cârtească morocănos ori resemnat împotriva unui mod de viață ce se dovedește, vai, mult prea departe de tot ce, tânăr încă până de curând, a visat: „Dolarii nu cresc în pom / Nu e suficient să-ntinzi mâna și să-i culegi / Ei sunt altfel de fructe / Care cresc în cu totul altfel de pomi / Cu timpul te vei buhăi / Te vei gheboșa / O să-ți tremure mâinile / Vei deveni tot mai ursuz / Toate proiectele tale / Despre existența bine temperată / S-au dus dracului / Ce iluzie libertatea“ (*Proiecte dejucate*).

Experiența existențială a lui Gabriel Stănescu nu este una de rând — iar expresia ei estetică merită toată atenția într-un peisaj literar dominat tot mai mult de, simple, promițătoare poate, dar prea mult prelungite, exerciții de pregătire.

(Memorie clandestină — Illicit memory, Ed. Criterion Publishing, 2000)

Animal dresat de poezie

Cu dezinvoltură și furie literaturizează existența Adrian Alui Gheorghe (*Gloria milei*, Cartea Românească, 2003) într-o suită de „demonstrații“ lirice spectaculoase, îmbinând curios virtuozitatea combinatorie postmodernistă, urlatul existențial expresionist și realul oniric în fluiditatea lui neverosimilă și mereu seducătoare.

„Animal dresat de poezie“ — cum se autodefinește, poetul moldav percepe lumea ca pe un text în care diversele experiențe personale se înscriu, firește, fără a-l putea însă modifica în datele lui esențiale. Ezra, Federico, Boris, Omar, Yannis, Justin — și toți ceilalți enumerați în *Hai, Reiner!* — și, desigur, Adrian însuși — sunt ipostaze ale unui Autor care trăiește cu spaima morții — și scrie sub amenințarea morții! — dar care, probabil, nu va muri niciodată.

„Poeticitatea“ lumii își schimbă premisele mereu. Sonurile „Cântării Cântărilor“ („Taci! taci! sărutările gurii tale sînt mai / dulci decât vinul“...),

catifelate și proaspete, se pot întâlni cu acelea barbare ale mizerabilismului de ultimă oră: „Din excremente de pasăre / din excremente de înger / modelă oameni, oameni, / oameni, oameni, oameni, oameni, oameni, oameni / Și ei cuceriră toate orașele / — lupte sânge și răni — / ei intrară în toate / despăcăturile / — Înfigând steaguri împărțind pământul / Cu voluptatea cu care ar ține sămânța / păcatului / Sub limbă“ (*Sfânta Familie*).

Tentația ludică, preponderentă la celălalt mare maestru optzecist al combinațiilor — l-am numit, desigur, pe Mircea Cărtărescu! — e temperată, la Adrian Alui Gheorghe de un fel de sfială metafizică în fața — totuși! — misterului ce ne învăluie existența. Deosebit de relevant mi se pare a fi, în acest sens, poemul *Omul giruetă* (din care autorul a ales să citeze, pe coperta a patra, câteva versuri provocator „nepoetice“, de „cântec ca o sfoară cu noduri“). Retorica derizoriului („Dar, fiule, pe lumea asta se petrec lucruri grave / poate să-ți moară papagalul de exemplu“), violența sarcastică („... femeile care / vânează carnea bărbaților ultimul spasm al / broscoiului / prins în boldul inflexibil al sorții“), viziunea voit prozaică („Anii refolosibili abandonăți ca rufele triste“) sunt îndulcite de forța iradiantă a lirismului pur, modernist, ca în acest cântec fără sfârșit — unde performanța ludică e asociată așa de fericit melancoliei și neliniștii: „Pasăre, pasăre! de ce cânti de jale? / Pentru că am văzut pădurea încându-se în rugină. / Rugină, rugină! de ce îneci pădurea? / Pentru că am și eu fii, moartea vreau să le-o las întregă. / Fiilor, fiilor! de ce vă-nsoțiți cu moartea? / Pentru că e mai tânără ca viața, ea sennoiește continuu. / Moarte, moarte! de ce nu-mbătrânești și tu, de ce nu mori? / Pentru că inima mi-e neagră, pentru că nu mă iubește nimeni. / Inimă, inimă! de ce ești neagră? / Pentru că o pasăre cântă de jale și nu știu dacă pe vii îi plânge / sau pe morți / Pasăre, pasăre! de ce cânti de jale?...“

Procedeele, reluate la o scară mai mare în *Poemul neprimut de la Mariana Marin*, relevă aceeași concepție a poeziei ca text fără sfârșit, asemeni unui șarpe Ouroburos, pe de o parte, aceeași ispită, deloc postmodernistă pe de alta, a temelor „mari“, grave, tratate cu vădită — și voită! — implicare emoțională. „Nimicul nostru cel de toate zilele“, timpul care ne află mereu scriind ori citind poezie — provoacă, în poemul citat, scâncetul suav al neputinței: „Moartea-și adună pruncii acasă / pruncii ei risipiți prin lume / pentru fiecare face un loc cu verdeață / pentru fiecare plânge când îl știe departe / ah, ce mamă bună e Moartea / ah, ce mamă bună e Moartea“.

Aceeași temă smulge însă, în *Animalul*, cu totul alte sunete, lipsite de orice blândețe, stridente, țesând o realitate imagistică la fel de violent aberantă: a cărnii abandonate de duh, a teratologicului, a spaimei singurătății.

Experiența umană directă încorporată în textele lui Adrian Alui Gheorghe este, cum am spus, una de tip existențial, expresionist. I se alătură, nolens-volens, o experiență indirectă, livrescă: „Urletul“ său e regizat cu artă, spaima și cutremurul trădează, chiar atunci când vin din adâncuri, pe cititorul unei cărți numite „Spaimă și cutremur.“ Nu vreau să semnalez, evident, un defect sau o calitate — ci să descopăr premisele psihologice și estetice ale unei anumite structuri artistice.

Convenția Frumuseții în poezie pare azi desuetă. Concizia nu prea mai e la modă, iar transparența clasicistă privită mai curând ca un păcat. Asistăm, de mai bine de douăzeci de ani la instituirea unei noi paradigme — din care rigoarea prozodică este exclusă, în care tropii își află, stingheriți, cu tot mai multă greutate locul.

Respingând falsitatea convențională a Frumuseții campionii noii paradigme recurg la sunetul strident, zgâriat parcă de metal, la derizoriu și umil, la proză, la imprecizie, la violență. Poezia lor este o *provocare* (ludică, la Mircea Cărtărescu, disperat nostalgică la Adrian Alui Gheorghe, încrâncenat metafizică la Marta Petreu, morală și scrâșnită parcă, la Liviu Ioan Stoiciu) și lectura ei nu e mai niciodată confortabilă.

Decupez, dintr-o memorabilă și... enciclopedică listă de înjurături pe acelea adresate poeziei înseși: „Și tu care ai scos capul / de sub lumea asta / de cuvinte, / măi poezie, / de ce te holbezi la mine? / Du-te și tu pocnetului, / dracului, / îngerului! / Fi-ți-ar scâncetul / urlet / și pasul hodoroșit! / Înghiți-te-ar vulva unei privighetori / și să crăpi / cântând! / Scroafol!“ (*Du-te-n pânțele mă-tii de hoit!*) — căci, pierzându-și statutul de cântec deplin, redusă la condiția precară de jumătate de cântec, poezia își pierde sacralitatea, devine tangibilă și poate fi, ca orice lucru detestat, căci peste măsură iubit, înjurată.

Continuitatea textuală invocată în *Hai, Reiner* este mai mult un deziderat decât o incontestabilă realitate. Poetul își asumă o tradiție — rezervându-și dreptul de a o demonta, recombinaându-i apoi componentele până la a o face de nerecunoscut. Granițele dintre genuri se fluidizează până la dispariție. Lirismul în răspăr, cinic („Lătru aproape perfect pentru un om“) se întâlnește cu parodia epică (*Tot ce țin minte rău*) discursul se metamorfozează, pe nesimțite, în scenariu aproape cinematografic (*Sfânta Familie*), iar vocația cunoașterii, lehametisită, tinde către o aneantizatoare citire inversă (*În fără de lume*).

Stăpân al artei, „șesălatului de cai morți“, „maestru în arta deșălatului de inorogi“, profet al „zilei în care vin herpesurile“ și al multor altor asemenea păguboase abilități Adrian Alui Gheorghe este, paradoxal, și un reflexiv cu fibră etică, un neliniștit ce-și caută temeiul în însăși tensiunea întrebării: „Libertatea e o chesiune de gust. / Un mort e mai liber decât o călugăriță care hulește? / Ești liber atunci când te împiedici de o piatră / sau atunci când o ocolești“ (*Fructa veninoasă*).

Drama lui este aceea de a trăi între două lumi, una a frumuseții, așa cum au instituit-o poeții de demult, alta a dezgustului, așa cum simțurile și rațiunea i-o revelează: „secunde cu zgârciuri arunc frumuseții / să mă lase să trec / ochi pentru dinte / moarte pentru nopțile cu stele puhave de nemurire / dinte / pentru lacrimile pe care patinează un duh / și carnea mea o arunc frumuseții / o rup bucată cu bucată de pe oase / oasele chiar le sfărâm / și i le pun dimineața / În cale momeală să-mi spună doar să-mi spună“ (*Gloria milei*).

Ambiguitatea acestei situații în lume este simptomatică pentru mare parte a generației optzeciste — iar criza care a provocat-o se va amplifica, probabil. Suntem, tot mai mult, ai anxietății, ai greței, ai „prozei“...

E foarte posibil ca poezia mileniului trei să arate așa cum și-o imaginează Adrian Alui Gheorghe.

Cetatea nu e gata de război

Prin volumul său, **Cetatea nu e gata de război** (Editura Fundației Culturale Române), Leo Butnaru se recomandă a fi *poeta vates*, umblând cu condeii prin cetatea sa (mare cât o țară sau cât un suflet), încondeind neajunsurile vremurilor în poeme și *proeme*, unele dintre ele – niște efervescente microeditoriale de trezit cetățenii din somnul națiunilor care naște monștri.

Fie că scrie despre „ciocoimea post-modernistă din Chișinău sau din București”, despre ținutul „unde umbra ultimului imperiu se încheagă în nopți de coșmar ca Integrala Kafka”, unde o roată guliverică de bâlci se dă de-a dura prin Chișinău ca o întrupare a faptului că „în lumea aceasta e tot mai răspândită dispoziția a razna...” sau despre „Cartagina gândurilor”, despre geografia interioară, poetul hamletizează despre o „preexistentă a post-iluzionismului”. Ecorșajul existențial, desfacerea cojii iluziilor de pe lucruri îi revelează meschinăria acestora: „paradisul a căzut la literă mică, neînsemnând altceva decât acest timp al lui etcetera”. Lucrurile și-au pierdut *centrul*, stabilitatea ocrotitoare a spațiului absolut (paradisul – centrul lumii) a fost înlocuită cu succesiunea devoratoare a timpului. Tendința expansivă a spațiului este contrazisă și restrânsă de acțiunea tendinței compressive a timpului – mesager al sfârșitului – care, sub roata sa aplatizează (banalizează) sensul lucrurilor. Numeroase versuri sunt amprentate de această obsesie a morții ce vine trasă de firul timpului. În „Casă nouă”, moartea e supusă unei eșuate tentative de îmblânzire, căci chiar dacă e ipostaziată ca o bagatelă „de buzunar” își păstează aceeași ferocitate: „dacă dorești, poți rămânea același ins naiv care crede că, în stânga, în buzunarul de la piept, moartea te caută doar de portmoneu (...) pentru că, chiar când ești gol-puşcă, tu nu faci barem un singur pas fără nedespărțita-ți de tine moarte de buzunar, sau poate moarte de mână dacă mergem în liniile analogiilor: ceas de buzunar/ceas de mână”. În exaltare neagră, tipic expresionistă, poemul „Cu Trakl” reprezintă o vivisecție a interiorității devorate de morbul angoasei thanatice: „disperarea – roi de viespi negre enervându-se în/cutii de bizară rezonanță; cutii de conserve deschise cu baioneta/și hulpav golite de cătane sinistre schilave își încropesc fagurii plini doar de ele

însele/și totuși mierea neagră parcă ne acoperă sufletul ca pe un/ grotesc Pompei al pompelor funebre gestionate de doctorul Trakl”. Albinel morții (precum cele ale lui Blaga) își lasă funigeei de miere peste sufletul – cetate damnată, făcându-l o mască de ceară pe care o vor purta cioclii lui Trakl, acest anatomist al morții. În registrul thanatic se înscrie și sintagma – obsesie modelatoare prin recurență — *apa sâmbetei*, topos al deznădejdiei care uneori devine element al cotidianului, fiind identificată cu Prutul, „unde pe sub sălcii stau tănuite capcanele istoriei”. Râul infernal își scoate apele în lumea viilor, purtând speranțele lor moarte, căci pe malul său „românii dezorientați parcă nu s-ar mai afla în căutarea timpului și spațiului pierdut(e)”.

Dar moartea sufletească este adevărata tragedie și împotriva ei se ridică *poeta vates*, căci duhul cetății este precum sufletul oamenilor ce o locuiesc, pare să afirme textul „Cetatea nu e gata de război”. Deznădejdea deschide poarta asediatorilor și acest funest sentiment se naște din obișnuința cu răul: „Și copilăria ta a mîncat mere pădurețe pînă aproape de sinucidere, astfel că nu te mai miră nici un fel de existență oțărâtă.”

Tonalitatea gravă a unor astfel de texte este contrabalansată de ludicul parodic, în bună tradiție postmodernă: Afrodita se naște în cadă din spuma șamponului, „muzele-poetele” strânse la un simpozion își fac răcoare cu evantaie din tot felul de pene – condee, deturnând sensul și funcția acestora, Marele Cenzor e un câine intertextualist ce devorează textele firavelor debutante etc.

La nivel formal, textele sale obligă cititorul la o meandrică lectură pe firul unei întortocheate sintaxe; uneori hiperbatul devine obositor și crează impresia de artificial. Se remarcă plăcerea de a specula polisemantismul, acesta funcționând ca o articulație textuală de unde pornesc tentaculele diverselor mesaje poetice. Tot în acest registru ludic al relației cu limbajul se înscrie și valorificarea poetică a paronimelor prin parantezele din interiorul cuvintelor precum și a aliterațiilor și a asonanțelor transformate în amuzante frământări de limbă, care disipează tonul grav al mesajului.

Poezia lui Leo Butnaru poartă semnele istoriei sub care se află autorul, înscriindu-se într-un registru afectiv „de-a râsu’-plînsu’”, căci capcana mortală a deznădejdiei nu poate fi ocolită decât trecând pe crestele ascuțite ale (auto)ironiei.

„O carte autoportret“

Marina Cap-Bun propune în cartea sa cea mai recentă, *Lecturi Critice* (Paralela 45, 2003), o serie de comentarii și interpretări asupra unei multitudini de texte, mergând pe diverse niveluri de analiză. Cartea trasează un itinerar de lectură cu meandre bogate, atingând zone culturale care, deși diferite, se găsesc într-o continuă corespondență ideatică. Astfel, într-un posibil dialog intră poeții Mihai Eminescu, Nichita Stănescu, Gheorghe Grigurcu, Ștefan Careja, Vasile Gh. Cojocaru, Radu Bărbulescu, prozatorii Ioan Groșan, Florin Șlapac, Tatiana Slama-Cazacu, și criticii Marin Mincu, Octavian Soviany, Gabriel Stănescu, Cristina Zarifopol-Illias, Constantin Cubleşan, Alexandra Hamdan.

Definiția „o carte autoportret”, dată de Marina Cap-Bun lucrării *Paradigma eminesciană* aparținând criticului literar Marin Mincu, devine emblematică pentru propria sa carte, *Lecturile Critice* creionând un autentic portret intelectual oglindit prin demersul interpretativ propus. Pentru a da perspectivă acestui portret, trebuie să menționăm că Marina Cap-Bun este doctor în litere, conferențiar la Facultatea de Litere a Universității Ovidius din Constanța, unde predă cursuri precum „Literatura marilor clasici”, „Literatura fantastică”, „Poetica absurdului”, „Repere în eminescologie”, „Presă și literatură”. În anul academic 2001-2002 a fost Fulbright Postdoctoral Lecturer la Universitatea Washington din Seattle și Guest Lecturer la Universitatea Indiana. A scris peste optzeci de studii și articole de specialitate, apărute în țară și peste hotare, un impresionant studiu despre Caragiale, intitulat *Oglinda din oglindă* (Constanța: Pontica, 1998) și *Între absurd și fantastic. Incursiuni în apele mirajului* (Pitești: Paralela 45, 2001).

Așa cum bine remarcă Ion Roșioru în prefața *Lecturilor Critice*, „Marina Cap-Bun salută justițiar cărțile confrăților, le contextualizează paradigmatic, nuanțează civilitar, chiar dacă în esență polemic, asumându-și riscul de a înota, uneori, în amonteale curentului comun. Ceea ce nu lipsește aproape niciodată din aceste recenzii-studii este încadrarea teoretică exactă a cărților discutate”. (8) Alegând o perspectivă *sine ira et studio*, autoarea privește textele propuse cu obiectivitatea unui simț critic echilibrat, care știe a mânuși sabia și a savura mierea.

Primele trei cronici ni-l aduc în actualitate pe Eminescu: „Eminescu azi”, „Comentarii pe marginea corespondenței eminesciene”, „Paradigma eminesciană: o carte autoportret”. O întrebare esențială de la care autoarea pornește se referă la felul în care este receptat omul și poetul Eminescu în epoca postmodernă în care trăim. Una dintre trăsăturile postmodernismului o reprezintă destabilizarea sistemelor de valori, a ierarhiilor și canoanelor culturale, ceea ce duce la regândirea autorilor de marcă din noi perspective. Astfel, Eminescu este văzut, atât din punctul de vedere deconstrucționist, ilustrat de Mircea Cărtărescu, cu referințe la revizuirea mitului eminescian, cât și din unghiul critic al studiilor lui Marin Mincu. Extrem de interesantă este analiza pe care autoarea o face corespondenței dintre Eminescu și Veronica Micle, apărută la Polirom în 2000, datorită sânguinței Cristinei Zarifopol-Illias: „Reflectând o incitantă dinamică a relațiilor interumane, aceste scrisori aduc în discuție amănunte inedite, unele picante, ca cele legate de intruziunea lui Caragiale... între cei doi, amorul incestuos al lui Maiorescu pentru cumnată, sau fulgurantele referiri la problemele conjugale ale cuplului Slavici” (17).

Este momentul să observăm că titlul cărții, *Lecturi Critice*, sugerează varietatea textelor comentate, autorii unora dintre ele devenind la rândul lor obiect de comentariu. Astfel, într-unul dintre studii, omul de cultură Marin Mincu este văzut în ipostaza sa de critic literar, fin cunoscător și exeget al textelor eminesciene, în timp ce, în alt studiu, însăși opera lui Marin Mincu devine obiect de analiză, în monografia lui Octavian Soviany, *Experiment și angajare ontologică. Eseu despre opera lui Marin Mincu*. Cartea lui Octavian Soviany „demonstrează necesitatea obiectivă de a aprofunda această operă contemporană vastă, întinsă pe mai multe genuri, mai multe epoci literare, dar și în mai multe limbi” (35).

Continuând ideea lecturilor în oglindă, o serie de studii sunt axate pe spațiul cultural românesc, fiecare dintre ele relevându-i un aspect reprezentativ. Într-una dintre analize, Marina Cap-Bun remarcă lucrarea profesorului Ștefan N. Popa, *Lumea poveștilor animaliere*, „un studiu de zoomitologie și folclor comparat” (53). Varietatea basmului animalier este evidențiată prin comparația folclorului românesc cu cel rusesc și ucrainean. Autoarea remarcă felul în care Ștefan N. Popa creează o tipologie a basmelor, care, având puncte de convergență cu teatrul popular, presupun o dublă apartenență la epic și la dramatic. Tot despre lumea poveștilor este și următorul capitol, în care Marina Cap-Bun se oprește asupra antologiei critice a basmului cult românesc din secolul al XIX-lea, alcătuită de Constantin Cubleșan, „un instrument didactic extrem de util profesorilor, elevilor și studenților” (56). Una dintre mizele cărții constă în analiza transformărilor basmului oral în basm cult și felul în care libertatea creativă auctorială modifică elementele caracteristice repetitive ale basmului popular.

Dialogul asupra culturii române este continuat de Marina Cap-Bun în alte studii. Un spațiu special este acordat de autoare volumului intitulat *Revista Fundațiilor Regale. Caleidoscop*, realizat de Victor Corcheș, împreună cu Gelu Culicea și Cătălina Grindeanu. Este vorba despre revista bucureșteană care a funcționat timp de paisprezece ani, din ianuarie 1934 până în decembrie 1947, și al cărei sumar cuprindea versuri, proză, eseuri, recenzii și traduceri. Nume distinse ale culturii române pot fi întâlnire între paginile ei: Tudor Arghezi, George Bacovia, Ion Barbu, Ion Pillat, Vasile Voiculescu, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, George Călinescu, Mihail Sebastian, Nicolae Iorga, Mircea Eliade ș.a. Ultimul

dintre autorii enumerați devine subiectul unei alte cărți comentate de Marina Cap-Bun, *Mircea Eliade în conștiința contemporanilor săi din exil* (editată de Gabriel Stănescu în Georgia, Statele Unite, în anul 2000). Personalități ale culturii române din țară sau de peste hotare evocă în acest volum imaginea copleșitoare a lui Eliade, „fondatorul, inspiratorul și marele artizan al culturii române în exil” (p. 47, citatul îi aparține lui I. M. Arcadie). Seria marilor nume ale culturii române este completată de studiul dedicat lucrării Alexandrei Hamdan, *Începuturile literare ale lui Eugen Ionescu*, care „vizează, cel puțin la nivel subtextual, și un efort de integrare europeană a scriitorilor români invocați ca profesori” (42).

În continuare, alte două studii sunt corelate, focalizându-se asupra limbii române. Cartea Aidei Todî, *Elemente de sintaxă românească veche*, la bază o teză de doctorat sub conducerea profesorului Grigore Brâncuș, se conturează ca fiind „o incursiune în principalele momente din evoluția sintaxei românești” (63). Marina Cap-Bun evidențiază felul în care lucrarea pornește de la cronici din secolul al XVIII-lea din Muntenia, între care sunt stabilite comparații, mergând pe linia metodei de analiză așa-zis „tradiționale”. Celălalt studiu se centrează pe cursul de limbă română pentru studenții americani conceput de reputatul profesor american James E. Augerot, de la Universitatea Washington din Seattle.

Următoarele studii sunt structurate în jurul câtorva poeți (Nichita Stănescu, Radu Bărbulescu, Gheorghe Grigurcu, Vasile Gh. Cojocaru, Șt. Careja) sau prozatori (Ioan Groșan, Florin Șlapac, Tatiana Slama-Czacu). Periplul prin universul poetic stănescian se deschide cu un prolog intitulat simbolic „Judecata de apoi a poetului”, în care Nichita dă seama în fața îngerilor despre ocupația sa de a „scrie cu sine însuși”. Autoarea se oprește asupra unui important aspect al operei poetului, universul erotic, afirmând pe bună dreptate că „în poezia lui Nichita iubirea însuflețește materia, dar în același timp o dematerializează, reducând-o la cuvinte-esențe” (73). Fiecare dintre poeziile discutate în continuare sunt definiți printr-o trasătură distinctivă. Radu Bărbulescu propune în volumul său *Statu quo* un topos marin imaginar, infinitul de după țărni trimitând la imaterialitatea scrisului. Gheorghe Grigurcu, în *Amarul Târg* se centrează asupra unui cronotop emblematic, „în perimetrul căruia se derulează întreaga aventură lirică... și prin care eul poetic își definește raporturile cu lumea” (86). Vasile Gh. Cojocaru, una dintre vocile poetice inconfundabile ale spațiului tomitan, se distinge în volumul său, *Vedere din Mirador*, printr-un discurs poetic postmodern axat nu numai pe concretețea detaliului, ci și pe dialogul continuu cu tradiția. Un alt poet al spațiului pontic este Ștefan Careja, (pseudonimul asumat de conferențiarul universitar Puiu Enache), ce-și relevă cu grație obsesiile marine în două volume elegant ilustrate, *Bulevardul Șarpe* și *Lacul Laptelui*.

La rândul lor, fiecare dintre prozatorii menționați de autoare se distinge prin încercarea de a dezvălui cititorului aspecte inedite ale unei psihogeografii ce trimite către posibilități multiple de lectură. Volumul lui Ioan Groșan, *Povestiri alese*, are ca temă centrală marea trecere, existența devenind „o haltă de încredere”, într-o „ideală stație intermediară între lumea de aici și cea de dincolo” (102-3). Romanul lui Florin Șlapac, *Raport la întâlnirea cu îngerul*, este o „crudă meditație asupra condiției creatorului de lumi secundare”, dezvăluind „o conștiință auctorială profund tragică, asumându-și destinul, care, departe de a fi gratifiant, este o sursă de eroziune interioară” (106). Nu în ultimul rând autoarea comentează cu rigurozitate și eleganță cartea Tatiane Slama-

Cazacu, *8 Patimi*, pe care o numește „un decameron senzorial” (113), și în care fiecare dintre cele opt nuvele tratează câte o „patimă”, ce pleacă de la hipertrofierea unui organ senzorial sau a unei trăiri.

În ultima parte a cărții, Marina Cap-Bun ne conduce pe tărâmul fascinant al filmului, *Matrix* devenind un bun prilej de analiză atât a lumii în care trăim, cât și a felului în care aceasta poate deveni subiect de ficționalizare. Plecând de la mitul mesianic în care alesului îi revine sarcina de a salva omenirea, *Matrix* este investigat din multiple unghiuri, observându-se combinația între caracteristicile unui film de acțiune și cele ale unui film SF și punându-se accentul pe elementele de simbolistică.

La sfârșitul acestor reflecții pe marginea *Lecturilor Critice*, trebuie să remarcăm felul în care comentariile în oglindă din această „carte autoportret” se răsfrâng asupra unei alte cărți, simbolic intitulată *Să vezi lumea cu ochii celorlalți*, care cuprinde o serie de reflecții ale bursierilor Fulbright români și americani. Printre aceștia se numără și Marina Cap-Bun, care notează cu precizie și finețe evenimentele la care a participat și pe care le-a inițiat, în calitate de profesor de limbă și civilizație românească la Universitatea Washington din Seattle. Acolo, departe de țară, Marina Cap-Bun a știut să-și asume rolul de mesager al culturii române. Aici, în propria țară, autoarea își continuă rolul de mediator, împărtășindu-ne din experiența sa americană sau invitându-ne să intrăm în dialog cu *lecturile sale critice*.

Insula albă

Masiva antologie de literatură contemporană de la Dunărea de Jos, intitulată **Insula albă** (Ed. Ex Ponto, Constanța, 2003) apare din inițiativa d-nei Axenia Hoge, directoare a Direcției Județene pentru Cultură, Culte și Patrimoniu Cultural Național Tulcea, cu prilejul celor 125 de ani de la reintegrarea Dobrogei în cadrul statal românesc, după cum notează într-o succintă și pertinentă prefață antologatorii Marian Dopcea și Olimpiu Vladimirov.

Impresia pe care ți-o lasă lectura opului de aproape 400 de pagini e de lucru temeinic și nu-mi rămâne decât să-mi imaginez cantitatea uriașă de muncă necesită de selectarea textelor reprezentative ale unui număr impresionant de poeți și de prozatori care-și leagă în multiple feluri destinul creator de spațiul de nord al Dobrogei. Criteriul valoric după care s-a făcut selecția nu a fost nici pe departe subordonat celui de geografie literară, cartea fiind judicios alcătuită, fără diferențe calitative frapante, cât și ca spațiu tipografic, respectându-se proporțiile de rigoare, *sine ira et studio*. Lista enormă de nume incluse în carte cu un grupaj de poezie, sau cu o proză sau două (unii sunt prezenți în ambele compartimente) îl pun pe cronicar într-o situație delicată, forțându-l să pună un diagnostic sau să emită o judecată de valoare care să nu fie conformă cu întreaga operă a scriitorului selectat, între mare și câțiva stropi luați din ea pentru analize de laborator nemaiputându-se pune semnul egalității. Gândul că de sub condei ar putea să iasă o istorie a literaturii tulcene mă amuză prin gabaritul ei liliputan și mă înspăimântă în același timp prin sarcina ingrată pe care mi-o asum apucându-mă să coroborez aceste câteva fraze cu notele biobibliografice întocmite de selectori, așa încât cronica de față să nu semene, o dată pusă în pagina tipărită, cu o rubrică de *Poștă a redacției*, rubrică pe care, mărturisesc tardiv, toată viața mi-am dorit s-o țin undeva, fie și în calitate de redactor asociat.

Sectorul de poezie e deschis de Aneste Alexe, un poet elegiac, însetat de puritate și care-și caligrafiază cu acuratețe trăirile frumoase de altădată, înrămate ca niște fotografii de familie într-o lacrimă abia pâlpâindă. Constantin Bejenaru încearcă să pună poezia de-a curmezișul

timpului spre a-i mai atenua curgerea și spre a infini dragostea sub zodiile ei faste.

Starea dilematic-interogativă din *Psalmii* arghezieni îl contagiază și pe Gheorghe Bogorodea: „Și iarăși nu știu încotro mă îndrept, / Pe cin' să caut, încă, ce s-aștept“.

Emilia Căldăraru lasă impresia că luciditatea e mai puternică decât fiorul liric, de unde rezidă o senzație de răceală aristocratică, parnasiană, a pastelurilor marine și fluviale pe care le întocmește cu forță de sugestie transfiguratoare.

Silvia Cerbu pune în ecuații morale motive biblice (*Cina de taină*), ori se lasă prinsă cu dezinvoltură în vârtoarea incantațiilor folclorice (*Doină*), crochiurile ei autumnale amintind de cele ale Magdei Isanos.

Dumitru Cerna are conștiința dramei — mallarméene — a poetului în fața foii albe, neputându-se stăpâni să nu șfichiuiască impostura făcătorilor de versuri: „te chinuie hârtia albă și amară / a mărturisirilor târzii și subțirice / câtă șagă degeaba în spusele poezilor / prefăcuții aceștia ce se ascund după metaforă / și când își izbutesc vreun vers ce sclipește / nu se mai poate sta de vorbă cu ei / dar nu le întoarceți spatele totuși / destinul lor ține de împăcarea noastră / și viața ta de poemul acesta stufos / ca o pisică de rasă electricizată“ (*Poemul pisică electricizată*). Tulburătoare și convingătoare prin îndrăzneala imagistică și siguranța frazării poetice sunt cele două *Elegii*, ele arătând adevărata măsură a talentului real al autorului cu un nume care obligă în spațiul liric tulcean și nu numai.

Aura Conțescu e mesagera diafaneității proiectate în oglinzi, acvatice, de regulă, spre a fi salvată din calea tăvălugitoare a trecerii timpului. Cititorul e purtat sărbătorește pe tărâmul muzicalității angelice, îmbătat de mirific și tămăduit de spaime existențiale, atunci când i se picură în suflet licăre de speranțe epifanice: „Pe blănuri de vulpe, pe blănuri de nurcă, / pădurea coboară, uitarea se urcă. // Întoarce-te, suflet, în nufăr, în baltă, / cu fața la somn, spre câmpia cealaltă, / popas lângă foc unde-și mută străbunii, / cu luntrea legată de funia lunii, / vânați de-ntunerice, spălați de cuvinte, / cât poți să cuprinzi înapoi și-nainte“ (*Scrânciob*), ori exorcizator-oraculare: „Poate nu voi răspunde când apele vor bate, / când scoicile cu talpa vor ciocăni la uși. / Poate nu voi răspunde, poate-n singurătate, / pe-o insulă cât palma, pe munte de cenuși, / voi scrie-n solzi de pește, în frigul din vertebre, / un alfabet la care mă voi gândi pe drum, / cu roșul și cu ocrul atâtor stinse febre, / cu negrul și cu griul din nopțile de-acum.“ (*Inscripție pe ușă*).

Traian Coșovei e și un poet al condiției umane, cutie de rezonanță a nefericirii fără sfârșit a celor mulți și obidiți de destin și pentru care discursul său se constituie în rugă de izbăvire.

De dulcile sonori clasice se lasă contaminați Stelian Cucu și Gh. Dascălu, în timp ce Ștefan Dincă surprinde dureros stările indicibile de spleen romantico-simbolist, de nostalgie și vacuum pretutindenier, chiar și dincolo de granițele visului sau mitului: „Pe frunte încă-un șarpe mi-a murit / Beau vin de Chios, noaptea mă-nfioară, / Nu mai găsesc corabia în mit, / Și nici pe mări, ninsoarea de fecioară“ (*Corabia*).

Pe antologatorul Marian Dopcea îl chinuie remușcări de fost iconoclast (*Râzând*) și-l învăluie dezabuzarea vis-à-vis de toată absurditatea condiției umane: „Mântuirea, care-i îngheț și uitare, se-arată / La capătul unui drum pe care nu l-am cerut. / Vom încheia, sleiți, în necunoscut, / Călătoria inutilă și blestemată“ (*Încă o dată*). Omul se naște singur; cei vinovați de perindarea

lui prin lume nu-și recunosc nici o vinovăție, ci, cel mult, îi ctioresc și-i întrețin infernul cotidian, conștientizat cândva de Sartre (v. *Ei*). Sacrul se dizolvă firesc în profan și, în absența divinității ca reper existențial, omul se lasă traversat, fără a opune rezistență sau fără a se mai impacienta, de o singurătate cosmică (*Rondelul somnului lui Dumnezeu, Aici, Învingător*).

Tot despre destinul insului ce-și caută eul propriu într-un univers social ostil, despre dreptul de a exista și de a iubi, scriu Ioan Gheorghită, Ștefan Dumitrescu, Veronica Gavrilă (care se servește de o peniță înmuiată în tușuri japoneze), Valeriu Imbir (un fin caligraf erotic), sau Mihai Păcuraru (chemat sfâșietor de un dor fără sațiu când „prin ierburi vinul asfințirii suie“).

Parabole fine, într-un discurs de mare fluentă, cu inflexiuni ludice subtile, zămislește orfevrul Ștefan Romeo Ghioc, tema sa predilectă fiind o iubire amânată strategic întru înveșnicire, deși ocolirea lui „carpe diem“ a debușat pe furis în regret și-ntr-un acut sentiment al târziului: „Acum e toamnă veche / și ochiul tău de rouă / prin alte ierburi curge / cu ultimul născut / și-abia acuma, doamnă, / am înțeles. Dar uite, / ne muguresc pe umeri / cămăși adânci, de lut“... (*Abia acuma, doamnă*). Nu mai puțin savuroase sunt motivele cazone structurând inspirat câteva poeme (*Război cu păpădii, Armistițiu*).

Augustin Ioan, unul din numele de elită ale generației optzecist-nouăzeciste, deconvenționalizează tranșant un întreg univers poetic, îi dinamitează șabloanele poncificate, limbajul lignificat, discursul său poetic decantând pe conducte parodice „realitatea“ socialistă în care s-a născut și a copilărit. Obsesia, psihanalizabilă, a spațiului și timpului roșu sufocant, răbufnește în metafora acvariului: „Apă de mâl unde / țiparul îngână: / o mare“ (*Acvariul V*).

Kira Iorgulescu dă, în poemele sale, glas sângelui aromân din vene, amintirilor pastorale ancestralizate. Suflul vitalist amintește de Carolina Ilica din poeziile de început, reconfortant și provocator: „Și iar glezna piciorului / Mângâiată de brățările apei. / Și noaptea blândă — cearcănele tale / Sunetul stelelor — vorbele tale nespuse / Fluturii oprindu-se pe florile adormite / Privighetoarea rănită cântând / Până la ultima picătură de sânge / Mielul în brațe — căldura ta de păstor / Ivirea zorilor — rochia mea albă uitată pe câmp.“ (*Câteva clipe fericite*).

Petre Lazăr dovedește din plin vocație personificatoare în lirica marină de largă și filosofică respirație.

Sub pavilionul autoironiei spumoase navighează Angela și Ștefan Mihalcea, vizate fiind neîncrederea în poezie, ingerințele neaveniților în zborurile a căror frângere e astfel grăbită, evadarea ireversibilă din vis și din paradisul copilăriei, menținerea legăturilor cu strămoșii și cu tradiția, confruntarea cu o lume ostilă etc. În aceeași paradigmă geodumitresciană și marinsoresciană stă și poezia Anei Luiza Toma.

Dumitru Mureșan e un poet al tristeților metafizice profunde, înspăimântat nu de moarte, cum se spune, ci de veșnicia ei, adevăr revelatoriu în numele căruia încearcă să ștergă hotarul dintre cele două tărâmuri: „Și înveți să trăiești / fără cântec / și începi să iubești neantul / și farmecul indiferenței“ (*Ușor și greu*). Meditația lirică glisează spre elogiul implicit adus miracolului vieții regenerându-se fără încetare (*Cu gândul la altceva*), ca și cântecului celebrând sărbătoarea simțurilor (*Lira meditativă*), simțuri declanșând aventura spirituală de retrăire a timpului regăsit (*Trista metamorfoză*), a echilibrului sufletesc și a candorii inițiale decelabile în pădurea de „corespondențe“ a naturii din păcate tehnologizate, însă oricând pasibilă de resacralizare: „Seara

e o pădure de antene // Creanga își arcuiește / sânul de madonă / dealul stă împăcat / cu sine în noapte // Seara îngerii beau din pahare zăpadă“ (O seară ștearsă).

Fini caligrafi cu simțul paradoxului par a fi Mircea Marcel Petcu, Stanislav Popescu, Elena Preda (cu revelația ei că „mereu e un cântec lângă durere“), ori Gavrilă Rus, predispus să creadă că spiritul iubirii va supraviețui trupurilor îndrăgostiților: „Tot ce ne spunem azi o să rămână; / Cuvintele vor încolți în stânci, / Ori pe cărări în stepele adânci, / Doar mâna dreaptă nu va mai fi mână“ (*Tot ce ne spunem azi*).

Un festin poetic prin simbolistica purității și prin prospețimea imagistică ne e propus de Liliana Rusu care încorporează în discursul său un filon folcloric și nu e deloc străină de descântecele pe care Ion Barbu le pune în gura Domnișoarei Hus. Nu mai puțin proaspăt e Paul Sârbu, poetul care scrie pilduitor, în sensul că mini-poemele sale se coagulează în jurul unui nucleu epic, la lumina sângelui sau a zăpezii și care simte „cuvintele / cu ciocul împântat în inima“ lui; el însuși arde „ca un Giordano Bruno anonim“. Greu de spus dacă a exprimat cineva un adevăr mai teribil despre truda creatorului în singurătatea lui.

Dumitru Stan propune un dialog al poeziei cu sculptura brâncușiană. O antologie de texte poetice închinată magicianului de la Hobița sau doar inspirate de operele sale va trebui să includă, inevitabil, și piesele elogioase (și elogiabile) ale poetului tulcean.

Mini-oaze de poezie premonitoare întâlnim în grupajul Veronicăi Stănei-Macoveanu: „Sub steaua norocului vânătoarea începe / Am totul fragil. Privesc. Gonacii / sunt aprigi / Puterea-mi e pe sfârșite / aud sfârșeli / Și neantul e vitreg / Gonacii își odihnesc neoboseala / Din răni se risipește uitarea-iertarea“ (*Acrobații peste lacrima lunii*); în al Victoriei Mihăileanu-Ștefănescu: „Măsor în toamnă-mi multa datorie / De-aș ști să-mpodobesc cu taine cina. / Bătrânii beau înțelepciunea veche / Din bunu-mi vis ce-și caută ruina“ (*Măsor în toamnă multa-mi datorie*), ca și-n cel al lui Vasile Terzea: „Se dau în lături paltinii foșnind / și-i liniște pe cer, în Carul Mare; / se-adună-n drum cu mine și se prind / în cerc de zile stele căzătoare“ (*Pădure*).

Un acut simț al oximoronului și al metaforei de amplă respirație îl călăuzește pe Ion Tutunea în orchestrarea poemelor sale, expresii ale comuniunii cu o natură când răzvrătită, când feerică, tumultul acesteia traducându-se într-o scriitură barocă mustind de cele mai nebănuite sensuri: „Marea acompaniază aurul întunecat al sufletului meu / unde plăcerea și durerea sunt gemene flăcări orfeline / înfricoșate întemnițate în cîșet ascuns populând plantele / nemărginirii cu un popor de gânduri ce defilează-n ceață / Neconținut cărașuit de Duh mă vindeți ca pe orice simplă / marfă-n piață. Fără să știți că sălțați de timp / voi duceți doar o viață de paiată“ (*Marea acompaniază*).

Când nu se lasă furat de sunetul cornului apollinaire-an, Petru Văluoreanu se situează în paradigma revoltaților categorici: „Nu mai pot înțelege spinările încovoiate. Greață / mi-ar fi să găsesc un singur motiv / al lipsei de demnitate“ (*Portret în mișcare*). Ca poet al iubirii, detașează din trăirile sale însetate de absolut și de libertate versuri memorabile: „N-am întâlnit o întâmplare mai frumoasă. / Iată buzele mele ca două grenade zvârlite-n pustiu. / Dragostea mea trece prin tâmplă / ca o frunză ce taie infernul“ (*idem*). Nici autopotretul în oglindă epică nu e mai prejos: „Poetul e aerul unei guri înstelate. / Se retrage în propria-i substanță, nu cerșește / niciodată un os. / Oricât e

parfumat, realul, ca un brânci. / Când nu se vede nici măcar pe el însuși, / el fiind Dumnezeu“ (*ibidem*).

Eugenia Vâjâiac își dă adevărata măsură a talentului său în poemul *Femeia despre care nimeni nu mai știe nimic*.

Olimpiu Vladimirov e prin excelență un poet al stărilor sufletești inculcate de mare spre a se transforma în tot atâtea sărbători simboliste, cu neliniști și așteptări provinciale, într-o molcomă și împăcată curgere a timpului, importantă fiind doar bucuria de a exista: „Aerul urcă / Mierea și fumul verde din sălcii; / Lângă pleoapa mării / Un sunet prelung / Vindecă frigul pe alge uscate, / Candoarea depărtării așezând / Stâlpii de sare / În oglinzile lungi ale toamnei“ (*Anotimp*).

Aceeși cantonare în veșnicia clipei faustice o încearcă, în împărăția apelor vuind încă a geneză, și Nicoleta Voinescu: „Izbită de sinteza lumilor de-aici, / sfârșind un drum de ape și început de lume / aș vrea să fiu asemeni, aș vrea să nu răsar, / să nu am datoria de-a apune“ (*Plaur*).

II

În proza lui Gabriel Bădică, un copil are revelația curgerii timpului maculant și o trăiește sfâșietor la frontiera ghesului inițiativ al instinctului și tendința ocrotitoare a celor din jur care vor să-l cantoneze zăbăvitor în edenul copilăriei.

Oamenii din proza lui Gheorghe Bogorodea trăiesc între real și fantastic, ca și într-o cunoscută nuvelă a lui Gala Galaction, într-un galopant interval al pactului cu diavolul care nu mai are răbdare cu cei care i-au vândut sufletele și le întunecă mințile după ce i-a îmbătat cu licoarea iluzorie a gloriei deșarte.

Adrian Bușilă e un scriitor cu un pantagruelic simț al enumerării fațetelor răului social și al numirii lui întru exorcizare. Toposul său prozastic preferat e aici spitalul, la suferința fizică a bolnavilor adăugându-se ignoranța personalului medical, corupția, nepotismul, invidia, delațiunea, arivismul deșănțat, duplicitatea perversă, calomnia, oportunistul, spiritul gregar, ingerința activiștilor și a securiștilor în problemele sănătății, sadismul șefilor căpătuielnici etc. Prozatorul de mare forță satirică și de umor mustos-incisiv dovedește suflu maratonice în dezvăluirea minciunii inepuizabile pe care se bazează dictatura dintotdeauna și cea comunistă și în special unde intimitatea insului e violată fără scrupule, legile junglei fiind aici mai viguroase ca oriunde și ca oricând. Ipostaza de picarro al condiției umane, masochist și dezabuzat, îl avantajează pe naratorul subisat în elaborarea savurosului rechizitoriu sintagmatizabil ca „haz de necaz“.

Ștefan Caraman excelează în demontarea mecanismelor alienării funcționarului cenușiu într-o lume provincială absurdă. Rudi din *Trei starturi ratate* se zbate între acceptarea dezabuzării și lehamitei existențiale, pe de o parte, și imboldul de a da curs împlinirii prin artă, pe de altă parte. El e o sinteză de Mersault și de Béranger, în măsura în care opera lui Camus interferează cu cea a lui Eugen Ionescu, sau, de ce nu, cu a lui Kafka, păstrând întredeschisă abia perceptibil o ușă spre iluzoria mântuire prin vis.

Țărnuțelul îngândurat a lui Mihai Caranfil e o proză densă în sillage tradiționalist, cu descrieri poematice avântate din și în perspectivă omniscientă sau doar realistă. Istoria, mai veche sau mai nouă, filtrată prin imaginație ca și prin experiența directă a unui copil curios și însetat de cunoaștere constituie

substanța paginilor semnată în această antologie de binecunoscutul romancier excelând prin evantaiul stufos de semnificații pe care știe să-l confere detaliului aparent futil în decor.

Mircea Ioan Casimcea realizează, în *Insula zănitecă*, o utopie cu inflexiuni onirice, a cuplului conjugal ce se amăgește cu speranța perpetuării prin urmași. Fulgurația de fericire într-un decor albastru, e de sorginte incantatorie (vezi vorbirea în versuri a harabagiului tătar) și ea rimează cu plonjarea în textul sibilinic al descântului și facerii de vrăji. Rostirea cuvintelor se încarcă de o nebănuită forță magică facilitând glisarea, fie și iluzorie, în fantastic și în virtuțile lui terapeutice într-un spațiu altminteri terifiant, disperat și amenințător.

Gorjanul Ion Cepoi descoperă, cu ochiul proaspăt al celui ce vine din afara Deltei, un spațiu fascinant sinonim cu miracolul și-i consolidează, atribuindu-i-le, dimensiuni fantastice. Scriitorul a ajuns la izvoarele poeziei care-l învăluie în marea ei sărbătoare ireversibilă, omul și satul Selina contopindu-se cu o încrâncenare mai mult decât paroxistică, paginile sale amintind de cele scrise în zilele lor cele mai faste de Fănuș Neagu sau de Ovidiu Dunăreanu și numărându-se, neîndoielnic, printre cele mai frumoase și mai luminoase din antologia în discuție, poemele în proză eclipsându-le pe cele propriu-zise ale aceluiași semnatar.

Traian Coșovei abordează, în *La mila 23*, lumea pescarilor dintr-o perspectivă diametral opusă celei a lui Ion Cepoi. Oamenii apelor se călăuzesc după cutume aspre: îi prind și-i judecă în felul lor pe cei doi agenți care le furau sculele și, când află unde sunt acestea ascunse, dau foc magaziiilor tăinuitorilor, ca și, într-o frenezie răzbunătoare, stufului din bălți.

De un realism crud e descrierea petrecerii pescărești organizate cu prilejul Sântei Mării Mici la cârciuma din sat. La spargerea chefului monstruos, femeile alăptează pruncii într-o dezlănțuită devălmășie și tot așa îi iau acasă, câte unul la întâmplare. Bărbații, lipoveni focoși, se pomenesc și ei în alte case și-n alte paturi, alături de muierile altora.

Cântărețul Dobrogei colectiviste se dovedește, întru spălarea păcatelor realist-socialiste, un bun cunoscător al sufletelor dezlănțuite ca și natura cu care intră în nemiloasă armonie.

Ilie Danilov se exersează în transcrierea fonetică a replicilor unui frizer moldovean rău de gură în polemicile cu clienții săi în fața cărora își perorează filosofia de viață și se consideră intelectual întrucât lucrează cu... capul clientului.

Cici Maria Drăghici e prezentă în antologie cu o proză tulburătoare, *Solomonarul*, ieșită parcă de sub valtrapul *Calului dracului* a lui Caragiale și filtrată ingenios prin lecția de proză fantastică voiculesciană. Vechi practici magice, ca vândutul pe fereastră al copiilor bolnăvicioși spre a-i smulge din ghearele morții, sunt insertate în ecuația discursului comun prilejuit de așteptarea preotului care să-l ducă pe bătrânul vrăjitor, Onu zis Aronică, pe ultimul său drum.

În *Harlașa și satul* a lui Octavian Eniceicu, lipoveanul Harlașa trece cu barca pe malul celălalt un lup încolțit de câini și de ciobani, numai spre a le face în ciudă acestora din urmă. Sugestia înrudirii totemice, via Vasile Voiculescu, e abil sugerată prin albul dinților barcagiului care ar fi procedat ca atare de frică. Lupul îi amintea, prin configurația botului de un cunoscut, Stiuca meragiul. În *Șapca lui Alec*, prozatorul își deapănă amintirile dintr-o copilărie dură, insistând pe latura inițiatică a devenirii în perpetuă confruntare cu viclenia hoților de cai din bălțile misterioase ale Dunării, spațiu în care spiritul vendetist e la el acasă.

Prozatorul reușește să contureze, în ciuda tonului precipitat și sincopat, o atmosferă tensionată, în bună tradiție panaitistratiană.

Gabriel Fătu se lasă textualizat de o nefericire erotică pasageră, actul scriiturii compensând vidul erotic pe care i-l propune întâmplarea faptului că iubita îl respinge în chip dureros.

Romeo Ștefan Ghioc creionează o parabolă a spațiului claustrant care e simultan temniță, garnizoană și spital de boli nervoase. Pe scurt, o meditație neagră despre dezumanizare prin lupta pentru putere, deținătorul acesteia fiind el însuși în chip paradoxal frustrat și-n același timp însetat de libertate. În această turbure devălmășie (precum în vidul de putere creat în timpul Revoluției după fuga Dictatorului), manipulatorul inițiator și întreținător de psihoze, pare a-și avea locul său privilegiat. Războaiele și revoluțiile dintotdeauna, reale sau doar abil simulate parodic, au dovedit-o cu prisosință.

Suzan Mehmet și-ar fi avut mai degrabă locul în primul compartiment al cărții. Aforismele ei respiră un aer de poezie orientală, de versete din Coran sau din Cântarea Cântărilor, femeia din ea asumându-și întreaga suferință în dragoste și cultivând-o ca sursă de creație, cu masochistă voluptate și neostoită tânjire după un reper existențial.

Ernesto Mihăilescu vizează, în *Ion Afăței*, un discurs total, de fapt un metadiscurs care să ventileze întreaga realitate social-politică actuală. Scriitura are forță centrifugă expresionistă, experiența directă a naratorului martor descins parcă de dincolo de Styx — râul mâlos și turbure se numește aici Cheron (de la Acheron) — în orașul desfrâului și al perdiției, e potențată prin conducte textualiste (eseu, filosofie, literatură), instanța care acuză jocul cinic și demagogic al istoriei concurând-o cu brio pe cea numită îndeobște Judecata de Apoi.

Casa lui David a lui Dumitru Nicodim readuce în sufletul cititorului de azi secvențe din rezistența țărănească față de tăvălugul absurd al colectivizării agriculturii. Textul are fluentă și nerv narativ și reabilitează un personaj atât de hulit și de caricaturizat în surogatele beletristice sau poetice elaborate cândva după „infașibilele” rețete realist-socialiste.

Satul *Mila 23* apare și la Pavel Perfil. Naratorul întâlnește aici un vârar de prin Buzău, dar satul e pustiu: oamenii sunt la tăiat și apoi, la incendiat stuful. Un bătrân îl sfătuiește să plece, altfel va fi gonit pentru că a desconsiderat ritualul defrișării stufului. La fel, satul nu-l iartă pe un viorist local pentru că și-a vândut instrumentul ce le alina sufletele pe la chefuri.

Mirela Roznoveanu dezvoltă, în *Platon*, o sugestie camusiană și anume cea conform căreia actorul e un personaj (actant) absurd, condamnat prin specificul meseriei la robotizare, la golire de eul său autentic care se alienează cu fiecare ieșire pe scenă, prin dizolvarea asumată în cei pe care-i interpretează. Artista, prinsă în rolul creolei Carmen din opera cu același nume, intuiește acest risc profesional și se retrage inteligent din plasa libidinoșilor care roiesc în jurul ei demolând bariera dintre femeia reală și cea din ficțiunea lui Mérimée și a lui Bizet. Indicațiilor „prețioase” care plouă asupra-i din toate părțile, inclusiv asupra celor hărăziți de Dumnezeu cu înclinații artistice, Platon le opune libertatea, fie ea și prin abandon sau renunțare, cuvânt care „i se întipări adânc în memorie”.

Paul Sârbu își plasează prozele sale scurte în jăriște magică, exploatând un bagaj imens de practici religioase sau vrăjitoarești și dovedind o bună cunoaștere a fondului mitic al spiritualității rurale.

Ca și la alți confracți de antologie și de arie geografică, motivul străinului (veneticului) care perturbă echilibrul satului e prezent și la Paul Sârbu, oamneii locului solidarizându-se întru gonirea intrusului aducător de blesteme. În *Șarpele de apă*, o tânără naște în barcă, pe o vreme potrivnică, un prunc mort. Acesta reînvie ca prin minune. Se conchide că duhul apelor s-a îndurat de el și lipovenii îi trag un chef de toată pomina.

Lola Stere Chiracu fructifică inspirat folclorul aromân, telescopând în discursul unei șezători tradiționale balade strămoșești și povești de dragoste, precum tentativa de rapt, de către luhim, a frumoasei și nu mai puțin vrednicei Polea (*La pusul furcii*). Accentul cade pe reliefaarea valorilor morale la loc de cinste în spiritualitatea unei etnii care se conservă cu înverșunare în fața vitregiilor istoriei.

Și *Fântâna moșului* a lui Gheorghe Seitan e o parabolă a recuperării valorilor spirituale lăsate testamentar de înaintași și distruse în anii totalitarismului roșu, o meditație despre jertfă, statornicie și respect față de experiența de viață și de truda celor care ne veghează chiar și după ce s-au mutat în ceruri. Un abur fantastic de bun augur se degajă din aceste povestiri energizante.

Valentin Șerbu e un prozator cu vână satirică, preocupat să dinamiteze fără milă eșafodajele gândirii comune, aferația verbală găunoasă a nocivilor manipulatori, kitschul care favorizează apariția celor mai mari profitori ș.a.m.d. Autorul are un acut simț al caricaturalului și sugerează subtil taxa pe prostie și pe pretenția de artă (*De pe urma artei*). Valentin Șerbu înfierează activismul gregar, culturnicismul agresiv-vulgarizator, pătrunderea abuzivă a ideologicului în manifestările de ordin spiritual. Famelicul Costea se vrea un justițiar în lumea dătătorilor cu presupusul și a artiștilor ce țin cu orice preț să epateze publicul lipsit de orice repere valorice.

Regretatul Valentin Șerbu excelează și în proza fantastică. *Ficțiunea* e o piesă pe bună dreptate antologică. În ea se narează iubirea dintre un bărbat și o femeie care aparține lumii de dincolo. Proza poate fi citită și în cheie parabolică: învățătoarea Ana e pentru actantul narator, electrician de profesie, idealul feminin misterios și deci, intangibil, ca orice ideal.

Brăila, acest Texas al României, cu fauna ei interlopă din care Panait Istrati și-a recrutat cândva personajele povestirilor sale o fascinează și pe Nicoleta Voinescu (*Curriculum vitae*). Poeta și prozatoarea reînvie obiceiuri vechi, precum biciuirea mirelui nevolnic în noaptea nunții de către socrii mici. În *Papanca* e portreturat un bărbat dur, simbol al neînduplecatei autorități paternale (pater castrator) dintotdeauna.

Romanul *Revelion la vamă* al Silviei Zabaracencu a fost foarte bine primit de critică la apariție. O ingineră agronomă, Adriana, merge cu trenul spre Atena. Drumul propriu-zis e și un prilej de introspecție, de înaintare spre propriul sine. Reflecțiile morale se acutizează în mijlocul grecilor din compartiment unde româncea se simte un fel de Cenușăreasă balcanică. Companionii o bruschează când nu știu nimic despre ea, o admiră când bănuiesc că ar fi franțuzoaică sau italiancă și o ignoră când se dumiresc asupra identității ei naționale ca, în final, un singuratic urmaș al lui Ulysse s-o ceară în căsătorie.

Stările încercate de protagonista naratoare amintesc în multe privințe de cele ale celebrei Boule de Suif din nuvela omonimă a lui Maupassant, căreia ar putea să-i fie contrapusă ca replică diferențiindu-se doar prin happy end.

Periplul lectural al cărții de care ne-am ocupat se constituie fără nici o îndoială, într-un adevărat festin spiritual.

CARMEN CHIHAIA

Sărăcia „cenzurează” poezia Titlurile anului în topul editorilor

După ritmul tot mai febril al aparițiilor editoriale și bogăția de titluri etalată la târgurile de carte, s-ar spune că 2003 a fost un an fast, dătător de speranță. La ceas de bilanț însă, când adevărul se cerne funcție de impactul critic și de volumul vânzărilor, se vede dacă ceea ce se plănuia a fi un succes calitativ se bazează și pe o audiență la fel de mare, dacă și cum se poate câștiga cursa competițională sub noile orizonturi de așteptare ș.a.m.d. Care ar fi răspunsurile posibile, am încercat să aflăm lansând editorilor următoarele întrebări:

1. Câte dintre titlurile lansate de editura dumneavoastră în acest an au devenit cărți-eveniment?

2. Ce notă ați acorda Ministerului Culturii pentru modul în care subvenționează producția de carte?

3. Vedeți în cartea electronică un viitor prieten sau dușman?

Geta Dimisianu,
Editura Albatros:

1. **Dicționarul scriitorilor români**, în patru volume, a lui Zăciu (cu 1710 scriitori evocați), **Amintiri din pribegie** de Neagu Djivară, **Deșertul pentru totdeauna** de Octavian Paler.

2. Nu-mi place să dau note. Realitatea este că, în actuala formulă, subvențiile nu ajung să satisfacă pe nimeni. Eu am propus, cu ani în urmă — și de atunci tot le spun miniștrilor culturii — că, cel mai bine ar fi să se meargă pe subvenții prin achiziții. Așa s-ar face

mai multe achiziții, direct pe planurile editoriale. Dacă, de exemplu, am comandă pentru trei sute de exemplare dintr-un titlu, când apare cartea mă duc la minister, fac actele, ei îmi dau banii, iar eu, cărțile. Ar fi mai corect și mai eficient. În plus, s-ar umple de cărți și bibliotecile din România. Or, în actuala formulă, subvențiile te decapitează, fiindcă îți impun un anumit preț al cărții, costurile fiind în realitate mult mai mari. Ne descurcăm din ce în ce mai greu.

3. N-aș spune că văd în cartea electronică un prieten, dar nici un dușman. Dicționarele, cred, ar avea mare succes în această formă — vom scoate **Dicționarul scriitorilor români** și pe CD, cât de curând — precum și cărțile de poezie, cu autorii citindu-și versurile.

Viola Vancea,

Editura Institutului Cultural Român:

1. **Structuri politice** de Ion Scurtu, edițiile bilingve ale poemelor lui Blaga și Bacovia, **Istoria muzicii**, volumul IV, **Tentația risipirii** de Augustin Buzura, cartea despre globalizare a lui Ion Iliescu, **Șah la regizor**, excepționalele eseuri semnate de Cristina Modreanu, cartea-document **Scrisori către Vlad Georgescu** de Mihai Botez.

2. Nefiind profesor, nu pot să dau note Ministerului Culturii și Cultelor. Dar pot spune un lucru: astăzi, ca și medicii, sunt editori fără de arginți și editori-patroni, care nu au, întotdeauna, o acoperire culturală. Dar este cert că banii de la Ministerul Culturii și Cultelor au venit din ce în ce mai puțin din 1998 încoace.

3. Văd în cartea electronică, cert, un prieten.

Doina Jela,

Editura Humanitas:

1. **Ființă și timp** a lui Heidegger, în îngrijirea lui Gabriel Liiceanu - un adevărat best-seller, vândut încă de la apariție în cinci mii de exemplare (stăm și ne minunăm: dacă pentru **Stalin**-ul lui Suharin nu s-au găsit două mii de cititori în România, cine sunt cei cinci mii ai lui Heidegger?!), romanul de mare succes al lui Coelho, într-un nou format, **Întoarcerea caravelor** a lui Antunes.

2. Aș da nota 2 Ministerului Culturii. Știu din anii trecuți și după listele publicate de presă, că Ministerul Culturii subvenționează cartea clientelar și mafiotic. Cei care împart subvențiile au grijă, mai întâi, de ei înșiși, pe niște cărți pe care nu le citește nimeni, în afară de familia lor.

3. Fără doar și poate, „cartea clasică”, pe suport de hârtie, va mai conviețui o vreme cu cea electronică, iar la un moment dat — oricum, nu în timpul vieții noastre — va dispărea, așa cum au dispărut tăblițele sau scribi!

Florin Lăzărescu,

Editura Polirom:

1. Din moment ce noi lansăm, săptămânal, câte două titluri din marea literatură universală, mi-ar fi greu să aleg între unul sau altul. Eveniment ar fi faptul că am inițiat „Colecția de literatură română” (primele șase titluri au și apărut). Ne-am întreat și noi de ce scriitorii români *nu se vând*?! De ce stau în librării?! Credem că tocmai fiindcă nu au fost promovați. Nu s-a mizat pe ei! Or, noi asta încercăm să facem acum.

2. O editură nu este *sănătoasă*, dacă nu are puterea să trăiască pe baze economice proprii, într-o economie de piață concurențială. Noi, dacă nu am avea o ofertă mai bună, nu am trăi. De la cincizeci de titluri pe an, în 1995, Polirom a ajuns la cinci sute de titluri noi în t2003. Lucrăm la proiecte editoriale, nu trăim prin titluri-bombă.

3. Cartea electronică nu este, încă, o afacere, ci, deocamdată, un nou mijloc, o nouă unealtă. Fiindcă la noi nu există o piață pentru cartea electronică, cei care o scot se văd nevoiți să le și dea foarte ieftin. Dar, chiar dacă lucrurile se vor schimba, cartea pe suport de hârtie nu va dispărea niciodată.

Ioan Popișteanu,

Editura Ex Ponto:

1. Înființată în toamna anului 1995, în cadrul trustului S.C. INFCON. S.A. din Constanța, editura „EX PONTO” reușește performanța de a publica, în aproape 10 ani de existență, peste 1000 titluri de cărți, publicații periodice și seriale, albume și alte categorii de documente, impunându-se ca una din importante instituții de cultură scrisă, o spunem fără parcimonie, ba chiar cu mândrie, din zona de Est a României. Impune colecții precum: *Arborada* (lucrări de debut) *Coloane* (cărți fundamentale), *Thalatta* (scrieri de inspirație marină), *Romanul interbelic*, *Proză contemporană*, *Haiku*, *Expresso* (literatură de avangardă), *Themis* (publicații de drept maritim), *Cartea de literatură a elevului*, *Vademecum* (bibliologie și știința informării), *Manuscriptum* (lucrări de patrimoniu), *Varia*, atrăgând atenția cititorului avizat prin varietatea și diversitatea tematică a lucrărilor publicate în domenii precum: literatură română și universală (proză, poezie, teatru), critică, teorie și estetică literară, istorie literară, stilistică, folclor, lingvistică, bibliologie, istorie și arheologie, religie, geografie, medicină, matematică, drept, științe economice, inginerie, educație fizică, artă, memorialistică.

Enumerăm titlurile cele mai importante, apărute în ultimul an: **Dobrogea. Cincizeci de ani de viață românească**, 713 p. (volum editat cu prilejul împlinirii a 125 de ani de la revenirea Dobrogei în cadrul statal românesc). Cuvânt înainte de prof. univ. dr. Ion Bitoleanu; Aurel Lup — **Dobrogea agricolă de la legendă la globalizare**, 929 p.; Constantin Mătușoiu, Mihaela Hélène Dinu. **Istoria bibliotecilor din România în Legi și documente** Vol. I (1817-1944), 595 p., vol. al II-lea (1945-2000), 345 p.; Adrian Bavaru, Rodica Bercu — **Morfologia și anatomia plantelor**, ediție ilustrată, 379 p.; Nicolae Saramandu - **Studii aromâne și meglenoromâne**, 260 p. + 2 planșe; Doina Păuleanu. **Constanța — Aventura unui proiect european**, 574 p.; Florența Marinescu — **Va pensiero** (Zboară gând), 325 p.; Marius Moșteanu — **Muzica bisericească în Dobrogea și la Dunărea de Jos de-a lungul veacurilor**, 307 p.; Nechita Runcan - **Două milenii de viață creștină neîntreruptă în Dobrogea**, 448 p.; Florentin Popescu - **Antologia poeziei românești de dragoste**, 322 p.; Eugen Uricaru — **Memoria**. Roman (ediție adăugită și întregită) 260 p.; Liliana Ursu — **Cartea farurilor**, ediție bilingvă româno-engleză; Ileana Marin — **Poezia și proza prerafaeliților** (ediție ilustrată) 287 p.; Ovidiu Dunăreanu — **Întâmplări din anul șarpelui**. Unsprezece povestiri. 246 p.; Gérard Augustin. **Constanța**. Traducere de Gabriela și Constantin Abăluță, 120 p.; **Insula albă**. Literatură contemporană la Dunărea de Jos. Selecție și note de Marian Dopcea și Olimpiu Vladimirov, 396 p.

Valoarea deosebită precum și originalitatea multora din lucrările publicate, ținuta grafică în care au fost tipărite, au adus editurii „Ex Ponto” pe lângă satisfacția lucrului bine făcut și recunoașterea specialiștilor, a criticii literare, concretizată, de altfel, în multe premii, distincții, diplome de excelență.

2. Nu credem că Ministrul Culturii și Cultelor este principalul sau singurul vinovat de modul în care finanțează producția de carte. Răspunzători sunt în primul rând, guvernării noastre, deputații și senatorii care populează comisiile pentru cultură. Cultura unui popor, viața sa spirituală este fundamentală pentru istoria unei nații, nu o spunem noi primii. Traectoria noastră culturală, contribuția la panteonul universal al marilor valori din viața literară, artistică sau științifică, este cunoscută. Este grav, și când date, comunicate de instituțiile de sondaje (IMAS) arată că „46% din populația țării nu a pus niciodată mâna pe o carte, 72% nu a văzut niciodată un spectacol, o expoziție, un film într-o sală de cinema, nu au asistat la un concert simfonic, 8% răsfoiesc zilnic câteva pagini“. L-am citat pe acad. Augustin Buzura, președintele Institutului Cultural Român.

Procentele alarmante citate se datorează slabei susțineri financiare ale bibliotecilor comunale sau școlare, pentru dezvoltarea colecțiilor. Alte sondaje arată că 50% din numărul acestora, nu au primit, în ultimii 15 ani, nici o carte, iar peste 300.000 de copii nu merg la școală, sunt analfabeți.

Taxa pe valoarea adăugată impusă editurilor adâncește acest dezastru.

Ne punem și noi întrebarea marelui scriitor academician. Ce vom face atunci când vom deveni membri activi NATO și U.E.? Pe unde scoatem cămașa?

3. Secolul în care am intrat nu de mult, nu știm dacă va fi unul religios cum premonițional îl definea André Malraux, cu siguranță va fi unul al culturii scrise și al efervescenței editoriale.

Rămâne de văzut care va fi suportul material pe care, ființa umană, creatoare prin excelență își va așterne gândurile și își va multiplica ideile. Calcule reci, impuse de o lume a economicului și a costurilor, în permanentă mișcare, de multe ori haotice, prezic o criză a hârtiei, ba chiar apusul ei. Nu credem în astfel de supoziții, le considerăm pure speculații, sau mai precis nu vrem să credem. Unii închinându-se măriei sale computerul, cântă prohodul cărților, uitând că „nu este o mai frumoasă zăbavă“ decât „cetitul“ acestora. Lumea virtuală a calculatorului, cotropitoare, practic infinită, va devora opusurile, încorporând în memoria sa biblioteci întregi, cu milioane de volume și documente, dar nu va reuși în nici un caz să înlocuiască lectura unor manuscrise în grafia olografă a autorului, antic sau contemporan, sau a unei ediții princeps ori bibliofilă.

Cartea digitală, pe suport electronic, cu fonturi variate, în culori vii sau pastelate, emanând chiar parfumul cernelurilor sau hârtiei îngălbenite de vremuri, cu siguranță va fi cartea viitorului, mai ales pentru stocarea și actualizarea permanentă a informației, transmiterea rapidă a acesteia prin arderea distanțelor istorice sau planetare, dar totul prin sacrificarea actului, unic, intim și inefabil al lecturii.

Alexandru Cebuc,

Editura Arc:

1-2. Anul acesta am primit subvenții pentru două cărți cu zece la sută din costul lor: **Enciclopedia artiștilor plastici din România** (volumul V) și volu-
mul semnat de Amza Săceanu. În planul editorial aveam însă — și au apărut,

ori sunt în curs de apariție — șapte cărți mari, care nu sunt subvenționate, printre care albumele de artă Ion Irimescu, Elena Uță Chelaru (cu două sute cincizeci de pagini, majoritatea policromie), Constantin Piliuță, Petru Hârtopeanu, monografia George Enescu, **Taberele de pictură de la Balcic**, acestea fiind și titlurile-eveniment ale editurii noastre.

3. Cartea de artă pe suport de hârtie rămâne, cred, preferată pentru viitorime.

Marin Codreanu,

Editura Muzeului Literaturii Române:

1. Prejudecata Caracostea, Cronograful Popescu și, bineînțeles, edițiile bibliofile de poezie, ce valorifică manuscrisele din patrimoniul Muzeului Literaturii Române, cu eforturi proprii și la prețuri modice (între 25.000-35.000 lei). Tocmai fiindcă, din păcate, sărăcia „cenzurează” drastic, la noi, poezia — ceea ce face ca, mai ales tinerii poeți să nu-și vadă cărțile publicate ori, dacă reușesc, acestea să rămână nevândute — prețurile cărților noastre sunt între 15.000 lei și, cel mult, 100.000 lei.

2. Din start, fiecare editură va spune că Ministerul Culturii și Cultelor subvenționează în procente nesatisfăcătoare cartea de literatură contemporană, astfel că editorii se văd obligați să facă tot felul de calcule și „manevre” pentru a ieși la liman. În planul editorial pe 2003, noi aveam patruzeci de titluri, Ministerul Culturii și Cultelor ne-a aprobat subvenționarea a cincisprezece dintre ele, cu zece la sută din costul fiecăreia. Dar și acești bani au venit târziu, așa că unele sunt, încă, sub tipar.

3. Nimic nu va înlocui lectura „clasică”, cred eu. Dar, fie că vrem sau nu, noul nu așteaptă să aibă pașaport de liberă trecere. Trebuie să ne adaptăm din mers tuturor provocărilor valide.

Aurelia Lăpușan,

Editura Dobrogea:

1. Porturile dunărene și maritime de Gheorghe Iurașcu și **Atlasul cu hărțile întregului parcurs al Dunării.**

2. Nici nu cunosc drumul spre Ministerul Culturii. În ceea ce ne privește, nu a existat niciodată ideea de subvenție. Ne descurcăm cu forțe proprii. Dar i-aș cere Ministerului Culturii și Cultelor să nu risipească banii pe tot felul de festivaluri, ci pe lucruri de esență, care rămân. Biblioteca Județeană Ioan N. Roman din Constanța are nevoie, de pildă, de un scanner performant, care să treacă pe microfilm toată colecția de ziare vechi dobrogene (490 titluri), și care, altfel, se pierde.

Prof. dr. Gabriel Ștrempel,

Membru de onoare al Academiei Române, directorul general al Bibliotecii Academiei

despre

Cronicarii moldoveni, ediții critice fundamentale, soarta manuscriselor...

Dialogul nostru a pornit de la o recentă apariție editorială: volumul **Marii cronicari ai Moldovei**. Un dar pe care, în preajma Crăciunului 2003, domnul prof. dr. Gabriel Ștrempel l-a făcut specialiștilor și iubitorilor de vechile noastre scrieri istoriografice. Tipărit în frumoasa colecție „Opere fundamentale” a Academiei Române, de Editura Academiei și Editura Univers Enciclopedic, volumul de peste 1600 pagini reunește pentru prima dată între aceleași coperte principalele scrieri istorice ale lui Grigore Ureche, Miron Costin, Nicolae Costin și Ion Neculce.

Amplul studiu introductiv, împreună cu prezentările bio-bibliografice și o esențială antologie de referințe critice, conferă ediției valențele unui fundamental act de cultură.

Firesc, convorbirea noastră pornește cu o nedumerire:

De ce cronicarii Moldovei?

Pentru că istoriografia moldovenilor este cu mult superioară celei din Țara Românească. Este mult mai interesantă, mai cuprinzătoare. Și apoi tradiția istoriografiei noastre este dată de moldoveni. În Țara Românească, până la **Letopisețul Cantacuzinesc**, de la finele veacului al XVII-ea, nu avem nici o cronică deplină, completă. Mai există una, a lui Radu Popescu, în primele decenii ale secolului XVIII și asta-i tot.

Pe de o parte. Pe de altă parte, eu m-am ocupat toată viața, de literatura veche din Moldova. Cu o excepție, Antim Ivireanul, căruia i-am dedicat o monografie și i-am editat opera.

Aveți afinități deosebite cu cronicarii moldoveni?

Nu. Răspundeau însă necesităților mele spirituale. Am făcut o ediție Ion Neculce și am lucrat șapte ani de zile la ea. L-am editat pe Axinte Uricariul, pe care nu-l editase nimeni niciodată. Mă refer la **Cronica paralelă a Țării Românești și a Moldovei** alcătuită de el. L-am editat pe Nicolae Costin, cu **Ceasornicul Domnilor**, pe care, tot așa, nu-l mai editase nimeni. În fine, am tipărit Cronograful lui Dorofhei altMonembasiei și al lui Matei Cigală

tradus din grecește de Pătrașcu Danovici și care a așteptat mai bine de trei veacuri o ediție critică. Este, de altfel, ultima operă istorică de mari dimensiuni rămasă în manuscris, după cele două amintite anterior, ale lui Nicolae Costin și Axinte Uricariul.

Pe lângă acești patru mari cronicari, Grigore Ureche, Miron și Nicolae Costin și Ion Neculce, au mai existat și alte cronicari moldovenești, paralele cu aceea a lui Neculce, altele de familii, de întindere și importanță mai mică. Tabloul mare al istoriografiei moldovenești este însă dat de acești patru importanți cronicari, ale căror scrieri sunt reunite pentru prima dată într-o singură ediție critică. O încercare similară a făcut, după cum se știe, Mihail Kogălniceanu, care ne-a deschis drumul.

Ați condus mult timp Secția de Manuscrise a Bibliotecii Academiei. Cum a sporit ea de-a lungul anilor?

Am condus această Secție de la 1 februarie 1953. Ea cuprinde și cărți rare, și corespondență. Până nu demult, avea și documente istorice. A sporit mult fondul ei. Biblioteca avea, practic, fonduri nelimitate pentru achiziții. Ofertele erau numeroase, după al doilea război mondial. Lumea trecea prin situații dificile. Multe familii cu tradiții, intelectuali descendinți ai unor vechi neamuri boierești, posesori ai unor importante colecții de cărți, manuscrise, alte lucrări de valoare istorică, se vedeau nevoiți, pentru a supraviețui, să se despartă de ele.

Am putut atunci achiziționa prețioase documente, cărți vechi, rare, manuscrise, hărți, fotografii. S-au dublat, triplat, sau chiar de mai multe ori au sporit fondurile Bibliotecii. De pildă, când am fost obligați să cedăm Arhivelor Naționale fondul de documente istorice, acesta era de opt ori mai mare decât acela pe care l-am apucat când am intrat să lucrez în Bibliotecă. Cu mâna mea am scris pe dosul fiecărui document, cu creionul, sumele cu care îl cumpărasem. Achiziționam fie prin intermediul anticariatelor de stat, fie direct de la ofertanți. Am cumpărat, uneori, documente și cu 25 de bani bucata. Documente de importanță secundară, minoră, desigur, dar pe care nu le lăsam să se risipească.

Până prin 1969, lucrurile au mers destul de bine, în sensul că, în condițiile date, s-a putut desfășura totuși o activitate normală. S-au îmbogățit, după cum aminteam, colecțiile, s-a mărit numărul personalului de specialitate. Biblioteca a primit statutul de institut de cercetare. În 1965, de exemplu, aveam relații cu peste 100 biblioteci și instituții similare de peste hotare.

După 1969, a început să se submineze, să se minimalizeze rolul Academiei în viața științifică și culturală a țării. A început, de fapt, distrugerea ei. Și cum Biblioteca aparține Academiei, am urmat și noi acest traseu al dezintegrării, impus de la cel mai înalt nivel.

Ați alcătuit, în acea vreme, „Catalogul manuscriselor românești din Biblioteca Academiei”.

S-au inițiat atunci mai multe mari lucrări bibliografice: continuarea Bibliografiei periodicelelor, Bibliografia românească modernă, Bibliografia Eminescu, altele între care și cele patru volume ale Catalogului manuscriselor românești. Am prezentat întreg fondul de manuscrise aflat la noi, de fapt cel mai important fond de manuscrise vechi din țară. Un al cincilea volum nu cred că se va

mai putea alcătui decât peste multe decenii, poate sute de ani. Când spun aceasta, mă gândesc la modul în care se prezintă acum sporirea colecției noastre. Rar intră zece manuscrise pe an.

Lucrul la catalog nu a fost deloc ușor. O muncă foarte grea, migăloasă, complicată. Dar mi-a adus și multe satisfacții. În mod sigur, sunt singurul muritor care a răfoit întregul fond de manuscrise al Bibliotecii pagină cu pagină și am înregistrat tot ceea ce era mai deosebit. De la foaia de titlu, până la pagina finală, cu fel de fel de însemnări ale celor care au redactat aceste manuscrise, le-au citit, le-au stăpânit sau le-au copiat, făcându-le să circule. La fel, am văzut întreg fondul de documente istorice, de cel puțin trei ori.

Cum este istoria, mai puțin știută, a călătoriei unor astfel de manuscrise prin timp?

Foarte interesantă. Și a manuscriselor și a celor care le-au deținut, care s-au aplecat asupra lor studiindu-le, sau a celor care, la rândul lor le-au donat. Manuscrisele, ca și cărțile, după cum bine știi, își au soarta lor. Prin câte mâini nu au trecut, câte suflete nu s-au aplecat asupra lor... Evocând această circulație a manuscriselor, nu pot să nu stărui puțin asupra faptului că fondurile Bibliotecii noastre s-au constituit prin strădaniile unor personalități de semă ale culturii și științei românești. Printre primii a fost Dionisie Romano, episcopul Buzăului. Merită a fi amintiți, în Ghica, Al. Odobescu, V.A. Urechia, M. Kogălniceanu, B.P. Hașdeu, N. Iorga, I. Bianu.

Între aceștia se cuvine menționat în mod deosebit Dimitrie A. Sturdza, om politic, membru al Academiei și secretar general al acesteia timp de 34 de ani. A fost cel mai mare donator. Dar nu numai că a donat, căci a pus și bazele unor colecții ale Bibliotecii noastre: cabinetul de stampe, de hărți și numismatic. D.A. Sturdza a fost un mare numismat, avea o colecție superbă de monede și medalii. Avea colecții de documente istorice adunate de înaintașii săi, dar și de el. Pe toate acestea le-a donat Bibliotecii. Este un caz fără precedent de om generos, care a înțeles rosturile Academiei și ale Bibliotecii sale. Astăzi, din păcate, se vorbește foarte puțin despre el, atât ca om politic, dar și ca om de cultură.

Cum a traversat Biblioteca Academiei ultimele decenii ale dictaturii comuniste?

Au început să fie reduse posturile, specialiștii să fie înlocuiți cu persoane aduse din alte sectoare de activitate, să ni se taie fondurile bănești, să ni se disloce unele colecții. Faptul cel mai grav a fost că în anii 1978-1979 ne-a fost luat întregul fond de documente istorice (cca. 700.000 din secolele XIII-XIX) și transferat la Arhivele Naționale. Erau diplome maramureșene, deosebit de prețioase pentru istoria românilor, erau documente de la voievozii Moldovei și Munteniei, încă de pe vremea lui Alexandru cel Bun, erau documente ale sateilor etc., etc., majoritatea nepublicate până la acea dată. Am pierdut colecția numismatică (peste 300.000 piese), colecția filatelică, cu multe unicate sau rarități. Toate acestea din intenția constantă de a se distruge Biblioteca prin dezmembrarea colecțiilor. Numai din 1980 încoa, am fost de trei ori pe punctul de a fi desființați. Ultima dată chiar la sfârșitul lui noiembrie 1989, când se preconiza înglobarea noastră în cadrul Bibliotecii Centrale de Stat.

În acei ultimi ani ai dictaturii comuniste, s-au redus tot mai mult fondurile pentru achiziționarea de noi lucrări, pentru abonamente, până la anularea lor totală. Dacă prin anii '60 Biblioteca avea peste 800 de abonamente numai la publicații occidentale, în 1989, și în anii precedenți, nu mai aveam nici un abonament. Ceea ce primeam ne venea în virtutea statutului nostru de „depozit legal” (de care beneficiam din 1885) și prin schimburile internaționale. Pe lângă acestea, ne-am confruntat, în anii '80 și cu o situație care viza pur și simplu distrugerea fizică, atât a noastră, cât și a cititorilor: frigul. Patru-cinci luni pe an Biblioteca noastră era neîncălzită. Înghețau instalațiile, se spărgeau conductele, provocând inundații periculoase. Nu de puține ori veneam în miez de noapte să salvăm de la distrugere vreun depozit inundat.

De mai bine de trei ani, Biblioteca s-a îmbogățit cu un nou edificiu. Cu cel vechi ce se va întâmpla?

Vechiul sediu a fost dat în folosință în anul 1938. Devenise nefuncțional, odată cu trecerea anilor. Cu toate demersurile noastre, nu obțineam fonduri pentru construirea unor spații de depozitare. În 1964, s-a ridicat un nou depozit, pe lângă un altul construit în 1929. Dar se umpluse și el. După alți vreo zece ani, ne-am adresat conducerii țării pentru fondurile necesare ridicării unui al treilea depozit paralel. Ni s-au alocat niște bani și a fost preconizată construcția acestuia. Dar conducerea Academiei de atunci, în frunte cu regretatul Miron Nicolescu, mare matematician, a hotărât că era mai bine să ridice cu banii respectivi un sediu pentru Institutul de Cercetări Matematice. Noi am rămas să mai așteptăm.

Ați așteptat mult timp?

Până în 1990. Stând de vorbă atunci și văicărindu-mă lui Alexandru Bârlădeanu, președintele Senatului, pe care îl cunoșteam de multă vreme, a plecat urechea la necazurile noastre. A pus problema unui nou sediu pentru Bibliotecă și a alocării unei sume de trei miliarde și jumătate, prin Banca Națională. Dacă n-ar fi fost inflația rapidă, cu acea sumă s-ar fi putut construi noul sediu. Lucrurile s-au deteriorat, dar lucrările au început totuși.

Am avut și probleme grave cu unii conducători ai Academiei de pe atunci, care au vrut să cedeze o parte din teren unei firme elvețiene, care urma să ridice altceva aici, în defavoarea Bibliotecii. Cu înțelegerea altor conducători ai Academiei, s-a reușit demararea și finalizarea lucrărilor. Actualul președinte al Academiei, dl. Eugen Simion, are marele merit de a se fi implicat în urgențarea și finalizarea lucrărilor. Banca Națională a României ne-a subvenționat an de an, în pofida dificultăților prin care trece moneda națională.

Cu edificiul de dinainte ce se va întâmpla?

Vechile construcții sunt în curs de reamenajare și modernizare. Fosta sală de lectură va fi refăcută, iar aceasta pe care am pus-o acum la dispoziția cititorilor va fi pentru consultarea periodicelor. Sperăm ca, în scurt timp, să reintroducem și aceste săli și depozite în circuitul firesc de folosință. De altfel, la începutul acestui an, 2004, am redeschis sala de studiu și depozitele, reamenajate, ale Secției de Manuscrise.

Nu mai este mult timp până când și celelalte lucrări vor fi terminate. Abia atunci vom putea considera că Biblioteca Academiei Române și-a desăvârșit reînnoirea.

Mulțumindu-i distinsului nostru interlocutor (și, de nenumărate ori prietenos sfătuitor și ajutor pe întortocheatele drumuri ale Bibliotecii), voi încheia cu câteva gânduri ale domniei sale din prefața celui de-al patrulea tom din „Publicațiile periodice românești” (ziare, gazete, reviste; catalog alfabetic, 1925-1930), care a pornit spre cititori tot la finele anului trecut.

Biblioteca Academiei Române „trebuie să fie privită nu numai cu interesul rece al cercetătorului, ci și cu respectul cuvenit pentru depozitul, într-adevăr sacru, constituit de-a lungul multor decenii. Iar cei care au organizat și conservat aceste neprețuite valori, Ioan Bianu și colaboratorii săi, pe care i-am apucat în anii mei de început ca bibliotecar, merită recunoștința întregului neam românesc”.

Convorbire consemnată de
IOAN LĂCUSTĂ

ENACHE PUIU

Istoria literaturii din Dobrogea. II. Epoca modernă. *Sfârșit și început de secol 1878-1918*

Colnicul Hora

Publicațiile

Că e o prejudecată să considerăm că viața literară dobrogeană s-a redus în trecut la ceea ce s-a întreprins în Constanța o demonstrează și istoricul presei. Nordul și sudul n-au fost lipsite, de-a lungul vremii, de publicații literar-științifice și revista *Colnicul Hora* poate fi socotită, în viziunea selectivă care guvernează tabloul ce-l alcătuim, reprezentanta Nordului pentru perioada 1877-1918.

Expunerea asupra titlului amintit e necesar s-o deschidem cu o precizare: au existat, în realitate, două publicații cu acest nume (pe care, pentru evitarea confuziilor, le vom însoți de specificațiile I și respectiv II).

Colnicul Hora I este o apariție ce trebuia apreciată mai mult în semnificația ei, ca publicație prin care s-a început în Dobrogea seria revistelor „didactice”, a tipăriturilor scoase prin râvna profesorilor și învățătorilor, dar nerămânând la o problematică strict școlară, ci acordând atenție și creației literare. Numită așa după numele dealului (colnic) din partea estică a orașului Tulcea, unde, la sărbători, se aduna tineretul la horă, *Colnicul Hora I*, subintitulată „revista corpului didactic primar din jud. Tulcea”, a avut redacția în comuna Cerna (tipărindu-se însă la Focșani) și a apărut din îngrijirea unui comitet condus de Gh. Coatu-Cerna, învățător în locul de naștere a poetului Panait Cerna. Revista (din care nu există la Biblioteca Academiei decât un singur număr, pe luna mai 1903, 28 p. format în-8°) a fost scrisă, de altfel, aproape în întregime de redactorul ei responsabil.

Ceea ce frapează plăcut la această modestă apariție e ferma asumare, în ciuda forțelor ei slabe, a unor țeluri patriotice. *„Când ne-am grupat în jurul Colnicului Hora — se spune în articolul care deschide revista— gândul nostru a fost și este să deșteptăm interesul tuturor oamenilor de bine asupra provinciei în care suntem chemați a munci; să-i facem a-și îndrepta privirile mai deaproape spre acest colțișor din patria mamă, cuprins între Dunăre și Marea Neagră, care trebuie să ne fie atât de scump nouă, căci a fost câștigat cu multă vărsare de sânge. Deci, revista noastră, pe lângă chestiunile de mare interes general, se va ocupa în special de tot ce-ar fi referitor la Dobrogea atât ca poziție, bogății naturale etc., cât și ca literatură populară, tradiții istorice...*

Programul ne este foarte variat: Dobrogea pitorească, amintiri din trecutul Dobrogei, istoria pe înțelesul tuturor, nuvele, versuri, din scrierile bătrânilor noștri, din scrierile mai noi, din graiul poporului, din graiul dobrogenilor, îndrumări cetățenești, sfaturi practice, cuvinte localnice, parte recreativă etc.“.

Așa fiind, Gh. Coatu-Cerna a înțeles să facă loc în publicația sa unor rubrici prin care a încercat să popularizeze cunoștințe, ceea ce amintește cumva de opera luminătorilor Școlii ardelen. La rubrica „Istoria pe înțelesul tuturor“, spre exemplu, cineva Marin Aron (învățător în Nalbant) scrie despre *Clipe din trecut* (p.11-13) și insistă asupra drepturilor străvechi ale românilor în această parte a țării, totul sub forma unui dialog cu un țăran, prilejuit de descoperirea urmelor unui zid vechi. Într-o altă parte, rubrica „Amintiri din trecutul Dobrogei“, B. Cotovu scrie despre *Catedrala din Tulcea și istoricul său* (p. 5-11), iar sub genericul *Dobrogea pitorească*, Gh. Coatu-Cerna însuși publică un fel de reportaj de prezentare a unui traseu tulcean, intitulat *Colnicul Hora* (p. 3-5).

Unica încercare de proză și poeziile tipărite în *Colnicul Hora I*, mediocre, s-au încadrat și ele în preocuparea educativ-moralizatoare a publicației. Schița *Apostol*, iscălită Ion Onu, de factură semănătoristă, proslăvind rolul învățătorului de luminator al satului, narează, pe un ton afectat și moralizator, o întâmplare în linia *Domnului Trandafir* de M. Sadoveanu, cu inspecția unui revizor, de astă dată, la o școală sătească unde, în ciuda lipsei unui minim de condiții, învățătorul, un tânăr normalist, își face conștiincios datoria.

Partea de poezie era acoperită de Elena Poenaru și Gh. Coatu-Cerna. Prima, într-o încercare poetică intitulată *Ștefan cel Mare pe patul morții* (vezi *O fată tânără pe patul morții, Cea din urmă noapte a lui Mihai cel Mare*), versifică banal și stângaci, închipuindu-și ultimele clipe din viața voievodului moldovean, cu preocuparea de a lumina, în maniera bolintineană, patriotismul acestuia. De același nivel artistic este și versificarea *În sat* a celui de al doilea, prin care vrea să se cânte bucuria vieții de la țară. E însă cu adevărat lăudabilă atenția (limitată, totuși) revistei pentru popularizarea literaturii mai îndepărtate în timp și pentru publicarea folclorului. De menționat că se reproduce *Psalmul 8* din *Psaltirea pre versuri* a lui Dosoftei (însoțit de o mică, dar corectă, notă biografică), precum și o doină de cătănie, *Foaie verde mărgărit*, culeasă de Gh. Coatu-Cerna, și un număr de zece proverbe turcești, cu traspunerea lor în română.

Profilul și scopurile publicației se înțeleg mai bine, dacă notăm, în fine, că ea face loc unor glume și snoave menite a crea bună dispoziție, ca și unor *Îndrumări cetățenești* prin care se explică sensul unor legi judecătorești.

Colnicul Hora II, subintitulată „revistă literar-științifică“, a văzut lumina tiparului la Tulcea, de două ori pe lună, timp de un an, între 15 februarie 1906 și 1 ianuarie 1907, cu neregularitate însă, căci, în loc de 24 de numere, n-au apărut decât 19. Alcătuită din câte 8 pagini, format in-4°, această revistă prezintă curiozitatea că a ființat ca „proprietate a studenților dobrogeni“, după cum s-a specificat de fiecare dată pe foaia de titlu. Ea a fost editată de „tinerimea studioasă din Tulcea“, se precizează în articolul-program *Cuvântul nostru* (nr. 1, p. 1) și se bizuia pe „binevoitoarea ocrotire a celor luminați, din care, o bună parte se găsesc răzlețiți la țară, îndeletnicindu-se cu hrana intelectuală și morală a poporului și a tinerelor vlăstare“ (Ibidem), adică pe învățători.

Cercul tinerilor editori și colaboratori tulceni și „externi“ ai publicației a cuprins pe: O. Tafrați, George Ursachi. Gh. Coatu-Cerna, Gr. Vasiliu, C-tin Nuțescu, A. Pastia-Lucian, Constantin Răuleț, C. Sandovici, I. Holban, Petru Vulcan, C.A. Giulescu, Alice Călugăru (?!), Tudor Pamfile, Athanes (V. Eftimiu) ș.a.

Colnicul Hora II a fost mai mult literar decât științific, orientându-se după spațiul rezervat, astfel că interesul pentru cercetarea ei apare măcar așa justificat. În realitate, partea de știință se reduce la câte un articol de popularizare în fiecare număr, tratând despre subiecte ca: *Viteza luminii* (nr. 1, p. 7), *Despre insomnie* (nr. 2, p. 7-8), *Sleirea intelectuală* (nr. 4, p. 30-31), *Turbarea* (nr. 11-12,13) ș.a., multe reproduse din alte publicații.

Fapt de consemnat înainte de orice însă, dat fiind momentul apariției, conducerea revistei a ținut mereu trează conștiința națională și a alimentat sentimentul datoriei pentru înflorirea patriei și a românismului în Dobrogea. Un articol de fond, *Cuvântul înfrățirii* (1906, nr.6, p. 42) de A. Pastia-Lucian, se încheie cu îndemnul la râvna pentru propășirea țării: „*Să luptăm, dară, îmbărbătați, să luptăm pentru iubita noastră țară, pentru toți aceia care simt, care au o inimă ce bate românește, căroră le place să asculte vechea doină străbunească, în care se găsește vitejia și durerile lor*“. Altă dată, vorbindu-se despre războiul de independență, se notează justificat că „*Altoră li s-a dat libertatea de o sabie emancipatoare; noi ne-am emancipat înșine, am câștigat libertatea noastră prin scumpul prinos de sânge al vitejilor — ofranda amară de lacrimi a văduvelor și orfanilor. Ceea ce e o mândrie pentru noi, o mândrie care ne umezește ochii de bucurie, e că nimeni nu se poate lăuda cu independența noastră*“ (C. Sandovici-Mirel, 10 mai 1906, nr. 7, p. 50).

În ceea ce privește beletristica, la *Colnicul Hora II* ne aflăm în cel mai deplin amatorism. Mai toți au făcut de toate: poezie, proză, teatru, publicistică. Ca orizont estetic, nu e de mirare că literatura de aici este de esență sămănătoristă. Simpatia redacției a mers fără rezerve spre *Sămănătorul*, respingându-se publicațiile de orientare simbolistă, ca *Viața nouă* a lui O. Densușianu, considerată că „*are multe și nesfârșite ciudățenii*“ (1907, nr. 18, p. 142), și consemnându-se cu satisfacție activitatea de la *Ramuri*, *Făt-Frumos*, *Lucefărul*.

În poezie, e de-a dreptul paralizantă apetența acestor tineri versificatori pentru imaginile în roz, cu baluri, confetii, fecioare în alb etc. Bineînțeles, erotica era unul din motivele literare centrale și pentru ei, dar nimic deosebit nu ne reține atenția. Mereu aceleași și aceleași idile îmbâcsite de recuzita cărților ilustrate: soare, coline, valuri, zări senine, voci fermecătoare, lună surâzătoare, cer plin de stele ș.c.l. O notă aparte fac unele poezii ale lui A. Pastia-Lucian și C. Nuțescu. Așa, poezia *Lovește-mă!* (din nr. 6, 1906, p. 54), în care A. Pastia-Lucian realizează cuvântul celuiia obijduit către asupritor. Un preludiu al apropiatelor frământări sociale? Expresată pe un ton hotărât și demascator, revolta ia în cele din urmă, forma protestului în genunchi al unui ins resemnat: „*Tu ia-mi și pâinea de la gură / Și lasă-mă în drum să pier, / Iar dacă copilașii mei / Vor plânge, bate-ți joc de ei / Și nu opri haina-ți ură, / Dreptatea nu-i decât la cer!*“

Cu totul curioase ne par, dintre participările externe“ colaborările realizate de Alice Călugăru, V. Eftimiu și Tudor Pamfile, nemaîntâlnite în alte publicații dobrogene. Cea dintâi publică poezia *Fulgerile* (în nr. 9, 1906, p. 66-67), un reușit tablou atestând forță cromatică, V. Eftimiu iscălește, cu pseudonimul Athanes, poezia *Nostalgie* (în nr. 15, 1906, p. 114), realizată în recunoscuta

lui cadență și fluiditate, iar Tudor Pamfile, cu o singură prezentă și el — *Pârcălabului* (nr. 17, 1906, p. 140-131), rimează scrisoarea unei bătrâne către pârcălabul din Focșani.

Proza de la *Colnicul Hora II*, când nu se constituia din simple impresii sau notații de jurnal intim, era reprezentată de scurte povestiri cu caracter etic, în chip obișnuit sămănătorist. Sectorul era dominat de O. Tafrali, care valorifica legendele din partea locului (*Nufărul*, în nr. 1, 1906), povești populare (*Lai-lai*, în nr. 3, 1906), ori inventa narațiuni ce instituie o atmosferă de patriarhalitate (*Moș Gheorghe*, în nr. 7-8, 1906). Dulceag-duioase, paginile altora (Gr. Vasiliu, A. Pastia-Lucian) mizează pe sensibilizarea în sens creștin. Astfel, *Lege nedreaptă* (nr. 6, 1906, p. 42-43) de A. Pastia-Lucian conține note despre inechitatea socială, scrise cu compasiune pentru soarta cerșetorilor, oameni cu inimă și ei, iar *O schiță* (nr. 1, 1906, p. 3-4) de Gr. Vasiliu e o poveste de ajun de crăciun, despre existența, într-un bordei de la marginea unui sat, a doi copii suferind de foame și frig, care asistă la sfârșitul mamei lor, întinsă pe o rogojină. Perspectiva critică a prozei de la *Colnicul Hora II*, atunci când apare, vizează cunoscutele obiective sămănătoriste. *Sub umbrar* (nr. 8, 1906, p. 57-58) de A. Pastia-Lucian e o satiră la adresa preoților vicioși, rândurile intitulate *Din viața militară* (nr. 5, 1906, p. 36-37) de C. Sandovici-Miorel demască corupția aparatului militar, *Pietate* (nr. 3, 1906, p. 20) de Quirites (?!), în fine, vrea să insinueze influența nefastă a elementului citadin în viața intimă a oamenilor simpli.

Apariții realmente interesante în sumarele adesea anemice ale revistei sunt, negreșit, unele materiale informative ori analitice privitoare la teatru, care nu numai că aduc mărturie asupra vieții culturale tulcene, dar atestă o bună orientare. Astfel, cronica la spectacolul cu piesa *Banii* (titlul original *Les affaires sont les affaires*) de O. Mirbeau, apărută (în nr. 6, 1906, p. 47-48) în urma reprezentației de la Tulcea, în seara zilei de 24 aprilie 1906, probează pătrundere critică. Nu știm cine s-a ascuns sub pseudonimul Sentino (folosit mai înainte de Ștefan Petică), care semnează rândurile respective, dar același iscălește și articolul, de asemenea de bun nivel, *Câteva cuvinte la drama Parvenitii de Maxim Gorki* (în nr. 5, 1906), prilejuit de transpunerea piesei în română, de către Lucia Brânză și Id. Pen-W. Să menționăm, totodată, spre a întregi expunerea, că o impresie asemănătoare, adică pozitivă, procură și notele *Câteva cuvinte* și semnate Cronicar. În nr. 17 al publicației pe anul 1906, p. 136, ca să exemplificăm, se deplânge plecarea lui N. Iorga de la conducerea *Sămănătorului* și se anunță favorabil apariția volumului *Mormântul unui copil* de M. Sadoveanu, „scriitor desăvârșit”. În numărul viitor, se notează editarea volumului *În lumea dreptății*, se exprimă regretul pentru încetarea apariției revistei *Familia* din Oradea, „întrucât s-au relevat marile merite ale revistei, timp de 42 de ani de când apare”.

Se-nțelege, simplele „bibliografii”, realizate de publicația tulceană telegrafic, pe ultima pagină, nu pot să satisfacă astăzi nici latura informativă, necum cea de interpretare, cu privire la aparițiile de beletristică. Pentru vremea respectivă însă, ele au însemnat ceva, totuși. Precum revista în sine, de altfel.

România Mare

Un adevăr evident pentru lumea din această parte a Europei este acela că, mășălăuind de departe în timp în spațful carpato-dunărean, idealul de unire a tuturor românilor într-un singur stat a reprezentat un vis care a luminat continuu în conștiința acestora. Mărturiile incontestabile în acest sens, numeroase, vin de peste tot: campaniile din Transilvania și Moldova ale lui Mihai Viteazul, scrierile marilor cronicari, martirajul lui Horia, Cloșca și Crișan, lupta democraților revoluționari de la 1848 etc. Româniile dintre Dunăre și Mare, pe care istoria i-a ținut în afara hotarelor țării până în 1878, n-au fost străini de această justificată năzuință. Dimpotrivă, aspirația la Marea Unire a fost propria lor aspirație. Unul dintre multiplele fapte de cultură care arată măsura ardorii cu care au năzuit dobrogeneii către acest ideal este și revista *România Mare*.

Apărută la Constanța, în atmosfera și perioada dinaintea primului război mondial, mai precis între noiembrie 1913 și iunie 1916, bilunar până în decembrie 1914, apoi lunar, cu un format și număr de pagini care au variat, această revistă și-a luat un nume — *România Mare* — care exprima de la sine țelurile urmărite și s-a subintitulat exact ceea ce a fost — „*revistă literară națională*“. Prin alte cuvinte, avem a face în acest caz cu o prezență cu totul aparte: în ansamblul publicațiilor dobrogene dintotdeauna, *România Mare* rămâne revista care, identificându-se cu idealul și lupta pentru Marea Unire din 1918, a editat articole și producții literare animate de acest ideal.

Îngrijită la început de un comitet de conducere (din care făceau parte I. Borcea, C.P. Demetrescu, I. Gabrovanu, N. Iacobescu și P. Vulcan), după decembrie 1914 publicația a fost scoasă de C.P. Demetrescu (ca director) și I. Borcea (ca secretar), în corpul de colaboratori aflându-se, în afara celor menționați și Al. Negoescu, V. Canarache, C. Lumezianu, Al. Tălășescu, Fl. Becescu ș.a.

Fiind vorba de o revistă apărută sub impulsul unei cauze naționale și pusă în slujba acestei cauze, ceea ce interesează în primul rând este să vedem cum și-a îndeplinit ea misiunea propusă. Din perspectiva întregului, se poate spune că, deși fără personalități de marcă și cu posibilități materiale care i-au creat serioase și repetate emoții în procesul editării, *România Mare* s-a achitat destul de bine de țelurile sale, fiind un ferment extrem de activ al ideii de unire în această parte a țării, o tribună cu o certă forță de dezbateră a problemelor și de mobilizare a energiilor în sensul dorit. Reușitele ei au fost determinate, în esență, de trei factori: claritatea reprezentării scopului urmărit, atitudinea corectă în general în tratarea chestiunilor de care s-a preocupat și tenacitatea dovedită în atingerea țelului fixat.

Sub primul aspect, dovada e făcută de articolul *Rostul nostru*, articol-program publicat în primul număr, care, scris într-un stil limpede și prompt, impresionează și azi prin clarviziune și tonalitatea hotărâtă a expunerii. Constatând că „*conștiința națională nu mai trebuie deșteptată, ea este, și ceea ce trebuie făcut, ceea ce se simte cu toată puterea este menținerea și dezvoltarea în cea mai largă măsură a acestei conștiințe, la orașe ca și la sate*“, redactorii revistei precizau: „*Niciodată momentul nu a fost mai prielnic ca acum. Toată suflarea românească trebuie de acum înainte să aibă o singură dorință, o singură cugetare, un singur gând: România Mare, reînchegarea*

vechii Dacii, recâștigarea moștenirii lui Traian. Prin școli, biserici, cazărmi, prin presă, prin toate părțile să se predice cu toată ardoarea această deviză. Presa mai ales are cel mai frumos rol de îndeplinit. Această admirabilă putere constituie unul din cele mai sigure mijloace pentru răspândirea ideii de unitate a tuturor românilor sub un singur sceptru... Astăzi, frații noștri de pretutindeni au căpătat noi forțe, un nou curaj și și-au pus mari speranțe în noi aceștia liberi. Datoria noastră este să nu-i dezamăgim, să nu-i desnădăjduim, ci, din contră, să le întărim simțămintele, ca așteptarea să nu li se pară lungă și prea grea. Și nu li se va părea lungă și grea, când vor vedea că lucrăm cu toții pentru mântuirea lor. Pentru aceasta însă trebuie să muncim, să ne străduim din toate puterile, să ne schimbăm firea noastră cam apatică, să întreținem veșnic focul sfânt al patriotismului celui mai curat și ideea de realizare a vișului nostru național cu care trebuie hrănit încontinuu poporul românesc... Că editorii înțelegeau să dedice publicația lor tocmai acestui țel este exprimat la fel de fără echivoc, în încheiere: „Nu urmărim nici un câștig decât pe cel ideal, și aceasta numai ne-a hotărât să scoatem revista de față, care să fie un purtător al cuvântului cel mare în toate ungherele țării.“

Cine răsfoiește colecția revistei *România Mare* are posibilitatea să constate că propunerile enunțate de la început de editorii ei n-au rămas doar niște simple deziderate. Este edificator în această privință faptul că revista, care avea imprimată pe prima copertă imaginea unui dorobanț cu arma în mână privind semnificativ peste munții din zare, a fost făcută în bună parte din articole de atitudine națională, spațiul acordat poeziei, prozei ori știrilor culturale fiind mai redus. Cum s-a spus, cu câteva excepții, în care intervențiile au fost marcate de unele accente exagerate, materialele de publicistică au avut o orientare bună, pozitivă, în linia patriotismului viguros și autentic ce a caracterizat generația celor de la 1918. Este de remarcat că, în preocuparea lăudabilă de a-i mobiliza pe dobrogeni cât mai decis la cauza eliberării ardelenilor subjugăți, revista nu-și refuza retorica patetică, de bun gust, cu interpelarea directă a interlocutorului și reluarea meșteșugită a unor construcții sintetice sub formă de laitmotive, totul într-o stilistică de indiscutabil efect afectiv. Un exemplu îl întâlnim în articolul lui I. Borcea, iscălit cu pseudonimul anume ales *Delasăcele* și intitulat *Mocanilor din Dobrogea*: „Mă adresez vouă, acelora ce, o dată cu turmele voastre ați adus în această provincie chibzuiala și buna ordine; vouă, care ați știut mai mult ca oricine a trage foloasele libertății ce vi s-a oferit pe vremuri; vouă, care la adăpostul acestei libertăți — necunoscute în pământul sfânt în care v-ați născut — ați știut să dați starea de înflorire economică și culturală de care această provincie se bucură astăzi! Mă adresez vouă și invoc amintiri adânci. Gândiți-vă la tulpina de unde ați răsărit, gândiți-vă la sfântul pământ strămoșesc, gândiți-vă la sacrificiile făcute de părinții și frații voștri pentru a putea susține bisericile și școlile ce v-au dat primele noțiuni de lumină, cu atât mai sclipitoare cu cât această lumină trebuie să lupte cu înverșunare și bărbăție contra întunericii răspândit de dușmanii neamului nostru; gândiți-vă la frații voștri ținuiți în robie, ei nu au avut niciodată fericirea de a se bucura de libertatea pe care voi o aveți din abundență. Frați cu ei, fiți vrednici de vrednicia lor!“ (nr. I, 1.XI.1913, p. 5-6).

Semn al fermității și perseverenței în direcția obiectivului propus inițial— din anul 1914, o dată cu izbucnirea primului război mondial, revista și-a accentuat aspectul militant, pledând pentru intrarea noastră în război, spre a se obține eliberarea românilor ardeleni și bucovineni de dominația străină și pentru „realizarea idealului nostru de veacuri, unitatea națională a tuturor

românilor“ (art. *Sunați trâmbițele*, de Cassius — C.P. Demetrescu — în nr. 21-22, decembrie 1914, p. 154). Materialele interesante, convingătoare sporesc de-acum și este important de constatat informația la zi a redactorilor în ceea ce privește evoluția evenimentelor. În legătură cu aceasta e de semnalat articolul *Martirilor români*, scris de Cassius (adică C.P. Demetrescu, directorul revistei), în care comentariul, vădind sensibilitate și o justificată revoltă față de situația dramatică impusă românilor ardeleni de război (temă ce avea să fie admirabil tratată mai târziu de L. Rebreanu, în *Pădurea spânzuraților*), comentariul deci manifestă un remarcabil simț al ritmicii frazei și desfășoară o apreciabilă varietate de mijloace în construcția stilistică. Fragmentul reținut aici este edificator în toate privințele, inclusiv asupra adevărului că (parafrazându-l pe mitropolitul Simion Ștefan) cuvintele sunt uneori ca... vinul: cu cât sunt mai vechi, cu atât sunt mai prețioase: „*Nici un popor din lume, de când se scrie istoria, nu cred să fi avut o soartă mai ticăloasă și mai vrednică de plâns ca poporul românesc. N-au fost de ajuns suferințele nemaipomenite ce a îndurat acest popor timp de veacuri, de la toți barbarii care au năvălit din întunecimile pământului și s-au revărsat în puhoie pestilențioase peste noi, n-a fost de ajuns scârboasa și trista epocă a fanarioților, am trăit acum să vedem și monstruosul fratricid ce se consumă sub ochii noștri, la care privim plini de mâhnire și de jale, chinuiți de neputința în care ne găsim de a-l împiedica. Care popor a mai putut îndura vreodată asemenea chin și asemenea rușine? (...) În asalturile turbate, în luptele piept la piept cu baionetele, în șarjele nebune ale cavaleriilor vrăjmașe, frați pe frați se sugrumă, se sfâșie, se spintecă, frați pe frați se omoară și se nimicesc, înnebuniți ei înșiși de monstruozițea fără precedent ce sunt împinși să făptuiască. Grozav, groznic de grozav! Minte omenească se clatină și fiorii nebuliei te cuprind, gândindu-te că în secolul acesta de «lumină», «iubire» și «știință» se poate petrece asemenea crimă ticăloasă. Și pe când acești nenorociți seucid și se sfâșie între dânșii, pentru cauze ce nu sunt ale lor, pentru întărirea dușmanului și apăsătorului sub steagurile căruia luptă, cei rămași în urma lor, părinți, surori, soții, copii, sufăr la rândul lor un martir tot atât de dureros, tot atât de neomenos și de jalnic... Cele ce se petrec în Ardeal și în Bucovina, nenorocitele noastre surori, nu se pot povesti. Temnițele ungurești pline de români și furcile spânzurătorilor singure ar putea da o idee slabă de cele ce trebuie să îndure nefericiții noștri frați... Vouă, martiri sfinți, victime nevinovate ale românismului, vouă, credincioși adevărați ai neamului, vă strigăm, totuși: Curaj! scăparea voastră nu va mai întârzia mult. În curând suferințele voastre vor conțeni...“*

Ca „revistă literară națională“, fapt ce se cuvine să nu-l scăpăm din vedere, *România Mare* a existat îndeosebi prin poezie. Trecând peste producțiile erotice, melancolice și minore, nelipsite și de aici, ceea ce particularizează acest sector al publicației față de cele ale altora este mesajul patriotic, tonul avântat, de chemare la acțiune al majorității versurilor publicate, patosul lor mobilizator. În deplină unitate cu celelalte materiale, motivul literar predominant al acestor versuri, de o calitate altfel de tot redusă, îl constituie, bineînțeles, Unirea.

În acest context, se cere remarcat că o apariție neașteptată pentru cei de azi în sectorul poeziei este V. Canarache. Ca altădată pictorul Marius Bunesu, care publica proză în revista *Cultura*, cu mult înainte de a se interesa de arheologie, în tinerețe, V. Canarache a cochetat cu poezia. Versurile sale, nu întotdeauna corecte prozodic, vădesc, în cadrul unui retorism specific epocii, o energie în glas menționabilă: „*Plânge-ntreaga Bucovină, vai, fru-*

moasa Bucovină / Nu-i decât un lac de sânge și o țară de ruină, / În Ardeal se zbat să moară peste patru milioane / De români, toți frați de-ai noștri, fiii Daciei-Traiane / Până când mai ține noaptea peste gândul strămoșesc / Ce visase în mărire tot ce este românesc?! / Dar treziți-vă, noroade, voi ce stați încătușați / Peste munții ce despart frați de sânge, -n toate frați!...“ (Până când, în nr. 4, din iunie 1915, p. 54). Era vremea entuziasmelor, ne dăm seama, și cineva, V. Butunoiu, cu gândul la poezia lui Gr. Alexandrescu *Anul 1840*, versifică pe ideea ca *Anul 1915* să împlinească dorința de unire a tuturor românilor: „A trecut un an de groază și s-a dus stropit de sânge / Și-a lăsat o lume-ntreagă care blestemă și plânge, / An de ură și de patimi, de război, de griji, de moarte, / Acum altul îi ia locul și așa tot mai departe. / — / Noul an cu fericire să-ntrupeze ce dorim / România și Ardealul la un loc să le unim /—Și să trecem cu mândrie coama munților Carpați, / ducând sus, în vârf de săbii, libertatea pentru frați.“ (nr. 23-24, din ianuarie 1915). În fine, Florian Becescu, nume figurând și în sumarul altor reviste dobrogene, semnează și el versuri în nota obișnuită a publicației, de stimulare a sentimentului patriotic: „În miezul nopții toba bate / Și-un glas ne cheamă sub drapel: / E glasul patriei iubite / Și ce duios răsună el. / — / 'Nainte, patria o cere, / Strămoșii stau în admirare / Iar umbra lui Mihai și Mircea / V-așteaptă astăzi la hotare!“... (Bravei armate române, în nr. 14, din mai 1914, p. 114).

Proza de la *România Mare* este și ea lipsită de valoare artistică. Un fel de jurnal de campanie, anost și presărat cu note șovine, tipărește cineva Al. Negoescu (începând cu nr. din 15 noiembrie 1913), omniprezentul Petru Vulcan dezamăgește atât prin impresiile de călătorie intitulate *Constantinopol* (apărute o dată cu nr. din 15 noiembrie 1913), cât și prin paginile din romanul *Liliana* (publicate începând din ianuarie 1914), în vreme ce însuși C.P. Demetrescu se încearcă, fără succes, în schița de caracter (*Tanti Profirița*, nr. 9, din martie 1914, p. 77-78).

Și totuși. Dincolo de neîmplinirile estetice, prin actul de generoasă implicare în frământările contemporaneității sale și combustia impresionantă a ideii de unire a tuturor, *România Mare* rămâne cel mai prețios martor literar din spațiul dobrogean al unui timp fierbinte. Pentru aceasta, imaginea și destinul aparte al acestei publicații atât de pasionate, fără de care peisajul revuisticii dobrogene ar fi fost monoton, se cer rememorate cu sentimentul cuvenit faptelor de inimă și nu numai la datele aniversare.

(va urma)

FLORENTIN POPESCU

Ionel Teodoreanu, după cincizeci de ani

Printre importanții scriitori interbelici intrați pe nedrept într-un con de umbră în ultimii zece-cincisprezece ani se numără, fără îndoială și Ionel Teodoreanu, autor nu numai comentat pe larg de către critica vremii, ci și foarte popular timp de câteva decenii.

Împlinirea în acest an a optzeci de ani de la apariția în reviste a primelor fragmente din capodopera scriitorului, *La Medeleni* („Viața Românească”, 1924), ca și comemorarea (la 3 februarie 2004) a cincizeci de ani de la trecerea în eternitate a romancierului constituie un bun prilej de a arunca o privire asupra moștenirii literare teodoriene, dar mai ales de a vedea în ce măsură și cât din aceasta și-a dovedit perenitatea intrând definitiv în rândul valorilor de patrimoniu ce au rezistat și rezistă la trecerea vremii.

Lucrul ni se pare cu atât mai necesar și binevenit cu cât, se știe, de la Ionel Teodoreanu ne-a rămas o operă relativ întinsă (și ca dimensiuni, dar și ca evantai al titlurilor), iar gusturile evoluează și ele de la o epocă la alta - fie în funcție de evoluția și progresele sociale (și implicit cele ale literaturii în general), fie în funcție de opțiunile criticii de specialitate (care are, între altele, și rolul de a orienta lecturile către noi unghiuri de percepție față de cele arhicunoscute și validate de istoria literară).

Ionel Teodoreanu s-a bucurat în epocă de atenția celor mai importanți critici, care i-au analizat și evaluat opera atât din perspectiva tematicii abordate cât și din aceea a stilului, a noutății pe care o aducea acesta în literatura de la noi. G. Ibrăileanu îi reproșa autorului *Medeleni*-lor „abuzul florilor de zarzăr”, însă era nevoit, pe de altă parte, să recunoască: „Lirismul din opera d-lui Ionel Teodoreanu, când nu e lirismul autorului în fața naturii, ori lirismul personajilor sale lirice (pe care le redă cu obiectivitate, deci cu lirismul lor) este atitudinea creatorului față de personaje, adică față de creația sa, este răsunetul personajilor în sufletul său”. În vădit contrast cu Ibrăileanu, Pompiliu Constantinescu era de părere că Ionel Teodoreanu, cel puțin în *La Medeleni* „merge prea departe în căutarea imaginii”, de unde ar veni și „inconveniente grave” ale scriiturii. Căci, nota mai la vale criticul, „Cultivând imaginea pentru ea însăși, mijlocul artistic deviază în scop: dl. Ionel Teodoreanu, risipitorul necontrolat al

unei reale bogății, căutând prea multe perle, ne oferă un mare număr de falsă calitate”. Eugen Lovinescu, în tomul al IV-lea al *Istoriei literaturii române contemporane* (1928) îl găsea vinovat pe scriitor de „limbuție generală” și de „lirism disolut”, iar G. Călinescu, după ce îl consideră reprezentant al „barocului românesc” îl cataloghează drept un „bombastic, truculent, patetic, absurd, verbos, metaforic. Întocmai ca un tren ce mai alunecă o bucată de drum pe șine în virtutea inerției, după ce motoarele au fost oprite, scriitorul călătorește multă vreme dincolo de idee, pe goliciunea cuvintelor”. La polul opus se situează Perpessicius, care îi caracterizează opera astfel: „... navigăm pe apele unui somptuos fluviu de poezie și de încântare lirică... infuziunile lirice ale scriitorului... dau cărții nu știu ce altoire de rapsodie cântată paralel cu viața ce se desfășoară”. Tudor Vianu considera, la rândul-i, că Ionel Teodoreanu „dă prima mare replică romanului lui Rebreanu”. Judecata sa din *Arta prozatorilor români* se baza pe evaluarea fenomenului din perspectiva ceva mai largă, istorică, a literaturii ce se scrisese până atunci la noi. „Deosebim - nota Vianu - pe de o parte romanul cu preocupări de scris «artistic», perpetuând ceva din atitudinile și mijloacele celui de al doilea realism, sau profitând de sugestiile mai noi ale estetismului, de altă parte, romanul în care predomină preocuparea analitică, pe linia lui Rebreanu și a d-nei H. Papadat-Bengescu, uneori în revoltă față de procedeele «artistice» ale celeilalte tabere, lucrând pe «viu», preferând în formele lui externe documentul neelaborat artificului compoziției”.

Referindu-se la specificul scrierilor cu pricina Vianu era categoric: „Imagismul contemporan obține în romanele lui Ionel Teodoreanu unul din rezultatele lui cele mai eclatante”, fiindcă „Mintea lui este un «polipier de imagini», după definiția de atâtea ori contestată a lui H. Taine”.

Publicându-și în 1970 (deci în perioada de relativă deschidere către reevaluarea și reeditarea scriitorilor interbelici importanți) monografia consacrată autorului despre care este vorba, Nicolae Ciobanu se întreba retoric: „Suntem, în momentul de față, martorii unui nou început de carieră, realizat prin selecția severă a timpului, a operei lui Ionel Teodoreanu?” Și tot el își răspundea: „Se pare că da, căci generațiile noi de cititori (dacă avem în vedere recordurile de tiraje obținute de scriitor în faza redescoperirii sale editoriale), oricât de mult ar aparține unui alt timp istoric, cu mentalitățile sale specifice, nu șovăie în a da câștig de cauză celor mai umani dintre eroii lui Ionel Teodoreanu și de a adera la exaltările și la înfiorările lirice din opera sa.”

La Medeleni, fără îndoială romanul prin care Ionel Teodoreanu și-a înscris definitiv numele în patrimoniul marilor valori literare românești, rămâne un unicat la noi, în ciuda multelor vicii care i-au fost găsite de criticii timpului. Căci oricât de mult s-a scris (și înainte și după apariția acestei opere) nicăieri nu s-a putut realiza o atât de vie, de memorabilă și de convingătoare imagine a copilăriei și adolescenței - în fond subiectul cărții, privit nu prin prisma amintirii (ca la Creangă, de pildă), ori a secvențelor aflate la granița dintre real și ficțiune (ca la Vlahuță, Sadoveanu, V. Voiculescu și alții), ci am spune *direct și nemijlocit*, întrucâtva din interior. Când, prin 1927, Mihail Ralea se referea la acest roman și-i găsea oarecari analogii cu *Viața la țară* a lui Duiliu Zamfirescu avea dreptate să caracterizeze clasa căreia aparțin personajele printr-o „anumită patriarhalitate orientală, făcută din lene, din glumă, din romantism, din lipsa totală a zilei de mâine (ceea ce e firesc la aceste clase), dar mai ales prin lipsa totală de morală ori politică, de ideologie”. De altfel, pe manuscrisul primului volum al *Medeleni*-lor însuși autorul nota, căutând

să se facă înțeles de contemporani și de către urmași: „*La Medeleni* e titlul unei trilogii de romane închinată evoluției unei generații de moldoveni a căror copilărie a început pe vremea demodată a valsului și a căminului patriarhal; și a cărei tinerețe, după ce s-a înfruptat din Marele Război a reînceput viața în ritmurile jazz-band-ului”. Prin urmare un adevăr apare cu limpezime: acțiunea și maniera de manifestare a personajelor sunt istoricește determinate. Ele nu pot fi desprinse de contextul temporal și nici de cel istoric, încât nu se poate vorbi, ca la marele predecesor de la Humulești de un „copil universal”, de niște „adolescenți universali”. Însă, pe de altă parte, nici personajele nu pot fi judecate și evaluate numai în context. Granița contextuală este adesea și în chip benefic depășită, căci dincolo de atmosferă și cadru, scriitorul recurge la memorabile incursiuni în psihologia eroilor. Aceștia dețin toate atributele vârstei (curaj, imaginație, sete de poezie și de viață, dorință de împlinire etc. etc.), pendulând - când cu inocență, când cu luciditate și maturitate - între poezie și realitate, între prozaismul cotidian și poezie ori tărâmurii imaginate prin intermediul lecturilor și nu numai al lor.

Nu se poate afirma că *La Medeleni* ar fi un bildungsroman, în sensul clasic al cuvântului, deși conține și elemente specifice acestui tip de scriere. Și nici nu se poate spune, pe de altă parte, că el n-ar fi altceva decât un sumum de secvențe, de imagini și amintiri ale autorului, puse pe seama personajelor. Mai degrabă suntem înclinați să-i dăm crezare lui Nicolae Ciobanu, care consideră că „Ionel Teodoreanu realizează un amplu și tulburător poem narativ, a cărui idee artistică se constituie într-o densă și nuanțată elegie. Această elegie este generată, în egală măsură, de sentimentul nostalgic al trecerii vârstelor de aur ale vieții omului - copilăria și adolescența - și de regretul pricinuit de dispariția unui timp social-istoric irecuperabil.”

Întrucât Ionel Teodoreanu nu istorisește (ca Sadoveanu) și nici nu povestește (ca Ion Creangă), ci mai degrabă reconstituie, configurează o lume, din care el însuși a descins, problema istoricului literar este aceea de a descoperi și evalua în parametri cât mai apropiați de realitate în ce măsură lumea edificată de romancier devine viabilă în plan literar, impunându-se atenției lectorului prin liniile de forță ale universului propus. Din acest punct de vedere *La Medeleni* (dar și alte romane: *Ulița copilăriei*, *Masa umbrelor*) reprezintă o reușită scriitoricească de prim ordin - dovadă și reacțiile pe care le-a trezit în rândul criticii, la apariție, ca și mai târziu. Numărul mare de ediții care i-au urmat primeia dintre ele, deși este un factor ce ține de sociologia literară, spune și el ceva.

Cine se apleacă cu atenție asupra romanului *La Medeleni* și încearcă să-l evalueze în contextul mai larg al literaturii de la noi, realizează, imediat ce sfârșește lectura un adevăr de domeniul evidenței: originalitatea cărții nu trebuie căutată în construcția ei (căreia i s-au găsit lacune) și nici în veridicitatea ori non-veridicitatea scenelor și secvențelor sociale pe care le cuprinde, ci mai degrabă în poezia textului, dincolo de care trăiesc personajele cu dramele și bucuriile specifice copilăriei și adolescenței, personaje ale căror destine se întâlnesc, se întrepătrund și se influențează la anume ore ale vieții, pe fundalul unor timpuri condamnate iremediabil, ca și vârstele lor, să rămână înapoi, în istorie. Văzut prin această grilă, romanul aduce în sufletul cititorului de azi și ne place să credem că și în acela al lectorului de mâine o oază de liniște, un moment cu totul reconfortant, un refugiu binevenit în fața agresivităților de tot felul - fie ele de ordin social, cultural etc.

Într-o literatură care nu a excelat în scrieri valoroase pe această temă, a copilăriei și adolescenței, romanul *La Medeleni* mi se pare a rămâne, alături de *Amintiri din copilărie* a lui Ion Creangă, de *Cireșarii* lui Constantin Chiriță și de alte cărți, puține la număr, un reper important.

De mai mică valoare, dar în nici un caz neglijabile, celelalte romane semnate de Ionel Teodoreanu întregesc o operă literară remarcabilă și interesantă, care atestă încă odată și azi, la comemorarea semicentenarului morții scriitorului, perenitatea unei creații originale, în care sufletul și spiritul omului de azi și de totdeauna se regăsește pe sine.

ANGELO MITCHIEVICI

Corpul mașinilor și nefericirea lor. Către o distopie mașinistă. Câteva reprezentări ale corpului în avangarda românească: Brauner, Arghezi, Urmuz

Automatismul în raport cu umanitatea face obiectul unei reflecții disjunctive și substitutive în același timp pentru Baudrillard. Mașina este un vehicul simbolic în care omul își plasează obsesiile în anumite circumstanțe care stabilesc totodată și regulile jocului mașinist. Dar schimbul simbolic are loc la ambele extremități. „Noului antropomorfism” (Baudrillard) i se adaugă ipostazele corpului mecanizat, controlat de mașină sau devenit mașină. Dacă avangardele sunt entuziasmate de ceea ce pot face mașinile, există totuși o replică violentă a celor care refuză tehnologia ca alienantă, virtual punitivă dacă nu chiar o amenințare reală, palpabilă. Dincolo de cele două poziții radicale, una care exaltă mitul mașinist, cealaltă care-l demonizează se găsește un spațiu al nuanței la autori care nu sunt întotdeauna în centrul avangardei dar care utilizează limbajul ei, se înscriu chiar și temporar în aceeași zonă de interes. Mașina exercită o fascinație în raport cu funcțiile ei imaginare și nu cele utilitare. Mașina nu invadează corpul pentru a-l face util, funcțional, nici pentru a concura performanțele sale, pentru funcțiile lui fiziologice, ci în relație cu psihismul acestui corp, inefabilul care lipsește oricărei mașini și care îi limitează virtuțile prin a-i sublinia servituțiile. Reflexul acaparării psihismului, de către mașină poate fi însă unul de reprezentanță fiziologică.

«Partout ainsi le degré de perfection d'une machine est donné comme proportionnel a son degré d'automatisme.»¹

«Parce que l'objet automatisé «marche tout seul», il impose une ressemblance avec l'individu humain autonome, et cette fascination l'emporte. Nous sommes devant un nouvel anthropomorphisme. (...) ce ne sont plus ses gestes, son énergie, ses besoins, l'image de son corps

que l'homme projette dans les objets automatisés, c'est l'autonomie de sa conscience, son pouvoir de contrôle, son individualité propre, l'idée de sa personne. C'est cette suprafonctionnalité de la conscience dont l'automatisme s'indique au fond comme l'équivalent dans l'objet. Lui aussi se propose comme le *'nec plus ultra* de l'objet, une sorte de transcendance de la fonction, corolaire de la transcendance formelle de la personne.»²

Există o strânsă conexiune între personalitate și mașină, un schimb simbolic care face posibilă o nouă sensibilitate în spațiul modernității și care permite utilizarea unei recuzite mașiniste pentru experiențele și relațiile umane. Pentru avangarde aceasta ia un caracter ludic, care se îndepărtează de un scop social către un caracter mai degrabă estetic uneori camuflat. Putem observa mai bine aceasta în contextul futurismului italian. Suprarealismul utilizează adevărata forță a mecanismelor ca port-parole pentru evenimentele relevate din subconștient.

«Réciproquement, en automatisant et multifonctionnalisant ses objets au lieu de tendre à une structuration fluide et ouverte des pratiques, l'homme révèle d'une certaine façon la signification qu'il prends lui-même dans une société technique: celle du plus belle objet à tout faire, celle de modèle instrumental. Dans ce sens, automatisme et personnalisation ne sont pas du tout contradictoires. L'automatisme n'est que la personnalisation rêvée au niveau de l'objet. C'est la forme la plus achevée, la plus sublime de l'inessentiel, de cette différenciation marginale par où fonctionne la relation personnalisée de l'homme à ses objets.»³

Noile relații cu obiectele sunt construite având ca bază capacitatea lor energetică de a face să funcționeze lumea, o lume corporală extensibilă.

«Cependant une évolution de leur imaginaire s'indique dans le passage d'une structure animique à une structure énergétique: les objets traditionnels furent plutôt témoins de notre *présence*, symboles statiques des organes de notre corps. Les objets techniques exercent une fascination différente en ce qu'ils renvoient à une *énergie* virtuelle, et sont ainsi non plus réceptacles de notre présence, mais porteurs de notre propre image dynamique.»⁴

Se întâmplă tocmai în modernitate corpul să fie invadat de o lume a mașinilor, o lume mecanică, iar relația care se stabilește între corp și mecanism este pozată de o manieră particulară generând întreaga specificitate a modernității față cu epocile precedente. Corpul traduce relațiile pe care oamenii le au cu lumea pe care o locuiesc și în orice caz în această lume specială, cea a societății industriale, care constituie ambientul modern prin excelență. Oamenii posedă mașini, călătoresc cu trenul sau cu tramvaiul, vorbesc la telefon și traversează mările și oceanele cu ajutorul vapoarelor sau avioanelor utilizând conștient sau nu forța mașinilor. Ei se luptă cu ajutorul unor mașini automatizate, ascultă la radio, la fonograf și utilizează ascensorul. Autorii avangardiști sau suprarealiști schimbă viteza fapt ce poate fi observat prin tempoul pe care îl au textele lor. Textele manifestelor avangardiste au un tempo rapid, sacadat, ca mitraliat, rafală cu rafală. Sunt texte parcă telegrafiate, în ritmul dictat de mașină. Scriitura automată, dicteul automatic suprarealist solicită de asemenea o viteză particulară.

Corpul are probabil cea mai vastă tradiție culturală, investită în actele cele mai importante. În această epocă el se intersectează cu mașina cu o fascinație ce prinde corp-prinde corp, propriul său corp devenit un corp mașin. Se poate observa acest nou dialog inițiat între corp și mașină. Se pot decela patru modalități de interferență între corp și mașină în ceea ce privește arta avangardei și suprarealiștilor. Corpul vâscos al picturii și graficii suprarealiste, un corp fluctuant ce scapă limitelor lui corporale tradiționale, care emite pseudopode. Acest corp ectoplasmatic se scurge, întinde filamente ca în pictura lui Salvador Dali sau a lui Victor Brauner, *Sur le motif* (1937) unde ochii spre exemplu pipăie, tatonează, palpează o oglindă. Uneori acest corp vâscos e susținut de tije, de obiecte, el nu este încă un corp mecanomorf dar în forma sa nouă, mai ales datorită fluidității sale recuză pactul mimetic. Avem de asemenea corpul descompus de o manieră geometrică al picturii cubiste (Picasso, Braque) care reduce corpul la o serie de suprafețe rectangulare, de planuri suprapuse, colate care generează un efect bizar de adâncime irecuperabilă și într-o tensiune perpetuă cu bidimensionalitatea compoziției. Cubismul transformă corpul într-un obiect geometric complex, dar nu încă într-un corp mecanomorf, ci mai degrabă care poate fi supus unei precizii și clarități a figurilor matematice pure. O altă categorie este aceea a corpurilor care traversează frontiera obiectelor, aflate la frontiera cu obiectele. Obiectul prinde corp printr-un mimetism de ordin structural (incluzând nu numai suprafața, ci și interiorul) unde corpul ia nu numai forma obiectului, ci și conținutul lui într-o continuitate speculativă care reformulează ludic funcționalități polare organic-mecanic. Țesutul, textura, structura, textul obiectului și cel al corpului se întrepătrund. Cea de-a patra categorie care mă interesează este aceea a corpului mecanomorf, uneori pe de-antregul reificat. Francis Picabia înlocuiește complet corpul cu un angrenaj în *Copilul carburator* (1919).

Omul constituie un obiect multicameral ca la Victor Brauner care-și intitulează una din compoziții *L'homme ideal*. Prin urmare este vorba de un model uman, putem recunoaște forma corporală umană desenată în ceară de o manieră infantilă, un fel de hieroglifă, un fel de semn. Brauner a decupat corpul în cinci compartimente: creierul, inima, plămâni, stomacul și sexul. Aproape fiecare element poartă o marcă tehnologică. Inima are spițe, ea se aseamănă unei roți indicând astfel procesul mecanic pe care-l performează acest organ. Stomacul se compune dintr-o roată la care este atașată o pâlnie. Lângă sex Brauner a desenat un motiv vegetal, dar sexul se intitulează *le geometre*. Ca în desenele lui Paul Klee invadate de o textură de linii aparent dezordonate, creierul este alcătuit de o astfel de rețea care se subintitulează antifrastic *sens de precision*. În ceea ce privește stomacul, la marginea angrenajului mecanic, Brauner a subliniat de asemenea un sens circular al mașinii, sunt indicate calitățile funcționale ale obiectului organ: *finesse et robuste vision claire*. Această figurare a omului ideal nu-l transformă câtuși de puțin în mașină. Victor Brauner pune în scenă un fel de didacticism rizibil și de asemenea relevant pentru că imaginile organelor se opun semnificației titlului lor. Organele sunt abstractizate printr-o reducere la mecanism, prin reducere la funcționalitatea lor. Nu organul contează, ci funcția lui. Sub inimă este scris cuvântul «revolution» care face aluzie la mișcarea executată de corpul planetar dar de asemenea la mișcarea socială care plasează un corp în istorie ca și corp social al colectivității. Dacă le reunim putem vorbi de o revoluție tehnico-științifică. De fapt fiecare compartiment este un desen, o

explicație de factură didactică care precizează funcția și uneori caracteristica obiectului-organ. Brauner construiește și un recipient de corpuri în *Force de concentration de Monsieur K.* (1934) (tabloul este uneori intitulat: *Monsieur K. Contemple sa force*) care își expune sexul și corporalitatea sa digestiv-canibală și vegetariană.

«Le tableau est en réalité une sorte de faux diptique: à gauche, la silhouette cramoisie et cannibale de Monsieur K. s'enlève sur un fond blanc, à droite le même monstre, mais blachâtre et végétarien (les cotillon sont des légumes de papier mâché porvous d'une petite chardo, destinés à être lancés pour coller aux vêtements et aux cheveux), se détache sur un fond noir, comme sur les cases voisines d'un grand jeu d'échecs.»⁵

Acest corp nu are nimic mecanic, este vorba de un corp nud, un corp elementar în afara culturii vestmântului, un corp digestiv. Actul psihic este deturnat în mod ironic către o funcție digestivă. Psihismul, raționalitatea, puterea actului cognitiv consistă în digestie ceea ce arată că Domnul K. (Kafka, Kapital, cetățeanul Kane, K., etc.) devine portavocea celor pe care i-a înghițit, dar de asemenea un recipient de obiecte din *papier maché*. Jocul între negru și alb, bine și rău, grav și derizoriu face efortul de concentrare a Domnului K. de a fi alb când el e negru și invers.

În ceea ce privește cel puțin o parte din opera sa, Sașa Pană îl asimilează pe Arghezi avangardei. În romanul său *Cimitirul Buna-Vestire* el pune în scenă spectacolul unui corp ordurier care-și exhibă fiziologia în ceea ce ea are mai repugnant. La limită, Arghezi desfășoară un corp-automat supus funcțiilor sale organice pentru că nu a mai rămas decât corpul. Voracitatea în plan social își găsește corespondentul în plan organic, corporal.

Sunt două etape în a reifica o ființă acordând prioritate organicului în fața afectelor pentru ca ulterior să-l mecanizezi. În modernitate cele două pot fi reduse una la cealaltă. Personajul funcționează după un model mecanic dar tehnologia corporală este delabrată astfel că mecanismul se gripează, eșapamentul gâtului și supapele nasului sunt colmatate temporar, supraîncărcate. Ministrul se sufocă, aparatul său de respirat și de îngurgitare se blochează ca un sifon. Astfel că aparatul respirator se transformă într-un motor cu explozie.

„Se vedea cum se petrec mișcările în interior, ca într-un motor pentru demonstrații, de sticlă, și explozia devenea inevitabilă.”⁶ Ca și la Urmuz instinctul, pulsiunile elementare reduc personajele și umanitatea la mecanic. În primul rând tot spectacolul fiziologico-mecanic pare a servi unei dure satire, unei neiertătoare critici sociale, dar Arghezi depășește acest plan prin exces către estetic. Filipica alunecă pe un plan secundar. Autorul este fascinat de această lume mecanică transplantată, grefată corporalității, fiziologiei în absența oricărui demers cognitiv. Sufletul urmează să fie extirpat pentru a obține o lume de automate. În modernitate sufletul este înlocuit cu psihismul cu întregul său potențial de latențe. Romanul poate fi considerat o distopie, dar una copleșită de mitul mașinist. Pentru Jean-Jaques Wunenburger în *L'utopie ou la crise de l'imaginaire* modelul mecanic se găsește chiar în centrul utopiei, el servește raționalizării, organizării, proiectării unui nou spațiu în care fiecare individ este supus unui proces de standardizare. Deci o lume mecanică se populează cu mecanisme convertite noii ordini. Personajele argheziene ajung la această ordine printr-o apocalipsă ironică, derizivă, toate accidentele care

construiesc o personalitate, o individualitate urmează a fi eliminate. Paradoxal dar procesul mecanic are proprietatea de a purifica personajele și lumea lor de prezența grea a organicului, dar efectul dimpotrivă este rizibil și umilitor chiar și atunci când corpurile ordurii sunt manipulate ca obiecte supuse operațiilor degradante ale transformării lor în cenușă.

Urmuz creează ființe bricolate. Ele sunt în fond ansamblaje care ascultă de legile mecanicii clasice. Autorul traduce impulsuri psihice într-o mecanicitate vivantă de ordin libidinal. Nu este decât un alt mod de a reifica tot ceea ce ținuse de domeniul umanului prin puterea instinctului care marchează ființa-obiect dinamizată. Avangarda propune acest paradox subtil: la extrem un corp dominat, supus instinctualității, fiziologiei sale devine un corp mecanomorf care atrage toate asocierile mecanice. Dar ceea ce poate fi interesant aceste ființe bricolate sunt compuse din obiecte, piese delabrate, din resturi, din materiale scoase din uz. Degradarea este chiar începutul existenței lor. Ereditatea, care altfel pare escamotată, se referă poate la acest fond comun de uzură. Nimic din funcționalismul vesel optimist, utilitar exaltat de Marinetti. De asemenea în lumea lui Urmuz nu există loc pentru suflet, pentru sentimente, pentru afecte la fel ca în lumea românească argheziană și peste tot unde mașina este implicată.

Acest *bric-à-brac* tehnologic vizează un eșec inevitabil al ființei bricolate, un eșec de montaj. Prin urmare autorul nu se interesează de o veritabilă funcționalitate a ființelor-obiecte pe care le creează, el pune în scenă o comedie mecanică a pulsionilor și instinctelor primare, formă de reducere la mecanic, o comedie a non-umanității umane. Un eșec al unui umanist care nu vede o soluție, care nu crede în excelență sau în valorile umanității? Instinctul vizează partea animală a corpului, parte materială, supusă mecanizării și legată de inconștient, față cu o parte ideală depozitară a valorilor, a achizițiilor culturale, a afectelor. Acest fapt denotă o lipsă de autonomie reală a acestor automate complicate și rizibile în același timp. Acest ființe coboară în derizoriu mitul progresului care se găsește la baza discursului avangardist de ruptură violentă, vaticinară cu tradiția, o tradiție din care mașina a fost exclusă pentru totdeauna. Urmuz revendicat ca precursor de avangarda românească se situează astfel cumva *à rebours*. Avangardele susțin utopiile progresiste ce vor veni adaugând revoluției dincolo de bagajul ei ideologic și tehnologia, practic tot ceea ce ține de mitul mașinist. Urmuz aparține mai degrabă unor scriitori precum Kafka, Hermann Broch sau Karel Capek cu toate că el scrie de o manieră avangardistă aparent fascinat, sedus de mecanisme. El îmi pare mult mai apropiat de distopiile orwelliene decât de optimismul, dezinvoltura și spontaneitatea avangardei sau a suprarealismului. Acest fapt îl demonstrează și minuțiozitatea maniacală cu care își lucra textele.

„Ismaïl este compus din ochi, favoriți și rochie și se găsește astăzi cu foarte mare greutate.

Înainte vreme creștea și în Grădina Botanică, iar mai târziu, grație progresului științei moderne, s-a reușit să se fabrice unul pe cale chimică, prin *synthese*.”⁷

„Turnavitu nu a fost multă vreme decât un simplu ventilator pe la diferite cafenele murdare, grecești, de pe strada Covaci și Gabroveni. (...) Tot pentru a place bunului său prieten și protector, Turnavitu ia o dată pe an formă de bidon, iar dacă este umplut de gaz, până sus, întreprinde o călătorie îndepărtată, de obicei la insulele Majorca și Minorca: (...)”⁸

Când corpul este redus la starea lui fiziologică pentru avangardă el cade în mecanic, guvernat de o psihologie automatizată ceea ce face diferența între ființele bricolate urmuziene și cele ale lui Rabelais care își exhibă corporalitatea gigantescă și imundă prin cele patru funcțiuni asociate: ingestia, digestia, defecația și funcția sexuală. Este vorba de o stare tranzitorie către reificarea totală, cu dizolvarea ultimelor reziduuri de umanitate. Turnavitu este un simplu ventilator apoi un bidon plin cu petrol care asigură energia propriului său dinamism, un obiect *ready-made* în definiția lui Marcel Duchamp. Obiectele-ființe performează un comportament social și mai mult decât atât o preocupare pentru lumea științifică a căror rezultat sunt. Urmuz face din aceste personaje experimente eșuate ale unui proiect științific rizibil. Ne putem întreba în ce măsură Urmuz nu merge în contra avangardei, abhorând reușita sintezelor, a implementării tehnologiei, a comodificării chiar a existenței. Dacă nu cumva Urmuz are alergie la modernitatea tehnologică, dacă undeva el nu pactează cu valori codificate estetic. Probabil el a fost asimilat cu ușurință cu ceea ce respingea de fapt. Fie personajele sunt compuse din obiecte, fie reprezintă produsul unor procese industriale, sunt artificiale, prelucrate tehnosocial cu aportul științei (prin sinteză) fie ele au preocupări științifice precum Stamate în *Pâlnia și Stamate*. Stamate face măsurători, observații științifice chiar și atunci când el este antrenat, implicat într-o aventură amoroasă, o relație extraconjugală cu o pâlnie. Amorul este prin urmare un fel de experiment controlat cu ajutorul unor instrumente de precizie. Savantul se suprapune de o manieră ironică unui *pater familias*, un burghez mediocru dar autoritar. Acest burghez a dobândit deodată toate conformismele unei societăți tehnologice, automatismele lui nu mai sunt doar tabieturi, ci o modalitate de a introduce mecanismul în viața de zi cu zi, reprezintă o nouă măsură transcrisă aici rizibil în fiziologic, a vieții afective. În modernitate ca rezultată a ei se realizează această deplasare importantă dinspre afect către impuls așa cum o indică primele studii ale lui Freud. Descoperirea inconștientului și implementarea tehnologiei comodificante a modernității merg în aceeași direcție urmând un model mecanic. Suntem mai degrabă rezultatul pulsioniilor noastre inconștiente care ne aservesc unei mecanice dinamici sociale. În cele din urmă aceste personaje-obiecte corespund unei dominante obsesionale cum o indică în definitiv și Baudrillard.

«La fonction visée est si précise qu'elle ne peut'être qu'un prétexte: en fait ces objets sont *subjectivement* fonctionnels, c'est-à-dire obsessionnels. Et la démarche inverse, «esthétique», qui omet la fonction pour exalter la beauté du mécanisme pur, revient au même.»⁹

Proza urmuziană proiectează corpul în mijlocul unei vaste rețele de operațiuni, corpul obiect al biotehnologiilor avansate, corpurile-obiect protetice, corpurile instalație. Sensul distopic al universului său mecanic rezidă în natura improvizată a acestor ființe-obiecte, în chiar obiectele delabrate care le compun. Poate că aceste personaje transmit ceva din spiritul cabotin-suicidar al avangardei, dar nota ironică, ludică este depășită către altceva. Mecanismul protetic este un obiect care face parte dintr-o lume obiectuală precisă. Dar funcția lui inițială a fost deturnată. Fuchs, un alt personaj, utilizează pianul pentru a se deplasa, apăsând pe pedale ca în cazul unei biciclete. Cotadi posedă un capac de pian înșurubat deasupra feselor sale. În ce ne putem întreba, dacă restul rămâne organic. Nici unul dintre personaje nu se simte

incomod. Aceste personaje fac obiectul unor bricolaje, unei intervenții ludice și ironice, când nu sunt produse industrial. Ele sunt produse, jucării care manifestă o ferocitate „nativă”. Sunt utilizate infantil pentru a distruge și a fi distruse. Dar acest joc devine neliniștitor când relevă mecanismele pulsionale ale lumii adulților. Lumea, pare să spună Urmuz, este prost construită, iar ordinea sa formală ascunde o lipsă a raționalului, a sensibilității, a umanității, prin infantilizare ca reîntoarcere la un stadiu primar, pulsional al ei. Și din această direcție nu pare să vină nimic bun.

Victor Brauner în *Dessin* (1925) prezintă un corp geometrizat de o manieră cubistă. El seamănă mai degrabă unei schițe tehnice, unei planșe de inginer, o epură. Fața e un cerc perfect, câteva linii trec drept nas, sprânceană. Ochii sunt figurați cu ajutorul a două cercuri, unul cu o pupilă dilatată, cealaltă „normală”, apoi ceea ce ar putea fi o pipă?, un braț? Corpul e un mecanism în secțiune, el păstrează câteva elemente foarte abstractizate reduse la o geometrie severă, insuficiente totdeauna pentru a-l recunoaște. O altă schiță de Victor Brauner *Box* (1925) prezintă doi boxeri ca două automate într-un fel de asamblaj pe de-a-ntregul mecanic. Cei doi roboți, oameni-mașină, execută mișcări mecanice, lovituri. Întregul desen are un aspect de tablou de comandă cu cadrane, cifre, utilaje, angrenaje. Cei doi boxeri sunt ca două mașini (sau una?) de război complet automatizați pentru luptă. Spectatorii au aceeași față, o față serială, ei fac parte de asemenea dintr-o producție serială. Timpul, *Time*, indică faptul că lumea mecanică este legată de măsură, măsurare a unui dinamism controlat și de asemenea legată de uzură. Corneliu Mihăilescu, *Dessin* (1926), schițează un corp uman în interiorul unei mașini. Acest corp este mecanizat, articulațiile sale prelugesc articulațiile mecanice ale mașinii, putem citi mai jos cuvântul „Planeta” scris într-un mod care-l împarte în două: „plan” și „eta”. Planul este vizibil. Omul guvernează mecanismul planetar de o manieră mecanică care o/îl transformă într-un mecanism, într-o mașină.

Omul intră în era tehnologică, o tehnologie mai mult sau mai puțin rafinată, unde relațiile umane sunt mediate de mașini iar omul vorbește acest nou limbaj mecanizat al clișeelelor și pulsiunilor, iar corpul său e controlat în raport cu mașina și tehnologia, ca un corp mașinist. Pactul cu mașina a fost făcut iar acesta este înscris în corp și în istoria difuză a copilăriei lui.

¹ Jean Baudrillard, *Le système des objets*, p. 155.

² Ibidem, p. 157.

³ Ibidem, p. 158.

⁴ Ibidem, p. 166.

⁵ Victor Brauner dans les collections du MNAM-CCI: (catalogue d'exposition du 24 janvier au 6 mai 1996, Paris: Centre Pompidou, 1996), p. 24.

⁶ Tudor Arghezi, *Cimitirul Buna-Vestire*, Editura Minerva, București, 1983, p. 70.

⁷ Urmuz, *Pagini bizare*, Editura Dacia, Cluj, 2001, p. 15.

⁸ Ibidem, pp. 16-17.

⁹ Jean Baudrillard, op. cit., p. 160.

LĂCRĂMIOARA BERECHET

Se poate vorbi despre un model mitteleuropean în literatura și în cultura română?

Perspectiva teoretică a contextualismului (Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'oeuvre littéraire — énonciation, écrivain, société*, 1993) în care literatura este abordată atât ca experiență mentalitară a unei epoci, și în consecință ca spațiu integrator al producțiilor culturale, precum și ca experiment al programelor estetice, permite aprecierea literaturii ca act creator, care potențează epoca în ansamblul său. Textul, analizat atât din punctul de vedere al formelor (poetice, dramatice ori narative) cât și din punctul de vedere al conținutului tematic, al fondului de idei sau al semnificațiilor actualizate, va putea fi apoi raportat la contextul cultural-literar în care este produs. Privirea critică, analizând structurile non-textuale, va diferenția în operă pe de o parte anumite coduri de civilizație, ori mentalitare, manifestate independent de autor, și pe de altă parte, structurile textuale determinate de codurile estetice, de canoanele literare, legitimate prin operele originale ale marilor scriitori, performatori de direcții literare.

Relația text-context introduce în discuție conceptul operațional de *câmp literar*, un spațiu literar, o zonă de frontieră a societății, instabilă, în care se manifestă relația dintre scriitor-societate, scriitor-operă, operă-societate, un spațiu care integrează viața literară, salonul literar, cercul literar, cafeneaua literară, redacția literară, un spațiu fără disciplina canoanelor sociale. Impactul scriitorului cu acest câmp literar, modelarea ce survine în chiar statutul scriitorului dinspre câmpul literar, concretizează în opera sa direcțiile estetice, preferința pentru un gen literar sau relația text-bio-grafie. În același timp, poziția scriitorului în câmpul literar este clarificată și de modelul literar sau de cel cultural în care, prin structura operei sale se în-scrie, ori de anumite coduri care descriu paradigmatic o „doctrină”, o școală, o mișcare, în termenii lui Dominique Maingueneau.

Ne propunem în continuare, din această perspectivă contextualistă, să analizăm unul dintre modelele literare și culturale, destul de controversate în discursul criticii românești, și anume, cel mitteleuropean.

Mai întâi, trebuie observat faptul, că, deși este circumscris unui spațiu geografic inconstant, spiritul acestei literaturi îi transcende frontierele, precizându-și în mod evident un spațiu literar, legitimat prin operele care-i

fixează specificitatea, fiind la fel de evident faptul că își performează un ethos, prin care se recomandă apoi, în raport cu alte contexte literar-culturale.

De altfel, după Timothy Garton Ash, (*Mitteleuropa*, N.J., 1987) și Jacques Le Rider (*Mitteleuropa*, PUF, 1994) *mitteleuropa* este un concept identitar, care se manifestă într-un spațiu cu geografie variabilă, precizând distincția între o Europă bizantină, greco-ortodoxă și o Europă catolic-protestantă. Pe de altă parte, tradiția central europeană ar include întreaga tradiție dunăreană, cu alte cuvinte austroslavismul, dar și cel de-al treilea Reich. Vladimir Tismăneanu (*Agora*, 1990, nr.1) include în tradiția Europei Centrale, alături de cultura și civilizația Berlinului și experiențele literare și culturale ale Pragăi, ale Vienei, ale Budapestei, ale Rotterdamului dar și pe cele ale Bucureștiului. Suplimentând seria argumentelor, de astă dată oarecum sentimental, aș aminti că Eugen Ionescu semnala că aparține prin formația sa intelectuală acestui spațiu mental *al mijlocului*.

Urmărind cercetarea mai recentă (Virgil Nemoianu, *Cazul ethosului central-european*, Michael Heim, *Un Babel fericit*, Polirom, 1999, Tony Judt, *Europa iluziilor*, Polirom 2000, Jacques Le Rider, op.cit., Virgil Nemoianu, *Mitteleuropa cosmopolitismul austriac și conceptul de stat-națiune*, citat după *Europa Centrală – Nevroze, dileme, utopii*, A. Babeți și Cornel Ungureanu, Polirom, 1997 dar și Cornel Ungureanu *Mitteleuropa periferiilor*, Polirom, 2002) se poate constata că oarecum, de comun acord, se susține că Mitteleuropa se definește ca o zonă pluralistă și multiculturală, un spațiu tampon între Germania și Rusia, un teritoriu a cărui literatură prezintă *un ethos* specific, pecetluit de un amalgam de elemente preromantice, romantice și luminate. Idealul intimist, de tip Biedermeier conturează imagini ale cumpătării, afirmă puternic conștiința națională și prezintă ca element identitar, pe de o parte, atitudinea reverențioasă față de cultură și știință și, pe de altă parte, lipsa unei culturi politice moderne, concretizată printr-o formă de arhaism a structurilor economice și sociale. De asemenea, acest areal al marilor agonii, profilează un model istoricist de sorginte metafizică, în care se exagerează teoriile despre origini, se vehiculează ideea unui mesianism de factură romantică, în timp ce istoria devine adeseori un instrument de manipulare politică. S-a remarcat de asemenea că atât dezordinea ca element definitoriu al civilizației, dar și efervescența intelectuală, precum și anxietatea, dar și exaltarea, ca *modus vivendi*, caracterizează conștiința acestei *marginii*, manifestându-se identitar, ca semne ale unei culturi *ex-centric*, imposibil de înțeles, în opinia lui Milan Kundera (*Tragedia Europei Centrale*), fără a face recurs la memoria sa traumatizată.

De o relevanță autentică este remarca referitoare la destinul istoric al Europei Centrale, ireversibil marcat de istoria marilor imperii. Mai întâi, de Imperiul Otoman, care realizează primul, după căderea Constantinopolului, marea fisură în Europa, falie care, conform lui Mircea Eliade, demonstrează că scindarea, generată de ofensiva musulmană, este arbitrară și nu ar trebui considerată specifică spațiului românesc, asupra căruia imperiul și-a exercitat în timp, desigur, influența. Din punctul de vedere al marelui istoric, Europa se termină acolo unde începe stepa, aceasta impunând valorile unor popoare nomade, nespecifice în nici un caz spațiului românesc.

În al doilea rând, istoria acestei zone de mijloc îi este scrisă de Imperiul Habsburgic, care instituie monarhia habsburgică, și implicit, întârzie un timp formarea statelor națiuni și care, la sfârșitul secolului XVIII impusese deja

un model cultural habsburgic, datorat prestanței și autorității centrului de cultură vienez. Ultimul mare imperiu care-și impune ideologiile barbare în acest spațiu este cel sovietic.

Se știe de altfel că secolul XIX acutizează în Europa Centrală conflictul dintre națiune și cultură, națiunea fiind percepută când în varianta franceză, ca o comunitate de cetățeni, când în versiune herderiană, prin metafora „sânge și glie”, supralicitând incompatibilitatea dintre *granițele politice* și *cele etnice*. (Hitler este, se pare, în lumina ultimelor teorii istorice, produsul acestei Europe, iar holocaustul este comandat în numele ideii de națiune. În felul acesta se pregătește terenul totalitarismului de stânga).

În spațiul mai eterat al creațiilor literare, conform opiniei lui Virgil Nemoianu (*Cazul ethos-ului central-european*) acesta își aproprie, păstrând inclusiv în secolul XX, ca pattern referențial, Sturm-und-Drang-ul dimpreună cu filozofiile idealiste, precum și confuzia, ironia și teoriile lui Herder ori tipologiile goetheene. În opinia aceluiași cercetător, microarmonia intimistă a stilului Biedermeier rămâne o temă epică prezentă în literatura secolului XX, în perioada interbelică romanul românesc dezvoltând-o foarte mult (apare neașteptat la Camil Petrescu, o mențin Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Mihail Sebastian ș.a.) pe fondul unui amalgam de elemente pre-romantice, romantice, sau de realism-social ori printr-un tip de sensibilitate care problematizează tema identității naționale, cu precădere în romamele de factură istorică. Asistăm astfel la constituirea istoriei naționale sub semnul pateticului și al pasiunilor. Scrierea propriei istorii formează conștiința națională, devine o problemă de identitate, o normă, antrenează necesitatea instituirii unor modele arhetipale, argumentate de teorii metafizice, de aure mitice și mai departe, mai ales în cea de-a doua parte a veacului XX de o formă agresivă de manipulare politică. (Victor Neuman, *Mitteleuropa între cosmopolitismul austriac și conceptul de stat națiune*). Se poate observa cum termeni ca *ethnos*, *etnic*, *etnicitate* se suprapun conceptelor de *național*, *conștiință națională*, *naționalism*, *amalgamare* ce amprentează identitar diferite perioade istorice. Începând cu secolul XIX (pentru Mihail Kogălniceanu limba națională este focarul de urgență al unirii tuturor provinciilor și unul dintre principalele elemente identitare) se vehiculează în discursurile elitei termeni precum: *unitate etnică*, *destin istoric* (Emil Cioran, Mircea Eliade) *măreție*, *rasă* (chiar și Eugen Lovinescu își întemeiază teoria sincronismului pe termeni precum *etnic*, *rasă*, considerând că, diferențierea estetică, în calitatea sa de ultim stadiu al imitației și al progresului unei culturi se datorește rasei, ca element etnic, diferențiator și modelizant), făcând posibilă interferarea ideilor liberale și ale celor naționale.

Referindu-se în continuare la elementele identitare ale Europei Centrale, Virgil Nemoianu ia în discuție *ethos-ul instruirii*, generat în opinia sa de religia ortodox-creștină, analizând această etică ortodoxă ca pe un topos care cumulează ideea de adevăr, de frumusețe, de bunătate și care, nu de puține ori, se transformă în această zonă într-un mijloc de ascensiune socială, topos-ul fiind prezent mai ales în literatura Ardealului. (I. Slavici – *Budulea Taichii*, *Mara* ar putea fi un exemplu). Se poate cu ușurință observa, când coabitarea acestui *ethos* ortodox cu cel protestant, un *ethos* al muncii, care, evaluează bogăția materială ca dar divin, în dezacord cu sărăcia, considerată expresie a mâniei cerești, când disjunția lor radicală. În concluzie, Europa occidentală își definește identitatea culturală prin *ethos-ul* protestant al muncii, în timp ce, Europa centrală (și de sud-est) păstrează o atitudine reverențioasă

față de instruire, punând sub semnul păcatului bogăția materială. De altfel, sărac și cinstit rămâne o formulă cu circulație, chiar și astăzi, mai ales în cercurile ideologiilor politice de stânga. Se poate constata în spațiul literar al Europei centrale și sud-estice a veacului trecut o resurecție a unor mituri precum acela al nostalgiei originilor, al omului tradițional, al bunului sălbatic, foarte aproape încă de centrul lumii.

Toate aceste coduri de civilizație precum *instruirea* ca vehicul al frumosului și al binelui, ascensiunea socială prin instruire, precum și legitimarea clasei de mijloc prin eradicarea analfabetismului – începând cu Junimea, continuând apoi cu ideologiile sămănătoriste, apoi cu cele poporaniste și mai departe cu ideologia comunistă -, întrețin nostalgiile față de trecutul mitic, idealizat, fosilizând forme de discurs marcate de un „populism retrograd” și păstrează opoziția față de formele modernității ale vestului european.

Spiritul central-european, nedimensionat hiperbolic, înseamnă măsură, echilibru, armonie, cumpătare, înseamnă structura morfologică a unei culturi ce se definește prin formula spațială a plaiului, spre disperarea criterioniștilor însă și nu doar.

Pentru Daniel Beauvois religia creștină este elementul constitutiv al paradigmei mitteleuropene (*Să nu ne înșelăm asupra paradigmei*), reconstituită prin câteva constante: seducția idilelor pastorale, spațiul ritmat după ciclurile cosmice, raportare existențială la mit, rit, legendă, recuperarea mitului „țărișoarei” ca paradis pierdut, teaurizând intact folclorul, de asemenea idealizarea micului orașel fixat într-o metaforă atemporală (târgul), respingând lumea civilizată, întotdeauna ostilă (limita fiind atinsă de Bruno Schulz și Kafka în care realul este abandonat în schimbul refugiului într-un delir cu logică proprie, iar la noi de literatura lui Max Blecher), exaltările regionaliste (există un mit al Ardealului, al Moldovei, al Munteniei) pliate inevitabil pe mitul mesianic al poporului ales. La fel de adevărat este și că, gândirea utopică îi este inadecvată structurii sale mentalitare, putându-se constata rezistența față de mitul omului nou, sovietic, cel care a reînnoit erorile modelului habsburgic (Jacques Le Rider *Mitteleuropa*).

Adrian Marino (*Revenirea în Europa*, 1996) analizează această condiționare istorică și geografică, și ca pe o permanență care accentuează fragilitatea granițelor culturale, aflate ireversibil între helvetizare și balcanizare, relevând astfel existența în zonă a celor două modele culturale. Se discută chiar despre un „protocronism balcanic” pe care o mare parte a criticii literaturii române o respinge, începând cu T. Maiorescu și continuând cu generațiile postmaioresciene.

Aici, în spațiul Europei Centrale, amintește Vladimir Tismăneanu, apar psihanaliza, avangardele, modelând ireversibil secolul XX, aici se dezvoltă o literatură cosmopolită, crepusculară, ireversibil nostalgică cu patina subțire, dintr-un Levant ideal (Adrian Marino), în care ironia subtilă este secundată de psihologia abisală, unde expresionismul, dadaismul, modelează identitatea zonei, unde epicul se reîntoarce la originile mitului prin alegorie, parabolă, simbol, în care pot co-exista sensibilitatea postromantică și „energetismul” colectivismului gregar.

Clivajul bine/rău, perimat pentru „mandarinii rafinați” ai Occidentului rămâne pentru Europa Centrală, în opinia lui Milan Kundera un punct de referință, sugerând permanent efortul de supraviețuire al locului. Una dintre ideile forță ale acestei civilizații, și implicit a literaturii sale, este aceea de a nu îngenunchea în fața „călăului”, determinând compensatoriu și persistența

în imaginarul istoric al zonei, mitul voievodului salvator, ori al haiducului sfidând regulile, întotdeauna un erou salvator (temă a romanului istoric sadovenian).

Mircea Muthu (*Cântecul lui Leonardo*, 1995) consideră insuficiente criteriile geopolitice și geoculturale care definesc Europa Centrală, însă remarcă de asemenea dualitatea în cultura politică a zonei, a autoritarismului (identitar estului) și a democrației, ca amprentă recognoscibilă a culturii politice din vestul european. Aceeași problemă discută Milan Kundera când subliniază situarea spațiului de mijloc între Rusia și Germania, observând interferența a două sisteme de valori aflate în dezacord.

Mircea Eliade analizează această problemă și dis-juncția ori con-juncția Orient-Occident, din perspectiva unor repere precum cosmocentrism-antropocentrism, specifice pe de o parte civilizației centrului (spiritual) și, pe de altă parte, civilizației secularizate care-și consumă lucid criza propriilor valori. Civilizația, cultura și literatura acestei zone a frontierelor, situată întotdeauna pe circumferințe, își asumă complexul centrului și, în același timp, creează spații culturale în care își apără „marginile”. Mult mai târziu, în *L'Art du roman*, Milan Kundera consideră *European* acel individ, care trăiește nostalgia Europei, întărind în felul acesta europenismul centrului, și al sud-estului continental. În altă ordine de idei, originalitatea, poate stranietatea spiritului est-european, este reprezentată, după Kundera pe de o parte de „imensa forță a barocului care impune aceastei regiuni policentrismul, și pe de altă parte, în pofida multiculturalismului evident, de unitatea realizată prin sensibilitatea de tip Biedermeier care idilizează realitatea.”

Fără a pretinde că am epuizat acest subiect, aflat la începutul cercetării interdisciplinare, putem susține că Mitteleuropa este considerat *un reper identitar pentru un univers mental* al cărui *ethos* este modelat de utopia marilor imperii, austro-ungar și sovietic, interferând sisteme valorice foarte diferite și construind, prin opoziție, un sistem propriu, din nevoia de a supraviețui. Mitteleuropa se suprapune unui spațiu mozaical, spiritual heterogen, care se identifică printr-o sensibilitate aparte, ca efect al unui șir de frustrări, la rândul lor, generatoare ale unor serii de idiosincrazii, proprii stării de victimă, impunându-se benign recursul la memorie în acest spațiu, doar astfel fiind posibilă vindecarea traumelor, datorate dezastruoaselor experimente utopice.

Ricardo Montserat: *„Eu fac, prin scrisul meu, elogiul ficțiunii“*

Cartea, se spune îndeobște, nu deschide doar porțile spre obsesiile și viziunea despre lume a scriitorului, dar, totodată, spre intimitatea și interogațiile cititorului. Dar, oare, ce așteaptă acesta să afle din ea? Cu ce este mai „câștigat“ el acceptând chemarea cuvintelor? Și pentru ce are nevoie de ea, mereu și mereu?

Astăzi, mai mult ca până acum, alienarea pune stăpânire pe sufletul omului. Nu e ușor să trăiești tot mai apăsător de întrebările fără răspuns ale unui trai tot mai robotizat, cu sentimentul unei tot mai covârșitoare singurătăți, în nebunia marilor orașe. Încă de la prima carte de povești citită, copilul simte că evadează într-o lume în care visurile lui sunt suverane. Înaintarea în vârstă, distruge mirajul, apar frustrările, neputința în fața unei realități tot mai neiertătoare. Tehnologia îi ușurează munca, dar nu și spiritul. Și cei mai pragmatici ajung să înțeleagă într-o bună zi că, nici banii, nici puterea, nu pot recupera visul pierdut. Dar, când deschid o carte, merg la un teatru sau la film, se uită la televizor, ascultă muzică, au revelația — chiar dacă nu recunosc sau nu conștientizează imediat — că arta le aduce alinare. Că spulberă pentru o clipă singurătatea eului. Eu, ca scriitor, simt că am datoria să dau semenilor mei cât mai multe asemenea revelații.

Mai pot cuvintele vindeca disperarea?

O dădăceală plicticoasă sau un discurs patetic vor agrava, fără doar și poate, stările limită. Ficțiunea a fost însă și rămâne remediul sigur. Nimic nu întrece forța ficțiunii. Ea defrișează și cărările fără speranță. Realitatea este haotică, incoerentă, dezordonată, adesea inexplicabilă. Ficțiunea, dimpotrivă, are coerență, o logică uimitoare: ordinea care redă omului siguranța că pășește într-un spațiu regăsit, oricât de imprezvizibile i-ar fi resorturile și legile. Ficțiunea este ultima putere care ne rămâne pentru a ieși, teferi, la liman. Eu fac, prin scrisul meu, elogiul ficțiunii. Scriu poezie, teatru, roman, dar și scenarii de film. Există un timp al povestirii, altul al conciziei.

— **Există și o confruntare imagine-cuvânt, Eu-Celălalt?**

— Fără așa ceva nici nu ne-am mai putea imagina, cred, lumea de azi. Înainte, totul părea simplu și clar. Aici era binele, dincolo, răul. Aici, toleranța, dincolo bigotismul, răzbunarea. Astăzi, nimic nu mai este nici simplu, nici ușor. Se întâmplă chiar să ai câteodată sentimentul că ideea de solidaritate, de fraternitate, este de negăsit, că trăim într-o lume tot mai ostilă și indiferentă. De aceea am și răspuns imediat „provocării” Uniunii Scriitorilor din România de a veni să discutăm, la Marea Neagră, tocmai despre aceste dualități din fiecare. Tot ce știam până acum despre România provenea din scrierile lui Mircea Eliade, din teatrul lui Matei Vișniec sau din relatările contradictorii din presă. Îmi imaginam o întreagă nebunie, aici. Am întâlnit însă oameni la fel de preocupați de a înțelege și a da răspunsuri, pentru ca ziua de mâine să ne aducă mai multă siguranță și cât mai puțin fanatism.

— **Chiar vorbind limbi diferite, scriitorii aparțin aceleiași lumi.**

— Da, este chiar o mare șansă să ne putem aduna așa, încercând să-l cunoaștem mai bine pe „Celălalt. Să ne înțelegem și să ne acceptăm diferențele, într-un univers tot mai obsedat de imagine. Există, azi, o expansiune formidabilă a imaginii, care puțin câte puțin acaparează tot: cultura, moda, vestimentația, până și ideologiile sau religia. Nu este un „război între civilizații”, cât o boală tot mai agresivă. Cartea are de înfruntat un concurent de temut, dar, în ciuda fascinației imaginii, eu spun că este pe mai departe punctul de echilibru al lumii noastre.

Microinterviu consemnat de
CARMEN CHIHAIA

CĂTĂLIN BALICA

Ian McEwan, *Grădina de ciment și tradiția* „eului-narator“ copil/adolescent

În istoria literară a lumii vorbitoare de limbă engleză, tema copilăriei a fost complet ignorată până la romantici. Desigur, copilăria a fost deseori subiectul poeziei elizabetane, dar în dramaturgia vremii, componenta principală a versului clasic, și în romanul secolului al 18-lea, copilul este absent sau cel mult joacă un rol periferic.

Cu toate că școala raționalistă arătase consecvent interes față de teoriile educației, rareori lua în considerare natura copilului ca fiind copil. Copiii erau percepuți ca mici adulți (chiar erau obligați să se îmbrace ca niște adulți în miniatură), și se credea că, prin instruire, faptele lor infantile pot fi transformate în perfecțiunea morală și rațională a unei copilării raționalizate. Exemplu perfect de *tabula rasa*, copilul avea numai de câștigat din influența benefică a educației; dimpotrivă, adultul – profesor, scriitor sau părinte – nu avea nimic de învățat de la copil.

Reacția crescândă împotriva acestei idei raționaliste, perfecționiste, și credința în supremația Simțurilor față de Rațiune, au condus la o concentrare progresivă a interesului pentru copil în cea de-a doua jumătate a secolului al 18-lea.

Rousseau, mai mult decât oricare alt filosof, va influența climatul intelectual în care vor scrie Blake, Wordsworth și Coleridge. Copilăria, susținea Rousseau, este faza din viața umană cea mai apropiată de starea naturii. Copiii sunt importanți pentru ceea ce sunt și nu ca adulți în miniatură. În prefața la *Emile* (1762), Rousseau scrie că „Natura vrea copiii să fie copii înainte de a fi bărbați... Copilăria are căile ei de a vedea, de a gândi și de a simți; nimic nu poate fi mai prostesc decât să substituim aceste căi cu ale noastre”. Astfel de idei au permis literatura romantică despre copii, așa cum a făcut-o și Rousseau prin sublinierea „inocenței originale” a copilului, și prin viziunea sa sentimentală, nostalgică asupra efemerității copilăriei: „De ce să le luăm acestor mici inocenți plăcerea unui timp atât de scurt care le scapă întotdeauna...? De ce să le umplem cu tristețe și mahnire primii lor ani atât de grăbiți care nu se vor mai întoarce pentru ei așa cum nu se vor întoarce nici pentru voi?”.

La sfârșitul secolului al 18-lea și începutul celui de-al 19-lea poezia reprezenta cel mai important vehicul de exprimare a interesului față de copilărie. Totuși, începând cu anii 1830, romanul i-a luat locul poeziei ca formă literară principală, apropiindu-și și, într-adevăr, exaltând mai târziu figura „copilului romantic”.

Dar, în timp ce poeții romantici subliniaseră inocența și fragilitatea copilului, romancierii de la începutul și jumătatea Victorianismului au fost preocupați să denunțe mizeria materială și spirituală a copiilor în societate. Imaginea copilăriei vizualizată de poeții romantici era deseori nepotrivită cu mizeria abjectă și cruzimile suferite de tinerii locuitori ai Angliei urbane așa cum este descrisă în *Oliver Twist* (1838), Dickens (definit ca „primul roman de-a dreptul centrat pe un copil”), sau în *Alton Locke*, Charles Kingsley. Cel din urmă trasează grafic, prin ochiul unui copil, ororile locuințelor insalubre și ale fabricilor Revoluției Industriale. Alton își aduce aminte că a crescut „într-o curte de doisprezece pași, pătrată, mică, murdară, rău mirositoare, unde pereți despărțitori uriași, plini de fum blocau fiecare gură de aer și aproape toată lumina cerului...deodată oroarea locului mă înăbuși: pereții înalți, siniștri ca de închisoare...pavajul îngrozitor, murdar, spart; duhoarea oribilă a haznalei; dorința cumplită de formă, culoare, viață simțită acut peste tot”.

Desigur, Dickens reprezintă chintesența romancierului victorian și în mijlocul lumii lui Dickens găsim copilul – sentimentalizat și atins puternic de patos ca în cazul lui *Oliver Twist*, *Paul Dombey*, *Little Nell*, *Pip* și *David Copperfield*. Dar nu trebuie decât să ne gândim la privațiunile din copilăria lui Dickens însuși (povestite semiautobiografic în *David Copperfield* (1850) sau să citim constatările Comisiei de Angajare a Tinerilor și Copiiiilor din 1842 pentru a înțelege indignarea înfierbântată care i-a alimentat pe Dickens, Doamna Gaskell (în *Mary Barton* - 1848), Disraeli (în *Sybil* - 1845), Charles Kingsley și pe alți scriitori din această perioadă.

Pe lângă acest sentiment acut de nedreptate în felul în care adulții îi tratau pe copii, *Jane Eyre* (1847), Charlotte Brontë, și *The Mill on the Floss* (1860), George Eliot, au adus o dimensiune amplificată a analizei psihologice profunde și o conștiință a discriminării sexuale (mai ales în portretizarea pe care i-o face Eliot lui Maggie Tulliver) prezentând lupta dusă de tinerele lor eroine pentru a găsi un echilibru între rebeliunea tinerească și supunere. Și totuși, în ciuda tuturor vicisitudinilor, copiii sunt văzuți în general ca fiind infinit mai fericiți decât adulții. La aproape o sută de ani după publicarea lui *Emile*, George Eliot consideră copilăria în aceeași termeni idilici, nostalgici ca și Rousseau: „Ei au intrat în sălbăticia plină de spini și porțile de aur ale copilăriei s-au închis pentru totdeauna în spatele lor”.

Ultima jumătate a domniei reginei Victoria, cu reformele sociale și relative îmbunătățiri ale nivelului de trai, a condus la o schimbare îndepărtându-se de realismul aspru al lui Gradgrindery și îndreptându-se spre o literatură mai escapistă. Odată cu extinderea educației, de acum copiii constituiau un public cititor în continuă dezvoltare, și această perioadă este caracterizată mai mult prin producerea acelor clasice ale literaturii pentru copii cum sunt *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) și *Through the Looking Glass* (1871) de Lewis Carroll, *Treasure Island* (1883) de Robert Louis Stevenson și, puțin mai târziu, *Peter Pan* (1904) de J. M. Barrie. Eroul celui din urmă roman, care nu vroia să crească niciodată, este de asemenea simbolic pentru starea de spirit a vremii, în care regretul adulților pentru trecerea copilăriei tindea spre un escapism morbid, regresiv. „A anilor aș da averea toată, / Urmele lăsate

de viața fiară, / Copil să mai fiu încă o dată / Pentru o zi luminoasă de vară”, scria Lewis Carroll la matura vârstă de 21 de ani!

Prin accentuarea importanței sexualității infantile și a impulsurilor oedipale, și astfel subminând conceptul de „inocență pură a copilăriei”, Freud le-a furnizat scriitorilor din secolul al 20-lea noi căi de descriere a copilăriei și a adolescenței. Odată cu îndepărtarea tabuurilor victoriene, copilul/adolescentul din ficțiune devine mai complex și mai puțin simpatic.

În primele trei povestiri din *Dubliners* (1914), toate cu narațiune la persoana întâi, și mai ales în *A Portrait of the Artist As a Young Man* (1916), descrierea copilăriei făcută de James Joyce afișază prea puțin sentiment sau milă. Prin Stephen Dedalus, Joyce transmite întreaga egocentricitate a adolescenței, cât și trezirea dorinței sexuale, în timp ce trecerea copilăriei este înregistrată fără regrete nostalgice.

Sons and Lovers (1913) al lui D. H. Lawrence este unul dintre cele mai cunoscute studii ficționale despre complexul lui Oedip și despre felul în care posesiunea maternă poate afecta dezvoltarea psiho-sexuală a fiului, în timp ce *Boy* (1934) de James Hanley este un puternic apel la memorie, la aproape un secol după publicarea lui *Oliver Twist*, pentru un copil crescut în sărăcia clasei muncitoare viața poate fi un iad pur și simplu („Doamne, dacă n-aș fi fost copil. Dacă n-aș fi fost niciodată copil. Să mă fi născut dintr-o dată bărbat”, reflectă Arthur Fearon în vârstă de 13 ani). Amintirile unei copilării idilice sunt aproape în exclusivitate un privilegiu al clasei de mijloc.

Ficțiunea de după război a produs o arie heterogenă de tineri protagoniști, mergând de la instanța relativ tradițională a copilului ca victimă a planurilor adulților, vezi *The Go-Between* (1953) de L. P. Hartley, până la portretizarea isteată a adolescenței afluate din *The Catcher in the Rye* (1951) de J. D. Salinger; colapsul în primitivismul sălbatic al elevilor englezi din *Lord of the Flies* (1954) de Golding sau studiul său ironic asupra conștiinței în dezvoltare a unui tânăr despre complicațiile sistemului de clasă britanic dintr-un sat din Anglia în *The Pyramid* (1967); supărarea lui Timothy Gedge în *The Children of Dynmouth* (1976) de William Trevor, unde adolescentul nătâng este mai întâi prezentat ca victimizator dar mai apoi ca victimă a unei societăți nepăsătoare; letargia sau toanele adolescentului narator din *The Cement Garden* (1978) de Ian McEwan; sau lumea ciudată, singuratică a tinerei naratoare din *Oranges Are Not The Only Fruit* (1987) de Jeanette Winterson, înăbușită de o mamă suferindă de mania religioasă dintr-o provincie din Lancashire.

Chestiunea naratorului din ficțiunea despre copil sau adolescent pune o problemă delicată. Scriind la persoana a treia naratorul omniscient (prin urmare adult) are acces nelimitat la toate posibilele nuanțe ale limbii engleze; dar aici există pericolul ca savoarea specială a experienței infantile sau adolescentine să se piardă în povestirea cu referință la o narațiune imediată de persoana întâi. Joyce a găsit o soluție originală pentru această problemă în *A Portrait of the Artist As a Young Man* prin adaptarea stilului și a vocabularului conștiinței în dezvoltare a lui Stephen, transformând astfel conștiința unui copil foarte mic în primul paragraf: „A fost odată ca niciodată, și era atât de bine atunci, o vacă ce cobora de-a lungul drumului...”. Desigur, aceasta este o excepție, tendința generală fiind aceea de a adopta peste tot o instanță a unui narator adult omniscient (ca în *Oliver Twist*, *The Mill on the Floss*, *Sons and Lovers*, *Boy*, *Lord of the Flies*, *The Children of Dynmouth*).

Invers, o narațiune de persoana întâi spusă de un copil ridică problema cum să transmiți cu o autenticitate maximă gândurile și senzațiile unei minți

care încă n-a atins maturitatea deplină. Chiar dacă suntem de acord cu afirmația lui Golding din *The Pyramid*: „retina unui copil este o mașină de înregistrat atât de bună încât în funcție de impulsul interesului sau al emoției imprimă o imagine de neșters”, trebuie de asemenea să ne aducem aminte de avertismentul lui Charlotte Brontë: „Copiii simt, dar nu-și pot analiza sentimentele”. Soluția cea mai simplă, și de departe cea mai obișnuită, este să adopti o instanță retrospectivă. Privind înapoi spre tinerețea cuiva din turnul maturității, scriitorul este legitim împuternicit să-și folosească maxima amploare a puterii lui/ei descriptive. *Jane Eyre*, *David Copperfield*, *Great Expectations*, *The Go-Between* și *The Pyramid* cad în această categorie. Având în vedere dilema discutată mai sus, nu ne surprinde să observăm că majoritatea ficțiunilor care se termină înainte ca tinerii protagoniști să atingă maturitatea sunt narate la persoana a treia.

Ian McEwan a experimentat diverse tehnici narative în poveștile sale despre copilărie și adolescență. Născut în 1948, și cu un Master în Creative Writing obținut la England University unde l-a avut profesor pe Malcolm Bradbury, primul volum de povestiri semnat de McEwan, *First Love, Last Rites* (1975), a fost pe drept salutat ca marcând o direcție nouă în ficțiune britanică, vârful său fiind o narațiune panoramică a unor evenimente extraordinare. Câteva dintre povestirile sale se concentrează asupra copiilor sau adolescenților, cum este „Homemade” unde naratorul retrospectiv își revizuieste intrarea în lumea adultă, printr-un incest cu sora sa de 10 ani ca punct culminant al jocului lor de-a mama și de-a tata; sau naratorul regresiv patologic din „Conversations with a cupboard man”, dezzechilibrat ireparabil în copilărie de către mama sa autoritară; sau „Last day of summer”, povestită la timpul prezent de un băiețel de 12 ani.

Cel de-al doilea volum de povestiri al lui McEwan, *In Between the Sheets* (1978), deși mai puțin original decât primul, i-a confirmat reputația de maestru al „șocului scurt, ascuțit”, în timp ce prima sa ficțiune de întindere, *The Cement Garden*, a apărut mai târziu în același an.

Cartea a produs imediat un scandal și McEwan a fost obligat să răspundă unor acuzații de plagiat, de vreme ce se făcuseră câteva paralele cu subiectul din *Our Mother's House* (1963) de Julian Gloag. Romanul lui McEwan se centrează în jurul a patru copii ai căror părinți mor (tatăl suferă un stop cardiac în timp ce turna ciment în grădina din spate, mama moare de cancer la câteva luni mai târziu); copiii decid să-și îngroape mama în pivniță și să ascundă lumii faptul că murise pentru a nu fi luați în custodie. Sora mai mare, Julie, ia conducerea casei, în ciuda revoltei naratorului care devine aproape catatonie odată cu noua sa libertate, și hoinărește cu indiferență în jurul casei. Liberi de orice fel de control, copiii sunt incapabili să dea o structură potrivită existenței lor, și singurul „outsider” din roman, Derek, prietenul lui Julie, literalmente spulberă secretul copiilor spărgând cu un baros cimentul în care era îngropat trupul mamei lor.

Cu toate acuzațiile de plagiat, opera lui McEwan are o calitate extrem de distinctivă, în parte ca rezultat al preciziei autorului în descrierea susceptibilității și a stângăciei totale ale unui adolescent apatic. Totuși, chiar dacă faptele sunt povestite de un băiat de 15 ani, McEwan însuși este destul de sincer admitând că narațiunea oscilează ambiguu între conștiința unui adolescent și cea a unui adult: „Problema este că fiind autor le vrei pe ambele. Vrei ca naratorul tău să poarte replici care sunt cele mai bune replici *ale tale*. Dacă

ai un narator de persoana întâi, cui altcuiva i-ai putea da replicile tale cele mai bune?”

Nu există nici un element explicit care să întruchipeze ceea ce a fost definit ca *insolite modernité* a *The Cement Garden*, ci mai degrabă o combinație de factori care plasează romanul în afara sferei altor lucrări de ficțiune cu un copil sau un adolescent ca „eu-narator”. Ca și în cel de-al doilea roman al lui McEwan, *The Comfort of Strangers* (1981), a cărui locație în mod evident este Veneția, deși autorul voit evită să menționeze vreodată numele locului, deseori ceea ce este omis dă atmosfera unică din *The Cement Garden*.

Urmând tradiția modernistă a lui Kafka și Beckett, narațiune din *The Cement Garden* este de asemenea lipsită de referințe la nume de locuri, fictive sau reale (de abia suntem informați la un moment dat că mama avea o rudă îndepărtată în Irlanda), cârți (în afară de un roman S.F. Ieftin), cântece (cu excepția lui „Greensleeves”), filme, programe TV, mărci de produse, sau oricare dintre componentele familiare ale societății de consum contemporane, astfel sporind calitățile atemporale și misterioase ale romanului: ca cititori înțelegem că naratorul ascunde informații (unde trăiesc copiii?), dar nu știm de ce. Într-adevăr, Jack niciodată nu recunoaște în mod explicit prezența noastră ca cititori, spre deosebire de *Jane Eyre*, unde ultimul capitol începe cu un vocativ pasional, indicând dorința naratorului de-a împărtăși știrea veselă cu noi: „Cititorule, l-am însurat”. Când citim în *The Cement Garden* despre tatăl naratorului — „Spun această scurtă poveste despre moartea sa pentru a arăta cum de ne-am pomenit, eu și surorile mele, cu atât de mult ciment la dispoziție” — nu este clar dacă se spune asta în beneficiul nostru sau dacă nu cumva este doar o aducere aminte pentru narator în timp ce se pregătește să-și structureze povestirea. Și în vreme ce este adevărat că narațiunea plată, fără emoție în general evită să exprime vreo opinie despre faptele extraordinare care au loc, judecățile de valoare se mai strecoară. Cum să interpretăm definiția lui Jack dată episodului cu moartea tatălui său ca fiind o „scurtă poveste”? Bravadă de tinerețe? O încercare de minimalizare a unui eveniment prea înfricoșător pentru a fi înfruntat? Un caz de adevăr spus pe jumătate? Sau este adevărul gol-goluț, moartea tatălui reprezentând în acel moment nu mai mult decât un incident minor în viața acestui adolescent ego-centric a cărui relație cu tatăl său nu fusese niciodată una apropiată? Dacă fraza ar fi fost spusă retrospectiv de o conștiință adultă, alegerea adjectivului „scurtă” ar fi fost percepută de noi ca un caz clar de ironie; văzută prin ochii naratorului nostru adolescent, suntem conștienți că alegerea nu implică nici un fel de ironie.

Fără îndoială, tonul predominant este unul de neutralitate sinistră. Primele cuvinte ale naratorului — „Nu mi-am omorât tatăl, deși uneori cred că am dat și eu o mână de ajutor în această privință” — ne duc direct spre teoria oedipiană, dar fără nimic din furia lui Paul Morel din *Sons and Lovers* sau a băiatului de 6 ani, James Ramsay, din primele pagini ale romanului *To The Lighthouse* (1927) de Virginia Woolf.

Părem a fi la o distanță de ani lumină de acel alt studiu inovator pentru adolescența secolului al 20-lea, *The Catcher in the Rye*, unde Holden Caulfield își începe povestea prin a promite că nu va relata „nimic din prostiile gen David Copperfield”. Narațiunea lui McEwan este lipsită de umor, de exuberanță, de intenția explicită de a da o lovitură ireverențioasă tradiției literare a copilului romantic. Și *The Cement Garden* subminează această tradiție, dar într-un fel mai liniștit, mai șters. Atmosfera sumbră a prozei, lipsa aproape totală a

figurilor de stil, și absența punctelor de referință culturale și istorice servesc la acutizarea percepției noastre despre mizeria și deșertăciunea unei existențe aparent în afara timpului și a societății (McEwan definește perioada propriei sale adolescențe, petrecute la pensionul din Suffolk, ca „*timp gol*“ după o copilărie idilică). Spre deosebire de mulți alți tineri protagoniști ai ficțiunii, Jack nu are ceva anume să reproșeze lumii; nu pare să se considere o victimă a nici unui tip de nedreptate sau privațiune, fie socială sau emoțională. Și totuși este aproape tot timpul morocănos și ciudat față de ceilalți, și irascibil când este criticat.

Nici măcar moartea mamei sale nu reușește să-i dărâme zidul de egocentrism: „Pentru o clipă mi-a fost clar faptul că murise, iar plânsul mi-a devenit uscat și cu sughițuri. Apoi însă mi-am închipuit că sunt cineva a cărui mamă tocmai murise și lacrimile au început iar să-mi curgă șuvoi”. Pentru Jack stabilirea unei identități personale ca îndoliat este mai importantă decât doliul în sine. Scena aduce aminte de episodul în care David Copperfield este informat la școală de moartea mamei sale; după ce varsă lacrimi sincere de durere, David povestește: „Stăteam pe scaun când am fost lăsat singur, și priveam în oglindă să văd cât de roșii îmi erau ochii, și cât de îndurerată fața... Îmi dau seama că simțeam cum mi se atășa un fel de demnitate printre ceilalți băieți, și că mă simțeam important în mizeria mea”.

Așa cum episodul de mai sus din Dickens ar trebui să ne reamintească faptul că pătrunderea cu inteligență în psihologia copilului nu a început cu Freud, tot astfel nu trebuie să ne imaginăm că antiteza făcută de McEwan copilului romantic este un fel de monstru patologic. În Jack nu există nimic din răul nefîndulecat pe care îl găsim, de exemplu, la tizul său din *Lord of the Flies*. Naratorul lui McEwan este doar un tânăr obișnuit aflat într-o situație încărcată de stres căreia nu este pregătit să-i facă față și a cărui reacție este să se scufunde într-o stare de inerție.

O altă calitate distinctivă a narațiunii din *The Cement Garden* este absența totală a oricărei referințe la religie, contrast viu cu *Oranges Are Not The Only Fruit* unde practic fiecare rând este plin de religie (chiar și capitolele sunt numite după cărți din Vechiul Testament). *The Cement Garden* este o operă atee într-un fel foarte subtil – pur-și-simplu religia nu pătrunde niciodată în lumea lui Jack. Nu există nici un Dumnezeu, nici o viață de după moarte, nici o mențiune despre biserică, și nici una dintre superstițiile și temerile de fantome imaginare care treptat îi acaparează pe elevii din *Lord of the Flies*.

Dacă *The Cement Garden* reprezintă ultima oară (până la publicarea lui *The Daydreamer* în 1994) când McEwan s-a ocupat de adolescență, tema celui de-al treilea roman al său, *The Child in Time* (1987), este aceea a copilului pierdut văzut de o instanță adultă. Fiica de trei ani a lui Stephen Lewis, autor de cărți pentru copii, dispare fără urmă într-un supermarket din sudul Londrei (un loc mai prozaic decât acela din *Picnic at Hanging Rock* (1967) de Joan Lindsay, unde aceeași soartă îi paște pe un grup de eleve și pe profesoara lor). Cautarea fără rezultat a lui Stephen treptat devine o dorință disperată nu doar pentru fetița lui dar și pentru copilul din el pe care l-a pierdut fără a-l mai putea regăsi. La un moment dat, Stephen este singur în pădure, și încearcă să-și imagineze, într-un pasaj care aduce aminte de *Kew Gardens* (1919) al Virginiei Woolf, cum ar fi văzut-o fiica sa: „Pădurea, păianjenul ăsta învârtindu-se pe pânza lui, cărăbușul ăsta trândăvind pe ascuțișul ierbii; ar fi totul, momentul ar fi totul. Avea nevoie de influența ei benefică, de lecțiile ei pentru sărbătorirea speciei; cum să umpli prezentul și să fii umplut de el până

în punctul în care identitatea dispare. Era tot timpul pe jumătate în altă parte, niciodată nefiind cu adevărat atent, niciodată serios în întregime”. Ca și Jack, Stephen reacționează la criza sa prin scufundarea într-o stare de toropeală, pierzând ore în șir în fața televizorului, cu o sticlă de whisky lipită de buze ca un biberon, în timp ce soția sa, Julie, încearcă să-și facă o viață nouă după dezintegrarea mariajului lor. De asemenea, Stephen este martor la căderea nervoasă și sinuciderea unui prieten apropiat, Charles Darke, un om de afaceri plin de succes devenit politician care cade sub presiune și regresează până la starea unui copil de 10 ani, echipat cu pantaloni scurți, curea de șarpe și praștie. Romanul aruncă o lumină de interpretare asupra comportamentului lui Jack din *The Cement Garden*. Pentru McEwan, psihologia masculină nu poate face față schimbărilor radicale și fie se lipește îndărătnică, și copilăroasă, de căile cunoscute, fie explodează sub presiune (așa cum, în *The Go-Between*, tânărul Leo se transformă într-un bătrân „secat interior”, paralizat irevocabil de trauma pe care a suferit-o în copilărie). Din contră, femeia păstrează simțul copilăresc (opus lui copilăros) al miracolului, inventivitatea și recreerea (recreerea) care-i permite să asimileze schimbările mai ușor.

Încă o dată McEwan subliniază dilema vârstei înaintate: cum să se împace cu trecerea de la percepția copilului asupra timpului fără sfârșit la conștiința adultă în continuă dezvoltare că timpul unui individ este finit. Dacă tranziția este dureroasă, ne putem măcar împăca cu ideea că tema copilăriei și a adolescenței și încercările de a prinde înțelesul pierderii care însoțește intrarea în lumea adultă au produs totuși unele dintre cele mai frumoase opere literare din ultimii două sute de ani.

CRISTINA VLAICU

Reality shows

Europa. După căderea cortinei de fier nu se mai poate juca decât un reality show absurd adnotat cu pasajele didascalice ale unui scenariu cultural care, cu pios respect, confirmă observația lui Marx: orice dramă care se repetă tinde să devină farsă. Cineva monitorizează precaut îndeplinirea misiunilor zilnice, cincinale și seculare ale omenirii aflate altfel în deriva unei intimități aducătoare de necaz și lene. Ordinea: cuvântul de ordine. O mentalitate topică destul de rudimentară, dar incredibil de eficace; prin urmare, în Est, determinismul mecanicist încă funcționează – măcar pentru că, foarte adesea, situarea înseamna situație. Pentru început, Eroica. Ulterior, Esopica. Și, totodată primele semne ale destabilizării. Occidentul practică doar o politică a in-diferenței, e prea preocupat de noua epistemă, postmodernismul pentru a tenta o problemă în plus – alteritatea unor servicii culturale „secrete” from the blushing East. Apar noii teoreticieni, și operele lor oneste, în care notează cu tact intelectual: „în societatea noastră, occidentală și postindustrială...”, și care își pierd încrederea în marile povestiri legitimize. Estul, abia și-o capătă. O încredere atât de oarbă încât pare neverosimilă. Cumva pentru că „someone who simulates an illness produces himself some of the symptoms”— așa cum crede Baudrillard? — ceea ce pare exces critico-apocaliptic în eseul său, se confirmă într-o cazuistică rudimentară: „we need a visible past, a visible continuum, a visible myth of origin to reassure us as to our ends...” — și, dincolo de contrarietățile inerente oricărui excurs analitic *in presentia*, ideea „tratamentului hormonal prin negativitate și criză” este plauzibilă și în sensul opzitiv și revoluționar al Estului, astfel încât fiecare termen consacrat de el să își aibă un corespondent. Est-baudrillardian, Vest-lyotardian. *The real is no longer possible*. De altfel, chiar celebra listă a lui Hassan poate fi rescrisă din reciprocitate antonimică: „ambiguitate”/realism critic, hiperrealism, „deconstrucție”/construcție, „descentrare”/centrare, „diferența”/non-diferența, „demistificare”/mistificare, „detotalizare”/totalizare, „delegitimare”/exces de legitimare, și asta încă din anii 40-60, ani în care gloria avangardei începe să apună iar cea a comunismului să se impună. Bineînțeles, pentru asigurarea apartenenței la ceeași structură, se pastrează seme comune: revoltă, perversiune, deformare, etc. Nefiresc, există numeroși teoreticieni ai postmod-

ernismului occidental; nu există însă o exegeză a postmodernismului central și est-european deși fiecare țară a jumătății stângi a Europei își are compendiul și comportamentul propriu, universul cvasi-necunoscut de astfel de autori. Postmodernismul presupune un discurs alternativ spre deosebire de avangardă, din care își trage seva, și care dispune de un discurs de opoziție. Și pentru că este vorba despre artă, instanța legitimatoare va fi academia, galeria, muzeul. În Vest, afirmația se susține pâna la capăt, pe când în Est alternativul stă adesea sub masca opoziției, deci se simultaneizează acesteia și ancorează proprietatea intelectuală într-o inevitabilă poziție de frondă. Ideea proprie poate fi găsită vinovată la ambele capete de acuzare: este altfel decât ideea comună, și este opusă ei. În primul rând pentru că, în cazul regimurilor totalitare, opoziția divaghează cultural: perversiune *ad usum imperatori*. Poate tocmai de aceea autorii generațiilor 60'-80', în primul rând, dar și cele post optzeciste, sunt mult mai ușor incluse neoavangardei, confuzie absolut motivată, măcar pentru asimilarea avangardei cu spiritul „revoluționar” al comunismului. S-a scris un ferpar al avangardei care alimentează temerile, angoasele postmodernismului. De altfel, majoritatea artiștilor acestei perioade de tranziție culturală își încep biografia postmodernistă din cea avangardistă: Vladimir Maiakovski – futurist, dadaist (legat prin fire nu doar artistice cu Osip Brik și cu soția acestuia, Lili, o bună relație la Ceka) – se sinucide în 1930. Pentru că lui Lenin nu-i plăcea futurismul, salonul Tartlin este închis la ordinele partidului, iar Kandinski și Chagall se reîntorc în Europa. Ironia istoriei lovește din nou : azi, muzeul Maiakovski se află pe aceeași stradă cu clădirea KGB-ului. Kasimir Malevici, când, în 1920 se reîntoarce la figurativism, în detrimentul suprematismului pe care îl impusese cu doar șapte ani înainte, nu reușește să intre în grațiile regimului care cerea realism critic; dincolo de credința sa că „evoluția și revoluția au un singur scop: să sfârșească exclusiv în creație” se ascunde faptul că de la un punct încolo nu mai există evoluție (concept mort odată cu modernismul) ci doar diferență, iar revoluția nu își mai găsește justificarea. M. Gorki, ambiguu și prolific creator al realismului critic însă, cel care juca partide amicale de șah cu Stalin, dar își mărturisea dezgustul față de cartea acestuia despre materialism, îngăduie epurarea politică a scriitorilor – printre care Nikolai Gumilev, fondator al mișcării acmeiste (anti-simboliste), fostul soț al Annei Ahmatova, condamnat într-un proces public înscenat, și, cu doi ani înainte de propria moarte (suspectă, ar spune unii), asistă la uciderea fiului său. Andrei Platonov reeditează cazul. Fiul Annei Ahmatova este și el de trei ori arestat, și în timpul celei de-a treia detenții, iubitoarea mamă este nevoită să-și descopere veleități de poetă de curte. Este doar unul dintre aspecte. În 1946, Jdanov, pe atunci secretar al Comitetului Central, o elimină din Uniunea Scriitorilor. Abia în 1953, Hrusciiov îi eliberează fiul, iar în perioada 58-61 este parțial publicată, în forma îngăduită de cenzură. M. Bulgakov, un alt destin ciudat, uimește prin scrisoarea pe care i-o adresează lui Stalin în 1929; deși moare în 1940, capodopera sa, *Maestrul și margareta*, apare abia în 1967. Alte nume: Marina Țvetaeva, E. Zaniatin, A. Bunin, etc. Asta poate fi înscris în ferparul avangardei est-europene: s-au eliminat toate vestigiile culturii pre-revoluționare, chiar și prin performarea unor „public show trials”. Dintre acești autori apar primii postmoderniști, iar linia separatoare nu este ușor de trasat, deși se pare că primele postmodernisme explicite apar în anii post-hrusciiovieni care au marcat întreaga Europă de Est. Și desigur, de aici tendința, greu de acceptat, a revenirii la tradiția intelectuală pre-revoluționară. De altfel, aceasta este miza aproape oricărei

lupte de cucerire cultural teritorială (în sensul lui F. Guttari, de teritorialități existențiale), căci, trebuie să recunoaștem, „imperialismul” are multe și bizare fețe. Câteva eseuri au început atacul în Occident în anii '90, iar provocarea aparține lui Marjorie Perloff care afirmă, cu nonșalanță, că, de vreme ce „modernismul n-a prea fost absorbit în Rusia” – etapă în locul căreia plasează exclusiv „hiatusul major al anilor stalinisti” – este greu de imaginat un postmodernism paralel cu această variantă. Ca în orice dispută precoce, argumentele sunt rudimentare, solide totuși – majoritatea venite din eseul lui Fredric Jameson despre capitalismul târziu, care conotează postmodernismul cu bazele economice ale societății, și, prin asta, neagă posibilitatea de contrapartidă a țărilor non-occidentale. În plus, Perloff reduce chiar postmodernismul de la o condiție culturală la o sumă de planuri stilistice (iar criticii ruși tind către același reduționism), și face chiar trimeri și asocieri între scriitorii ruși contemporani și cunoscuți scriitori occidentali, localizează diferențele și comentează programele. Rămâne ca posteritatea să hotărască în ce măsură simplul fapt că formele luate de această producție culturală sunt similare cu contemporana lor occidentală poate susține omologia atât de departe. În ceea ce privește așa-numitul „hiatus” al stalinismului și absența unei modernități de aceeași calitate intelectuală, sunt la fel de contrariată ca și Vitaly Cernetșky, James English și Michael Ephstain: în imperiul sovietic târziu (iată o nouă formulă de contrast pe marginea căreia se poate glosa: Late Soviet Empire/Late Western Capitalism), începând cu anii '80, premisele conștiinței artistice erau chiar postmoderne, „poate chiar mai radicale și conștiente decât în Occident.” (Ephstain), așa că o nouă trihotomie este posibilă: conceptualism / materialism / presentism. James English sugerează că aceste grupuri literare heterogene s-au ivit din underground-ul anilor 80, iar Cernetșki propune departajarea a trei postmodernisme: cel al triumfalismului stalinist, cel al anilor '70-'80, și ceva post-sovietic, care probabil apare și se dezvoltă acum.

În tradiția Mitteleuropa (prefața unei alte episteme) intelectualismul se propagă, deși din ce în ce mai mult cu simplul statut de viciu de metodă. Intelectualitatea se respectă în scop mnemotehnic. În ceea ce privește „memoria estului”, două axiome par să o marcheze: prima este că ceea ce nu conduce la tradiție conduce la conservatorism, a doua este anamneza hedonică – în general ne justificăm existența prin reușite, chiar cu prețul omisiunii eșecurilor. Ceea ce sună mai bine în formularea lui Arkadi Dragomașcenko din *Eroticism of for-getting, Eroticism of beyond-being*: „memory is nothing other than a potential future, taking its origin in duration, repetition, proloungation, the logic of which is the logic of history, narrative, day, continuity, of causality, knowledge, law, the Norm” sau, metaforic, „the thirst for memory is equal to the thirst for blood – a drop of blood gives a moment of memory to the soul of a dead person”. În Est, e deja truism, orice raport politic se girează cultural, și reciproc. În Vest, orice raport economic se girează cultural și reciproc. Între Est și Vest balansul este exclusiv politico-economic. Din punct de vedere cultural, singurul raport posibil este lipsa de raport. Totuși, ceva trebuie să justifice inferențele cauzale ale postmodernismului și, desigur, defazajul temporal. Postmodernismul „de stânga” nu este precedat de o infuzie de manifeste teoretice; este doar un alt fel de „intuiție” a unui fenomen cultural ale cărui cauze socio-economice nu pot produce o mutație mentalitară dincolo de cortina de fier, pentru că realitatea socio-politică în ordine cronologică nu este similară. Și, din câte se știe, măcar prin filieră Toynbee, „mimetismul stă la baza creației”.

Această intuiție generează impulsuri mimetice inițial perceptibile drept kitsch (de exemplu cei care scriu despre mărci înregistrate la care în realitate nu au acces sunt percepuți drept ridicoli prețioși) dar acest (de)efect de imitație este unul artistic, pe când accepțiunea termenului deschide un evantai de discuții posibile în care estetică este doar abordarea facilă, aplicabilă ambelor spații, pe când cel cu tentă ideologică este domeniul de inovație diabolic-inteligentă a estului. Este afirmația lui Kundera, din *Insuportabila ușurătate a ființei* aceea că „ceea ce face stânga să fie stânga este kitschul Marelui Marș. Identitatea kitschului nu este determinată de o strategie politică, ci de niște imagini, de niște metafore, de un vocabular.” Antimetafizica postmodernă și de-metaforizarea, anti-limbajul productiv, imaginile pe dos și reversul miturilor publice sunt prima mutare abilă, deci confuză, într-un joc de strategie, ceva în genul „atac la rege”. Negarea canonului, și în asta constă inovația, trebuie să stea sub masca pasivismului, pentru a putea fi tolerată. Asta deoarece kitschul, „idealul estetic al tuturor politicianilor, al tuturor mișcărilor politice” este autoconștient de non-categorialitatea sa conceptuală și de perpetua sa oscilare estetic-etic-politic. Stă totodată în condiția postmodernă de a se construi prin deconstrucția sistemului și a structurilor sale, pâna la nivelul la care funcția narativă „își pierde functorii” (Toma Pavel): marele erou, marile primejdii, marile aventuri și marele scop, și se dispersează într-o puzderie de elemente lingvistice narative și denotative, prescriptive, descriptive, etc. Postmodernismul autohton este, foarte adesea, un efect de recul al artei emigraționiste, o formă fără fond. Mult timp, emigrația constituie chiar forța legitimatoare a noii episteme și scoate strategiile postmoderniste estice din sfera kitschului, validându-le estetic. Mihail Bulgakov dedică *Însemnări pe manșete*: „scriitorilor ruși care navighează, care călătoresc pe uscat și care sunt în suferință” – prin urmare, scriitorul rus este triplu ipostaziat – însă primele două posibilități existențiale sunt puse sub semnul principiului mișcării, evaziunii, fugii, călătoriei, a treia alternativă „cale”) rămasă este cea a suferinței. Un complex al provinciei, valabil pentru toată Europa de Est, generează un experimentalism perceput în câmpul de producție (politico-) culturală rival, ca un provincialism prețios. Deși ar fi trebuit ca prejudecata să fie depășită mai ușor de vreme ce, în artă, cel puțin de la Dostoievski încoace „totul este permis”. Este și viziunea lui Alain Besançon din *Imaginea interzisă*: „În istoria generală a artei, periferiile sunt adesea sediul a două fenomene contradictorii. Pe de o parte provincialismul, imitația și tot ceea ce face arta periferiilor să fie reflexul palid și timid al producțiilor triumfătoare ale centrului. Pe de altă parte, o potențialitate de inovație și de ruptură, pentru că regulile își pierd din forță la granițe și pentru că simplul sentiment de a fi marginal poate provoca emulația și poate concentra asupra rupturii și originalității energiile născânde din aceste regiuni îndepărtate – cu atât mai mult cu cât ele primesc influențele exterioare simultan și nu în succesiunea lor naturală. Rusia ocupare o astfel de poziție excentrică în raport cu două centre succesive: Bizanțul și Occidentul. ‘De altfel, în cazul rușilor, emigranții din «anii Brejnev» sunt cei care fac lobby pentru aceasta cultură: Brodsky, Sașa Sokolov, Vasily Aleksandrov, Serghei Dovlatod, și alții.

Occidentul are mituri fondatoare alese de care se dezice, Estul are mituri fondatoare impuse în care nu încetează a-și păstra încrederea. Acel entousiasmos al inițiatorilor nu este rezultat al cerebralității ci al pasiunii, pentru că, și în cazul kitschului, „când vorbește inima, obiecția rațiunii este un act de necuviință” (Kundera). Atunci postmodernismul este singurul care implică

În acest joc o „strategie politică” – una cu tentă democratică. Simularea și seducția sunt esențialele postmodernismului, în definiția Baudrillard, iar democrația sa este întemeiată pe „lipsa reperelor de certitudine” (Cl. Lefort). Una din uzanțele contemporaneității este aceea a seducției – ca joc de strategie, care așteaptă de la echipa adversă un răspuns de tip pasional. Chiar actele de limbaj țin de o agonistică generală (principiu al ontologiei) care nu se joacă neapărat „pentru plăcerea de a câștiga, cât pentru placerea de a inventa” (Toma Pavel). Iar dacă marxismul, și, mai ales neomarxismul a fost undeva productiv și benefic, asta nu s-a întâmplat în nici un caz în spațiul care l-a generat, ci tocmai în Occident unde a fost supus unui examen critic, a fost demistificat și folosit exclusiv ca funcție a unui exercițiu intelectual. Aleksandr Soljenițîn își permite chiar să compare, în *Cercul Roșu*, revoluțiile din februarie / octombrie 1917 cu procesele din care a rezultat configurația actualei Rusii, în primul rând prin crearea din confuzia politică a vidului de putere – paradoxal, contexte similare produc efecte opuse. De altfel, aceasta constituie și una dintre concluziile (și paradoxurile) forte ale lui Gombrowicz din *Jurnal* (p. 236) și anume că în țările burgheze din Occident, „în Franța sau în Italia, de exemplu, marxismul este «trăit» mai adânc decât în Polonia, unde este doar un sistem social în care se supraviețuiește.”, dar avem și exemple românești: Paul Goma a fost tentat la un moment dat să-i impute lui Ceaușescu că «a întinat nobilele idealuri ale socialismului». Iar *Ketman*, capitolul lui Czeslaw Milosz din *Gândirea captivă* tratează aceeași problemă a disimulării în țările comuniste, cu rol de a proteja gândurile și sentimentele individuale. Ketman, adică trecerea schizofreniei din legile psihiatriei în cele ale religiei (musulmane) sau politicii (comuniste). *Universală ante res*. Este miza principală a disputei dintre Lyotard și Richard Rotry, care, într-un răspuns la *Missive on Universal History* îi reproșează că nu poate concepe că există ceva intermediar între planul situat între adeziunea absolută și dogmatică la universalii, pe de o parte, și delegitimarea absolută, pe de alta parte, adică între totalitarism și anarhie. Un astfel de gest de ostentație și nesupunere poate fi creditabil în măsura în care putem avea încredere într-o anarhie autoconștientă și autodenunțată a postmodernismului, și nu doar într-o stratagemă de a se degreva de eventualul eșec de incoerență poetică. Dacă totalitarismul își poate respecta platforma-program, postmodernismul nu va reuși niciodată, ceea ce creează premisele negocierii, deci ale democrației. „Lumile-nume” din lucrarea lui Lyotard pot susține o incompatibilitate absolută — „litigiul” - va putea fi rezolvat în mod echitabil doar în prezența unei reguli de judecată (*tertium quid*) aplicabilă ambelor părți – ceea ce provoacă tendința de la care nu mă exclud de a dialectiza două universuri al căror antagonism îndreptățește similitudinile, în ciuda faptului că singura apreciere cu un grad rezonabil de verosimilitate ar fi nu una din interorul sau din afara sistemului, ci una post-sistemică. Fenomenele sunt greu de departajat și judecat deoarece țin de două coduri diferite ale onoarei. Pentru unii onoare înseamnă să nu te recunoști înfrint. Pentru ceilalți, să te recunoști înfrint, și cu toate acestea să nu te dezici de valorile care te-au adus aici. Sau travesti politico-emoțional. Codurile se mulează pe două psihologii, sau, mai exact, pe două patologii. Estul adoptă formula double(multiple)bind – sau sindromul multiplei personalități cu o singură identitate (social-politică), Vestul dispune de o personalitate incomod de uniformă și mai multe identități, deci, diversitate în unitate. Dihotomiile pot continua similar, pot prolifera la infinit. Occidentul preferă denigrarea: epoca

democratică se autodenunță haotică. Estul eufemizează epoca teocratică, intitulând-o, onorific, aristocratică, sau evul întunecat al epocii de aur.

Postmodernismul pare un reactiv al industrializării. Estul traduce fenomenul prin „lupta de clasă”, „dușmania de clasă”, (re-)sentiment al „maselor largi populare”, dar mai ales al „eminenței muncitorești”. Colosul industrial și monstrozitatea productivă nu pot fi un impediment al acestui stadiu cultural, dimpotrivă, argumentează o poetică a tehnologiei avansate. Ambele tipuri de tehnologii sunt acuzate de genocid la scară planetară deși armele și mobilul crimei variază. Estul dezvoltă un defetism muncitoresc prin care orice acumulare de tensiuni este abolită. „Plebea” intelectuală observă totuși, scriptural, ca sub influența luminii roșii”, printr-un experiment”, lumea își poate pierde proporțiile (via *Diavoliada* lui Bulgakov). Din nou, epoca resentimentului. Pentru că, dacă până la postmodernism / comunism, pentru a intra în câmpul de producție culturală trebuia plătit prețul „libertății sub constrângere” al respectării unor minime reguli de apartenență, acum aceste legi ale incluziunii par de-a dreptul abolite: oricine poate fi artist, chiar și fără școală, fără educație, fără antecedente, și, uneori, chiar fără dorința de a-și asuma un astfel de destin. Cel puțin la nivel programatic, de ideologie publică.

Ne place sau nu, postmodernismul poate fi împărțit în diverse zone de influență și în Est, el însuși un arhipelag al centrelor, deși, inițial, i se insuflă componenta geografico-meteorologică a discursului: evident, de la ruși vine ploaia, iar soarele străluce de la răsărit – fiecare țară își găsește sora mai mare, vecină și prietenă, iar mai vechile categorii ale discriminării pozitive (rusofilie/slavofilie/panslavism/populism/a treia Romă) sunt certe indicii ale acestei orientări culturale către centre. În Vest umblă o vorbă a lui Toffler cum că, de pe la al treilea val încolace, cunoașterea înseamnă putere, dar estul subzistă pe o piață cu concurență imperfectă, oligopolistă, ceea ce înseamnă ca există un singur posesor al informației și mai multe cereri, ceea ce îndreptățește ofertantul să solicite orice preț. Asta înseamnă că nu orice comoditate a delegării este o subtilitate a reprezentării. Informația poate fi neprețuită ca și oamenii-carti și cărțile-oameni, care circulă singure și aproape libere, sugestie de cultură medievală, precum samizdatul. Acesta nu înseamnă doar dactilografierea și răspândirea manuscriselor refuzate de cenzură sau a unor autori în viață (Pasternak, Soljenițin, Salamov, Ahmatova, Mandelstam, Zinoviev, Brodski, etc.) ci a tuturor lucrărilor devenite rare, de la Biblie la cărțile lui Berdiaev, Soloviov, Sestos, Merejkovski, iar practica nu este exclusiv rusească, ci răspândită la bulgari, polonezi, cehi, din nefericire însă aproape deloc la români, intimidați probabil de faptul că Securitatea a impus prin anii '70-'80 înregistrarea mașinilor de scris la „miliție”. Legile naturii cumulate cu cele ale culturii ne spun că excesul de imaginație și cunoaștere te poate duce pe culmile genialității sau în pușcărie. Europa de Est le instituie ca legi nescrise ale supraviețuirii; prin urmare există și consens estetic, de vreme ce există delict de opinie. NKVD-*us ex machina*. Așa că oricine are o părere se poate reprimă la timp, sau poate fi întrebat „yes, but are you entitled to?” – entitled, adică îndrituit”. Până nu se desemnează ambasadorii culturali, Occidentul se poate rezuma la o politețe a diferenței și atât. Dialogul real urmând să survină în condiții mai prielnice într-un moment viitor, mult așteptat și oportun. Sine die. Până atunci, conversație fatică, subiecte eterne.

Dacă a apărut postmodernismul, Estul a pierdut ediția princeps. În schimb Occidentul i-a ratat finalul. Spengler vorbește despre moartea societății occidentale, dar, simultan începe „doliul erotic” al Europei Centrale, resem-

narea sau mulțumirea de a fi Celălalt și perpetua oscilare între resemare și mulțumire. Al treilea val al Estului confundă modelul sovietic cu globalizarea prin pan-slavismul denaturat. Automonizarea variantei est-europene, ieșira ei din clișeele de import este precedată de revoluția mentalitar-culturală de catifea. Invarianta tebuie să depășească „tacerea orfică” a lui Hassan, pe care o percep Gombrowicz, Kundera, Milosz, și, totodată dulcea ipocrizie a scriitorilor maturi, colaboraționismul sau trădarea; prețul plătit pentru intrarea în câmpul de producție culturală poate fi considerat o opțiune în favoarea compromisului prin arta cu tendință sau chiar ideologia nedisimulată – dar subzistă și contraponderile acestora: arta ca plăcere de a fi, arta pentru artă... Momentul de tăcere penibilă (chiar dacă orfică) trebuie depășit. Măcar ceva gen Primavara de la Praga – festival muzical, deci cultural, nu politic, sau ceva în genul concertelor pe stadioane ale lui Bulat Okudjava sau Vladimir Visotki, sau funeraliile lui Pasternak.

Ca orice cultură care abia se naște, cea contemporană și, poate chiar, postmodernă, are nevoie urgentă de un solid corpus de traduceri. Iar valul traducerilor, în est, e de nestavilit. M. Bulgakov traduce o poveste în limba esopică. Nu e singura. Nu e singurul. Astfel, tematica se deschide la nesfârșit, pentru că nu este vorba de anelele postmodernismului traduse în limba central și est europeană, în primul rând pentru că uneori fenomenele nu își au corespondent sinonimic perfect, ci sunt doar calchieri și adaptări prin aproximare. Din nou, perversiune *ad usum imperatori*. Să nu uităm polisemia lui „a traduce” – vulgarizând puțin, dacă este vorba de un limbaj și un metalimbaj, Barthes îl crede capabil să circumscrie mituri. Mituri reprimite sau semiconștiente, – *dismemberment of Orpheus*.

Evl de aur/întunecat, este flatat, curtat, sedus și cucerit. Printr-o perversiune intelectuală selectă, bricolajul estic seamană cu fațeta, colecție a umorului sau înțelepciunii și citat de buzunar, care denotă, desigur, un comportament intelectual deviant. Vestul descoperise deja bricolajul. Să nu uităm vânatoarea de vrăjitoare, manierismul interogatoriu și inchiziția estetică, transa colectivă, alchimia komsomolită și comunismologia, și multe alte probleme serioase, pe care le puteți găsi în cărți (*Patimile sf. Tomasso d' Aquino, Dicționarul khazar, etc.*)

Vestul posedă o tradiție sapiențială heteroclită, Estul, mulat pe vechea ortodoxie, se uniformizează intelectual și se confruntă cu inflația prețului la fericire. Fiecare spațiu devine principiul heteronom al celui alt. Este un argument invocat cu maximum de ironie de singurul reprezentant la culturii estului, Arkadi Dragomașcenko la un colocviu despre postmodernismul rus în 1993, acest background of orthodox vision, care, în replică față de Cernețky și Epshtain care afirmase: «cultura noastră a început să creeze simulacre (*sic*) mult mai devreme și în cantități mult mai mari», datează această vechime cu polemica de la Conciliul din Niceea despre kenosis.

Pâine și circ. Pâine și vin. Circ și vin. Paradisuri pictate. Pâine, sau: produsul verde e făcut din oameni - pentru că toate scenariile eschatologice vizează niște constante ale umanității. Cei izolați pe o insulă pustie, fără hrană și fără biserică, se pot foarte ușor deda la canibalism. Personajele lui Tournier pot mânca porumbelul păcii, în gulag se supraviețuiește și cu mai puțin. S-au creat toate condițiile pentru a face posibil chiar „omul cu inima de câine” – homunculul creat fără retortă faustiană, dar, oricum, un „om nou”. Uneori, cirul compenseaza pâinea, și e clar ca regimul comunist coace pentru popor ceva. Și vinul face circ. Alcooluri, eteruri, câteva substanțe psi-

hotrope, cofeina, analgezice-anamnezice, euforia sunt puse sub numeroase interdicte și se transformă, aproape legal și adesea letal în motive literar artistice, de vreme ce beția, transa, starea hipnagogică face «realitatea» un bun posibil, acceptabil. Nu oricine are dreptul să facă circ. *In vino veritas*. Pe de o parte apare bețivul de un pitoresc balcanic, bacanala, cârciuma, pe de alta parte nihilistul rus care a impus marxismul și acum, în același spirit, vrea să-l destituie. Există un cult al lui Bachus, dar unul fără preoți care să-l officieze, spre deosebire de cultul politic oficial, cu numeroși preoți oficianți, în care imaginea conducătorului este ultra-dezabstractizată, defilată pe străzi, compusă și recompusă din placuțe de puzzle, literalizată, deci de-literarizată, pentru că comunismul nu are simțul metaforei. Imaginile publice sunt mai-mulț-decât-simulacre, iar eseul lui Michael Epsthain observa totuși, mai mult decât pertinent, că aceste copii de tip simulacre pe care le produc rușii (și nu numai ei) ies din simpla repetabilitate tehnică și pot susține hipnoze colective – și pentru asta alege două modele de imagine publică: figura lui Brejnev — figura „afacerii constructive” și a „dezvoltării progresive până la socialismul matur”, simulacrul tipic, obiectul postmodernist plurifuncțional, și figura modernistă a lui Stalin – care apare și în lucrarea lui Boris Groys: *Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship and Beyond* (1992) – o total(-itară) operă de artă, care încearcă să estetizeze inclusiv un proiect politic. Toate acestea sunt pretexte de literatură. Apar curente intolerabile și imposibil de inclus ale anilor 60'- 80', un melanj de strategii imposibil de conturat. Underground este revendicat de neoavangardă, ca și Bulgakov de neoexpresionism, deși cronologic par epifenomene ale postmodernismului occidental. Se poate ca Bulgakov să aibă ceva din strigatul lui Munch, dar istoria lui personală este ceva mai lipsită de logică, și mai apropiată de cea a lui Salman Rushdie – ambii afurisiți de autoritatea religioasă (Moscova și Vaticanul), fac opoziție politică. Inexplicabil, Stalin vede *Maestrul și Margareta* de unsprezece ori, iar Bulgakov îi scrie că dacă nu este lăsat să lucreze optează pentru emigrație, ceea ce seamănă periculos pentru un cetățean sovietic cu o amenințare a sistemului. Ceea ce părea a fi un anacronism ridicol, o manieră desuetă, este doar o formă a evaziunii în universuri compensatorii care au două condiții de existență: paseismul sau decupajul dezistorizant în prezent sau într-o realitate fără istorie. Se reabilitează estetic lirica de tip trubaduresc, romanța, se trece de la imagism, prin exacerbarea descriptivismului până la delirul imagistic al pictotextului. De altfel, până acum, doar două cărți au apărut în limba engleză cu astfel de texte europene: *Poetry of Perestroika* și *Third Wave*, iar ceea ce intrigă în Occident ca out-of-manner este tocmai extensia conceptualismului peste genuri (arte vizuale, inclusiv happening și performances, și, prin ele, teatrul de avangardă), poezie, proză, și, mai recent, film, dar și apariția acestui gen, de un desuet echivoc în cercul poezilor hermetici și esoterici, a căror practică scripturală este, până la cel mai înalt grad, condiționată de cercul lor restrâns, în care resuscitează paradigma existenței poetice din Europa medievală, cea dinaintea tiparului, când a activa în astfel de cercuri restrânse era un act de normalitate. „Sunt o pasare fără aripi” este un motiv nu doar al emigrației ci al evaziunii, de aproape orice tip, de la *Măiastra* lui Brâncuși la filme oscarizate, ca *Philadelphia*, un handicap care neagă tocmai condiția de a fi, și un reproș al spațiului fără spațialitate, în care este imposibil să înaintezi, locus, nu întindere. De altfel, emigranții nu se repatriază decât în ipostaza de fii rătăcitori care aduc mărturii despre un Altundeva viciat, corupt, lipsit de credință și despre capitalismul salbatic, care

distruge cetățeanul. Individul iese din timp, din corp și din propria biografie, dar rămâne în istorie, în istoria comună ca o groapă, cu sensul ei de istorism degenerescent, precum pacientul lui Marquez care trebuie să copieze boala pentru a se salva, dar nu într-un ospiciu ci între spectrele și stafiile lui Derrida. Dar, „criza de identitate și identificare” (Marco Tarchi) nu este doar una a regimurilor totalitate, dimpotrivă cu cât oamenii sunt mai individualizați, „cu atât le este mai greu să-și găsească o identitate.”

Cartierul. The final frontiere. Să nu reducem postmodernismul la o problemă topică, pentru că și din acest punct de vedere situația diferă. Vestul se confruntă cu dihotomia centru/margine, o rezolvă producând o pluralitate de centre, nu mai „ancorează” nimic în plan cultural totul transformându-se în „semnificați flotanți”. Estul e cartieriform, bolgiile sale au adrese standardizate în care distincția public/privat este abolită. Orwell imagines, comunism applies. Apocalipsa adreselor multiplică istoria vieții private, ca în *Ironia sorții și perechea potrivită* – unde ironia subversivă e la ea acasă, i se dă și o adresă, într-un cartier muncitoresc în care cetățeanul turmentat poate să-și găsească un cămin și o nevastă – Moscova sau Leningrad, mai contează, dacă se potrivește cheia? Dacă toate sunt la fel? Stereotipul, o dată brevetat, adică legalizat și popularizat, își pierde sensul peiorativ. Și iar ne confruntăm cu efectele de simetrie și de copie (pâna la discursul copiei care „pierde” originalului, a omului care își pierde umbra și a libertății de opinie care își pierde cetățeanul), pe care Baudrillard le numește hiperreale, iar Estul le traduce ca simplă „oglundire”, din care poate decurge chiar și o absurditate ca realismul critic.

Este abolită și distincția rural/urban, pentru a se instaura pietatea urbanismului de mahala, așa că problema centrului și a marginilor nu este rezolvată, ci pur și simplu nu există. Ceea ce Habermas numea lupta între spațiul etatizat și cel personal devine aproape o non-distincție, pentru că public/privat nu sunt clase ale postmodernismului central și est european. Frustrări legate de habitat n-au fost consemnate nicăieri, ba, în Occident se simultaneizează cu spațiul expozițional; în Est nici nu este observată arta din gura de metrou, grafitti, gara, gangul, care, fiind mult mai puțin purtătoare de semne, suprasemnifică. E un tezaur neexplorat care va fi valorificat și studiat cu maximum de interes abia după sfârșitul prăbușirii în lanț a sistemelor comuniste și la insistența Occidentului de a găsi ceva cultural-valabil și de același calibrul cu ce se producea la momentul respectiv. Sunt descoperite, în primul rând, spațiile cavernale, înguste, întunecate, mai puțin supravegheate, amnios al vechii ordini, și totodată epifenomene ale postmodernismului, dar și literatura de sertar, manifestele, samizdatul, folclorul de ghetou, toate purtând culorile sumbre ale nefericirii pentru că efectele de observație generează starea disforică reperabilă în artă.

LAURA MESINA

A crede și a governa sau sensul oikonomic al imaginii puterii (II)

Modelul imaginarii medieval (românesc)

și moștenirea antică

Prima parte¹ a acestei serii de studii asupra imaginarii politic ortodox premodern reprezintă, în strategia generală a cercetării și din punctul de vedere al viziunii cu care am configurat *un câmp* posibil al discursurilor (text și imagine), o abordare tematică selectivă. Scopul științific a fost însă de a stabili relația dintre observațiile asupra imaginarii filosofice antic al politicianului și asupra imaginii² și planul puterii (imperiale), creștine și oikonomice, de a governa și cu ajutorul imaginii.

La explicațiile de ordin teoretic din prima parte, adaug, pentru clarificarea unor probleme, încă două precizări:

1. Prima este legată de faptul că am introdus, ca elemente fundamentale pentru organizarea cercetării, rezultatele analizei întreprinse de Marie-José Mondzain³ asupra conceptului de *oikonomia creștină*. În mod decisiv, viziunea asupra modelului imaginarii medieval (pe care îl propun în textul de față) a fost întărită de teoria cercetătoarei franceze.

Planul diseminării puterii creștine basileice și cel al instituției eclesiastice, coroborate și cu diseminarea ideii de Christ întrupat, prin Taina Euharistiei, în fiecare creștin, dar și cu oikonomia imaginii „artificiale”, icoana, au ajuns, în cele din urmă, să organizeze imaginarii medieval⁴. Mai mult decât o teorie politică, mai mult decât o filosofie teologică sau dogmatică, întâlnirea dintre discursurile cu aceste mize abstracte enumerate mai sus a provocat formarea unui plan coerent de guvernare practică, nu doar a bunurilor terestre sau a puterii simbolice, ci și a umanității creștine. Acest plan trebuia la rândul lui relaționat cu cel general pedagogic, în spiritul moralei creștine, dar și al politicii basileice creștine.

Ceea ce s-a transmis dinspre Bizanț înspre Țările Române, așa cum identifică și critica de specialitate, nu a fost *un întreg sistem* basileic de

guvernare, ci, cum încerc să demontez, planul puterii de gestionare a oikonomiei⁵ și imaginea acestuia, reflectată în imaginarul medieval românesc.

2. În cadrul analizei câmpului semantic și conceptual al termenului, Mondzain urmărește apariția noțiunii, cu semnificații mai apropiate de accepțiunea modernă a termenului (economie), la Aristotel și în filosofia sofistilor. Viziunea acestora din urmă asupra modului în care, în cetatea antică, se fondează justiția, dreptul și legea, poate fi corelată în acest punct cu înțelegerea pragmatică a Stagiritului: indiferent de context și de nuanțe, pentru greci *oikonomia* implica finalitatea organică și armonia funcțională, care duceau la coeziunea socială și la performanța politică. Administrarea și gestiunea vieții private au fost extrapolate la problema mai generală a administrației bunurilor și serviciilor din domeniul public și la legătura dintre „profit” și utilitate.

Viziunii pragmatice i se opune desconsiderarea conceptului de către Platon. Ideea sa de „serviciu public” nu avea nimic în comun cu câștigul și motivația utilitară. Statutul filosofului-rege de conducător era complet lipsit de avantajul bunăstării de care beneficiau *aristoi-i* din democrația sofistilor.

Totuși, gestiunea oikonomică în societatea antică necesita, chiar și la Platon, intervenția umană, pentru a atinge starea perfectă a organizării. Acesta devine în creștinism punctul de convergență între accepțiunea la Aristotel a termenului și cea platoniciană, întâlnire ce duce, prin reinterpretarea de către teocrația basileică, la asimilarea termenului în proiectul imperial de guvernare.

În legătură cu acest fapt, Mondzain se oprește apoi asupra intuirii de către Sfinții Părinți a solidarității fundamentale dintre destinul imaginii artificiale (icoana), „carnea transfigurată” a imaginii naturale și invizibile (divinitatea) și realitatea creștină, vie și corporală, a ființelor politice și muritoare. *Oikonomia*, în viziunea teologică, a încercat să releve relația dintre imaginarul teologic și existență, ca și destinul adevărului Întrupării, atunci când, în creștinismul primar, trebuia să fie eficace împotriva oricărei forme de idolatrie. Mai mult, a dus către joncțiunea: 1. a *temporalității*, ca manifestare istorică și imanentă a modelului divin etern și transcendent, cu *filosofia trinitară*⁶ și cu *christologia*⁷; 2. a *oikonomiei discursului religios (text și icoană)*⁸, cu *pedagogia*⁹ și cu *gestiunea temporală*¹⁰.

Transferul dinspre gândirea greacă și imaginarul filosofic al politicului antic înspre cel creștin, deși important, s-a dovedit insuficient. Planul de organizare a lumii stăpânite de o cetate-stat sau de o capitală-stat nu se mai putea axa doar pe conceptele de armonie civilă sau de utilitate publică. Filosofia puterii pre-creștine a întâlnit decisiv noua filosofie teologică ce nu avea cum să asimileze total planul rațional greco-roman al civilizării lumii și religia militară a legiunilor. Noua idee persuasivă de coagulare spirituală — *imaginea filială* avea să rezolve, nu fără rezistență, crizele religioase și politice pe care imperiul lui Constantin le moștenea. Creștinismul apare astfel ca o soluție spiritual-religioasă de gestionare a puterii și a forțelor sociale, de unificare socio-culturală și politică în jurul ideii de Mântuire.

Instituția imperială preia această temă și își aproprie ideea de *oikonomia*, elaborând un plan dublu: de administrare a bunurilor simbolice ale spiritualității creștine și de organizare a vieții comunitare în așteptarea Judecății (implicit de supraveghere a acestei așteptări, cu toate abaterile ei gnostice sau eretice). „Imaginarul așteptării” se combină însă, de la un moment dat, cu cel al „lumii de dincolo”, preluând printre altele și reprezentările populare creștine ale de-

monicului și rafinând mult complexul pedepsei și al răscumpărării păcatelor. Doar că, în afară de instituția puterii basileice, instituția clericală și puternica, elitista și vehementa instituție monahală din orientul bizantin¹¹ a dorit să intre în „guvernul delegat” pentru împlinirea politicii oikonomice. Aceasta e identificată a fi cauza majoră a dislocărilor din politica internă a imperiului¹² în descendența căruia optează să se așeze și românii, în secolul XIV.

Modelul imaginarului medieval (românesc)

Înțeleg prin **modelul imaginarului medieval** (rețea grafică prin care caut să reprezint o sistematizare abstractă a ideilor colective de către o comunitate) *un mod de organizare a relațiilor de forță, a raporturilor de putere dintre spațiul public și cel privat, dintre agentul principal al puterii și marginalii societății, dintre autocrat și supus, dintre lumea concretă și cea non-perceptibilă, dintre laic, religios și eretic* (arătând că există o multitudine de numitori comuni, mai ales în raționalizarea modelului, între imaginarul filosofic antic al politicului și cel al puterii creștine).

Structurile acestui imaginar, identificat în baza textelor istoriografice, „literare” și „non-literare”, a programelor iconografice, a artei religioase și a mentalităților desprinse din documentele oficiale, se organizează ca o matrice, după *trei dimensiuni dominante* (le voi numi *registre*) *ale spațiului perceptibil și ale celui spiritual: laic, religios pozitiv (divinul) și religios negativ (demonicul)*.

Aceste trei direcții paralele intersecționează (pe verticală) patru nivele (specifice imaginarului de tip premodern) grupate câte două: *nivelele tipologice (1-2) - imaginarul puterii (masculinul) și imaginarul cotidianului (marcat de prezența - tăcută - a marginalilor) și nivelele funcționale (3-4) - imaginarul cronotopic (spațiu și timp, valorificate simbolic) și imaginarul „generic” (al creațiilor „literare”, de genul romanelor populare sau al scrierilor culte – cum ar fi, la noi, Istoria ieroglică și baroca, dar reprezentativa pentru imaginarul medieval, Țiganiada¹³)*.

Identific așadar – convențional - douăsprezece – „zone”/module (care rezultă din forma matricei), cu identitate spațio-temporală proprie, dar și cu un puternic marcaj de ordin socio-politic sau/și dogmatic. Nivelele și registrele sunt zonele fixe ale unui ansamblu pe care îl reprezintă tridimensional, pentru a acorda (și a recunoaște) spațiul de manifestare (și de coagulare) tuturor sub-relațiilor, creatoare, care se stabilesc între structurile vizibile și generative ale modelului.

Propun și o nuanțare a celebrei dihotomii stabilite de Mircea Eliade între *profan și sacru*¹⁴. În evul mediu, spațiul laic este invadat practic, în spiritul oikonomiei imaginii și a exemplului christic, de prezența sacrului, a canonicului (alimentar, moral, pedagogic, sexual), de icoane în spațiul privat. Or, în acest caz, diferențierea respectivă ar putea fi reevaluată. Cum toate spațiile lumii creștine sunt supravegheate, prin diferite mijloace, de morala și dogma creștină, garantate de puterea laică a autocratului, s-ar putea renunța la „spațiul sacru-spațiul profan” în favoarea diferențierii între *spațiul privat* și *spațiul public* și între cel *laic* și cel *religios* (indic astfel zona în care se manifestă de

preferință personajele clericale, asceții sau sfinții, în care au loc ceremonialul religios și fapta canonizată, cu conținut creștin).

De asemenea, pentru că demonicul este construit prin opoziție cu canonicul, poate fi așezat și el tot sub incidența religiosului, dar *negativ*, pentru a sublinia diferența radicală. El nu poate fi separat, în definitiv, de dimensiunea gândirii dogmatice. Se obține, în cele din urmă: *public-privat (imagarul puterii – imagarul cotidianului, ca două prime nivele orizontale tipologice) și laic (marcat de sacru), religios divin și religios demonic (cele trei dimensiuni verticale)*. În modulul configurat prin intersecția imagarului puterii cu cel religios negativ sau demonic voi introduce și tipurile sancționate în istoriografia moralizatoare, în hagiografii, în cărțile populare sau în „oglinzile principiilor” (penalizarea este invocată și redată sub incidența moralei creștine, în general, și nu a justiției politice sau a judecății de drept juridic).

1. *Primul nivel tipologic este cel al codurilor și al rolurilor pe care le joacă masculinul în spațiul laic, în cel religios pozitiv (divin) și în cel religios negativ (demonic)*. În spațiul cu vizibilitate publică, puterea se manifestă astfel:

a. În *spațiul laic*: printr-un *cod eroic (modelul întemeietorului, modelul autocratului cruciat, modelul cavalerului, rolurile în cadrul relației de fidelitate – numesc convențional astfel relația dintre stăpân și supus, pentru a evita termenul „vasalitate”, căruia îi corespunde o altă realitate istorico-politică și o altă simbolică¹⁵); printr-un cod cultural, manifestat prin gesturi de construcție, finanțare, tipărire etc. sau în cadrul ceremonialului și al ritualului (modelul autocratului creștin și cărturar, modelul constructorului)*.

b. prin interferența cu *religiosul pozitiv (divin)*, sunt consacrate: *modelul divinității, modelul apologetului, modelul ecumenic, ascetic, clerical sau monahal (pentru codul cultural), modelul sfinților eliberatori, al sfinților martiri (pentru codul eroicului)*;

c. acestora li se opun în *registru religios negativ (demonic)*: *anti-modelul creștinului trădător sau al ereticului (domnitor, boier sau războinic) și anti-modelul păgânului, asimilat în programele iconografice anti-modelului luciferic, termenul opozitiv pentru modelele religioase canonice*.

2. *În al doilea palier (tipologic ca și primul) al vieții cotidiene, prezența femeii (se remarcă în grupul marginalilor) pecetluiește indirect întreaga structurare. Momentele existențiale cele mai importante – nașterea, căsătoria, păcatul și penitența¹⁶ -, codurile vestimentare, alimentare, pedagogice, sexuale, depind indirect de raportarea femininului față de masculin și față de codurile juridice (pravile infuzate de canonul misogin religios) și de intruziunea dogmei în spațiul privat. Aparițiile femeii în spațiul public sunt urmărite cu atenție de ochiul public (al puterii, mai ales); sunt și foarte puține și stereotipe (cum voi arăta în studiile viitoare).*

a. *Ipostazierilor feminității (extrem de reduse în textul medieval românesc) – mama, soția (rar) și fiica autocratului, suita, femeia obișnuită – din spațiul laic, le corespund:*

b. în *registru religios pozitiv: modelele Fecioarei, al Sfintei Elena, ale sfințelor (din textele hagiografice)*;

c. în *registru religios negativ: Eva, vrăjitoarea, adultera, păcătoasa etc..*

3. *Imaginarul cronotopic, situat la primul nivel funcțional, își subîmparte dimensiunea temporalității în funcție de specializarea subiectului:*

a. *istoric, social, cultural, politic, privat, timpul muncii - pentru registrul laic;*

b. *iturgic, biblic, evanghelic, apocaliptic, hagiografic - pentru registrul religios pozitiv;*

c. *biblic, evanghelic, apocaliptic, hagiografic - pentru religiosul negativ.*

Spațiul, de asemenea în funcție de caracterul său – închis, deschis sau de trecere/legătură — poate fi structurat — convențional — astfel:

a. *casă/cetate/palat; han/sat, parc/grădină; pădure/inchisoare; ca spațiu de trecere: ușă/pod; drum; teritoriu; pridvor/ foisor/piață etc.*

b. *biserică/chilie/peșteră; rai; pridvor/ușă/pronaos; pustiu; spațiu terestru etc.*

c. *iad; pădure; cetate/sat; spațiul terestru; pustiu; răscrucea etc.*

4. *Al patrulea nivel, tot funcțional, dar și „generativ” (al genurilor literare), este repartizat structurilor narative cu caracter literar acuzat, non-istoriografice (cărți populare, fabule politice etc.). În aceste texte se găsește majoritatea unităților nivelelor superioare. Toate aceste lucrări sunt o sursă fundamentală pentru imaginarul colectiv. Din punctul de vedere al valorii și al expresivității lor, sunt un *summum* al imaginației românești medievale. Repartizarea lor la nivelul patru nu înseamnă, așadar, o situație inferioară față de nivelele tipologice sau față de cel cronotopic. Le-am localizat într-un „spațiu” individualizat, pentru relevanța excepțională pe care o au în raport cu întreaga rețea în care intră.*

În afară de câteva texte cu caracter incontestabil literar (de tipul cărților populare de aventuri, *Vieților Sfinților* și *Psaltirii pre versuri tocmită*, al *Istoriei ieroglifice* și al *Țiganiadei*, al traducerilor din Textele Sfinte și al hagiografiilor) sau purtătoare de semne de „literaturitate” (horoscoape, zodii etc.), „artisticul” apare și în programele iconografice, discutabile sub raportul identității autorului (care a gândit filosofia imaginii respective) și în arta religioasă în general, atât cât s-a păstrat. În măsura în care este posibil însă, aceste mărturii pot fi exploatate la nivelul imaginii, al simbolurilor și al expresivității imaginației originale, prin stabilirea mai ales a diferențelor față de motivele de circulație mai largă.

Pentru cercetarea de față, care nu ia în discuție valoarea literară, căutată deliberat sau obținută involuntar¹⁷, care nu recurge la stabilirea vreunei axiologii a acestor martori ai identității românești medievale, rămâne important că între alegorie, metaforă, eufemism, simbol, mirabil, miraculos, magic, fantastic și bestiare demonice etc., între tipuri, modele, cronotopi se stabilesc relații multiple, din care rezultă substanța imaginarului medieval românesc.

Pentru a completa descrierea modelului propus, în primul rând ar trebui rediscutat conceptul de *reprezentare*. Aceasta poate fi funcțională în cadrul imaginarului și ca unitate de sine stătătoare, fără să fie obligatoriu simbolizată, așa cum stabilea Le Goff¹⁸. Cum în primele două nivele intră mai ales rolurile (modele, tipuri și sub-tipuri) socio-politice, culturale și spiritual-religioase, le numesc pe acestea *reprezentări* ale personajelor (din narațiunile istoriografice sau din corpusul general al textelor care pot susține ideatic modelul imaginarului). Bineînțeles că, la un moment dat, majoritatea capătă valoare

simbolică (întemeietorul, cruciatul, trădătorul, sperjurul, mama autocratului, fiica sa etc.). Totuși, pentru că modelul propus are și un pronunțat caracter socio-politic, doresc să subliniez identitatea reală a chipurilor, înainte ca ele să fi devenit simboluri pentru imaginarul comunității.

Symbolical despre care vorbea și Le Goff¹⁹ intră în modelul imaginarului cu întreg arsenalul scenografic al puterii laice, divine sau demonice și cu tipologiile sale specifice: cronotopii simbolici, coduri rituale, inventare scenografice, bestiare, sisteme de valori specifice, „complexe” ale puterii. Simbolurile alcătuiesc în cea mai mare parte substanța imaginarului medieval, tocmai datorită caracterului lor convențional: capacitatea de corelare a perceptibilului sau a non-perceptibilului imaginat cu religiosul. Coroborând în acest punct marea ambiție de organizare de către puterea românească medievală a lumii proprii, după un plan oikonomic creștin, cu realitățile istorice deseori solicitante și dificile, conotarea majoră prin simbol a imaginarului demonstrează dorința reală a comunității de a-și pregăti o imagine de sine viabilă, morală și structurată, în așa fel încât să-și auto-asigure mecanismele de purificare, de înnobilitare etc. De aceea, modelului îi este contra-pus anti-modelul, și pentru a-i mări exemplaritatea și forța persuasivă.

Mecanismul de compunere a acestei matrice a imaginarului (cele patru nivele intersectează pe verticală cele trei registre diferențiate calitativ) folosește și factorul antropologic (diferențierea feminin-masculin, modelul durand-ian de lectură a spațiului, completat de viziunea lui Zumthor, dar și de cea a lui Le Goff asupra timpului), ca și viziunea specifică antropologiei puterii (stăpân-supus, putere laică-putere religioasă, putere publică-putere privată). La fiecare nivel orizontal rezultă așadar în plan câte trei module: primul corespunde lumii laice, al doilea reprezintă exemplaritatea dată de biserică și de modelele sale teologice sau hagiografice, și al treilea este dat de contra-exemple - într-un ritm ternar în care *terțul inclus* (*amintesc schema platoniciană discutată în studiul precedent*) este, generator și coercitiv, divinul (*religiosul pozitiv*).

Celor trei registre verticale le corespunde, în accepția de față, schema trifuncțională a imaginației: *planului perceptibilului – imaginația icastică* (conform conceptului de *eikasia* la Platon); *planului divinului – imaginația iconică, care redă non-perceptibilul non-fantezist* (substanța polemicilor dogmatice, a iconoclasmului); *planul non-perceptibilului i-logic – fantezia* (artă a combinațiilor, a hibridului, a demonicului, a „lumii de dincolo”).

Devin așadar operante diferențele dintre *imaginație* și *fantezie*, preluate în cadrul modelului cu funcțiile lor semantice stabilite de tradiția europeană: fantezia operează pe corpusul imaginilor fantastice, fabuloase, în jurul complexului demonic sau în literatura livrescă „non-icastică”, în timp ce imaginația rămâne, mai degrabă, o funcție de reprezentare a normativului puterii laice sau religioase (istoriografie, pravile sau morala creștină).

Urmând acest traseu științific, se poate realiza joncțiunea dintre viziunea antropologică asupra puterii și modul de organizare a palierelor, a registrelor, a modulelor și a sistemului în sine (cel teoretic) al imaginarului medieval, pe care l-am tratat în alte studii. Modelul propus acum s-a format ținând cont de o repartitie de tip antropologic a raporturilor de forță în societate. Aceste relații sunt completate prin contra-punerea celui de-al treilea registru vertical (*religiosul negativ*), al incidenței pedepsei (programate fie în câmpul acțiunii punitive umane, fie în cel al Judecății divine, respectiv în „spațiul” lumii de dincolo și în special al iadului).

Spre diferență de sistemul conceptual al imaginarului²⁰, în care arhetipul a fost situat la un prim nivel (orizontal), paradigmatic, generator, în modelul imaginarului medieval acesta nu mai cunoaște o „locație” specifică. El se diseminează în modulele celui de-al doilea registru vertical, aflat sub semnul pozitiv al religiosului (ca un terț inclus) și ia forma unor chipuri individualizate (figuri evanghelice, sfinți-martiri, sfinți-militari, figuri feminine sacralizate), care funcționează pedagogic, în spiritul moralei creștine, ca modele, tipuri și sub-tipuri. El intră în relație și cu primul modul al sistemului, cel al puterii autocrate laice (discuțiile de până acum vor fi corelate în studiile viitoare cu cazul domniilor românești medievale).

Ceea ce compune, într-un sistem teoretic, forma sa, în modelul imaginarului medieval devine fond. La fel se întâmplă și cu „sistemul semiotic al puterii” (cum îl numește Le Goff²¹), respectiv cu ceremonialul înscăunării, codurile scenografice, scenariile ritualice (cum ar fi în istoriografia românească medievală primirea solilor, mazilirea, primirea domnului la hotar etc). *Aceste formule, sau descrieri, sau sub-structuri narative se realizează în spațiul dintre nivele, pe trasee discursive specifice, configurate în texte sau figurate în imagine.*

De aceea subliniam în mai multe rânduri că discursul public (mă refer la cel care a ajuns până la noi ca martor al istoriei trecute) este un model pentru procesul de imaginare, pentru stabilirea „organismului” structurat al imaginarului: mecanismele narațiunii și mentalitățile comune (colective) se proiectează în acest model ordonat al imaginarului cu identitatea lor proprie: dacă spațiul lumii concrete se află sub incidența masculinității, atunci în imaginar, la primul nivel, se situează modelele masculine, prin exercițiul politico-istoric și spiritual-religios (sau prin anti-modelele corespondente numite deja); dacă același spațiu laic individualizează o zonă specifică pentru marginali (casa, ogradă, camerele ascunse, drumurile laterale etc.), și imaginarul individualizează „cotidianul” și diverșii cronotopoi, respectând funcțiile sociale diferite și ierarhizate ale lumii reale.

Imaginarul are în comun cu narațiunea identificarea și individualizarea timpilor specifici (timpul mesei, al muncii, al odihnei, al luptei; timpul liturghiei și timpul morții, „timpul” lumii de dincolo; timpul lucrărilor câmpului sau timpul călătoriei etc.), a spațiilor, a personajelor și a rolurilor lor, stabilirea raporturilor de forță, precizarea teleologiei acțiunii și a legilor care reglează mecanismul respectiv. Mai mult, conține narațiuni, care se compun în virtutea tridimensionalității sistemului și care dau, după structuri mnemotehnice sau strategii narative specifice perioadei și viziunilor respective, *suma de povestiri exemplare, de modele de comportament, de romane și aventuri ce incită imaginația și asigură un spațiu „terapeutic”, de evaziune imaginară* (bine controlată însă de politica de traducere, tipărire și difuzare a cărții) de sub presiunea dogmatică și exemplaritatea constrângătoare.

Acestea ar fi alte identificări ale modului în care realitatea și imaginarul „colaborează” și-și programează trasee și strategii asemănătoare, pentru că, aflându-se permanent în relație și transferând informație dintr-o zonă în cealaltă, ele trebuie să aibă mecanisme de codificare și decodificare comune, ușor de înțeles și de utilizat de către agenții comunității.

Sistemul conceptual al imaginarului pe care l-am tratat în alt studiu (citată se regăsește așadar în întreg modelul pe care îl propun *pentru* evul mediu, cu arhetipurile sale, ca terț inclus, cu religia oficială, cu credințele populare,

ereziile sau gnozele care traversează cultura și imaginarul popular creștin, cu bestiarele, complexe, codurile și cronotopii specifici și cu o zonă în care „imagarul imăinat” este generat de o fantezie livrescă sau pseudo-livrescă, dar care articulează, în sfârșit, o zonă a *literaturii* (oricât și oricum ar fi ea reprezentată, în comparație cu producția unei societăți occidentale contemporane ei). Tocmai această funcție specială a procesului medieval de imăinare, fantezia, „închide” sistemul pe două laturi: una verticală (al treilea registru, al anti-modelelor, dar și al lumii de dincolo și al demonicului) și una orizontală (al patrulea nivel), cea care a fost numită anterior a literaturii, în sensul real al cuvântului.

(va urma)

¹ MESINA, Laura, „A crede și a guverna sau sensul oikonomic al imaginii puterii”, în *Ex Ponto. Text, imagine, metatext*, vol. colectiv, nr. 1, Ed. Ex Ponto, Constanța, oct-nov 2003, p. 143-152

² Consider imaginea, alături de simbol, o unitate funcțională minimală a sistemului imăinarului. v. MESINA, Laura, „Imăinarul ca formă de *narare* a istoriei. Propunerea unui model cibernetic”, în „Analele Universității București”, Ed. Universității București, anul XLXX-2001, p. 49-60

³ MONDZAIN, Marie-José, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imăinaire contemporain*, Ed. Seuil, Paris, 1996

⁴ BARBU, Daniel, „La production politique de l'Orthodoxie. Note liminaire”, în *Bzyance, Rome et les Roumains. Essais sur la production politique de la foi au Moyen Âge*, Ed. Babel, București, 1998, p. 13-17

⁵ BARBU, Violeta, „Lex animata et le remploi des corps”, în GURAN, Petre (coord.), *L'empereur hagiographe. Culte des saints et monarchie byzantine et post-byzantine*, Colegiul Noua Europă, București, 2001, p. 232-238

⁶ MONDZAIN, op.cit., p. 44

⁷ idem, p. 48

⁸ idem, p.64

⁹ idem, p. 78

¹⁰ idem, p.83

¹¹ BARBU, Daniel, „La spiritualité politique des moines orientaux (VIIIe – XIIIe siècles)”, p. 25-48 și „Le schisme des images”, în op.cit., p. 49-60

¹² v. în OSTROGORSKY, Georg, *Storia dell'imperio bizantino*, Ed. Einaudi, Torino, 1993 (ed. germ. 1963)

¹³ Includ în lista foarte sumară, de altfel, a creațiilor românești autentice literare, din premodernitate, și această lucrare, iluministă prin spiritul ironic și baroc și prin apartenența naturală la vârsta emancipării secolului XVIII. Consider însă că substanța narativă a epopeii este de tip medieval, chiar dacă viziunea autorului este iluministă. O integrez așadar ca „martor” în seria respectivă, ca reflectare – chiar dacă parodică, poate cu atât mai mult – a unor *topoi medievali* (de ordin istoric, politic, legendar, simbolic, social și cultural) ai imăinarului. v. și MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1990, p. 135-148

¹⁴ ELIADE, Mircea, **Sacru și profanul**, Ed. Humanitas, București, 1992 (ed. fr. 1965)

¹⁵ LE GOFF, Jacques, „Ritualul simbolic al vasalității”, în *Pentru un alt ev mediu. Valori umaniste în cultura și civilizația evului mediu*, vol. 2, Ed. Meridiane, București, 1986 (ed. fr. 1978), p. 175-254

¹⁶ Imăinarul morții este inclus destructurat în modelul general medieval, în registrul vertical al anti-religiosului, în schema rolurilor și mai ales la nivelul imăinarului cronotopic.

¹⁷ NEGRICI, Eugen, *Expresivitatea involuntară*, Ed. Cartea Românească, București, 1977

¹⁸ LE GOFF, Jacques, *Imăinarul medieval*, Ed. Meridiane, București, 1991 (ed. fr. 1985), p. 6

¹⁹ ibidem

²⁰ MESINA, art.cit

²¹ LE GOFF, op.cit., p. 457

MARIUS CHELARU

Despre cuvântul pierdut în labirintul sinelui*

Naturii îi place să rămână ascunsă
Heraclit, fragmentul 123

Aristotel scria odinioară că există două tipuri de *învățăături* – exoterică și esoterică – acromatică/ acroatică¹, în lumea arabă corespunzând, într-o oarecare măsură, cu *zâhir/ bâtin*. Trăim o vreme în care, pentru mulți, poate și datorită marxismului, poate și datorită educației *întru și pentru* știință, multe se schimbă în ceea ce privește credințele, valorile. Se *pierd* credințe, tradiții, referințe, valori morale în procese de tipul globalizării (care pentru mulți este asimilat cu *deznaționalizarea*) de multe ori conducând către un relativism extrem cu tendințe de nihilism. Poate și de aceea, în multe situații, atunci când vorbim despre esoteric în mintea noastră se creează o imagine destul de alambicată, în care misterul (și secretul – cuvânt care capătă conotații complexe, de la *secret inițiativ/ transformare spirituală a inițiatului* – ca în masonerie de exemplu, la stricta limitare a celor care îl cunosc ș.a.m.d.) joacă un rol important, pendulând între cei doi *poli* (poate cele două *axe*) ale spiritului uman – gândirea mitică și cea rațională – modelată în jurul a diferite tipuri de logici (pentru Occident, prioritar, cea de tip aristotelian).

Există o pleoră de definiții și *explicări* a termenului de esoterism, pornind de la conținutul lexical al cuvântului (care conține *in se* spații pentru varii interpretări), până la funcția sa de a subsuma/evoca o coroană de raze-atitudini și discursuri. Antoine Faivre spunea că nu putem vorbi despre *esoterism în sine*, pentru că nu există așa ceva: *mai curând decât un gen specific, este o formă de gândire* a cărei natură poate fi conturată pornind de la *curențele care o ilustrează*. Pornind cu raționamentul de la ceea ce consideră *criteriile implicite*, relevă trei *înțelesuri* ale termenului de esoterism, evocând ideea de *secret* – care, la urma urmei, desemnează și un anume tip de cunoaștere, un loc spiritual — și acel esoterism care tinde să contureze un areal/ câmp divers, vast, în care putem distinge un *summum de caractere fundamentale reperabile*, pornind de la un *corpus istoric multiform* (B.M. Mandache) în care se regăsesc alchimia, astrologia, magia (în sens *renascentist*, subliniază autorul), aritmosofia, cabala creștină, hermetismul neo-alexandrin, discursurile inspirate de *tradiția primordială*, teosofia, roscrucianismul ș.a.m.d. Sunt forme de gândire care nu s-au pulverizat în neant odată cu Renașterea, cu perioada care a fost numită și a *schismei epistemologice* – secolul al XVII-lea — ori scientismul și (neo)raționalismele secolelor XIX, XX și XXI. Faivre, respingând

limitările simplificatoare în definirea esoterismului occidental, optează pentru definițiile plurale, concepându-l, de exemplu, ca pe o *formă de gândire* care poate fi identificabilă prin prezența a șase elemente, patru principale, intrinseci (*corespondențele* – simbolice și reale, mai mult sau mai puțin dezvoltate; *natura vie* – locuită/ parcursă de un foc ascuns; *imaginație și medieri* — natura se dezvoltă prin simboluri, imagini; *experiența transmutației* — în ideea de a nu separa cunoașterea de experiența interioară, activitatea intelectuală și imaginația activă) și două secundare (*practica concordanței și transmiterea învățăturii*).

Dincolo de gratuitatea limitărilor la secret, inițiere, mister, cel puțin simplificatoare, ori la vulgaritatea *grupării/ adunării* sub denumirea de *esoterism* a unui *compositum* de elemente de zen, yoga, teosofie, scientologie, francmasonerie, tarot ș.a.m.d. – care îndepărtează și stârnesc confuzii, am putea vorbi și despre un alt element al esoterismului care ține de răsfrângerea în social. În timp, societatea a evoluat în două direcții majore – una care ține de macrosistem, de *globalizare*, ca să folosim un termen vag, dar la modă, și o alta, care caracterizează micro sistemele, microgrupurile/*societățile, ordinele* ș.a.m.d. Există și unele discuții despre natura esoterismului (poate cel cu un accent în plus pe inițiere) ca fenomen individual vs fenomen *de grup*. Formele de organizare, *doctrinile*, în ultimă instanță scopurile și formele de manifestare ale *intereselor* pot fi extrem de diferite, deși, din diverse rațiuni, se pot găsi/ se caută și linii unificatoare. Scopul meu nu este de a dezvolta un demers cu alură sociologică, ci mai curând de a sublinia că și ordinele, sectele de un fel sau altul (mai mult sau mai puțin *istorice*) trebuie privite ca elemente în care, de multe ori, și esotericul dobândește/își manifestă valențe aparte. Aura de mister pe care au degajat-o dintotdeauna unele dintre aceste *microgrupuri* poate fi, în multe cazuri, urmare a răsfrângerii esotericului prin individ în social. S-a dezvoltat o întreagă filozofie a esotericului în corelație cu polii *bine/ rău* racordați la social, individual, moral, religios/gnoză, gnostic/agnostic, elită ș.a.m.d. *Sindromul Oblio* a funcționat (și mai funcționează încă) pe o largă paletă de la ostracizare/ anatimizare la supraevaluarea *celui care este altfel*, care *știe/căruia, prin inițiere, i s-a permis să știe*.

Despre rolul pozitiv/ negativ al masoneriei în dezvoltarea omenirii spre formele de organizare socială în care o regăsim azi, despre rolul astrologiei asupra deciziilor unor personaje de primă mărime în istoria omenirii, despre alchimie... despre toate acestea s-au spus și s-au scris destule absurdități pornite, ca întotdeauna, fie din necunoaștere, fie din interese de tot felul.

Cartea lui Bogdan Mihai Mandache (structurată pe capitolele: *Esoterismul – un stil al imaginarului, Interioritatea- deschidere spre ideal, Căi inițiatice, Căutări spirituale, De la operativ la speculativ, În căutarea cuvântului pierdut*) este o radiografie amplă, unică din multe puncte de vedere pentru România, a fenomenului esoteric, a curentelor și formelor de manifestare a esotericului. Companionajul, ghidele de constructori, de masoni operativi, masoneria speculativă, Goethe, Novalis, Giordano Bruno, Eliphas Levi, René Guénon, Paracelsus, Marguerite Yourcenar, Graalul, moartea și învierea inițiatice, cabala, gama largă a misteriiilor, alchimia – oglinda cu două fețe a omenirii, una cu chipul disoluției, alta cu al coagulării/*solve et coagula* – societățile de un fel sau altul, tradiții învăluite în voalul care ascunde și totodată revelează, colorate cu apele trecutului pururi prezent, sunt și tot atâtea moduri de a *înțelege* altfel decât, de exemplu, în teologia clasică *intellectus fidei* (în sens de act de cunoaștere noetică). Poate și ca o reconstrucție a prezentului printr-o cunoaștere a trecutului, în sensul unui gen aparte de interpretare, înțelegând

și trăind echilibrul dintre cuvânt și scriitură, dintre tradiție și ocultare, și prin trecerea prin pasajul pe care îl văd numai cei care pot străbate drumul de la eu la sine.

Este trecută în revistă (în sens istoric, spiritual ș.a.m.d) o paletă largă a accepțiunilor fenomenului esoteric, o cohortă de personalități și personaje petrecându-se din nou prin fața noastră cu ideile lor, căutările/ necunoscutele, abia ghicite ca într-o fulgurare a ochiului destinului, și cunoscutele, controversese și mitologia, înșiruirea celor văzute și a celor *spuse* — într-un cuvânt, o lume în care căutarea *înțelesului primordial*, a *cuvântului pierdut* este dezvăluită ca fiind calea spre înțelegerea sensului *revenirii*.

Omul este, spunea Jean Servier, aidoma cu o *piatră cu șase fațete, tăiate zilnic de un maestru zidar, o singură fațetă fiind vizibilă sau două dacă este vorba de o piatră unghiulară, dar celelalte fațete, ascunse, trebuie să fie de asemenea armonioase. Fațeta aparentă nu va fi decât manifestarea fațetelor ascunse a căror tăiere perfectă este indispensabilă solidității ansamblului, stabilității sale.*

Dincolo de religie, de schismele care împart lumea în adepți ai lui Allah, Dumnezeu, Khoda, Buda sau cine mai știe ai cărei religii ori politici, esoterismul – și sub semnul lui *solve et coagula*, extins de la alchimie până la a fi o haină a gândului care unește contrariile *dintru și întru sine* – trebuie privit și pornind de la faptul că *nici o dezvăluire nu epuizează rezerva de semnificații*². Iar atitudinea spirituală pe care o numim *esoterism* se adresează, cum spunea Jean Servier, acelor indivizi care au puterea și dorința de a înțelege și interpreta simbolurile adevărilor primordiale. Este pentru unii un mod de a trăi, pentru alții o cale întru cunoaștere. Iar cunoașterea înseamnă iluminare.

De aceea, și din multe alte motive într-o lume în care suntem confrunțați cu alegeri complexe, dificile (legate de știință, „progres”, mistificarea, de exemplu, a înțelesurilor tehnicii moderne care este adesea privită într-o manieră reducibilă la aportul unor mijloace oferite **ființei umane**, reflectând, în realitate, o schimbare de substanță a **acțiunii umane**) care pot conduce la schimbări ale raportului ființei cu fiirea, existența, o lume pentru care nihilismul metafizic îmbracă gândurile multora, cartea lui Bogdan Mihai Mandache este un demers necesar, binevenit.

La urma urmei, interioritatea – pentru că oricum am încerca să privim esoterismul, dincolo de aspectele care țin de social, mistic etc., prima treaptă este calea interiorității – este o lume ascunsă în noi, cu multe petale/învelișuri respirând din înțelesurile exterioare care țin de mintal, ca instrument de cercetare, de reflecție dar și de psihic, un *locus* complex al subtilului. În zilele acestea în care sunt gânditori care spun că societatea postmodernă este construită pe baza unui sistem de impunere/organizare care vizează să obțină/obstaculeze în toate modurile cu putință – fie ele insidioase ori mai mult sau mai puțin la suprafață – trăirea interioară, căutările în labirintul sinelui, Mihai Bogdan Mandache creionează o lume care ține și de Spirit – lacrima lui Dumnezeu care înmugurește în noi.

* Bogdan Mihai Mandache, *În căutarea cuvântului pierdut*, Ed. Cronica, Iași, 2002

¹ Aulus Gellius, *Noctes atticae*, XX, amintește scrisorile între Aristotel și Alexandru Macedon (în care filosoful scria despre învățătura sa acromatică) pe care le-ar fi luat dintr-o lucrare a filosofului Andronikos. Pentru Aristotel esoterică era învățătura pe care o primeau cei din interiorul Lyceu-lui, inaccesibilă celor din afară, mulțimii. Nu era vorba atât de secret, mister, ascuns, cât de apartenența la Lyceu sau nu. *Secretul*, care ținea de *elită* – poate fi asociat școlilor pitagoreice. Din punctul de vedere strict al lingvisticii, substantivul *esoterism* își are originea în antichitate. Târziu a fost folosit un adjectiv — *ésôterikos*.

² François Bonardel, interviu acordat lui Bogdan Mihai Mandache, *Cronica*, an XXXIV, nr. 4, aprilie 2001, p. 3.

MAGDA PREDESCU

Reprezentarea picturală și raportul cu referentul

Vom analiza reprezentarea picturală și raportul acesteia cu referentul plecând de la metafora oglinzii, dominantă în interpretarea discursului pictural începând cu Renașterea. S-a vorbit atunci despre pictură ca oglindă a realității. Sintagma, ca orice comparație, implică trei termeni: reprezentarea picturală, referentul acesteia, precum și raportul stabilit între cele două. Interpretările pe care termenii le-au primit în timp au fost însă extrem de nuanțate. Astfel, realitatea ca referent al reprezentării picturale poate fi una de tip sensibil („natura”) sau suprasensibil (în cazul imaginilor de cult). Iar raportul stabilit între reprezentarea picturală și această realitate poate fi unul de simplă imitație (raportul dintre model și copia lui) sau de indicialitate (reprezentarea ca „urmă” a acestei realități). Ținând cont de aceste criterii de interpretare, obținem următoarea clasificare:

a) Reprezentarea picturală – copie a realității sensibile

Ne raportăm, bineînțeles, la teoria lui Platon, care cuprinde în plus ideea că realitatea sensibilă este imagine (*Bild*) a realității suprasensibile. Platonismul nu se va mulțumi doar cu introducerea celor trei paliere ontologice, ci va stabili și diferențe calitative între acestea. Clément Rosset¹ remarcă imposibilitatea obiectului sensibil de a apărea ca un dublu al unui model real și suprasensibil, teză enunțată la începutul dialogului *Parmenide*, dar și imposibilitatea aceluiași obiect de a se reduplica într-un alt obiect sensibil care ar fi în același timp el însuși – teza din *Cratylos*. În ambele cazuri este vorba despre o depreciere a obiectului sensibil căruia i se reproșează că nu poate fi un dublu identic nici al lui însuși, nici al unei realități primordiale; iar deprecierea realității sensibile va antrena automat o depreciere a reprezentării artistice. Copia se aseamănă cu modelul tocmai pentru că nu are substanța acestuia, nu este modelul. Idee care reapare în diferite perioade culturale; o reîntâlnim, de exemplu, în opera lui Blaise Pascal².

Dacă în platonism statutul de copie scădea prestigiul reprezentării artistice, cu totul alta va fi situația în perioada renașcentistă, care va utiliza

acest statut în scopul de a reabilita arta. Istoria artei, disciplină nouă, creată de Giorgio Vasari, și care, în plus, își asuma statutul de știință, pretinzând obiectivitatea discursului pe care îl instaurează, legitimează opera de artă prin metafora oglinzii. Valoarea unei opere de artă este stabilită pornind de la acest criteriu unic. Fondatorul istoriei artei, Giorgio Vasari, își expune teoriile în lucrarea *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue infino a' tempi nostri: descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari, pittore aretino. Con una sua utile et necessaria introduzzione a le arti loro* (Florența, 1550). El propune pictorilor contemporani două modele: autorii Antichității și natura. Aceasta din urmă este, de fapt, „la grande notion-totem”.³ Spre deosebire de teoria platoniciană, diferențele calitative dispar în momentul în care opera imită perfect modelul. Mai mult decât atât, opera de artă devine superioară modelului în momentul în care imitația perfectă este dublată de „fantasia”, de „invenzione”, fără ca teoreticienii să sesizeze vreo contradicție în termeni. Pornind de la acest unic criteriu al dependenței mimetice față de model, Vasari inventează disciplina numită istoria artei, supunând-o metaforei biologice: progresul începe cu Giotto (copilăria artei), continuă cu Masaccio (adolescența) și triumfă cu Michelangelo (maturitatea), trecerea spre etapa finală realizându-se prin Quattrocento și opera lui Leonardo. Artă este privită ca o mișcare spre perfecțiune, la care se ajunge, paradoxal, exact în perioada în care scrie Vasari. De acum înainte, opera fiecărui artist va fi evaluată în funcție de distanța pe care o stabilește față de acest reper. Renașterea italiană a inventat astfel un discurs privind natura imaginii în pictură și un model de interpretare a operei picturale care a devenit dominant în secolele următoare.⁴ Despre pictură ca oglindă a naturii nu a vorbit însă pentru prima dată Vasari. O definiție asemănătoare a propus și Leonardo da Vinci în *Codex Vaticanus Urbinas* (prima secțiune, cap. 1-12). E drept că Leonardo nu vorbește și despre o evoluție de tip organic, dar subliniază faptul că „universalitatea” picturii se datorează fidelității față de natură. Același tip de comparație și în *Tratatul despre pictură*, în care apare în mod explicit comparația operei picturale cu oglinda: „Oglinda plană cuprinde în suprafața ei adevărată o pictură, iar pictura desăvârșită, lucrată pe suprafața oricărui material plan, seamănă celor văzute în oglindă.(...) Pictura cea mai vrednică de laudă e aceea care seamănă cel mai mult lucrului ce-l înfățișează”⁵. Atât în *Tratatul despre pictură*, cât și într-un manuscris (2038, Biblioteca Națională din Paris, f°24 verso), Leonardo propune oglinda ca mijloc de verificare a măiestriei pictorului: „De vrei să vezi dacă pictura ta se aseamănă cu obiectul pictat după model, să iei o oglindă, să oglindești în ea modelul, să compari acest obiect cu pictura ta și să cauți a judeca bine dacă asemănarea este cea potrivită. Să iei mai ales drept maestru oglinda – vorbesc despre oglinzile netede, pentru că pe întinderea lor, lucrurile au aseamuire în multe privințe cu pictura. Astfel, pictura arată lucrurile pe o suprafață plană, dar parcă în relief, și oglinda face aceeași ispravă. Pictura se întemeiază numai pe suprafață, și oglinda la fel.”⁶ Capitolul 7 se încheie cu o anecdotă care vorbește despre o iluzie perfectă - legenda strugurilor pictați de Zeuxis; o variantă apare și în capitolul 14.

Tratatul lui Leonardo funcționează și ca paragon, cel puțin în prima parte (editorul ediției princeps din *Codex Vaticanus Urbinas 1270* publicată în 1817 a adăugat de fapt primei secțiuni subtitlul „paragone”); el propune o comparație între arte și evidențiază superioritatea picturii. Ceea ce ne interesează este faptul că Leonardo considera pictura un limbaj autosuficient, neavând nevoie, pentru a fi înțeles, de medierea altor limbaje, în primul rând de cea a limbilor

naturale: „Într-un cuvânt, pictura nu are nevoie să fie interpretată în mai multe limbi, așa cum se întâmplă cu cele ale scrisului – nemijlocită, ci mulțumește de îndată seminția umană întocmai ca lucrurile create de natură” (paragraful 402, p. 125-126).

Paradoxal, tipul acesta de discurs critic instituit în Renaștere a produs un efect contrar afirmației lui Leonardo. Dorindu-se o oglindă a realității, imaginea s-a deschis cuvântului. Cum realitatea este decupată de limbă, iar pictura este oglinda acestei realități, înseamnă că imaginea lucrului în pictură este deja numele lucrului în limbă. Numele referentului real se substituie imaginii pictate. Prin urmare, toate imaginile pot fi traduse în cuvinte, ceea ce instituie logocentrismul. „Poser son regard sur une image de l'art devient alors savoir dénommer tout ce qu'on voit – en fait: tout ce qu'on lit dans le visible.”⁷ Vizibilul trece prin dicibil, instituindu-se mitul omnitraductibilității imaginilor. Aceasta este și concluzia lui Georges Didi-Huberman: „...l'histoire de l'art, phénomène moderne par excellence – puisque née au XVI^e siècle – a voulu enterrer les très vieilles problématiques du visuel et du figurable en donnant de nouvelles fins aux images de l'art, des fins qui plaçaient le visuel sous la tyrannie du visible (et de l'imitation), le figurable sous la tyrannie du lisible (et de l'iconologie).”⁸ Și iată cum Panofsky îl întâlnește pe Vasari.

Vasari și Leonardo au vorbit despre artă ca imitație a naturii. În sensul că produsul artistic este un mimesis al produsului naturii. Una dintre afirmațiile lui Leonardo din *Tratat* se va constitui treptat într-un discurs subversiv la cel oficial instaurat de Renaștere: „Pe drept cuvânt vom spune: pictura e știință și fiică legitimă a naturii, pentru că toate cele văzute sunt născute din natură, de unde se trage pictura. O vom numi deci, pe bună dreptate, nepoata naturii și înrudită cu Dumnezeu”⁹. Pictura este definită de data aceasta nu doar pornind de la produsul artistic, ci și de la actul creației, actul „facerii”. Este o revenire la tradiția medievală de la care Leonardo se îndepărtase oarecum în restul lucrării. Interpreții medievali ai lui Aristotel defineau funcția artistului în termeni de abilitate a acestuia de a participa la puterea activă a Întâiului Principiu¹⁰. Hugo de Saint-Victor propusese o definiție a artei cu originea în Aristotel. La fel și Cennino Cennini care în lucrarea *Il Libro dell'Arte* (1390) compara „scienza” pictorului de a descoperi lucruri nemaivăzute cu actul creației divine. Sfântul Bonaventura și Sfântul Toma din Aquino vorbiseră la rândul lor despre lucrarea pictorului care se realizează în maniera lui „deus creator”.

După cum se poate observa, mimesisul poate fi înțeleas nu doar ca imitație a produsului creației, ci și ca imitație a actului creației, fiecare perioadă culturală accentuând unul dintre cei doi termeni în detrimentul celuilalt. Cele două tipuri de mimesis fac obiectul unui articol aparținând lui Jacques Derrida, în care acesta insistă pe faptul că producția artistică este proprie omului. Tradiția cere însă ca aceste opere să aibă totuși aparența naturii. Iar acest lucru este posibil tocmai pentru că producția artistică este liberă, nu depinde de legi naturale (o îndepărtare clară de la principiile lui Leon Battista Alberti, care, în tratatul *De pictura*, susținea că teoria picturii este preluată din principiile de bază ale naturii): „Moins elle dépend de la nature, plus elle ressemble a la nature. La mimésis n'est pas ici la représentation d'une chose par une autre, le rapport de ressemblance ou d'identification entre deux étants, la reproduction d'un produit de la nature par un produit de l'art. Elle n'est pas le rapport de deux produits, mais de deux productions. Et de deux libertés. L'artiste n'imite pas les choses dans la nature, ou si l'on veut dans la *natura*

naturata, mais les actes de la *natura naturans*, les opérations de la *physis*.”¹¹ Adevăratul mimesis este acela stabilit între două subiecte care produc (natura și artistul) și nu între două lucruri produse; arta este frumoasă în măsura în care este productivă ca și natura. Tipul acesta de mimesis, aducând în prim plan procesul de facere, anulează practic diferența dintre natură și artă. Pictura nu copiază o realitate sensibilă, o prezență, pictura se expune ca Prezență, se instituie ca Prezență. Opera de artă dispăre ca reprezentare în sensul pe care l-a conferit acestui cuvânt teoria platoniciană, reprezentare în sensul de imitație servilă.¹²

Noțiunea de reprezentare a fost înțeleasă însă și într-un alt mod. Louis Marin citează la un moment dat articolul „représenter” din dicționarul lui Furetiere apărut în 1690, sesizând o anumită tensiune, datorită accepțiilor diferite pe care le poate căpăta acest termen. Astfel, „a reprezenta” poate însemna pe de o parte „a substitui un prezent unui absent”, substituție reglată de mimetism, iar pe de altă parte a exhiba, a arăta o prezență, a se prezenta. Orice proces reprezentational cuprinde prin urmare o dublă dimensiune: una tranzitivă – a reprezenta ceva, alta reflexivă – a se prezenta, a se institui ca prezență¹³. Platon, apoi teoriile renascentiste despre pictură ca oglindă a realității sensibile au accentuat dimensiunea tranzitivă a reprezentării. O dimensiune care am văzut că a avut efecte secundare, cel mai important fiind logocentrismul. Numai că nu totul într-un tablou se oferă cuvântului. Meyer Schapiro vorbea și el despre aspectele non-mimetice ale reprezentării mimetice¹⁴.

Astfel, fără a renunța la ideea de mimesis (înțeles însă ca o imitație a acțiunii creației) și acceptând dimensiunea reflexivă a semnului reprezentational (care-l instituie ca prezență) se poate obține o legitimare a artei non-figurative. Opera de artă se legitimează prin simpla ei prezență, o prezență care nu trimite neapărat la un referent (s-a vorbit în arta non-figurativă despre dispariția referentului¹⁵), care nu reproduce prin urmare un vizibil, ci se instituie ca vizibil. Acest vizibil nu este nici imitația unei realități sensibile, nici „urma” ei, ci pur și simplu o Prezență. Aceasta se naște din fragmente de realitate sensibilă (pânză, vopsea) – are prin urmare o materialitate, și prin gestul celui care, la rândul său, aparține acestei realități sensibile (artistul). Instituind această Prezență, realitatea sensibilă capătă putere de generare, de creație, pe un anumit segment al ei. Prin aceasta, opera de artă își pierde statutul de copie a unei realități suprasensibile, așa cum fusese tratată de teoria platoniciană, devenind propriul ei referent.

Opera de artă începe să fie legitimată de simpla ei existență. Nici măcar nu mai este nevoie de noțiunile de asemănare și de imitare a realității. Uneori pictorul – „informel”, cum îl numește Hubert Damisch¹⁶ – exact asta își propune: ca tabloul să fie o negare a concepției de reflex, de repetare a unui model preexistent. Există chiar un autor care a realizat o adevărată demontare teoretică a noțiunii clasice de „asemănare”: Georges Bataille. Acesta propune în artă „informul”, care însă nu este înțeles ca non-formă. „Révendiquer l'informe ne veut pas dire révendiquer des non-formes, mais plutôt s'engager dans un travail des formes équivalent à ce qui serait un travail d'accouchement ou d'agonie: une ouverture, une déchirure, un processus déchirant, mettant quelque chose à mort et, dans cette négativité même, inventant quelque chose d'absolument *neuf*, mettant quelque chose au jour, fût-il le jour d'une cruauté dans les ressemblances.”¹⁷ Bataille a publicat în revista *Documents* pe care a dirijat-o imagini bizare, straniețea fiind provocată înainte de

toate de transgresarea formelor. În primul rând a celor antropomorfe care nu mai sunt stabile, armonioase. Istoria artei poate fi imaginată prin urmare nu doar ca o istorie a ceea ce vrea o copie a realității, implicând un progres spre imitația perfectă, ci și ca o istorie a obiectelor imposibile în realitate, a formelor „impensables”.

Critica figurativului în pictură, precum și a teoriilor renascentiste despre spațiul pictural ca oglindă a realității, a fost realizată și prin pictura figurativă care-și exhibă procedeele compoziționale. Un exemplu foarte bun în acest sens este opera suprarealistului René Magritte. Realitatea este tridimensională; picturii i-a revenit de-a lungul secolelor sarcina de a reda cât mai veridic cu putință această realitate tridimensională pe o suprafață plană. Relieful, profunzimea sunt figurate pe această suprafață care în final trebuie să dispară în spatele iluziei. Magritte folosește în general dispozitive care permit organizarea iluzionistă a tabloului. În special perspectiva renascentistă, „creusante”. Numai că această organizare iluzionistă este permanent subminată: prin efecte de perimetrizare (raport de incongruență între configurația morfologică a spațiului intern și aceea a perimetrului său), suprapuneri, decupaje, descompuneri în bucăți, deformări, elipse, multiplicarea planurilor etc. Există apoi un ciclu de lucrări care apare ca o ilustrare a temei „tabloul ca fereastră spre lume” sau „pictura ca oglindă a realității”, demontând tocmai mecanismele care acționaseră din Renaștere până în secolul XX. Sunt picturi precum „Destinul omenesc” (1933), „Copacii din pădure” (1936). În aceasta din urmă, peisajul vizibil afară este pictat și în interiorul încăperii pe cioburile de sticlă ale geamului spart. Bucățile de geam devin astfel fragmente de peisaj. În „Destinul omenesc”, Magritte pictează un șevalet pe care se află un tablou așezat în fața unei ferestre deschise. În tablou reproduce același motiv pe care îl observăm în spatele ferestrei. Ceea ce produce o confuzie vădită între realitate și reprezentarea acestei realități.

b) Reprezentarea picturală ca indice al realității sensibile

Vom analiza în rândurile ce urmează trei situații în care s-a pus problema existenței unui raport de indicialitate între pictură și realitate.

În al său *Tractatus*, Wittgenstein vorbește despre realitatea care există în pictură prin formele sale. Ceea ce fiecare imagine are în comun cu realitatea este forma logică, forma realității. Diferențe majore față de „théorie de l'informel” a lui Bataille, care propunea forme noi, diferite de cele ale realității. O poziție de mijloc o ocupă Leibniz în *Teodiceea*, pentru care formele „noi” pot exprima formele realității sensibile dacă între ele există un raport reglat: „Il est vrai que la même chose peut être représentée différemment, mais il doit toujours y avoir un rapport exact entre la représentation et la chose, et par conséquent, entre les différentes représentations d'une même chose. Les projections de perspective, qui reviennent dans le cercle aux sections coniques, font voir qu'un même cercle peut être représenté par une ellipse, par une parabole et par une hyperbole et même par un autre cercle et par une ligne droite et par un point. Rien ne paraît si différent ni si dissemblable que ces figures; et cependant il y a un rapport exact de chaque point à chaque point.”¹⁸ Se observă că Wittgenstein și Leibniz susțin că realitatea este prezentă în imagine prin formele sale.

Un al doilea exemplu este pictura olandeză de secol XVII, așa cum este aceasta prezentată în cartea Svetlanei Alpers — *L'Art de depeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle* (Paris, Gallimard, 1990)¹⁹. Autoarea studiază pictura olandeză a acestei perioade pornind de la modelul italian, analizând „*écarts*”-urile față de acesta. Spre deosebire de teoriile italiene care vedeau în pictură un substitut perfect al realității, pictura olandeză a secolului al XVII-lea are drept categorie fundamentală, în termeni peircieni, nu iconul sau simbolul, ci indexul, amprenta, marca lucrului, „la trace”. Ca și cum pe suprafața pânzei lumea se dublează, existând în același timp o mișcare de identificare a celor două suprafețe. Mai mult decât atât, imaginea din pictură ajunge să fie mai reală decât lucrul a cărui imagine este. Simulacrul, în sens platonician, se află pe un plan superior paradigmei pe care totuși o reproduce. Astfel, pictura olandeză de secol XVII este un loc ambivalent. Este suprafață pictată, dar și imaginea lumii în sensul de spațiu al „urmelor”. Acest lucru se explică prin utilizarea ca model pentru pictură (în special pentru peisaj) nu a imaginii care se reflectă în oglindă, ci a imaginii formate prin utilizarea dispozitivului de tip „camera obscura”, strămoșul aparatului fotografic. Ceea ce implică automat o descentrare a reprezentării picturale, atâta vreme cât „ochiul” nu este cel al unui spectator privilegiat, ci unul extrem de impersonal.

Ultimul exemplu este cel al trompe-l'œil-ului, așa cum a fost analizat de Pierre Charpentrat²⁰. Acesta pleacă de la opoziția dintre reprezentare și simulacru (care nu este înțeles în sens platonician). Dacă intenția reprezentării este de a transmite un efect de realitate (nu trebuie să credem în prezența lucrului în tablou, dar trebuie să îl percepem ca real), simulacrul se sprijină pe obținerea unui efect de prezență. Iar exemplul de simulacru pe care îl oferă Charpentrat este pictura în trompe-l'oil: „*la chose peinte n'est plus la représentation de la chose «réelle», mais sa présentation dans son double: le trompe-l'œil ou la mimésis en excès.*” Imitația reprezentativă păstrează prin urmare distanța între copie și model, în timp ce trompe-l'oil-ul o suprimă; un mimesis în exces, referentul în exces care anulează relația referențială.

Aceasta este teoria lui Charpentrat. Este clar însă că, în cazul trompe-l'oil-ului nu mai este vorba de o relație de tip indicial, ci mai degrabă de un icon în exces. În ceea ce privește exemplele de trompe-l'oil, acestea sunt numeroase: de la muștele false pe care primitivii le desenau pe panourile lor, până la draperia simulată pe care olandezii secolului al XVII-lea păreau că o trag din fața tabloului și la confuzia voită între ceea ce e pictat și ceea ce e sculptat la decoratorii baroci ai Europei Centrale. Zeuxis este maestrul tuturor.

c) Reprezentarea picturală ca indice al realității suprasensibile

Despre urme ale prezenței divine s-a vorbit în primul rând cu privire la imaginile *acheiropoietes*, considerate ca nefiind create de mână omenească. Există trei asemenea imagini: Mandyliionul din Edessa (imaginea lui Isus cel viu; prima mențiune explicită ca imagine venerată apare la jumătatea secolului al VI-lea), eșarfa Veronicăi (Isus suferind) și giulgiul din Torino (imaginea lui Isus mort). Toate sunt considerate a avea un caracter indicial, sunt „urme” ale divinului.

Ce se întâmplă în cazul în care pictorul vrea să redea pe pânză divinul? Cum exprimă vizual diferența care separă un corp obișnuit de unul care poartă misterul divin? Georges Didi-Huberman, descoperind într-un coridor din mănăstirea San Marco de la Florența o pictură religioasă din Quattrocento aparținând lui Fra Angelico, realizează că aceasta nu prea se încadrează în ceea ce numim pictură figurativă. Pictura ca oglindă nu pare să funcționeze în acest caz. Este o îndepărtare evidentă de la teoriile care vor constitui fundamentul istoriei artei începând cu Renașterea. „Il fallait donc, devant les singularités chromatiques d'Angelico, suspendre un moment toute certitude, et renoncer a comprendre l'histoire de la peinture renaissance comme une histoire de la conquête des ressemblances.”²¹ Ipoteza lucrării sale este că neasemănarea, „la dissemblance”, poate constitui un mijloc privilegiat de reprezentare a divinului.

Există de fapt o întregă tradiție teologică care exaltă tocmai această neasemănare, această „disimilitudo”. Argumentul teologic este reprezentat de drama asemănării instituită pentru umanitate în momentul căderii în păcat. La origine, Adam fusese creat după chipul lui Dumnezeu. Ceea ce reprezintă o asemănare, dar în umilință; Tatăl rămâne modelul. Păcatul este reprezentat de încercarea de a obține asemănarea egală, care este de fapt una rivală. Moment în care asemănarea devine imposibilă, iar omenirea este condamnată până la Parusie să rătăcească într-o „regio dissimilitudinis”. Adam era inițial o „imago dei”, dar nu a transmis decât pierderea acestei imagini, pierderea asemănării. De aceea teologia nu poate să ofere argumente pentru o istoria a imaginilor funcționând după modelul vasarian, un simplu progres în asemănare realistă declanșat începând cu secolul al XIV-lea. Pictorii propuși de Vasari ca model erau campioni ai asemănării, numai că tratatul lui Teofil (*De divertis artibus schedula*, scris probabil în secolul al IX-lea) și cel al lui Cennino Cennini (*Il libro dell'arte o trattato della pittura*, sfârșitul secolului al XIV-lea) arată că o imagine în artă nu ar putea să fie decât „un deuil de la ressemblance, un vestige de cette perte de l'image divine declenchée par la faute d'Adam.”²² Concluzia lui Georges Didi-Huberman este că Fra Angelico a pictat nu după regulile lui Alberti, ci a reprezentat „figurae” în sens latin și medieval, semne picturale gândite teologic. Aceste figuri sunt importante nu prin ce reprezintă, ci prin ce arată, ca *indicii* ale divinului (nu prezența divinului, ci urma manifestării sale). După câte se poate observa, se face din nou apel la categoria de index dezvoltată de Peirce, pictura ca urmă a unui contact, a unei atingeri, o amprentă materială, un vestigiu. O pictură care instituie din nou prezența, nu reprezentarea. O pictură care, pentru a reprezenta această alteritate absolută care este divinul, utilizează neasemănarea, non-figurativul, formele stranii. Referitor la tradiția teologică care legitimează tipul acesta de reprezentare, îl putem aminti în primul rând pe pseudo-Dionisie Areopagitul (care pentru figurarea divinului a propus „asemănările neasemenea”, formele stranii și neliniștitoare). Textele sale au fost traduse și comentate în secolele XII-XIII de către un Occident care redescoperea gândirea Părinților greci cu privire la imagini.

Am văzut cum aceste imagini care refuză asemănarea sunt interpretate ca urme ale divinului, la fel ca imaginile acheiropoiete. În această categorie putem încadra și picturi datând din perioada gotică, picturi în care natură indiciară nu aveau doar reprezentările, ci și actele creației. Se pare că existau pictori care nu aplicau vopsea roșie pentru a reprezenta sângele lui Isus, ci „răneau” suprafața pânzei, o zgâriau pentru a face să apară stratul pe care

se aplica vopseaua. Caz în care se poate vorbi nu de reproducerea, ci de producerea unei răni în imagine.

1. Clément Rosset, *Le réel et son double*, Gallimard, 1976, p.59
 2. „Vanité de la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux.” (Blaise Pascal, „Pensées” în *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963, p.504) Impostura copiei care se prezintă drept model.
 3. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990 p. 90. Iată cum sună principiul enunțat de Vasari: „Les peintres sont sous la dépendance de la nature: elle leur sert constamment de modeles (esempio); ils tirent parti de ses éléments les meilleurs et les plus beaux pour s'ingénier à la copier et à l'imiter (contraffarla ed imitarla).” (în Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, dir. André Chastel, Berger-Levrault, Paris, 1983, p.102). Dar, deși imitația a fost în Renaștere un *credo*, nu a fost și un principiu unitar, fiecare artist înțelegând în felul său conceptul.
 4. Cinquecento-ul italian ne-a lăsat mai multe documente despre artă și artiști decât oricare altă perioadă. „Viețile” lui Vasari erau dedicate în întregime biografiilor unor artiști. Modelele lui Vasari au fost biografiile lui Plutarh, *Eikones* a lui Philostratus, Vitruviu – pentru elementele tehnice, doctrina despre dezvoltarea stilului din introducere după modelul retoric din *Brutus* de Cicero. Se pare că și Lorenzo Ghiberti — *I comentarii* — a reprezentat o sursă pentru Vasari, cu teoria conform căreia reprezentarea realității în artă este o valoare în sine. *Viețile* sunt divizate în trei secțiuni corespunzând celor trei epoci ale artei moderne, conform metaforei biologice. Teoriile despre artă figurează în partea a treia a acestei lucrări. Modelul biologic este dublat de un model ciclic, pentru că în progresul artei moderne Vasari vede renașterea Antichității. Arta gotică și bizantină rămân în afara ciclului. La fel și Evul Mediu, privit ca un soi de „preistorie”. Despre modul în care discursul renascentist a devenit dominant în interpretarea operei de artă la Svetlana Alpers, *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1990, p. 15: „L'étude de la peinture et de son histoire a été déterminée dans une large mesure par l'art italien et l'étude de celui-ci (...) L'art italien et le discours auquel il a donné lieu a défini non seulement la pratique de la tradition dominante des artistes occidentaux, il a également déterminé la façon dont leurs oeuvres ont été étudiées. Depuis que l'histoire de l'art a été institutionnalisée en devenant une discipline universitaire, les grandes principes analytiques que l'on nous a enseignés pour regarder et interpréter les images (...) ont été mis au point par référence à la tradition italienne.”
- Dorindu-se un discurs obiectiv, istoria artei și-a inventat practic obiectul de studiu după propria sa imagine. Iar *linia Vasari* va domina secolele următoare. Asta până când Winckelmann publică „Geschichte der Kunst in der Altertum” (1764), anunțând tonul kantian. Așa cum o demonstrează Didi-Huberman (*op. cit.*), teoria kantiană a criticat și în același timp a asigurat continuitate teoriilor lui Vasari. Astfel încât, în vocabularul metodologic al istoriei artei panofsciene vom regăsi cuvintele magice avansate de istoria artei vasariene. În ceea ce privește dezvoltarea aceasta de tip organic a istoriei artei pe care o „semnalase” Vasari (și care implică potențial pericolul regresului, de vreme ce a fost atins punctul culminant, așa cum constitutiv implică progresul) a fost criticată printre alții de Benedetto Croce, care a respins ideea unei dezvoltări istorice a artei, insistând pe insularitatea operei. Pe de altă parte, Gombrich, în *Artă și iluzie*, privește istoria artei ca pe un proces în care reprezentarea realității este pusă ca o problemă permanentă. Fiecare perioadă culturală elaborează propriile mecanisme de reprezentare și interpretare pentru ca opera să pară realistă. Nivelul de realism al unei opere poate fi perceput diferit în funcție de perioadă. Pentru Rudolf Arnheim, veridicitatea unei picturi este strâns legată de experiența vizuală a privitorului. Principiul nivelului de adaptare introdus în psihologie de Harry Nelson spune că un stimul dat nu este judecat după calitățile sale absolute, ci în raport cu nivelul-normă stabilit în mintea privitorului. „În cazul reprezentării picturale, acest nivel-normă pare să se nască nu direct din perceperea lumii fizice în sine, ci din stilul picturilor cunoscute de privitor.” (Rudolf Arnheim, *Artă și percepție vizuală. O psihologie a văzului creator*, București, Meridiane, 1979, p.144).
5. Leonardo da Vinci, *Tratat despre pictură*, București, Meridiane, 1971, traducere de V.G. Paleolog, cap. II, „Învățăături despre pictură”, 404-405, p.126
 6. *ibid.*, paragraful 402, p.125-126
 7. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins de l'histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p.11

8. ibid. p.16
9. Leonardo da Vinci, *op.cit.*, p.14
10. Aristotel vorbise în *Etica Nicomahică* (1139 b 24 – 1140 b 32) despre analogia artă-natură în sensul acțiunii; echivalența actului creației în cazul artistului și a naturii.
11. Jacques Derrida, „Economimésis” în lucrarea colectivă *Mimesis des articulations*, Paris, Flammarion, 1975, p.67
12. În articolul „Envoi”, publicat în *Psyche. Invention de l'autre*, Paris, Éditions Galilée, 1987, aceiași Jacques Derrida amintește teoria lui Heidegger din *Die Zeit des Weltbildes* conform căreia omul grec de dinaintea lui Platon nu locuia într-o lume dominată de reprezentare. Realitatea sensibilă nu era reprezentarea unei realități suprasensibile. Aceasta a fost o idee introdusă de platonism. Lumea era înainte de toate o prezență. Nu amintește o teorie din aceeași perioadă cu privire la produsul artistic. Dar cunoaștem faptul că acesta a căpătat statutul de reprezentare de gradul II în momentul în care realitatea sensibilă devenea ea însăși reprezentare de gradul I.
13. Într-o conferință ținută la Centrul Georges Pompidou în 19 decembrie 1987, publicată ulterior sub titlul „Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures” în *De la représentation*, Paris, Gallimard-Seuil, 1994, Louis Marin vorbește despre dimensiunea reflexivă și dimensiunea tranzitivă a oricărui semn reprezentational, conceptualizate de semantica și pragmatica contemporane ca „opacitatea și transparența semnului reprezentational” (conceptele apar la F. Recanati, *La Transparence et l'Enonciation*, Paris, Seuil, 1979).
14. Meyer Schapiro, *Style, artiste, société*, Paris, Gallimard, 1982
15. Robert Klein vorbește despre dispariția referentului în arta modernă în lucrarea *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, capitolul „Peinture moderne et phénoménologie”. Referentul este numit „référence, l'être réel ou idéal auquel se mesurait l'oeuvre”(p.42). Această „référence” putea fi în funcție de perioadă o operă anterioară care putea fi imitată, un model exterior, o norma estetică etc. Pentru Sartre, „la référence” a dispărut împreună cu figurativul: „Ainsi le figuratif est a trois termes: une réalité-pilote à quoi prétend s'affronter la toile, la représentation que la peinture en donne, la'présence' qui finit par descendre dans la composition. On conçoit que cette trinité ait pu paraître gênante: elle l'est.” (Jean-Paul Sartre, articolul „Le peintre sans privilèges”, préface du catalogue de l'Exposition Lapoujade, galerie Pierre Dumeznil, 1961). După cum se poate observa, Sartre surprinde cele două dimensiuni ale termenului „reprezentare”, fără a părea că o privilegiază pe una dintre ele. Pentru Klein, agonia referentului începe cu mult înainte de dispariția figurativului, poate chiar cu legitimarea perspectivei care impune spectatorului un punct de vedere fix și transformă astfel opera de artă într-o experiență subiectivă. Dacă referentul este abandonat, înseamnă că opera de artă nu se mai măsoară decât cu ea însăși. Klein accentuează astfel dimensiunea tranzitivă a produsului artistic: „Du fait que l'oeuvre, réduite au degré zéro de la signification «figurative», possède néanmoins une présence, une réalité.” (Robert Klein, *op.cit.*, p.427)
16. Capitolul „L'Informel” din lucrarea *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris, Seuil, 1984
17. apud. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p.21
18. Citat în articolul Sylviane Agacinski — „Découpage du Tractatus” publicat în *Mimésis des articulations*, Aubier-Flammarion, 1975, p.36
19. Titlu original — *The Art of Describing. Dutch Art in the seventeenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983
20. Articolul „Le trompe-l'oeil”, publicat în «Nouvelle Revue de psychanalyse», no.4/1971, p.160-168.
21. Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Champs, Flammarion, 1995, p.11
22. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins de l'histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p.259

MARIANA POPESCU

Dragoș Alexandrescu la 80 de ani

Dragoș Alexandrescu face parte din galeria reprezentanților muzicii românești, activând ca profesor de elită în domeniul teoriei muzicii, la Universitatea de Muzică din București, fiind compozitor, membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România și diacon la biserica Sfântul Gheorghe Vechi din București.

Dragoș Alexandrescu s-a născut pe meleaguri dobrogene, în Constanța, la 16 ianuarie 1924, într-o familie cu preocupări muzicale deosebite, care s-a evidențiat în viața muzicală constănțeană. Tatăl său, Aur Alexandrescu, deși nu era muzician de profesie, a fost unul dintre împătimiții dirijori de cor bisericesc. Aur Alexandrescu era recunoscut și ca un pasionat violonist (fiind elev al renumitului compozitor și profesor la Conservatorul din Iași - Eduard Caudella), susținând în mod frecvent concerte de vioară în sala liceului „Mircea cel Bătrân”, la sălile teatrelor „Elpis”, „Tranulis” (care a devenit mai întâi - Liga Culturală și apoi teatrul „Fantasio”), la Cazino-ul constănțean. Mama sa, Moldova Alexandrescu s-a remarcat ca o talentată soprană și pianistă.

Casa familiei Alexandrescu a devenit un loc de întâlnire al muzicienilor constănțeni, fiind deschisă în permanență și pentru muzicienii care vizitau Constanța precum compozitorul Ioan D. Chirescu, Umberto Pesione – dirijor la Opera din Cluj, tenorul S. Stefanovici, soprana Elena Drăgulinescu-Stinghe, soprana poloneză Maria Buchucka, basul Robert Shilton, compozitorul și interpretul George Stephănescu, soprana Arta Florescu (în perioada copilăriei). La data de 1 iunie 1928, Aur Alexandrescu a înființat Cercul de muzică instrumentală *Astra dobrogeană*, ca filială a Societății pentru literatură și cultură *Astra* din Sibiu.

Dragoș Alexandrescu a crescut într-o atmosferă muzicală deosebită, beneficiind de studii muzicale încă din primii ani ai copilăriei, luând lecții de pian (1931-1941) cu profesoara Natalia Margariti-Funduca. Prima sa compoziție a fost o lucrare pentru pian, creată la vârsta de 8 ani. Tot în copilărie va fi atras în mod deosebit de muzica religioasă, compunând la numai 13 ani o lucrare corală religioasă: *Heruvicul în re minor*. După absolvirea liceului „Mircea cel Bătrân” - liceu de elită din Constanța, va urma cursurile Facultății de Agronomie din București, în paralel cu

aceasta susținând examene la Seminarul Teologic „Nifon Mitropolitul”, fiind hirotonit diacon în anul 1947.

Pasiunea deosebită pentru muzică îl va îndemna să-și perfecționeze studiile muzicale. Între anii 1948-1954, studiază la Conservatorul din București, având ca profesori mari maeștrii ai muzicii românești: George Breazul, Ion Dumitrescu, Alfred Mendelssohn, Theodor Rogalschi, Zeno Vancea. Din anul 1950 a fost încadrat ca asistent la Conservator, urmând apoi toate treptele învățământului universitar, până la titlul de profesor universitar, funcționând și în prezent ca profesor consultant. Tot în anul 1950 a devenit membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România.

Natura sa de cercetător al teoriei muzicii, spre care s-a aplecat cu dăruire timp de peste cinci decenii, a condus la elaborarea unor importante lucrări:

Elementele constitutive ale muzicii (lucrare scrisă în colaborare cu renumitul pedagog și muzician Ion Vicol), *Teoria muzicii* (vol. I și II), precum și 100 de solfegii și un număr de peste 400 de dictate muzicale. Activitatea sa de teoretician al muzicii s-a împletit în permanență cu cea de practician, în calitate de dirijor de cor, activând la biserica Adormirea Maicii Domnului din Constanța (1942-1943), fondator și dirijor al corului bisericii Parcului Domeniilor din București (1945-1949).

Având o pasiune deosebită pentru muzica corală, maestrul Dragoș Alexandrescu a vibrat și vibrează în continuare pentru acest sublim mod de exprimare muzicală, fiind prezent în muzica corală în calitate de compozitor, dirijor și îndrumător a numeroase coruri (cel mai recent, din 1992, fiind fondator și îndrumător al corului bisericii Sfântul Gheorghe-Vechi din București).

Fiind legat în mod deosebit de Dobrogea natală, Dragoș Alexandrescu a păstrat o legătură permanentă cu viața muzicală dobrogeană în care s-a implicat ca președinte al Cenaclului muzical „Ioan D. Chirescu” din Constanța, președinte de onoare al Societății corale „Gavriil Musicescu” din Constanța, președinte al Festivalului Național de Muzică Corală „Ioan D. Chirescu”, care a ajuns la cea de-a XXII-a ediție.

În calitate de compozitor, abordează o paletă largă, adresându-se muzicii simfonice, muzicii vocal-simfonice, muzicii instrumentale, muzicii de cameră, punctul de greutate constituindu-l muzica corală. În creațiile sale corale laice, compozitorul se exprimă într-un limbaj tipic dobrogean, numele său fiind prezent în toate culegerile de prelucrări și piese inspirate din folclorul muzical dobrogean.

De fapt, acest tărâm dintre Dunăre și mare îl va inspira pe compozitor în crearea unor lucrări în care simțim farmecul acestui ținut încărcat de o istorie și o civilizație aparte: Simfonia *Dobrogea* (1954), poemul simfonic *Adamclisi*, (1963), cantata pentru cor de femei *O noapte la mare*, poemul simfonic *Histria* (2000) precum și numeroase lucrări corale: (*Sârba de la Oltina*, *Beștepeanca*, *Seară pontică*, *Dobrogea*, *mândră grădină*, *Cântecel din Dobrogea*).

Compozitorul acordă o importanță deosebită și muzicii de cameră, compunând: *Preludiu și fugă în stil clasic pentru pian*, *Sonată în stil preclasic pentru două viori și pian*, *Baladă*, *Scherzo*, *Sonată*, *Variațiuni pe tema unui colind*, *Trei miniaturi pentru pian*, *Nonet*. A compus și muzică pentru filme documentare.

Alături de activitatea componistică, Dragoș Alexandrescu a desfășurat și o bogată activitate muzicologică, susținând conferințe și comunicări științifice, publicând articole în revista *Muzica*.

Formația sa de teolog i-a îndreptat atenția înspre muzica religioasă, pe care a cultivat-o încă din copilărie. *Tatăl nostru* este una dintre lucrările sale cele mai cunoscute, de o mare sensibilitate, care s-a impus în repertoriul a numeroase coruri din țară și din străinătate. În anul 2001, Editura Muzicală a publicat *Cântările Sfintei Liturghii* care reprezintă o selecție din întreaga creație corală a compozitorului, pusă la dispoziția corurilor bisericești.

Compozitorul a fost în permanență preocupat și de problemele legate de interpretarea muzicală. Astfel în 1998, Dragoș Alexandrescu a publicat *Ghidul dirijorului de cor bisericesc*, lucrare unicat care cuprinde îndrumări de ordin teoretic și practic, ce sunt absolut necesare unui dirijor de cor bisericesc. Având în vedere faptul că muzica religioasă a avut de suferit vreme de cincizeci de ani, fiind proscrisă, autorul oferă dirijorilor posibilitatea de a se familiariza cu muzica liturgică și de a-și însuși regulile de tip bisericesc.

La împlinirea vârstei de 80 de ani, maestrul Dragoș Alexandrescu a fost sărbătorit de către colegii de breaslă în cadrul unei întruniri în Aula Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, de la Palatul Cantacuzino, unde maeștrii de seamă ai muzicii românești au elogiât activitatea artistică și pedagogică a celui care și-a închinat întreaga sa viață muzicii.

În orașul natal al compozitorului, Constanța, în seara zilei de 30 ianuarie, 2004, Filarmonica „Marea Neagră” l-a omagiat pe compozitor, interpretând poemul simfonic *Histria*, sub bagheta dirijorului Liviu Buiuc, în cadrul unui program de concert în care au fost incluse lucrări alese cu rafinament: *Adagietto* din Simfonia nr. 5 de Gustav Mahler și simfonia *Harold în Italia*, cu violă solo, de Hector Berlioz, avându-l ca solist pe distinsul maestru al violei, Constantin Stanciu.

Filarmonica „Marea Neagră”, una din formațiile de elită ale genului, a interpretat cu acuratețe și sensibilitate poemul *Histria*, dirijorul Liviu Buiuc demonstrând calități deosebite în redarea intențiilor compozitorului. Lucrarea a emoționat încă de la primele măsuri, prin crearea unor imagini de-a dreptul filmice, în care parcă se perindau prin fața ochilor, fie intrarea în cetatea Histria - cu urmele carelor adânc imprimate în pavaj, fie impozantele coloane care tronează cetatea cu măreție. Treptat, totul pare să capete viață, imaginile muzicale redând crâmpie din tumultul cetății adânc frământate de mersul istoriei. Tonul narator al începutului poemului emoționează prin etalarea suflătorilor secondați de percuție, într-un ostinato discret. Melodica, trăgându-și seva din muzica populară are un flux continuu, având o concepție modală, amintind profunzimea lucrărilor enesciene. Orchestrația realizată cu o deosebită măiestrie, punctează momente idilice prin crearea unor sonorități aerate de tip impresionist, în care flautul, oboiul, clarinetul sunt acompaniate discret de harpă și de corzile în tremolo, sau solo-violoncel însoțit de arpeggiato-ul harpei, până la momentele încărcate de tensiune create de instrumentele de suflat de alamă pe fondul ritmic al percuției.

Dansul oriental este realizat cu un mare rafinament al orchestrației, în care un rol important îl are acompaniamentul sincopat realizat la instrumentele de percuție. Compozitorul crează cu măiestrie un tablou plin de viață, recompunând cu mijloace muzicale adecvate atmosfera specială a cetății antice.

Distinsul muzician se bucură de recunoaștere națională, fiind decorat cu ordinul „Crucea Patriarhală” cu ocazia împlinirii vârstei de 80 de ani, și de recunoaștere internațională, fiind membru onorific în „Honorary Educational Advisory Board” din „The American Biographical Institute” din North Carolina-S.U.A., 1984.

Activitatea muzicianului este consemnată în volumul *Muzicieni români -Lexicon*, autor Viorel Cosma (apărut la Editura Muzicală, București în anul 1970), în *Dicționarul de Muzică*. Autori: Iosif Sava și Luminița Vartolomei (apărut la Editura Științifică și Enciclopedică, București, anul 1979), și în volumul *Muzicieni din România*, Lexicon, volumul I (A-C), autor Viorel Cosma, volum apărut la Editura Muzicală, București, anul 1989).

Maestrul Dragoș Alexandrescu și-a dedicat întreaga viață muzicii, slujind-o cu modestie și exigență, sobrietatea și discreția sa fiind un exemplu pentru întreaga breaslă. Însăși ținuta sa vestimentară impecabilă, cu nelipsitul „papillon”, întrește personalitatea unui om de mare cultură, dublată de o mare disponibilitate pentru comunicare.

Acum, la împlinirea a 80 de ani, făcând bilanțul întregii sale activități, fără a exagera, se poate afirma că pentru Dragoș Alexandrescu, muzica e însăși viața.

Cu emoție, la evocarea unei personalități marcante ale muzicii românești contemporane, mă alătur și eu, tuturor celor care cu respect și admirație îi urează: „La mulți ani. Maestre”!

Florența Marinescu: „Am sprijinit și voi sprijini în continuare creatorii autentici“

În perimetrul instituționalizat al culturii, Direcțiile județene de profil au - sau ar trebui să aibă - atribuții clare, întemeiate pe programe riguroase și de perspectivă. Statutul lor de reprezentanți în teritoriu ai Ministerului Culturii și Cultelor nu le împiedică însă ca, pe lângă prerogativele impuse de strategia culturală națională, să inspire și să realizeze proiecte, parteneriate etc. de rezonanță locală printre care, nu în ultimul rând, susținerea Filialelor zonale ale Uniunilor de creație. Cât și cum pot fi acestea sprijinite prin libera inițiativă a personalităților, creatori, la rândul-le, în sfera majoră a culturii, ne spune D-na conf. univ. dr. **Florența Marinescu**, director al Direcției Județene pentru Cultură, Culte și Patrimoniu Cultural Național Constanța.

Stimată doamnă, este cunoscut faptul că, în general, orașele port sunt „dedicate” zeului Mercur, prin însăși dominantă lor economică. În acest context este Constanța un oraș cultural?

În Constanța sunt notabile eforturile de a spori sau a accede spre forme superioare ale actului cultural. Din păcate, am uneori senzația că lumea se mulțumește cu salariul pe care îl primește pentru misiunea sa, fără a ajunge la performanță, fără a avea conștiința încadrării într-un circuit național și european. Constanța nu a avut și nu are un

ateneu al artelor fapt ce determină migrația valorilor spre București sau spre alte centre din țară. Eu însămi am migrat spre Opera din Brașov spre a putea face un repertoriu pe care nu îl găseam aici.

Promovarea actului de cultură trebuie să se facă și în funcție de receptor. Cui te adresezi? Care este publicul? Trebuie să deții informații exacte în acest sens.

Instituțiile de cultură trebuie să fie în pas cu devenirea generațiilor tinere și genul lor de exprimare, altfel riscăm repudierea. Politica culturală trebuie să aibă un caracter unitar de la nivel central și până la ultimul nivel în teritoriu. În mod evident aceasta se bazează pe promovarea valorilor autentice și pe transmiterea lor nealterată.

Sunt și momente când se face cultură la întâmplare pentru că place oricum, fără a exista o triere justificată a valorilor și fără antrenarea în acest proces a instituțiilor superioare de artă, a specialiștilor în domeniu.

Dobrogea, județul Constanța dispun de un potențial excepțional istoric, arheologic. Cum ar fi ideal și cum este în realitate pus în evidență din punct de vedere științific, cultural, turistic?

Cu adevărat, acest spațiu este deosebit de generos ca potențial arheologic și istoric, un adevărat creuzet de culturi și civilizații. Nu se poate vorbi de o coerență în valorificarea lor prin circuite turistice. Există de pildă o iluminare foarte bună și o amenajare a situ-ului de la Histria, un muzeu foarte frumos, de asemenea la Tropaeum Traiani, Adamclisi. Dar pentru celelalte cetăți antice nu se poate vorbi de aceleași condiții. Reușitele punctuale nu pot salva întreaga situație. De multe ori, oferta economică nu este dublată de oferta culturală. Astfel de trasee turistice presupun condiții minime de confort, respectiv apă curentă, drumuri mai bune, iluminare corespunzătoare. Nu întotdeauna autoritățile locale arată interes și nu înțeleg că, în prezent, elementul turistic-cultural nu se poate separa de amenajări substanțiale. Suntem numai în faza de prospecție, de proiecte. Descoperirile arheologice devin numai apanajul specialiștilor, fără a intra într-un circuit de vizitare.

În strânsă legătură cu întrebarea anterioară, ce posibilități de conservare și restaurare a patrimoniului dobrogean există?

Posibilități de conservare și restaurare există, au fost investite și fonduri. Trebuie recalculată prioritățile și, din păcate, nu am văzut ceva concret în acest sens. Nu există o cristalizare a formelor de administrare și finanțare a multora dintre lucrări. Administrația locală este principalul responsabil și beneficiar al acestui patrimoniu. Ministerul Culturii oferă asistență specializată, sprijină aceste demersuri și le supervizează. Conservarea este un act de strictă specialitate. Trebuie să se stabilească și o ordine de prioritate a celor mai stringente nevoi de restaurare a acestui patrimoniu.

Vă rugăm să ne spuneți care este relația dintre Direcția de Cultură și creatori, artiști plastici, dar și scriitorii ai Filialei Dobrogea a Uniunii Scriitorilor? La rândul dvs. ați debutat în volum. Care este, din această perspectivă, relația cu editorii, cu tipografiile. Cum poate un creator de valoare depăși barierele birocratice obligatorii spre a-și vedea volumul tipărit? Există decizii care influențează soarta circulației cărții?

Ca solistă de operă de carieră internațională, înțeleg că arta trebuie să circule, dincolo de orice frontieră, în forma ei de sunet, în forma ei plastică, a gestului sau a cuvântului scris. Artă are nevoie continuă de promovare. Dar, în lipsa fondurilor, acest lucru nu este posibil. În general, opera scrisă este acum în mare suferință. A publica o carte devine o aventură financiară. Mulți scriitori importanți din spațiul dobrogean nu pot astfel să publice. Acești creatori sunt cumva „pedepsiți” deoarece, pentru celelalte instituții de cultură, bugetele sunt asigurate de autoritățile locale. Scriitorii și artiștii plastici nu au fonduri pentru colocvii de specialitate, pentru acordarea de premii, tocmai ei cei care cu sacrificii atât de mari dau viață gândurilor lor. Tipografiile universitare publică lucrările cadrelor didactice, dar nu este suficient.

Care sunt inițiativele Direcției pe care o conduceți în ceea ce privește scriitorii, artiștii plastici?

În acești ani am încercat să ne apropiem scriitorii și artiștii plastici, suplinind lipsa de interes a autorităților locale. Am trimis o serie de scrisori către mari societăți comerciale cu profil economic, asumându-ne rolul de diplomat care cere în numele creației. Speranța noastră era ca managerii lor să demonstreze înțelegere față de actul cultural, să înțeleagă impasul în care se află creatorii. Considerăm, în acest sens, că cea mai eficientă formă de sponsorizare ar fi cea directă în uniunile de creație, și nu prin intermediari.

Însuși volumul meu, premiat de Filiala „Dobrogea” a Uniunii Scriitorilor, a fost publicat prin sponsorizare, nefiind beneficiară a vreunor fonduri de la Ministerul Culturii.

„Dobrogea, cincizeci de ani de viață românească”, volum de incontestabilă valoare documentară, a fost republicat în anul 2003 și prin eforturile Direcției Județene de Cultură, Culte și Patrimoniu Cultural Național și reprezintă un prim gest care am dori să fie urmat de multe altele. Apoi, Salonul de carte organizat în cadrul Universității „Ovidius” a fost sprijinit de Direcția Județeană de Cultură printr-o sumă, e adevărat, modică. Am atras de partea noastră Consiliul Județean și alți sponsori. Cele două ediții de până acum au constituit un real succes.

Aș mai putea numi și proiectul de colaborare româno-belgian în care este inclus Teatrul de Balet „Oleg Danovski”, seminarul româno-american pe teme de biblioteconomie desfășurat la Biblioteca județeană „Ioan N. Roman”.

Există, în fiecare an, șase-șapte proiecte ale Direcției Județene de Cultură pe diverse teme care aduc în prim plan instituții diferite din spațiul constănțean.

La cele enumerate mai sus adaug primul album al artiștilor plastici dobrogeni care își așteaptă de multă vreme apariția, de asemenea un prim salon de artă plastică pentru studenții care nu se înscriu încă în circuitul muzeistic și care pot expune în spațiul universității, de exemplu.

Nu am dorit, în general, să fac cunoscut zbuciumul și chiar momentele de umilință trăită din dorința de a-i sprijini pe toți cei care mi-au solicitat acest lucru. Mă bucur de încrederea instituțiilor de cultură, care mi se adresează pentru rezolvarea unora dintre problemele lor. Am sprijinit și voi sprijini în continuare creatorii autentici. Voi face demersurile necesare pentru a se menține salonul de carte, pentru a promova valorile culturale dobrogene prin proiecte de circuit internațional.

Din păcate sunt și persoane care includ actul cultural în actul politic. Acest aspect nu este benefic pentru dezvoltarea culturală a unui oraș, a unui județ. Revistele de cultură, de specialitate, au un rol esențial în receptarea actului cultural. În Constanța, tradițiile revistei *Tomis* au avut de suferit prin ruptura care s-a produs în redacția revistei. Rămâne întrebarea: cine va fi responsabil de distrugerea ei?

Nou apăruta revistă *Ex Ponto*, adună în jurul ei nume de rezonanță ale scrisului românesc. Sprijinim financiar și moral acest demers, cu speranța că *Ex Ponto* va ajunge să salveze ceva din statutul celor care scriu, va redimensiona mesajul către oamenii de cultură. Debutul său a fost spectaculos, girat de Filiala „Dobrogea” a Uniunii Scriitorilor și de lumea universitară.

În calitate de om de cultură, cum considerați că poate fi redefinită condiția de creator în societatea românească actuală?

Spațiul dobrogean are nume mari în arta plastică și literatură și acestea merită toată aprecierea și sprijinul nostru.

În timp ce arta plastică își găsește încă din primul moment o apreciere a privitorului, cartea trebuie citită, trebuie îndrăgită, este studiată în biblioteci. Văd cartea ca un factor energizant și de rezistență față de ceea ce societatea nu-ți poate oferi în existența de zi cu zi. Din păcate, marii oameni de cultură s-au retras decepționați. Creatorii de artă plastică sunt săraci.

Desigur că și sportul trebuie sponsorizat, dar actul de cultură este în plus și un factor de educație. Nu putem intra în Uniunea Europeană fără un nivel ridicat de civilizație, ca valoare incontestabilă. Societății românești contemporane îi lipsește cultura la ora actuală.

Un gând la finalul dialogului nostru...

Promit să mă fac mai bine auzită.

Mi se pare firesc ca instituția pe care o reprezint să se bucure de succesul fie și parțial pe care îl am eu ca om de cultură și artist profesionist recunoscut pe scenele românești și străine, din respect pentru mine, din respect pentru artă.

Interviu realizat de
CORINA APOSTOLEANU

ION BITOLEANU

Nicolae Iorga a meritat un glonț în cap!

In 1991 Editura Mișcării Legionare din Madrid a publicat cartea lui Nicolae Roșca, intitulată **Cronica unor violențe politice**.

Încă din introducere autorul acuză campania de „atacuri și infamii” din România împotriva Mișcării Legionare, la care s-ar fi asociat, chiar după viforul din 1989, membrii vechilor partide istorice, rămășițele Partidului Comunist precum și unii scriitori și gazetari tineri bine intenționați, dar „narcotizați” de sursele de informație ale istoriografiei defunctului regim totalitar.

Asemenea altor lucrări, și aceasta reia tema obsesivă a „răspunderilor” pentru ciclul violențelor care au însângerat arena vieții politice românești în perioada interbelică. Prezentând pe două coloane lista victimelor represivității autorităților, cât și cele ale brutalităților legionare, replică la represaliile guvernamentale, autorul a intenționat să înfățișeze disproporția vădită, și să disculpe Mișcarea prin invocarea legitimei apărări.

Despre tragica spirală a violenței din acești ani s-a scris mult și cu pasiune, încât nu vom mai stărui asupra gradualității răspunderilor celor două părți. Oricum însă, după știința noastră, nu există autor serios al anilor '70-'90 din secolul trecut - în pofida înfeudării lor - care să fi justificat felul cum a fost ucis Corneliu Zelea Codreanu, împărtășindu-se ideea, chiar dacă nu întotdeauna explicit exprimată, că cine pedepsește în afara legii, pedepsește împotriva ei. De aici tainica și, până la urmă, explicabila simpatie a unei părți a tineretului de azi pentru pătimirea tânărului Căpitan al Gărzii de Fier, asasinat în tenebrele unei nopți de toamnă.

Viguroasa campanie de scrieri ale exilului gardist, cărora li s-au asociat, după 1989, un număr surprinzător de mare de autori din țară, ale căror simțăminte legionare, latente până atunci, au erupt vulcanic - toate acestea spun, ar fi putut amplifica proporțiile acestei simpatii, dacă...

Dacă Garda de Fier n-ar fi săvârșit greșeala de a suprima cu focuri de revolver simboluri ale democrației și naționalismului românesc: liberalul I.G. Duca, țărănistul Virgil Madgearu, savantul fără pereche Nicolae Iorga. Ținând parcă să probeze că nu învățăm nimic nici măcar din erorile celor pe care-i arătăm cu degetul, lucrări recent apărute fac, în replică la scrierile primitive din trecut, o aprigă apologie a violenței propriilor eroi. Cartea **Mișcarea legionară. Idealul izbăvirii și realitatea dezastrului**, apărută în 1999 și semnată de Grigore Traian Pop este un astfel de exemplu.

Citând pe un oarecare Aristide Lefa - legionar desigur - autorul începe prin a prezenta „cazierul” celor câteva zeci de înalți demnitari și funcționari ai Statului asasinați în noiembrie 1940 de un comando legionar în celulele lor din închisoarea Jilava: Mihail Moruzov, fost comisar bolșevic, a condus crimele din anii 1930-'40 împotriva Mișcării, a acumulat o imensă avere de la hoții de buzunare, prostituate, traficanti. Apt de execuție. Victor Iamandi, subsecretar de stat la Ministerul de Interne al guvernului liberal, alcoolic cronic incurabil și, bineînțeles, asasin feroce. Bun de împușcat etc. Și dacă știm deja că Virgil Madgearu de la Academia Comercială, „frecventată” de mulți studenți legionari (aflați însă mai mult în stradă) era profesorul excesiv de exigent care trântea la examene, că nici Duca, nici Iorga „nu erau chiar inocenți”, atunci concluzia este pe-aproape: într-un fel sau altul au meritat și ei un glonț în cap! Dar să nu ne grăbim și să vedem pe îndelete de ce crime s-au făcut vinovați cei doi.

Într-o lucrare apărută recent, plină de revelații (**Amintiri și considerații asupra mișcării legionare**, Cluj-Napoca, 2002), Zaharia Boilă, nepotul adoptiv al lui Iuliu Marin, se referea la ceea ce azi unii autori numesc „enigma” morții lui I.G. Duca. „Trădarea se pedepsește, domnule prim-ministru!”, au fost cuvintele cu care făptașul, legionarul N. Constantinescu și-ar fi însoțit gestul funest: împușcarea înaltului demnitar pe peronul gării Sinaia, în decembrie 1933 - cuvinte al căror înțeles, dacă au fost rostite, a rămas nedeslușit. Așa socotea Zaharia Boilă, dar *Amintirile* sale au fost așternute pe hârtie în deceniul trei al veacului trecut și el nu avea cunoștință de opiniile ulterioare ale numeroșilor amatori în dezlegarea de enigme.

În 1973 a fost tipărită la Madrid lucrarea **Sub steagul lui Codreanu. Momente din trecutul legionar**. Despre autorul ei Horia Sima afirma că a fost un camarad care a luat „lumină din lumină” în mișcarea legionară și ale cărui amintiri, tocmai de aceea, trebuiau să se bucure de credit. El afirma că I.G. Duca era aservit masoneriei și, acționând ca instrument al bancherilor evrei de la Paris, a comis un „act de trădare împotriva neamului românesc”.

Desigur că la vremea evenimentului și mult timp după aceea avocații extremei drepte românești au căutat argumente pentru a le opune sentimentului de contrarietate și de revoltă al opiniei publice, apoi vastei literaturi de toate orientările care a denunțat această inutilă crimă politică.

În cunoscuta sa lucrare **Crez de generație** unul din locotenenții căpitanului, Vasile Marin, afirma scurt despre I.G. Duca: unealtă a cercurilor „iudeo-masonice-liberale”. Și omul de dreapta, Alexandru-Vaida-Voievod, își expunea, în **Memoriile** sale, convingerea că primul ministru fusese adus la putere de Nicolae Titulescu, la comanda premierului francez Paul Bancour, reprezentant al francmasoneriei. La redactarea rechizitoriului făcut lui I.G. Duca a contribuit și Mihail Sturdza, fost ministru de externe legionar în guvernul din 1940 al generalului Ion Antonescu. În această calitate el pretindea a ști că „inițiativa dizolvării prin fier și foc a Gărzii de Fier a fost luată de Léon Blum”, liderul Partidului Socialist Francez, viitor prim ministru al Franței, aparținând elitelor masonice. (Mihail Sturdza, **România și sfârșitul Europei. Amintiri din țara pierdută**, Edit. Dacia, Rio de Janeiro, Madrid, 1966, p. 46). În lucrarea citată, Grigore Traian Pop reia afirmația asociind-o cu depoziția altui fruntaș legionar, Ștefan Milcoveanu, dispus în ultimii ani să se destăinuie cui vrea să-l asculte. Într-un interviu acordat unei reviste românești, prin 1995, invocând o mărturie imposibil de verificat astăzi, Ștefan Milcoveanu susține că soluția

i-a fost impusă lui Duca de președintele lui Banque de Paris et de Pays-Bas, în urma unei vizite în Franța, înainte de a ajunge la guvernare.

Fiind vorba de marea finanță europeană și de bancheerii evrei, insinuarea că motivația deciziei politice de dizolvare a Gărzii de Fier se reduce la bani devine transparentă, iar faptul că defăimătorii lui I.G. Duca n-au îndrăznit să meargă mai departe are o explicație simplă: acesta a fost mai toată viața sărac și tot astfel a murit. Ceea ce intriga pe contemporani și-l făcea suspect - considera valorosul istoric Amedeu Bădescu (**Scurt istoric al Partidului Național Liberal Român**) - era dezinteresul total pentru înnavuțire, deși a avut neconținut prilejul să se îmbogățească fără mari eforturi. „Soția, când apărea la solemnități, împrumuta toaletele respective. Când a fost asasinat, asupra lui s-au găsit câțiva lei în buzunar și cămașa cusută la un umăr, unde era ruptă”. Despre cel pe care Pamfil Șeicaru îl găsea de „o cinste exemplară”, un cunoscut publicist al vremii, Tudor Teodorescu-Braniște reamintea ceea ce știa toată lumea: „Că Duca e cel mai sărac dintre oamenii politici români. Că Duca, după treizeci de ani de viață publică, n-are decât două perechi de ghete” etc. Om politic atipic din acest punct de vedere, nu este de mirare că a stârnit curiozitatea contemporanilor, atenți la sărăcia sa, și neconținut a se minuna de ea. Și tocmai acestui om, puțini din cei care nu și-au folosit în mod oneros îndelungata carieră de demnitar, i se aduce acuzația că s-a vândut străinilor pentru bani!

Este adevărat că asupra morții lui I.G. Duca planează și astăzi enigmatice semne de întrebare, și cu cât trece timpul cu atât șansele ca acestea să-și afle dezlegarea se îndepărtează. Se vorbește insistent și concordant, îndeosebi în literatura memorialistică, despre complicitatea autorităților dirijate de camarila carlistă la asasinarea primului-ministru. În legătură cu întrebarea dacă șefii Mișcării Legionare sunt responsabili de planificarea acestui act - fapt negat cu vehemență în scrierile legionare de ieri și de azi - fiul celui ucis, George I. Duca, a combătut într-o lucrare cu caracter memorialistic (**Cronica unui român în veacul XX**, München, 1984) teza inițiativei spontane a criminalului, aflând din anturajul cercurilor legionare din exil că anumite căpetenii gardiste, deși la curent cu planul suprimării primului-ministru, n-au făcut nimic pentru a-l opri.

În schimb, despre „răspunderea” lui Nicolae Iorga pentru condamnarea și, în final, executarea lui Corneliu Zelea Codreanu s-a scris mult și continuă să se stăruie, întrucât odată admisă ideea că fiecare din victimele violențelor legionare poartă cu sine și vina sa, se conturează și exonerarea mișcării în general cât și circumstanțele atenuante pentru cei care au apăsă pe trăgaci, în special.

Și de data aceasta totul pare a fi plecat de la firea savantului și defectele sale pe care, nu fără o oarecare plăcere, Eugen Lovinescu le enumeră în însemnările sale (**Memorii**, București, 1930, p. 36): „iritabil, autoritar, dominator... fanaticism intolerant, temperament aprins, irascibil, pasionat, egocentric până la diformitate, devorat de ambiții... în alte timpuri ar fi devenit un mare inchizitor.”. Pe scurt, N. Iorga era un om dificil, nefiind de mirare că și alte nume sonore ale vremii l-au detestat. Mai întâi murmure și apoi voci de protest au început să răzbată și din rândurile studențimii înregimentate și chiar ale foștilor ucenici, care-i reproșau înstrăinarea de naționalismul practicat la începutul veacului cât și intoleranța față de acțiunile avântate ale tineretului universitar.

Așa cum rezultă din înseși amintirile sale (N. Iorga, **Memorii**, vol. VII. p. 398) când, la facultate, a găsit amfiteatrul gol, studenții, dând curs ordinului de a participa la funeraliile fruntașilor legionari Moța și Marin, căzuți în războiul civil din Spania, mânia profesorului n-a mai cunoscut margini. El a dat buzna peste membrii Consiliului de Miniștri care, în frunte cu Gh. Tătărăscu, au ascultat jenați rechizitoriul său și cererea imperativă - o adevărată prevestire - de a se lua măsuri „până nu încep asasinările”. Înainte însă relațiile sale cu tinerii fruntași legionari, deși oscilante, s-au menținut în atmosfera vremii: tensionate dar nu primejdioase. Înainte de plecarea în Spania, Vasile Marin i-a adresat lui Nicolae Iorga o scrisoare cuviincioasă, în finalul căreia îl asigura că „oricât s-ar fi supărat uneori pe unii din noi, pentru mici moșcii scrise cu impertinența vârstei și nu cu capul, nu rămâne mai puțin dascălul cu autoritate, al nostru, al tuturor.” (Vasile Marin, **Crez de generație**, București, 1937, p. 196).

Pentru a fi drepti, nici scrisoarea lui Corneliu Zelea Codreanu nu apărea, la lectură, „injurioasă”, așa cum invoca demersul către justiție a lui Nicolae Iorga, ci doar polemică și redactată într-o notă de iritare. Când majoritatea oamenilor politici tăceau timorați în atmosfera încărcată de violență și dezordini, N. Iorga a renunțat la orice prudență, ceea ce stătea, de altfel, în firea sa dârză și neînfricată. Nu s-a potolit nici după ce, ca reacție la demersul amintit, a primit scrisori de amenințare cu moartea, iar la Vălenii de Munte i s-a pregătit chiar un „parastas”. (N. Iorga, **Memorii**, VII, p. 399-401). Și ca să meargă până la capăt, le răspunde sfidător autorilor în „Neamul Românesc”, îndârjindu-i și mai rău.

Evenimentele care au urmat sunt cunoscute și s-au desfășurat cu repeziciune. Justiția l-a condamnat pe Corneliu Zelea Codreanu la șase luni închisoare pentru ofensa adusă unui demnitar (N. Iorga avea calitatea de consilier regal). A urmat a doua condamnare, fără legătură cu cea dintâi, la zece ani de temniță pentru atentat la siguranța statului. Transportat dintr-o închisoare în alta împreună cu alți camarazi, a fost ucis fără judecată, sub acuzația de tentativă de evadare.

Ca și în cazul lui I.G. Duca, procesul intentat lui Nicolae Iorga de literatura legionară are o țintă precisă: găsirea unui culpabil pentru moartea Căpitanului încât, printr-o diversiune, Mișcarea să-și justifice propriile crime din 1940. Așa cum notează Zaharia Boilă în **Amintirile** sale, s-a improvisat ideea că fostul prim-ministru „avea legături cu francmasonii francezi, colabora la publicații evreiești, abandonând principiile sale rasiste profesate în tinerețe”. Directorul editurii Dacia din Madrid, Faust Brădescu, autorul a numeroase lucrări legionare scrie negru pe alb: „Nicolae Iorga condusesse, timp de ani de zile, campania de defăimare cea mai mincinoasă și mai ostilă față de Garda de Fier și Șeful acesteia. Era autorul moral al condamnării la zece ani pușcărie pronunțată împotriva lui Corneliu Codreanu și, indirect, al uciderii acestuia”. (Faust Brădescu, **Scurtă analiză spectrală a Mișcării Legionare**, București, 1996, p. 125).

Dar cel mai intransigent inchizitor a fost fanaticul Mihail Sturdza, mai sus citat. El indentifica trei vinovați principali, responsabili de „crimele” care „au însângerat țara”: Carol al II-lea, Armand Călinescu și... Nicolae Iorga! Se pare, însă, că nici această ridicolă afirmație nu i se părea autorului suficientă, pentru că el continua: „Cea mai scârboasă dintre aceste trei personalități a fost profesorul Iorga” a cărui ură împotriva Căpitanului ar fi fost alimentată de gelozia sa față de „tânărul care calcă cu capul ridicat, salutat ca un împărat roman de tineretul acestei țări, uitător de adevărații săi dascăli”.

Teza vinovăției lui Iorga este însă absurdă, pentru că atotputernicul rege ar fi putut găsi alte zeci de pretexte pentru a-și elimina rivalul, din momentul când în mintea sa hotărârea de a-l elimina era deja luată. Este revelatoare sentința dată de marele industriaș Nicolae Malaxa, în palatul căruia, în februarie 1937, a avut loc audiența secretă Carol al II-lea-Corneliu Zelea Codreanu. Cu acest prilej monarhul i-a cerut pe șleau interlocutorului venirea sa la șefia Gărzii, recompensa fiind numirea lui Codreanu în funcția de prim-ministru, ceea ce acesta a refuzat. Uluit în prima clipă de această îndrăzneală, Malaxa a izbucnit apoi pe un ton tragic: „Nenorocitele, ce ai făcut? ți-ai iscălit sentința la moarte! Acum păzește-te!” (Zaharia Boilă, op.cit., p. 134). Dacă următoarea relatare este veridică, se pare că și Nicolae Iorga a intuit primejdia care-l păștea, după asasinarea lui Codreanu. Îndată după eveniment — nota Petre Pandrea, memorialist subtil dar adesea părtinitor — când Armand Călinescu l-a vizitat acasă pe savant, acesta l-a întâmpinat în capul scării tulburat și agitând din brațe: „Ce ai făcut domnule?, s-a lamentat el; De ce m-ai băgat în asemenea c...? Cum ai putut ucide un om?” (Petre Pandrea, **Memoriile mandarinului valah**, Ed. Albatros, București, 2001, p. 26).

Cu tristețe trebuie constatat că nu doar cei preocupați să-și compună în fața istoriei o altă imagine decât cea reală au recurs la falsuri și la infamii; în stilul bizantin al tradiției noastre, personalități intrate în antologia culturii românești, alături de Nicolae Iorga, nu s-au sfiit să-i pângărească numele chiar după moartea celui a cărui statură morală n-au putut-o atinge.

Este cunoscută vrăjmășia dintre Tudor Arghezi și istoricul puritan care, revoltat de limbajul frust al **Florilor de mucigai** îl califica pe poet drept „cugetător dezământat” (Nicolae Iorga, **Memorii**, VII, p. 123), iar Arghezi n-a uitat. Prin 1956, când primea de la Moscova un magnetofon care să-i înregistreze gândurile, iar dna Arghezi mergea la teatru cu mașina de la minister, poetul de la Mărțișor nu găsea pentru cel dispărut alte cuvinte decât cele ce urmează: „A murit îngrozitor de urât. L-au ucis chiar cei care au învățat, poate chiar de la el, intoleranța față de adversar și au crescut în această mentalitate.” (Pericle Martinescu, **Umbre în pânza vremii**, Editura Cartea Românească, București, 1985, p. 59).

Cam la aceeași vreme părintele Pișculescu, literatul Gala Galaction, care i-a pizmuit o viață pe cei ce s-au ridicat deasupra-i, cel ce benchetua cu Petru Groza în cântece de petrecere, așa cum în 1916 colaborase la București cu autoritățile germane de ocupație (Iorga nu i-a iertat toată viața această infamie), nu găsea pentru memoria marelui său contemporan decât următoarele cuvinte: „Nenorocitul de Iorga! Se lauda o dată sau adeseori că pe mormântul lui trebuia scris: «Aici zace Nicolae Iorga care, cât a trăit, a știut să urască». Azi epitaful trebuie completat: «pentru care a murit împușcat, ca un câine turbat...»” (Gala Galaction, *Jurnal*, Edit. Minerva, București, 1973, p. 346).

Spațiul nu ne permite și, de altfel, nici nu ne-am propus să dezlegăm aspecte încă obscure ale sfârșitului tragic al savantului. Într-o instructivă lucrare biografică, deși excesiv hagiografică, secretarul particular al profesorului afirmă în mod categoric: „Unul dintre asasini, Ștefan Cojocaru, fratele chestorului Paul Cojocaru, mărturisea că «are dezlegare de la Horia Sima»” și concluzia: „Deci, crima a fost premeditată și autorizată de însuși capul legionarilor, Horia Sima” (Dan Smântânescu, **Titanul Nicolae Iorga. Evocare**, București, 1996, p. 147). Dar tocmai acest lucru este negat cu vehemență din partea cealaltă a baricadei. Cu o senină ipocrizie Mihail Sturdza ținea să se știe că „toți legionarii, de la cuib la Comandant s-au cutremurat și indignat la

auzul crimei de la Sinaia”. Printre rândurile care urmează rezultă însă că nu sentimentele creștinești au inspirat această atitudine, ci teama pentru viitorul Mișcării, pentru că se mersese prea departe. Ei au priceput că „asasinii lui Iorga ne loviseră mult mai rău cu cadavrul lui decât ar fi putut el să o facă dacă ar mai fi rămas în viață”.

Iar acum vine domnul Grigore Traian Pop, până mai ieri filozof (**Lecturi filosofice, Prelegeri de filosofie** etc.), care și-a descoperit și vocația de istoric. Ultimele lucrări vădesc, este adevărat, reale virtuți: stil grațios, slovă sprintă, delicată ținută literară, adică tot ceea ce aștepti de la o carte bună. Sub toate acestea însă, subtila stăpânire a sofismelor face să clocotească spiritul tardiv al revanșei legionare. Undeva m-a intrigat una din cele mai bizare afirmații - dintre multe altele - neînsoțită de nici o explicație sau dovadă: „... *se pare că profesorul Iorga n-a fost chiar un inocent. După mărturiile demne de crezare (!) - poate, în cele din urmă, se va găsi documentul - Iorga semnase pactul cu Diavolul*” (Grigore Traian Pop, **Garda de Fier. Căpitanul și arhanghelul din cer**, Editura Eurasia, București, 1995, p. 12).

Mare lucru libertatea scrisului!

Dar cei care, asemenea mie, ar fi tentați să se neliniștească de perspectiva recrudescenței și degenerării polemicilor trecute, n-au de ce se teme: la începutul mileniului III în România nu mai sunt nici cei opt sute de mii de evrei, nici cei câteva sute de mii de legionari de altădată. Numai Nicolae Iorga rămâne „parte din trupul țării noastre, ca Dunărea și Carpații” (scrisoare inspirată adresată criticului literar Perpessicius de poetul Al. Th. Stamatiad).

Premiile Filialei „Dobrogea“ a Uniunii Scriitorilor din România pe anii 2002 și 2003

Juriul compus din: Dan Perșa (președinte), Enache Puiu, Marian Dopcea, Emilia Dabu, Sorin Roșca (membri), după dezbaterile nominalizărilor, a decis acordarea următoarelor premii (ordinea în cadrul fiecărei secțiuni a fost stabilită în funcție de numărul voturilor și de comentariile critice în presa de specialitate):

ANUL 2002

Proză:

Constantin Novac. **Povestiri arogante.**
(Constanța, Ed. Ex Ponto)
Paul Sârbu. **Moartea în Deltă.** Povestiri.
(Constanța, Ed. Ex Ponto)
Constantin Cioroiu. **Calea pescărușilor**
(Constanța, Ed. Ex Ponto)

Poezie:

Nicolae Motoc. **Senzații.** Poeme.
(Chișinău, Ed. Prut Internațional)
Șerban Codrin. **Testamentul din Strada Nisipuri.** Poeme.
(Ed. Vinea, București)

Critică și istorie literară, eseuri:

Nicolae Rotund. **Lecturi și înțelesuri.**
(Constanța, Ed. Ex Ponto)
Victor Corcheș, Gelu Culicea și Cătălina Grideanu. **Revista Fundațiilor Regale.** Monografie.
(Constanța, Editura Europolis)
Ștefan Cucu. **Portrete literare.** Eseuri.
(Constanța, Ed. Ex Ponto)

Literatură pentru copii:

Sanda Ghinea. **Joacă-te, cu mine, mare!** Versuri.
(Constanța, Ed. Ex Ponto).

ANUL 2003

Proză:

Ovidiu Dunăreanu. **Întâmplări în anul șarpelui.** Povestiri.
(Constanța, Ed. Ex Ponto)
Adrian Bușilă. **Moartea ca argument.** Nuvele și povestiri.
(Constanța, Ed. Ex Ponto)
Anda Hristu. **O lume trucată.** Roman.
(Constanța, Ed. Ex Ponto).

Poezie:

Arthur Porumboiu. **Lebăda nu vrea să cânte.** Poeme.
(Constanța, Ed. Ex Ponto)
Iulia Pană. **Noaptea Scorpion.** Poeme.
(București, Editura Du Style)
Ion Roșioru. **Recviem pentru secolul meu.** Poeme.
(Constanța, Ed. Ex Ponto)

Dramaturgie:

Cristina Tamaș. **Théâtre. / Teatru.**
(Constanța, Ed. Ex Ponto)
și pentru cele trei piese care i se joacă pe scenele teatrelor din Constanța și din țară.

Debut:

Florența Marinescu. **Va pensiero / Zboară gând.** Eseu.
(Constanța, Ed. Ex Ponto).

◆ **AMPHION**. Literatură / arte, nr. 8, Constanța, 2004. Un număr elegant, consistent. Eseuri, poeme, proză, traduceri, cronici de carte, imagini realizate și selectate cu... „spirit de finețe”. Semnează: Geo Vasile, Florin Șlapac, Dan Perșa, Radu Pavel Gheo, Dumitru Ungureanu, Ana Maria Munteanu, Carmen Raluca Șerban și autorii străini: John Wood, Ron Roberts, Bruno Osim, Tim O'Brien, Tom Keepe. Ilustrează numărul Simona Ioana Dragne, artist fotograf din Brașov.

◆ **ATENEU**, nr. 2, februarie 2004, oferă un sumar echilibrat. Colaborează: Sergiu Adam, C.D. Zeletin, Al Călinescu, Irina Petraș, Cassian Maria Spiridon, Leo Butnaru, Constantin Călin, Liviu Dănceanu, Vasile Spiridon, Ionel Savitescu, Cristian Teodorescu, Victor Mitocaru ș.a. Cronica literară susținută de Carletta Elena Brebu și de Vlad Sorianu. Traducere din John Galsworthy — **Gutuul japonez** — datorată Doinei Cmeciu. Reținem și subscriem la cele mărturisite de poetul Cassian Maria Spiridon în interviul numărului acordat lui Sergiu Adam: „Fără dragoste și jertfă literatura moare”.

◆ **NORD LITERAR**, Anul II, nr. 2 (9), februarie, 2004. Primim de la Baia Mare o revistă concepută și elaborată cu rigoare și suplețe, care ne comunică date și fapte importante despre literatura, autorii și cărțile lor, din această parte de țară. Ilustrată cu reproduceri după pictura frenetică, ardentă, „permanent încărcată de seve proaspete” (cum o prezintă Negoită Lăptoiu) a lui Ioan Anghel Negrean, revista are ca puncte de rezistență: Cronica literară, semnată de Gh. Glodeanu și de Cornel Munteanu; Cronica ideilor, susținută de Augustin Cozmăuță, rubricile: Orfeu (o pagină de poeme de Ioan Moldovan), Eseu (Mircea Handoca — *Cântecul de lebdă al lui Mircea Eliade: Enciclopedia religiilor*), Mărturii (Correspondență inedită N. Steinhardt-Eugen Jenney),

Proză (Valeriu Sabău — *Cinci duminici de iubire*), Versuri (Gheorghe Gheorghide, Ion Baias), Poeți spanioli (Ada Soriano și José Luis Zerón Huquet).

◆ **CONVORBIRI LITERARE**, nr. 2 (98), februarie 2004. Revista de la Iași este, la ora actuală, una dintre cele mai valoroase și temeinice publicații de gen din spațiul românesc. Numărul în discuție ne face o surpriză, scoțând din uitare — în cadrul rubricii „Portrete contemporane”, prin contribuția criticului Ioan Holban — pe Vasile Petre Fati, poet și prozator, dispărut, «năprasnic, înainte de vreme», legat prin naștere, prin copilărie, adolescență și tinerețe, și prin debutul său literar de spațiul conștanțean. Vasile Petre Fati este autor al volumelor de versuri **Floare de leandru** (1967), **Vedere la amiază** (1975), **Cum am crescut un zmeu** (1976), **Fragi în noiembrie** (1978) și al cărților de proză: **Barcă de vânzare** (1980), **Paradisul de fier** (1980), **Portocale pentru eschimoși** (1983), **Amănuntele** (1984), **Domnișoara și spiridușii** (1985), **Peripeții de vacanță** (1986) și **Un om în câmp** (1989). „Între poezia și proza lui Vasile Petre Fati — observă Ioan Holban — nu există o ierarhizare și, desigur, nici diferențe specifice decât cele formale, ale punerii în pagină: temele și motivele coincid, comunică «la vedere» dinspre structura versului spre aceea a discursului narativ”.

◆ **LUCEAFĂRUL**, nr. 4 (635), 4 februarie, 2004, anunță Premiile Fundației „Luceafărul” și motivațiile juriului pentru fiecare persoană premiată la această primă ediție. Premiul de excelență „Laurențiu Ulici” a revenit lui Gabriel Chifu, scriitor plurivalent: poet, prozator, eseist, secretar executiv al Filialei „Craiova” a U.S.R., redactor șef al revistei *Ramuri*. Cu acest prilej, premiatul a ținut să mărturisească, în cuvântul său: „mă bucură acest premiu fiindcă vine de la un prieten: mă apropie de Marius Tupan, cel puțin două lucruri: întâi, fascinația comună pentru proza de valoare, aceea magică, puternică proză creatoare de mituri; și doi, afinitatea, cum s-o numesc?, geografică — amândoi suntem sud-vestici, dintr-un ținut danubian și cu

unele adieri mediteraneene“. O elocventă și binevenită pledoarie pentru solidaritatea scriitoricească, astăzi, când au luat amploare mai vizibil ca oricând impostura, demagogia, parvenitismul, spiritul de gașcă.

◆ **CONTEMPORANUL**, nr. 2 (623), februarie 2004. Număr remarcabil, dedicat marelui romancier Nicolae Breban, la împlinirea vârstei de 70 de ani. „Profilul“ scriitorului este conturat prin contribuțiile eseistice ale unor nume de prima mână din literatura română actuală: Nicolae Balotă, Eugen Simion, Nicolae Manolescu, Irina Petraș, Nicolae Bârna, Traian T. Coșovei, Liviu Antonesei, Aura Christi. Reținem: Nicolae Balotă — „În romanele lui N. Breban, acel *altceva* al prozei pe care-l intuiește, și pe care cu o lucidă conștiință artistică și-l propune, este mai mult și chiar «altceva» decât amănuntul. Amănuntele pot fi revelatoare, dar prin ceea ce «trăiește» proza acestui scriitor este o *altă vedere* care corespunde la ceea ce am putea numi o *realitate într-o altă realitate*“. Eugen Simion: „Adevărat, în cazul lui N. Breban, este că el gândește romanul (gen favorit) ca o demonstrație epică vastă și amănunțită în care intră tot ceea ce poate susține o idee și poate revela un destin“.

◆ **POESIS**, nr. 10, 11, 12 oct./nov./dec. 2003. Revistă bogat ilustrată și densă, făcută cu rigoare și deschidere maximă spre ceea ce are mai bun poezia română actuală cât și cea universală. Grupaje de poezie, cronici de carte de versuri, eseuri despre poezie, istorie literară, traduceri etc. Colaborează: George Vulturescu, Corneliu Vasile, Vasile Spiridon, Andrei Zanca, Henri Zabiș, Gheorghe Mocuța, Viorel Mureșan, Eugen Evu, Nicolae Rotaru, Theodor Damian, Angela Furtună, Olimpiu Nușfelean, Șerban Foarță, Ion Mureșan, Ioana Greceanu, Alexandru Cristian Miloș, Ioan Țepelea ș.a.

◆ **ROMÂNIA LITERARĂ** nr. 9, 10-16 martie 2004. Fără îndoială, este în momentul de față, revista literară cea mai citită și căutată de la noi. Și în Constanța, dacă nu te grăbești s-o cumperi, marți, la prima oră, de la chioșcuri, cu greu îți mai faci, apoi, rost de ea. În numărul asupra căruia ne-am oprit, „La o nouă lectură“ a romanului **Moromeții**, criticul Alex Ștefănescu oferă — așa cum ne-a obișnuit în cadrul acestei rubrici care prefigurează așteptata sa *Istorie literară* — cu precizie și subtilitate câteva puncte de vedere interesante și surprinzătoare, obligându-ne

să receptăm din alte perspective, decât cele cunoscute, cartea de căpătâi a lui Marin Preda: „Frumusețea — legendară — a romanului vine din altceva: din atitudinea naratorului față de lumea evocată. Este vorba de un amestec de admirație și nostalgie de mare efect, de un «cocteil Molotov» al vieții sentimentale, care — atenție! — nu explodează în mâna scriitorului, ci în sufletul cititorului“. (...) „Nostalgia lui Marin Preda, față de satul copilăriei a *făcut atingere* cu nostalgia unei țări întregi față de propriul ei trecut, trimis în neant prin colectivizarea forțată a agriculturii. Aproape toți românii — chiar și mulți dintre activiștii implicați în actul de vandalism — proveneau de la țară și simțeau că în România s-a pierdut ceva frumos pentru todeauna. Își dădeau seama, fie și vag, că se săvârșise — sau că săvârșiseră — un *hybris*. Nostalgia lor era agravată de sentimentul vinovăției.“

◆ **ADEVĂRUL LITERAR ȘI ARTISTIC**, nr. 706, 2 martie, 2004. O revistă bine structurată, ca de obicei, care nu-și dezmente spiritul incisiv, polemic, regăsit și în paginile cotidianului care o patronază. Interviu ample, cronici literare, muzicale, de teatru și de film, eseuri ș.a. iau pulsul la zi al vieții noastre cultural-artistice. Numărul în discuție aduce în atenția publicului cititor pe poetul octogenar Geo Dumitrescu, căruia revista i-a acordat Premiul *Alia* 2004. Recitindu-i versurile, tânărul critic Daniel Cristea Enache, nu scapă prilejul de a ne avertiza, în finalul eseului său, că „suntem contemporani cu un mare poet“. Iar Ion Bălu, în interviul acordat lui Marin Iancu, nu scapă ocazia de a afirma despre același poet: „Eram și rămân încredințat că Geo Dumitrescu este cel mai de seamă exponent al «generației pierdute»“. Excelente: interviul luat de Cristina Madgearu lui Victor Rebenciu și amintirile lui Eugen B. Marian despre Petru Comarnescu.

Cărti primite la redacție (cronologic și selectiv)

- ◆ **Avocatul diavolului.** *Marian Popa în dialog cu Marius Tupan.* București, Fundația Luceafărul, 2003
- ◆ Cassian Maria Spiridon. **Ucenicia libertății. Atitudini literare III.** București, Editura Cartea Românească, 2003
- ◆ Nicolae Stan. **Evelyn.** Roman. București, Editura Global Lex, 2003
- ◆ Liviu Ioan Stoiciu. **La plecare.** Poeme. București, Editura Vinea, 2003
- ◆ Horia Gârbea. **Vacanță în Infern.** II. Eseuri critice. București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2003
- ◆ Ioan Lascu. **Incantații metalice.** Poeme. Craiova, Editura MJM, 2003
- ◆ Adela Popescu. **Între noi timpul.** Poeme. Ediție internațională bilingvă română/japoneză. Tokyo, Publisher Michitani Co. Ltd., 2003.
- ◆ Marin Codrescu. **Ode în metru jalnic.** Versuri. București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2003
- ◆ Ion Roșioru. **Șerban Codrin sau meditația unui poet occidental într-o grădină Zen.** București, Editura Tempus DacoRomânia, Comterra, 2003
- ◆ Lăcrămioara Berechet. **Ficțiunea inițiativă la Mircea Eliade.** Constanța, Editura Pontica, 2003. Colecția „Hermeneus”
- ◆ Sergiu Miculescu. **Măștile lui Eugen Ionescu. Douăsprezece ipostaze ale ionescianismului.** Constanța, Editura Pontica, 2003. Colecția „Hermeneus”
- ◆ Viorel Savin. **Evanghelia eretică.** Iași, Editura Princeps Edit, 2003
- ◆ Ioan Radu Văcărescu. **Un sat numit România.** Schițe și povestiri. Botoșani, Editura Axa, 2003
- ◆ Geo Vasile. **Lumea în 80 de cărți.** *Dicționar de literatură străină.* București, Fundația Culturală Libra, București, 2003
- ◆ Emilia Dabu. **Cheia eternității.** Versuri. Constanța, Editura Ex Ponto, 2004
- ◆ Florea Miu. **Negru de fum.** Poeme. Craiova, Editura Scrisul Românesc, 2003
- ◆ Gabriel Chifu. **Bastonul de orb.** Poeme. București, Editura Cartea Românească, 2003
- ◆ Vasile Spiridon. **Nichita Stănescu.** *Monografie, antologie comentată, receptare critică.* Brașov, Editura Aula, 2003. Colecția „Canon”
- ◆ Vasile Spiridon. **Viziunile „învinsului de profesie” Nichita.** *Cosmicitate în lirica stănesciană.* Iași, Editura Timpul, 2003
- ◆ Mădălin Roșioru. **Liber superb.** *Povestiri indecente din Războiul civil (1994-2002).* București, Editura Cartea Românească, 2003. Colecția „Noua generație”
- ◆ Simona Grazia Dima. **Dreptul rănii de a rămâne deschisă.** Poeme. București, Editura Muzeului Literaturii Române, 2003. Colecția „Poetii orașului București”
- ◆ George Arion. **Spioni în arșiță.** Roman. București, Editura Fundației „Premiile Flacăra”, 2003
- ◆ George Arion. **Scena crimei sau caruselul ucigașilor.** *Tragi-comedie polițistă într-un act și cinci cadavre.* București, Editura Fundației „Premiile Flacăra”, 2003